



JOEL ZITO ARAÚJO

UMA DÉCADA EM VÍDEO
1987 – 1997

MOSTRA
2021



A Alípio Freire

A Marielle Franco

*A todas e todos os integrantes de movimentos sociais
assassinadas(os) nos últimos anos*

*A quem morreu pela covid, grande parte vítima de uma
doença para a qual já havia vacina*

SUMÁRIO

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 5
ÁLVARO ANDRADE E VINÍCIUS ANDRADE

FILMES 10

NOSSOS BRAVOS, 1987 11

MEMÓRIAS DE CLASSE, 1989 12

ALMERINDA, UMA MULHER DE TRINTA, 1991 13

ALMA NEGRA DA CIDADE, 1991 14

SÃO PAULO ABRAÇA MANDELA, 1991 15

HOMENS DE RUA, 1991 16

RETRATO EM PRETO E BRANCO, 1992 17

EU, MULHER NEGRA, 1994 18

A EXCEÇÃO E A REGRA, 1997 19

“APRENDI CINEMA FAZENDO VÍDEOS DOCUMENTAIS E EDUCATIVOS PARA OS MOVIMENTOS SOCIAIS” - UMA CONVERSA COM JOEL ZITO ARAÚJO 20
ÁLVARO ANDRADE E VINÍCIUS ANDRADE

“NÓS TÍNHAMOS PLENA CONSCIÊNCIA DO QUÃO ESTRATÉGICA ERA A ÁREA DE COMUNICAÇÃO” - UMA CONVERSA COM HÉDIO SILVA JUNIOR 32
ÁLVARO ANDRADE E VINÍCIUS ANDRADE

“SE TEM UMA COISA QUE EU TENHO NA MEMÓRIA, NO CORAÇÃO, ERAM OS FINS DE TARDE NA TAPIRI” - UMA CONVERSA COM LUIZ MIYASAKA 47

ÁLVARO ANDRADE E VINÍCIUS ANDRADE

UM PIONEIRO DA URGÊNCIA 58

JULIANO GOMES

TODA PALAVRA GUARDA UMA CILADA - NOSSOS BRAVOS E OS DESVÃOS DA MEMÓRIA POPULAR 65

EWERTON BELICO

“A LUTA DOS TRABALHADORES É UMA LUTA DE CONEXÃO” - UMA CONVERSA COM PAULO GALO 74

JULIANO GOMES

“EU ERA UMA MULHER BONITA E NÃO SABIA” 84

DÁCIA IBIAPINA

BRASIL, 1991: ALMA NEGRA DAS RUAS 91

BERNARDO OLIVEIRA

A EMOÇÃO DO ENCONTRO É PARA SER VIVIDA 97

FÁBIO RODRIGUES FILHO

O BATIMENTO DE HOMENS DE RUA 105

VLADIMIR SEIXAS

CORES E COMPASSOS DE UM BRASIL EM PRETO E BRANCO 110

EDILEUZA PENHA DE SOUZA

A SAÚDE DAS MULHERES NEGRAS - O SONHO QUE SE SONHA JUNTO 120

DÉBORA EVELLYN OLIMPIO

“OS PERSONAGENS DESSE PAÍS SOMOS NÓS” - UMA CONVERSA COM JOÃO

CARLOS NOGUEIRA 127

JULIANO GOMES

UM CONVITE A PROFESSORAS E PROFESSORES

AMPLIAR OS SENTIDOS, DETONAR DISCUSSÕES - QUANDO OS VÍDEOS DE JOEL ZITO ARAÚJO ENCONTRAM A SALA DE AULA 142

NICOLE BATISTA

AUTORAS E AUTORES 150

BIOFILMOGRAFIA DE JOEL ZITO ARAÚJO 154

PROGRAMAÇÃO 164

EQUIPE TÉCNICA 167

APRESENTAÇÃO

APRESENTAÇÃO

por Álvaro Andrade e Vinícius Andrade

APRESENTAÇÃO

A Mostra Joel Zito Araújo - Uma Década em Vídeo (1987-1997) oferece ao público um recorte inédito da obra fundamental do cineasta: um conjunto de nove filmes realizados majoritariamente em colaboração com movimentos sociais, sindicatos e organizações civis entre os anos de 1980 e 1990. Ainda pouco conhecido nos debates acerca da carreira do diretor, esse conjunto demarca experiências decisivas à obra vindoura de Joel Zito, como sua mudança de Belo Horizonte para São Paulo, as primeiras realizações no âmbito da produtora Tapiri Vídeo, a transição de foco das lutas operárias para as pautas antiracistas e o amadurecimento de um discurso forjado na interlocução com militantes e intelectuais negros.

De um só golpe, esses filmes apontam também para a participação em uma cena mais ampla, definida pela apropriação da tecnologia do vídeo por sujeitos e coletivos formados na resistência à ditadura civil-militar, engajados de diferentes maneiras na luta pela redemocratização do país e na conquista de direitos sociais – o que chamamos de Movimento do Vídeo Popular. Assistir a esses filmes possibilita acessar uma renovada consciência histórica acerca da experiência social brasileira nas últimas décadas – de classe e raça, sobretudo, mas também de gênero. Delineada pela trajetória singular de Joel Zito, tal consciência se revela prenhe de aprendizados políticos e desponta como um poderoso farol nos tempos sombrios que hoje atravessamos.

A despeito de sua importância, os filmes aqui reunidos encontravam-se relativamente esquecidos, dispersos em diferentes acervos. O destino a que foram empurrados ao longo dos anos não parece ter a ver apenas com o debate que, muitas vezes, relegou a expressão no suporte de vídeo à segundo plano artístico, nem somente com as dificuldades de sustentação econômica vividas pela atividade audiovisual entre os anos 1980 e 1990. Tampouco se resume às frequentes hierarquizações, eminentemente comerciais, que privilegiam longas-metragens em detrimento de curtas e médias. Não obstante a relevância desses fatores, o processo de localização das cópias dos filmes que compõem a mostra escancara os próprios sabores a que a realização tramada no bojo das lutas populares historicamente foi submetida.

APRESENTAÇÃO

Ora, a pesquisa em torno dos filmes feitos em parceria com movimentos sociais nos ensina que as dificuldades impostas a tais lutas estabelecem, a um só tempo, limites à produção e à preservação de imagens produzidas em seu apoio. E, se os poderes instituídos buscaram apagar os saberes fundados pelos movimentos em sua prática política, cumpre notar que os filmes, como peças estratégicas de transmissão dessa pedagogia, estão também sempre lançados a um enorme desafio de sobrevivência. O percurso de localização das cópias da mostra nos colocou no rastro de organizações que vivenciaram esse desafio e, no seu enfrentamento, compreenderam a centralidade da constituição de memória e das práticas comunicacionais a partir de dentro dos coletivos, atuando como autênticas propagadoras do repertório imagético e político que agora nos alcança.

A história da manutenção de parte dos filmes que compunham o acervo da Associação Brasileira do Vídeo Popular (ABVP) é representativa desses desafios: as fitas foram encontradas de maneira inesperada por membros do Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA) durante uma oficina em que se promoveu a limpeza dos porões da ONG Ação Educativa, local onde haviam sido depositadas pelo coletivo de ex-integrantes da ABVP. Anos mais tarde, a preservação do material foi assumida pela televisão da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Foi, então, através da TV PUC que pudemos acessar as cópias de *Nossos Bravos* (1987), *Memórias de Classe* (1989), *Homens de Rua* (1991) e *Retrato em Preto e Branco* (1992). *Alma Negra da Cidade* (1991) estava hospedado no canal de *Youtube* da Videoteca Popular, ação derivada da NCA.

Com a TV dos Trabalhadores (TVT), meio de comunicação nascido da experiência histórica do departamento de cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, conseguimos a cópia do filme *São Paulo Abraça Mandela* (1991). As cópias de *Eu, Mulher Negra* (1994) e *A Exceção e a Regra* (1997), por sua vez, foram encontradas em espaços destacados de articulação entre pesquisa e engajamento político: a primeira, com o Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBPRAP), sediado em São Paulo, e a segunda, junto ao Núcleo de Estudos Negros (NEN), atuante em Santa Catarina. Por meio do acervo pessoal

APRESENTAÇÃO

de Joel Zito, chegamos ao conjunto final de filmes, completado com a cópia de *Almerinda - Uma Mulher de Trinta* (1991).

Se nossas buscas nos conduziram a descobertas significativas, por outro lado, não foram suficientes para nos levar até as cópias de *A Prata da Casa* (1990), *Ondas Brancas nas Pupilas Negras* (1995) e *Mulheres Negras* (1996). As histórias por trás do desaparecimento dessas cópias, potencialmente tão reveladoras quanto aquelas traçadas nas buscas dos filmes encontrados, precisam ainda ser descobertas, conquanto tenhamos a sorte de que elas ainda existam. Também não foram incluídos dois materiais produzidos por Joel Zito no mesmo período, mas por razões distintas: *Vulnerabilidades, Vulneradolescente* (1997), por não se relacionar com o recorte conceitual da mostra, e *Telecomunicações: o controle público ameaçado* (1992), por tratar-se de uma encomenda essencialmente institucional.

O percurso errático dessa busca nos trouxe, ao mesmo tempo, presentes inesperados, que deram origem a dois programas especiais. No primeiro, reunimos extras em torno do filme *A Exceção e a Regra*, um dos mais relevantes da mostra: um *trailer* de oito minutos com trechos dos depoimentos não incluídos na versão definitiva, realizado para angariar fundos para a finalização do filme; cerca de meia hora de material bruto com passagens importantes deixadas de fora do documentário (como o emocionante depoimento de Vicente do Espírito Santo, personagem focalizado no filme, logo após a sentença favorável); e, por fim, uma curiosa versão direcionada ao exterior e inteiramente dublada em inglês.

O segundo programa é um pequeno recorte de *Vídeo Popular - 30 Anos Depois* (2015), série produzida pela TVT em parceria com a TV PUC e apresentada por Joel Zito, que faz um extenso mapeamento da produção do período. Programamos três episódios, utilizando como critério o diálogo com os filmes da mostra – um deles, inclusive, se dedica a um dos filmes presentes em nossa programação, *Retrato em Preto e Branco*, enquanto outro traz uma longa entrevista com o documentarista Renato Tapajós, companheiro e sócio de Joel Zito na Tapiri Vídeo.

APRESENTAÇÃO

Os filmes que ora apresentamos fornecem lições não apenas através dos debates que proporcionam – sobre os ciclos históricos de luta do operariado e as diferentes alianças que os sustentaram ou sobre a luta diária da população negra do Brasil contra as engrenagens de opressão que movem o racismo. Seja pelos processos de realização audiovisual em meio a redes de coletivos, no âmbito de organizações populares, seja pela incalculável incidência nos processos políticos do país, em sua circulação pelas veias do circuito extraoficial, esses vídeos podem ser vistos como importantes agentes portadores de uma pedagogia do engajamento, valiosa para a obtenção, a defesa e a ampliação de conquistas sociais.



FILMES



1987



NOSSOS BRAVOS

1987, 31”

U-Matic

Docudrama sobre as mobilizações trabalhistas do início do século XX no Brasil, protagonizadas por organizações sindicais de influência anarco-socialista. A partir de recursos ficcionais e arquivos históricos, o filme reconstitui parte importante da memória do sindicalismo brasileiro e de suas maiores greves, encenando o diálogo entre diferentes gerações operárias. Com Lelia Abramo, Dionizio Azevedo, Dulce Muniz, Gésio Amadeo, Cláudio Ferrario, Javert Monteiro, Carla Margareth, Devanir Rodrigues. Apoio da Cinemateca Brasileira e do Arquivo Edgar Leuenroth (UNICAMP).

FICHA TÉCNICA

Produção: DIEESE - Departamento Intersindical de Estatísticas e Estudos socioeconômicos - Equipe de Educação Sindical/ Montevideo

Roteiro: Joel Zito Araújo e Peter Overbeck

Direção: Joel Zito Araújo e Peter Overbeck

Fotografia: Peter Overbeck

Montagem: Joel Zito Araújo, Peter Overbeck e Susana Kirkjian



MEMÓRIAS DE CLASSE

1989, 40”

U-Matic

Documentário sobre o cotidiano e a luta dos trabalhadores da geração dos anos de 1930 no Brasil. Contado através das memórias de uma feminista e quatro sindicalistas, o filme mostra as diversas faces da experiência de organização dos trabalhadores nessa época, da influência varguista ao comunismo, culminando no traço comum da sua relação com as bases operárias. Ganhador do Concurso Nacional de Roteiros da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS)/Fundação Ford de 1988. Realizado com financiamento do Concurso e com apoio do DIEESE e da Cinemateca Brasileira.

FICHA TÉCNICA

Produtora: Tapiri Vídeo

Roteiro: Joel Zito Araújo

Direção: Joel Zito Araújo

Fotografia: Valdir Tezinho

Montagem: Valdir Tezinho, Rodrigo Astiz e Maria Angélica Lemos



ALMERINDA, UMA MULHER DE TRINTA

1991, 25”

U-Matic

Resgate da história de vida da militante feminista dos anos 1930, Almerinda Farias Gama, participante da luta pelo direito de voto da mulher, na Constituinte de 1934, e ativista da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, junto a Bertha Lutz. Realizado em parceria com a S.O.S Corpo (Recife). Apoio da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS)/Fundação Ford, Fundação McArthur, Novib. Menção Honrosa, pelo caráter de preservação da memória, no 14º Guarnicê de Cine-Vídeo/Jornada de Cinema e Vídeo do Maranhão, em 1991. Selecionado para o Habana Film Festival/Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.

FICHA TÉCNICA

Produtora: Tapiri Vídeo/TV Viva

Roteiro: Joel Zito Araújo e Angela Freitas

Direção: Joel Zito Araújo e Angela Freitas

Fotografia: Valdir Tezinho

Montagem: Joel Zito Araújo e Angela Freitas



ALMA NEGRA DA CIDADE

1991, 30"

U-Matic

A persistência da discriminação racial não impediu a afirmação da comunidade negra no espaço urbano de São Paulo. Dois cantores, um poeta, uma empresária, uma empregada doméstica, uma mãe de santo, um jovem, todos afro-brasileiros residentes em São Paulo, contam suas origens, trajetórias de vida, sonhos, angústias, e como vêem a situação da população negra 102 anos após a abolição formal da escravatura. Documentário realizado para exibição na TV Gazeta, no dia 13 de maio de 1992. Parceiros: Coordenadoria Especial do Negro (CONE) e Prefeitura Municipal de São Paulo. Apoio da TV dos Trabalhadores.

FICHA TÉCNICA

Produtora: Tapiri Vídeo

Direção de produção: Maria Angelica Lemos

Roteiro: Joel Zito Araújo

Direção: Joel Zito Araújo

Fotografia: Luiz Miyasaka

Montagem: Valdir Afonso



SÃO PAULO ABRAÇA MANDELA

1991, 22”

U-Matic

Documentário sobre a visita de Nelson e Winnie Mandela à cidade de São Paulo, registrando o seu encontro com a comunidade negra e os movimentos sociais atuantes na cidade. O filme mostra a recepção oficial e a importância de suas presenças para o processo de reconhecimento do papel dos afro-brasileiros na formação do país. Parceiros: Coordenadoria Especial do Negro (CONE), Prefeitura Municipal de São Paulo e Comitê Paulista de Recepção a Mandela.

FICHA TÉCNICA

Produção: TV dos trabalhadores (TVT)

Roteiro: Joel Zito Araújo

Direção: Joel Zito Araújo

Fotografia: Cláudio Morelli, Nestor Neregato

Montagem: Roberto Cardoso



HOMENS DE RUA

1991, 32”

SVHS e U-Matic

O filme se aproxima das vivências de homens e mulheres obrigados a sobreviver nas ruas de São Paulo no início dos anos 1990, época de deterioração das condições de vida dos trabalhadores, alto índice de desemprego e aumento da pobreza urbana. Entre a abordagem do problema como algo estrutural e um olhar sensível para os personagens, o documentário retrata a vida de pessoas que perderam seus trabalhos, distanciaram-se de seus afetos e viram sua identidade desintegrar-se. Parceria com a Secretaria Municipal do Bem Estar Social, da Prefeitura Municipal de São Paulo.

FICHA TÉCNICA

Produtora: Tapiri Vídeo

Direção de produção: Franklin G. Pinto

Roteiro: Joel Zito Araújo

Direção: Joel Zito Araújo

Fotografia: Luiz Miyasaka e Robson de Azevedo

Montagem: Cleiton Capellosi



RETRATO EM PRETO E BRANCO

1992, 15''

U-Matic

O documentário é estruturado como uma vídeo-carta de um homem negro denunciando a persistência do racismo na sociedade e na mídia brasileira, um século depois do fim oficial da escravidão. Apresenta, assim, as contradições entre duas imagens das relações raciais no Brasil: a imagem divulgada no exterior, que difunde o mito da democracia racial, e a imagem interna, apresentada nos livros didáticos e na televisão, nos quais são perpetuados os estereótipos negativos contra a população negra. Com Guilherme Santana. Supervisão do Centro de Estudo das Relações de Trabalho e Desigualdades (CEERT) e parceria com o Instituto Brasileiro de Estudos e Apoio Comunitário (IBEAC). Exibido no IV Encontro Latino Americano de Vídeo (Peru), na Muestra Latinoamericana de Video Educativo y Cultural (Chile), na Premiète da Muestra Europeenne de Videos Latino-Americaines (França), e no Chicago Latino Film Festival (EUA).

FICHA TÉCNICA

Produção: Paulo Bueno, Bia Ribeiro - Companhia de vídeo

Roteiro: Joel Zito Araújo e Hédio Silva Jr.

Direção: Joel Zito Araújo

Fotografia: Luiz Miyasaka

Montagem: Paulo Bueno



EU, MULHER NEGRA

1994, 31”

U-Matic

Encomendado pelo Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP) a partir do Projeto “Saúde Reprodutiva da Mulher Negra”, coordenado por Elza Berquó, o filme faz parte de um compromisso de solidariedade pelo resgate de cidadania da população negra brasileira. São imagens e vozes que carregam a experiência de diferentes mulheres negras, tendo como eixo os problemas e desafios enfrentados para o cuidado com sua saúde reprodutiva. Participações de Ruth de Souza, Malu Mendes, Gueda Liberto, Patrícia Pereira, Ângela Baptista Alves e Lourdes das Graças Chagas. Apoio: Fundação McArthur e Novib.

FICHA TÉCNICA

Produtora: Tapiri Vídeo

Direção de produção: Maria Lúcia da Silva

Roteiro: Joel Zito Araújo

Direção: Joel Zito Araújo

Fotografia: Luiz Miyasaka

Montagem: Paulo Weidebach



A EXCEÇÃO E A REGRA

1997, 39”

Betacam

O filme investiga como as denúncias de racismo são tratadas pela justiça brasileira, relatando a história de persistência e dignidade de um homem negro: Vicente do Espírito Santo tornou-se um caso de exceção por ter sido a primeira vítima de racismo a furar o cerco e chegar vitoriosamente ao Tribunal Superior do Trabalho e ao horário nobre da Rede Globo. Parceria com o Núcleo de Estudos Negros (NEN). Apoio: Fundação Ford, Sinergia SC, Fundação Cultural Palmares, Agentes de Pastoral Negros Quilombo Central, Câmara de Vereadores de Salvador, Centro de Estudo das Relações de Trabalho e Desigualdades (CEERT), Central Única de Trabalhadores (CUT-SP), Geledés, Secretaria de Negros e Negras – PT Nacional, Sindicato dos Trabalhadores em Água, Esgoto e Meio Ambiente, Sindicato dos Bancários (ES), Sindicato dos Bancários de Florianópolis, Sindicato Intermunicipal dos Trabalhadores da Indústria Energética (MG), Sindicato dos Trabalhadores em Telecomunicações (MG). Selecionado para o Festival Nacional de Vídeo “Brasilidade”, organizado pela Cinemateca do MAM-RJ e Goethe-Institut.

FICHA TÉCNICA

Produção: Tapiri Vídeo

Roteiro: Joel Zito Araújo

Direção: Joel Zito Araújo

Fotografia: Luiz Miyasaka e Valdir Tezinho

Montagem: Joel Zito Araújo e Renato Tapajós

1997

JOEL ZITO ARAÚJO

**“APRENDI CINEMA
FAZENDO VÍDEOS
DOCUMENTAIS E
EDUCATIVOS PARA
OS MOVIMENTOS
SOCIAIS” -
UMA CONVERSA COM
JOEL ZITO ARAÚJO**

por Álvaro Andrade e Vinícius Andrade

O recorte da produção em vídeo do diretor Joel Zito Araújo nos lança um conjunto estimulante de relações entre o documentário realizado no Brasil nas últimas décadas e as lutas sociais travadas na virada dos anos 1980 para os 1990. Na medida em que parte deste catálogo se estrutura em torno das singularidades formais de cada filme, decidimos aproveitar a oportunidade da conversa com Joel Zito para escutá-lo a respeito dos processos de realização que tornaram possíveis seus vídeos naquele período. Assim, nesta entrevista, nos interessaram os caminhos pessoais (mudanças de cidade, deslocamentos na percepção da realidade social), os encontros decisivos (fraternais, na militância e na academia), o curso das filiações (a organizações, correntes políticas), enfim, as interlocuções e parcerias estabelecidas, junto aos modos de produção que ajudaram a forjar. A entrevista foi feita por escrito, de modo que as relações entre realização e processo histórico perseguidas em nossas perguntas pudessem ser exploradas em maiores detalhes pelo diretor.

Você já relatou em outras ocasiões que o despertar para a questão racial ocorre em processo terapêutico, no contexto das atividades

ligadas à sua formação em Psicologia, em Belo Horizonte, sendo algo que atravessará toda sua produção. Realizados já em São Paulo, seus primeiros filmes (*Nossos Bravos, 1987, Memórias de Classe, 1989, e Almerinda: Uma Mulher de Trinta, 1991*), porém, colocam em primeiro plano os movimentos operários. Eles partem de sua relação com o movimento de trabalhadores, cujo início se dá no sindicato dos bancários, ainda em Minas Gerais. Gostaríamos que você descrevesse como foi a sua entrada no DIEESE (Departamento Intersindical de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos), em que medida o compromisso com a luta sindical forma sua visão sobre o cinema e como isso se relaciona com a entrada na produtora Tapiri Vídeo (formada por Renato Tapajós, Olga Futexma e cia).

Começo com uma pequena correção. O despertar para a questão racial começa antes do processo terapêutico: ele inicia na minha adolescência, pelas leituras e filmes que me ajudaram a ter algum entendimento de que as discriminações que sofria e que via minha mãe sofrendo tinham origem racial. Mas na terapia é que passo a compreender que a minha opção pela negritude era uma conse-

quência da opção pela minha mãe, por sua dor, e por brigar contra aquilo que provocou nela uma trajetória sofrida de mulher negra. A minha visão sobre o cinema e o esforço de compreendê-lo criticamente desenvolveram, primeiramente, na minha participação no movimento cineclubista. Eu e um amigo, Geraldo, que me esqueço seu sobrenome (talvez Carneiro), criamos e implementamos o cineclube na faculdade em que fiz minha

graduação, a FUMEC, no curso de psicologia. Eu e ele criamos também um pequeno jornal com críticas cinematográficas dos filmes que trazíamos. Logo depois de formar, comecei a participar do movimento de bairros de Belo Horizonte, em suas lutas por melhorias de transporte, saúde e educação, e fui atraído por um pequeno time que implementava um circuito de cineclubes na região industrial de BH. Creio que é aí que começo a me integrar



também ao movimento cineclubista mineiro e ao movimento operário mais organicamente. A minha entrada no DIEESE foi decorrente do meu trabalho como responsável pelo setor de Educação Sindical do SINTTEL-MG (Sindicato dos Trabalhadores em Empresas de Telecomunicações do Estado de Minas Gerais). Lá, junto a Xúlu (André Amorim) e Levi Carneiro, constituímos uma trinca muito criativa na recém criada TV Sinttel, uma das primeiras experiências de TV alternativa em um sindicato no Brasil. Aí começou minha experiência prática. Roteirizei uns dois ou três documentários em parceria com eles.

Esse conjunto de experiências em BH me levou a participar da fundação da ABVP (Associação Brasileira de Vídeo Popular), em São Bernardo do Campo, na qual, em 1988, me tornaria secretário-geral. A ABVP foi criada por iniciativa do professor Luiz Fernando Santoro. Neste momento, o movimento sindical estava no topo, e estes trabalhos de formador junto à Educação Sindical do Sinttel-MG e ao DIEESE puxam a minha atenção mais para a questão operária do que racial. Mas, em 1987, eu vou realizar um documentário, no estilo docudrama, o *Nossos Bravos*, que é o primeiro

momento em que a questão racial começa a aparecer em meus trabalhos, e crio aí um personagem negro para o ator Gésio Amadeu. Creio que isto acontece porque, paralelamente a tudo isto, quando me mudo para São Paulo, passo a ter uma relação muito próxima, de amizade e parceria, com a liderança negra local. E fui muito influenciado por isto.

Como era a interlocução com integrantes dos movimentos negros atuantes na capital paulista (figuras como Sueli Carneiro, Cida Bento, Hédio Silva Jr.)? Como isso interferia nos processos dos filmes (na busca por personagens em Alma Negra da Cidade ou na organização de filmagem em São Paulo Abraça Mandela), já que alguns desses militantes e amigos estiveram na equipe da maior parte deles?

A minha mudança de BH para SP em 1984 me deu a oportunidade de estreitar laços com o movimento negro paulista, especialmente com uma geração que logo depois daria o que falar (esses que vocês citaram na pergunta). Assim como também Matilde Ribeiro, Abílio Ferreira, Arnaldo Xavier, Luis Paulo Lima. Era uma turma mais vigorosa e mais organizada do que tinha conhecido em Minas. Passamos

a nos encontrar com uma certa regularidade a partir de 1986. Como evolução desta relação, creio que foi 1991 que o amigo Hédio Silva Jr. vai dirigir a Coordenadoria Especial do Negro (CONE) e começa a me convidar para desenvolver vídeos para a CONE, naturalmente dando mais foco na questão racial. O primeiro trabalho importante creio que foi *Alma Negra da Cidade*, fruto de uma chance de apresentar um vídeo na TV Gazeta de SP, para o dia 13 de maio de 1991. Ele foi financiado pela CONE e tem o Hédio como um dos argumentistas. Mas não lembro mais dos outros detalhes de como surgiu este trabalho. Neste mesmo ano, logo depois, quando Nelson Mandela vem ao Brasil pela primeira vez, em agosto de 1991, vou ser convidado a gravar a visita e dirigir o vídeo *São Paulo Abraça Mandela* pela TVT, a TV dos trabalhadores, da CUT (Central Única dos Trabalhadores). Creio que foi fruto de uma indicação também de Hédio Silva Jr. Ou seja, foi um momento de muita interlocução e do início de uma longa parceria que dura até hoje. E uma outra pessoa de muito diálogo, e que sempre me incentivou a produzir, foi a Cida Bento. O primeiro documentário que mais se destacará e é, essencialmente, fruto desta parceria com Hédio e Cida

Bento, é o *Retrato em Preto e Branco*, realizado em 1992. Ele nasceu de uma sugestão da Cida que, ao visitar os EUA pela primeira vez, em uma viagem de líderes negros brasileiros aos EUA, ficou impressionada ao perceber que a liderança política afro-norteamericana acreditava que o Brasil era um exemplo de democracia racial. Por esta razão, logo que voltou, ela insistiu comigo que eu deveria pensar em um trabalho que mostrasse que esta não era a nossa realidade. O Hédio Silva Jr. acabou escrevendo um texto sociológico que denunciava esta realidade e eu adaptei como roteiro do curta-metragem. E consegui recursos com a Fundação Ford, uma das apoiadoras da viagem de Cida. Esse vídeo foi um sucesso por mais de uma década. Então, acho que, por tudo isto, nasceu uma grande colaboração entre nós, que se estendeu para vários outros trabalhos por décadas, como *Vista a Minha Pele* em 2003. E, naturalmente, solidificou uma grande amizade.

O reconhecimento da importância da figura da Winnie Mandela é notável em *São Paulo Abraça Mandela*, em que ela recebe do filme atenção equiparável à recebida por ele. Isso acontece a partir da interlocução com mili-

tantes do movimento de mulheres negras, de modo que você já teria partido para filmar com essa intenção, ou trata-se de algo que surge no decorrer do próprio processo de realização, como fruto de suas percepções ao longo da filmagem e da montagem do material?

Eu creio que nasce na montagem do material. Mas a Winnie Mandela foi uma mulher de muita presença nesta comitiva que veio ao Brasil com Nelson Mandela em 1991. Ela catalisou a atenção de todos, quase à altura de Mandela, e foi um exemplo forte para as mulheres negras brasileiras. Creio que, por força dela mesma, captei isto nas filmagens e na montagem. Mas não houve nenhuma sugestão ou imposição de ninguém de crescer a presença dela no filme. Foi um resultado natural do que vi e filmei.

Um gesto parecido (de destaque a figuras femininas) ocorre também na relação entre os documentários *Memórias de Classe* e *Almerinda: Uma Mulher de Trinta*, quando o primeiro filme, sobre militantes operários de trajetórias variadas, atuantes entre os anos 1930 e 1940, acaba dando origem também a um curta-metragem sobre uma ativista

nordestina e negra, produzido por uma organização feminista do Recife (S.O.S Corpo). Considerando que a questão de gênero surge em sua obra como algo não intencional (de acordo com depoimentos anteriores), como aconteceu esse desdobramento de um filme no outro?

Eu, quando fiz *Memórias de Classe*, no período que trabalhava no DIEESE, percebi que esse média-metragem que tinha vários personagens interessantes era um espaço pequeno para tratar devidamente da relevância de Almerinda Farias Gama para a nossa história. Então eu guardei este material com a intenção de fazer alguma coisa no futuro. Alguns anos depois, quando comecei a namorar Ângela Freitas, uma líder feminista e uma das criadoras deste instituto chamado S.O.S Corpo, em Recife, surgiu a oportunidade. Foi nesta relação que, informalmente, contei para ela do material que tinha em mãos, especialmente porque Almerinda foi uma grande parceira de Bertha Lutz, uma das mais significativas líderes feministas da primeira metade do século XX no Brasil. Ângela se empolgou com o material, e daí surgiu a ideia de realizarmos um documentário específico sobre ela. A S.O.S

Corpo, enquanto organização, abraçou a iniciativa, e contamos com o apoio da TV Viva na realização das filmagens complementares em Recife, e na montagem. A TV Viva foi uma das mais importantes experiências de televisão popular e alternativa no período. E eu, muito amigo deles em decorrência de minha atuação na ABVP, tive essa chance. Esse trabalho acabou sendo o primeiro que fiz que chegou ao Festival de Havana.

Em *Homens de Rua*, através de uma parceria com a Secretaria de Bem Estar Social da Prefeitura de SP (conduzida, naquele momento, por Luiza Erundina), você aborda um tema muito sensível ao debate político daquele início dos anos 1990, pautado por diversas organizações civis: o problema do aumento da desigualdade nos centros urbanos brasileiros (com seus problemas decorrentes, como a miséria, a fome e o desemprego). A *Tapiri*, inclusive, fez outros filmes sobre essas questões (como *A Produção da Fome e Exclusão Social*, ambos dirigidos pelo Renato Tapajós), frutos também de parcerias com ONGs. Como a relação com movimentos e instituições influenciaram o modo de produzir seus filmes naquele momento? Como

você avalia que esses filmes participavam e incidiam nas lutas e debates?

No seu crescimento nos anos 1980, os movimentos sociais compreenderam muito cedo a importância do vídeo como instrumento de educação popular e de mobilização política contra a ditadura, especialmente diante do monopólio de informação das grandes redes de TV alinhadas com a ditadura militar – é só pesquisar para ver como Roberto Marinho e Silvio Santos eram “assim” com os homens. Em seus projetos, através de ONGs, na busca de recursos financeiros de organizações estrangeiras que apoiavam a luta pela redemocratização no Brasil, esses movimentos e ONGs embutiam orçamentos específicos para a realização também de vídeos documentais e educativos. Eram obtidos dinheiros de fundações como a Fundação Ford, nos EUA, ou a Crocevia, na Itália. Mas os sindicatos brasileiros começaram a perceber a força do vídeo e a colocar dinheiro também na produção de trabalhos voltados para discutir suas temáticas, suas pautas, ou na criação de suas TVs sindicais, que deram mais organicidade a tudo isto. Esta realidade que nasceu nos anos oitenta, com a compactação

e barateamento dos equipamentos de vídeo, e com o VHS, criou uma possibilidade muito grande para a nossa geração de realizadores independentes de desenvolver seus primeiros projetos em vídeo. Eu fui parte disto, aprendi fazer cinema na prática, fazendo vídeos documentais e educativos para os movimentos sociais. E a Tapiri Vídeo, da qual me tornei sócio no final dos anos 1980, tinha muito prestígio, em decorrência da experiência e sucesso de Renato Tapajós com seus filmes sobre as greves no ABC, e da Olga Futemma com seus curtas ligados à valorização do seu grupo étnico no cenário brasileiro, que foram muito premiados. Acabamos por vencer muitos editais, inclusive para prefeituras progressistas, com projetos interessantes, porque, à medida que a esquerda foi conquistando prefeituras e governos de estado, foi também fazendo uso do vídeo e da produção independente em seus projetos sociais.

É perceptível nesse conjunto de filmes uma preocupação em comunicar um conteúdo político a respeito dessas lutas, como uma demanda prática mesmo. E em entrevistas anteriores, como à revista Z Cultural, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, você diz

que passa a ver a questão como uma necessidade de informar o debate racial no Brasil na década de 1990. Como essa importância dada ao conteúdo, que parece surgir naquele momento como uma demanda mais externa, vai influenciar seu cinema posterior?

Eu comecei a perceber que o mito da democracia racial era um elemento intocado no cinema brasileiro como um todo, e nas obras dos cineastas, especialmente documentaristas que me antecederam. Somente Zózimo Bulbul é que foi um dos poucos que destoou disto, mas ele era muito marginal, sem influência no cinema nacional como um todo nesta época, e de pouca repercussão pública. Toda a geração que se destacou no cinema novo parecia acreditar que o problema do racismo não era uma questão muito importante no Brasil, poderia existir, mas pontualmente, topicamente. Da percepção desse contexto é que nasceu *Retrato em Preto e Branco*, que foi um sucesso alternativo. A partir daí, eu comecei a perceber a importância do que eu estava fazendo e seu impacto social e político. Comecei a apurar a minha análise sobre como os grandes nomes do cinema nacional tratavam a questão racial e a perceber que,

embora muitos deles se interessassem por personagens negros ou histórias sobre os negros brasileiros, tudo recaía na questão de classes. O racismo era sempre amenizado, era quase compreendido como meio cordial. A única exceção que vi foi a primeira e única experiência de direção de uma ficção do diretor teatral Antunes Filho, em *Compasso de Espera* (1969/1973).^[1] Portanto, percebi que eu tinha um lugar ou papel neste debate. E que esse era um conteúdo que tinha que ser

explorado com uma visão de dentro, que desse voz ao acúmulo e pensamento do movimento negro brasileiro. E, embora eu nunca tenha me considerado com um típico membro do movimento negro, pois nunca fui orgânico a nenhuma das grandes organizações, sempre fui uma espécie de companheiro de jornada – eu absorvia naturalmente tudo isto e transpirava em meus trabalhos.



Joel Zito no encontro do Movimento Negro paulista com o senador Jesse Jackson, em 1996.

[1] O filme foi finalizado em 1969, mas foi censurado pela ditadura militar e, por isso, só lançado em 1973.

Mas, ressaltado, sempre fiz questão de buscar ser independente de partidos e movimentos sociais, sempre fiz tudo com muita liberdade, mas, ao mesmo tempo, sempre fui parceiro, buscando consultar e dialogar com cabeças importantes. Sempre com a consciência de que ali existia um pensamento importante que precisava ter voz e imagem.

Muitos desses filmes têm também um forte diálogo com a TV, tanto no sentido estilístico e dessa demanda pela clareza dos conteúdos, quanto no viés da necessidade de construir espaços alternativos de representação popular e discussão política. Como era pensada a inserção e circulação desses filmes?

Na realidade, nós sempre desejamos que esses filmes circulassem nas redes de TV. Mas estávamos no final da ditadura militar, com uma televisão sempre muito comprometida com uma visão de direita, sempre policiando e tentando filtrar o pensamento mais à esquerda e que pudesse ser inovador. Portanto, sempre avessa aos movimentos sociais e seus temas políticos naquele período. O discurso e justificativa para isso das grandes redes de TV era que eles faziam uma TV que atendia ao desejo do consumidor. Ou seja: uma visão neoliberal

em que a sociedade é constituída por consumidores e não por cidadãos. Portanto, era rara a possibilidade de exibição dos nossos filmes nas redes de TVs privadas e públicas, mesmo nas educativas, muito comprometidas com os governos dos estados. Ainda existia uma espécie de *index*, de muita coisa que não devia ser falada na grande imprensa e na TV. Então, nós que produzíamos de forma independente sabíamos disto e, por esta razão, paralelamente, implementamos uma rede de circulação popular independente. A ABVP é fruto disto, de certa forma ela ajudou a implementar este circuito popular, inclusive apoiando e se apoiando nas TVs alternativas que foram criadas nesta onda, como a TV Viva, TV Maxambomba e a TV Mocoronga, do projeto Saúde e Alegria. E nossos filmes passaram a ter uma circulação incrível, em sindicatos, escolas, universidades, e até mesmo em museus. Depois começamos a vender e até a ganhar um dinheiro pequeno para esse circuito alternativo. Já vendi mais de duas mil cópias de um só filme. Mas o que chamamos hoje de pirataria era uma regra consensual. Todo mundo copiava e circulava, e montava mostras com os filmes dos outros. Na primeira vez que participei do Festival de Gramado, um

jovem negro se aproximou de mim cheio de entusiasmo e se apresentou, orgulhosamente, como aquele que colocou *A Negação do Brasil* no *YouTube*. Ele fez isto sem me consultar e teve milhares de espectadores, mas eu sabia que ele não fez para capitalizar para si mesmo, para ganhar dinheiro. Foi uma ação militante importante. Eu só podia rir da situação.

***Eu, Mulher Negra (194)* e *A Exceção e a Regra (1997)*, por sua vez, são filmes que partem da relação com espaços da produção de pesquisa, inclusive focados na necessidade de construção de outros olhares e saberes sobre as questões sociais daquele tempo. No primeiro caso, com o Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP), fundado como lugar de resistência acadêmica frente à ditadura militar, e, no segundo, com Núcleo de Estudos Negros (NEN). Ao mesmo tempo, seu longa, realizado em outro período, deriva de sua pesquisa de doutorado. Você pode falar do processo desses filmes e da relação entre a produção audiovisual e a produção acadêmica?**

Eu sempre tive muito encanto com a pesquisa. E compreendi muito cedo o quanto os bons documentários se alimentam de bons pro-

cessos de pesquisa. Só depois é que fui ver que a ficção se enriquece muito também com longos processos de pesquisa, como Stanley Kubrick fazia. Mas, enfim, ao perceber isto, entendi que a minha formação acadêmica como pesquisador era um complemento interessante que poderia melhorar o meu trabalho como diretor/produtor/roteirista. E ter boa relação com institutos de pesquisa aumentava o potencial dos meus trabalhos. Hoje, cada vez mais, meus trabalhos são mais pesquisados e planejados, antes e durante as filmagens. Mas também nunca esqueço que não devemos apagar o “frescor” das revelações do momento das filmagens. Muita pesquisa não pode deixar você sentindo uma espécie de *dejá vù* durante a realização de um filme. Esse é o cuidado que devemos ter.

***A Exceção e a Regra* documenta um caso complexo, que exige uma montagem habilidosa. Mas, junto com o desafio de ordenar e encadear esse material, houve também o de relatar, por exemplo, as dificuldades enfrentadas por esse personagem notável, o Vicente do Espírito Santo, momento em que a reencenação aparece como um recurso em destaque. Como você relaciona essa opção**

com o que podemos chamar de “vontade de ficção”, já presente em *Nossos Bravos* e também em *Retrato em Preto e Branco*? E como se deu a montagem do filme, feita por você e pelo Renato Tapajós?

Vocês têm razão, em todo este período a minha “vontade de ficção” era muito forte e muito consciente. Eu procurava sempre possibilidades de exercitá-la, desde *Nossos Bravos*. Inclusive nos vídeos institucionais e empresariais que dirigi e roteirizei, quando era sócio da Tapiri Vídeo, fiz o mesmo. Por outro lado, o docudrama foi um gênero muito apreciado neste período por muita gente, usando da reencenação como forma de suprir a carência de materiais fílmicos em muitos dos documentários que fazíamos. Um pouco depois de *A Exceção e a Regra* vou voltar a exercitar esta vontade no meu primeiro longa, *O Efêmero Estado União de Jeovah* (1999), que fiz na região de Ecoporanga, no Espírito Santo, com produção da Luciana Veloso para a TV Gazeta de lá. Neste documentário tem muita reencenação, porque me deparei com uma quase absoluta falta de material fotográfico ou fílmico sobre esta revolta camponesa e negra ocorrida na região do contestado entre

Minas e Espírito Santo, muito próxima de onde nasci. Eu consegui fazer esta reencenação através de um exercício interessante, convidei os grupos de teatro amador da região para interpretar pequenas ações dramáticas com os personagens mais importantes na revolta camponesa. Mas voltando ao filme *A Exceção e a Regra*, ele teve a produção executiva de Renato Tapajós, de quem fui amigo desde este período. Mas creio que ele foi mais um comentador, e não um coeditor ou roteirista. A concepção é minha, o roteiro e a direção de montagem também. Renato foi uma espécie de conselheiro crítico. Aliás, ele fez muito isto em vários dos meus primeiros trabalhos, desde que passei a fazer parte da sociedade na Tapiri Vídeo.

HÉDIO SILVA JUNIOR

**“NÓS TÍNHAMOS
PLENA CONSCIÊNCIA
DO QUÃO
ESTRATÉGICA
ERA A ÁREA DE
COMUNICAÇÃO” -
UMA CONVERSA COM
HÉDIO SILVA JUNIOR**

por Álvaro Andrade e Vinícius Andrade

O vídeo uniu Joel Zito Araújo e o ativista Hédio Silva Junior em torno de um esforço compartilhado: comunicar os obstáculos e horizontes da luta antirracista no Brasil no início dos anos 1990, um período de inflexão política decisivo para as dinâmicas sociais das próximas décadas. A parceria iniciada com *Alma Negra da Cidade* (1991) daria origem a um conjunto notável de filmes e a uma amizade que atravessou anos de militância na capital paulista e perdura até hoje. Com 40 anos de movimento negro, advogado das Religiões Afro-brasileiras no Supremo Tribunal Federal, Hédio relembra seu encontro com Joel Zito, afirma a importância dos filmes na luta por direitos e comenta os movimentos negros no Brasil de agora. A conversa aconteceu por vídeo chamada.

Hédio Silva Junior: [...] Joel Zito é um querido. Imagina que nós nos conhecemos em 1990. Mil novecentos e noventa, 2000: 30 e tantos anos que eu conheço o Joel, né. E a gente fez muita coisa bacana, muita coisa junto e tal.

Álvaro Andrade: Eu ia começar te perguntando justamente isso. Entre os filmes da mostra, que são nove, o seu nome aparece primeiramente como colaborador no argu-

mento do *Alma Negra da Cidade*, de 1991. Esse é o primeiro trabalho de vocês? Como vocês se conheceram, como começaram essa parceria?

Hédio Silva Junior: Eu trabalhava na Prefeitura de São Paulo, na gestão de Luiza Erundina, que instituiu lá uma Coordenadoria dos Assuntos da População Negra (CONE),^[1] se eu bem me lembro o nome. E a gente queria ter um trabalho na área de comunicação. À época, o grande desafio era você pautar a temática do racismo. Nesse período, prevalecia a falácia de que no Brasil teria uma democracia racial, que aqui não teria um problema racial. Então a gente travava uma disputa nesse campo ideológico – de narrativas, digamos assim –, no sentido de evidenciar a problemática racial. E a gente não tinha muito recurso, tinha algum recurso

[1] A CONE foi criada em setembro de 1989, na prefeitura de São Paulo, durante o mandato da prefeita Luiza Erundina. A cerimônia de posse da então chamada Coordenadoria Especial do Negro contou com a presença de personalidades como a política Benedita da Silva e o cantor Milton Nascimento. Em dezembro de 1992, a instância recebeu seu nome atual, Coordenadoria dos Assuntos da População Negra, e passou a ser vinculada diretamente à Secretaria do Governo Municipal (antes, estava associada à Assessoria de Cidadania e Direitos Humanos da secretaria).



Criação da CONE - Cerimônia de posse da Coordenadoria Especial do Negro (CONE). 16-09-89, Foto: Aluizio

financeiro, então eu decidi que a gente deveria fazer um documentário sobre a temática racial na cidade de São Paulo, e ouvi falar de um cineasta mineiro, preto, recém-chegado na cidade. Não me lembro exatamente como entrei em contato com ele, mas, enfim, alguém me indicou o Joel Zito e eu o convidei para uma conversa na prefeitura. Ele contou um pouco a história dele, havia feito mestrado na área de educação... Nesse período, o Joel Zito não tinha, digamos, maior familiaridade

com a temática racial. Ele era um cara que se interessava pela temática racial, mas não tinha uma formação, ele não tinha o ativismo como nós. E a partir daí é que ele vai se aproximar cada vez mais, e eu penso que o *Alma Negra da Cidade* foi o primeiro trabalho de Joel Zito sobre a temática do racismo no Brasil. E eu tive o privilégio de ter produzido com ele o vídeo. Mas eu o conheci pouquíssimos meses antes de nós gravarmos. Eu lembro que a gente destacou algumas lideranças do movimento

negro, sacerdotisas do candomblé, enfim. Foi um pouco por aí. A ideia era a perspectiva, a visão da cidade pelo olhar do povo preto. Então foi um pouco esse enredo, essa ancoragem, que nos levou a desenvolver o roteiro do *Alma Negra da Cidade*.

Vinícius Andrade: Vocês, então, através da sua figura, tinham essa proposta assumida na CONE de trabalhar a parte de comunicação, e é por isso que chegamos à colaboração com o Joel...

Hélio Silva Junior: Na verdade, em 1990 o movimento negro não tinha uma agenda mais elaborada, melhor desenhada em termos de quais seriam os instrumentos estatais de intervenção na sociedade, de superação do racismo e de promoção da igualdade racial. Então, a CONE foi uma espécie de laboratório, uma das primeiras iniciativas em termos de uma prefeitura do tamanho e da importância da prefeitura de São Paulo. E nós tínhamos plena consciência do quão estratégica, pra nós, era a área de comunicação. Então, a gente fazia o debate interno com os secretários etc. Nesses dias, eu tava lembrando que nós organizamos em 1990 ou 1991... O Mandela, pouco depois de ser libertado, visitou o Brasil,

e nós organizamos a ida dele ao parque do Ibirapuera, na época a sede da Prefeitura de São Paulo. A Luiza Erundina o recebeu, foi um dia memorável. E o papel da CONE era um papel de fazer um debate interno e produzir políticas públicas. Algumas áreas nós já entendíamos como áreas essenciais: educação é uma área essencial, fazer o recenseamento do funcionalismo público também – quantos negros, qual a renda, se havia desigualdades salariais, implementar políticas internas. E a área de comunicação era estratégica. É nesse contexto que a gente vai trazer Joel pra colaborar com nosso trabalho.

Vinícius Andrade: O Joel tem um filme sobre essa visita do Mandela, o *São Paulo Abraça Mandela* (1991).

Hélio Silva Junior: Ah, ele tem um filme? É mesmo?

Vinícius Andrade: Sim, e tem o apoio, a parceria da CONE.

Hélio Silva Junior: Vai que até eu estou nesse filme e não sei [risos]. Manda pra mim o filme. Esse Joel... Você sabe que uma das primeiras frases que disse pro Joel... À época nós todos estávamos muito impactados pela figura do

Spike Lee, e o impacto da produção do Spike Lee. E eu me lembro que eu disse pro Joel: “Joel, você vai ser o nosso Spike Lee, cara”. Então, depois ele fez a carreira dele e tal, mas eu não sabia que ele tinha um filme retratando a visita do Mandela ao Brasil. Havia um corredor entre o gabinete da prefeita e o local onde as pessoas tavam aguardando o Mandela, estavam ali aglomeradas. E a gente sai do gabinete da prefeita, ela própria, com seguranças, enfim, a segurança do próprio Mandela. E ele pega a minha mão. Cara, foi um gesto, uma coisa fenomenal. E olhe que eu tenho uma mão... Eu fui servente de pedreiro até os 15 anos, então não tenho uma mão exatamente de bailarino. Eu sei que minha mão é grande. Mas quando ele pegou na minha mão eu senti que minha mão era pequena, porque o cara tinha um mãozão, pense num cara que tinha uma mão grande, mão de boxeador, né. E eu não tenho esse registro. Então pra mim vai ser muito valioso se houver alguma imagem aí da gente junto com o Mandela.

Álvaro Andrade: É um dos filmes que estão na mostra, inclusive. Vai dar pra assistir.

Hélio Silva Junior: Vai ser uma grande emoção.

Vinícius Andrade: A gente convidou pessoas para escreverem sobre os filmes da mostra. E com você destacando essa coisa da emoção eu me lembrei do texto que encomendamos sobre o *São Paulo Abraça Mandela*, em que o autor, Fabio Rodrigues, enfatiza a emoção das pessoas dos movimentos negros que encontraram com ele. E no texto ele menciona uma frase sua: “Escutamos a ênfase do Hélio Silva Junior, da Coordenadoria Especial do Negro: ‘é a emoção de quem compartilha uma história de resistência.’”

Hélio Silva Junior: Olha, que bacana! Eu entrei no movimento negro em 1981. Esse ano completam exatamente 40 anos da minha entrada no movimento negro. Quando eu ingressei, o movimento negro tinha algum nível de interlocução nos Estados Unidos e na África, por razões óbvias. E nós usávamos camisetas, bótons etc, pra mandar dinheiro pro Congresso Nacional Africano (CNA).^[2] Quando eu entrei no movimento negro, essa era uma pauta. Naquela gôndola que a gente pode chamar de pauta internacional do movi-

[2] Organização política de representação dos negros e de combate ao *apartheid* na África do Sul.

mento negro, a gente tinha duas palavras de ordem fundamentais: “Abaixo o *apartheid*” e “Libertem Nelson Mandela”. Eu me lembro exatamente do dia que ele chegou. Desembarcou em Congonhas, num jato da FAB, e estava o governador à época, a prefeita Luiza Erundina, que havia me convocado para acompanhá-la na recepção, e nós fomos recebê-lo na pista do aeroporto de Congonhas. Então foi uma emoção muito grande, porque alguém que ficou preso quase 30 anos, com a história dele, com a capacidade que ele teve de agregar diferentes forças que se opunham ao *apartheid*... E ele já sinalizava o tipo de projeto que ele tinha pro país. E demonstrava uma grandeza. Eu considero Mandela e Barack Obama dois dos maiores estadistas do século XX. Porque não é fácil você ficar preso durante 30 anos e superar o rancor, superar a mágoa, superar o ódio. Repare que ele funda o braço negro da nação, o **Umkhonto we Sizwe**,^[3] no início dos anos 1970, pra empreender a luta armada contra o *apartheid*. Depois da saída, ele costura uma grande frente, ele constrói a

unidade nacional, consegue fazer uma transição não traumática, consegue acomodar diferentes setores que compunham o Congresso Nacional Africano. Enfim, se há um momento memorável, nesses 40 anos, foi precisamente quando a gente teve a honra de apertar a mão do presidente Nelson Mandela.

Álvaro Andrade: Isso é bem interessante porque me faz pensar no quanto essa dimensão coletiva, do encontro, é importante. O senhor disse que o Spike Lee te impactou e que falou isso pro Joel, que ele seria nosso Spike Lee, de alguma forma. E o Joel fala do momento em que ele se aproxima do movimento negro de São Paulo, de como isso teve uma influência muito grande em tudo que ele vai fazer depois. Que a partir daí ele tem contato com um legado de pensamento nesse sentido, e isso interfere no cinema dele. Como era esse ambiente naquele momento, como o senhor recorda esse início dos 1990, com a Constituição de 1988, os 100 anos da abolição formal da escravidão...? Como era esse ambiente intelectual de vocês, dessa linha de frente política do movimento negro?

Hélio Silva Junior: Esse momento era de transição do movimento negro, foi o momento

[3] Trata-se do braço armado do CNA, **Umkhonto we Sizwe** (A Lança da Nação), também conhecido como MK, sua abreviatura.

que marca a passagem de um movimento que tinha uma agenda muito voltada, muito focada nas tipificações, e o movimento passa a ter uma pauta direcionada para a reivindicação de políticas públicas. A primeira fase, de quando eu entro no movimento negro, nos anos 1980, a pauta era dar visibilidade à problemática racial, e confrontar, desmistificar, desconstruir a falácia da democracia racial. E, ali dos anos 1990, a gente vai avançando estatísticas demonstrando as desigualdades, especialmente no mercado de trabalho, da renda etc. Então, é um momento de transição, porque o movimento negro inicia a leitura de que nós estávamos avançando e obtendo vitórias significativas, de desconstruir, refutar e desnudar a falácia da democracia racial. A temática do racismo passava a ter crescente visibilidade, e a gente sentia a necessidade de iniciar a construção de uma agenda em

Criação da CONE II - Cerimônia de posse da Coordenadoria Especial do Negro (CONE). 16-09-89, Foto: Aluizio



tar as políticas de ação afirmativa. Mas era, sem dúvida alguma, um momento de grande efervescência. O movimento negro havia se mobilizado para a criminalização do racismo na Constituinte de 1987. Até então vigia a Lei Afonso Arinos, que considerava o racismo uma mera contravenção penal. Então, com a Constituição veio a criminalização como crime imprescritível e inafiançável. A preocupação com a educação, o conteúdo do ensino de História e Cultura Africana na educação escolar vem da Constituição de 1988, de um dispositivo do texto original da Constituição de 1988. Então, é um período de efervescência e de mudança, eu diria até de amadurecimento na pauta do movimento negro brasileiro.

Vinícius Andrade: Um dos filmes nos quais você trabalhou com o Joel se chama *Retrato em Preto e Branco* (1992) e envolve muitas dessas questões que a gente tá falando, porque o Joel conta que alguns amigos fizeram uma viagem aos EUA, retornaram e disseram que lá havia essa imagem de que no Brasil havia uma democracia racial. E ele ficou muito incomodado, resolveu fazer o filme, e você construiu o roteiro junto com ele. Você tava nessa viagem ou você tava nesse ciclo de amigos? Como foi esse processo?

Hélio Silva Junior: Tinha pessoas amigas entre os integrantes da comitiva de ativistas e intelectuais do movimento negro, que viajaram a convite do governo americano, que ainda tem um programa que anualmente financia visitas de lideranças das mais diversas áreas. E eu me lembro que fiquei muito impactado com os relatos afirmando que, mesmo lideranças negras norte-americanas, não tinham consciência da problemática racial no Brasil. Tinha uma parcela das lideranças negras que, sim, tinha consciência da problemática racial, mas a liderança negra norte-americana tava com os olhos muito mais voltados para o *apartheid*, por razões óbvias, né. Então, o foco da negrada americana, da militância negra americana, era o *apartheid*. Eles mobilizavam recursos, ajudavam a difundir os boicotes, ajudavam no financiamento de viagens para o exterior de militantes do Congresso Nacional Africano. Enfim, o foco deles era a África do Sul. A atenção da negrada americana vai se voltar mais para o Brasil depois exatamente da queda do *apartheid* e da vitória do Mandela. E aquilo nos deixou muito impactados, especialmente porque a gente acompanhava muito a trajetória dos negros norte-americanos. Sempre nos interessou

muito, a gente estudava o movimento pelos direitos civis – tinha intelectuais negros norte-americanos que a gente lia e foram fundamentais na formação do que a gente chamaria de consciência negra no Brasil. E tinha duas referências, na verdade: dos movimentos independentistas no continente africano (Angola, Moçambique, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe, Cabo Verde, Zimbábue) e o movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos. Na época, eram as fontes inspiradoras. Então eu me lembro que fiquei muito impactado com o relato, e a gente teve a ideia de fazer uma carta que era uma espécie de resposta nossa a essa ignorância que as pessoas tinham do que era nossa realidade. O Brasil, durante muito tempo, mesmo para uma parte da negrada americana, era Pelé, era a Bahia, caipirinha, carnaval e tal. E a gente queria afirmar traços da nossa realidade, pautar a realidade, que não era edulcorada como muita gente via. Então, daí que nasce a ideia e o enredo desse documentário, *o Retrato em Preto e Branco*.

Vinícius Andrade: Poderia falar um pouco sobre como era a interação entre vocês no dia a dia, essas trocas?

Hélio Silva Junior: Então, depois do *Alma Negra da Cidade*, que teve uma circulação muito grande, a gente cria, eu e um pequeno grupo de ativistas, uma ONG, o CEERT.^[4] Aquele foi um período de eclosão de ONGs negras. E aí a gente tinha obviamente essa coisa da comunicação como um espaço destacado entre as nossas prioridades. Então, Joel passa a se relacionar com a gente. A gente se tornou amigo, saía pra tomar cerveja, pra falar sobre o movimento negro. E eu lembro que a gente fez muitos trabalhos juntos. Nós ganhamos uma liminar de uma ação de direito de resposta contra a Rede Record de Televisão, e o Joel dirigiu o direito de resposta. Eu lembro que teve a participação do Tony Garrido, da Maria Ceíça, isso em 2005, 2006. E a gente tinha uma relação muito próxima, muito cotidiana, presente, porque também é o período em que, a partir daí, ele se engaja efetivamente na luta contra o racismo. Ele começa a pensar questão racial no Brasil. Isso entra na agenda dele como uma prioridade. E ele fez muita coisa, não só no CEERT, em parceria

[4] Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades (<https://www.ceert.org.br>).



Criação da CONE III - Cerimônia de posse da Coordenadoria Especial do Negro (CONE). 16-09-89, Foto: Aluizio

comigo, mas ele fez muitos outros trabalhos pra outras ONGs. Ele se afirma à época como um documentarista negro, que a gente não tinha. Ele emerge como um documentarista, um intelectual, um cara que tava pensando essa temática e que vai se engajando nisso. E um dos momentos que marcam a entrega dele na luta contra o racismo é a tese de doutoramento dele, em que ele vai recuperar o negro na telenovela brasileira, um trabalho

singular, muito denso. Depois ele vai pro Rio, entrar na área de cinema mesmo, e a gente acabou se distanciando fisicamente, mas a gente se fala, vez ou outra a gente se encontra. Há uns quatro ou cinco anos eu ia uma vez por semana ao Rio, e a gente se encontrou uma noite no Amarelinho pra tomar uma cerveja. Ele expandiu as relações dele. Todo mundo sabe quem é o Joel, os trabalhos dele, que se tornam uma referência pro país inteiro.

Álvaro Andrade: Por falar nesses trabalhos importantes e conhecidos do Joel, um deles que imagino que tenha importância pra ti também por uma questão específica é o *A Exceção e a Regra*, no qual ele acompanha o caso do Vicente do Espírito Santo, aquele caso trabalhista de demissão por racismo. Como foi para o senhor, como advogado, acompanhar tanto o processo do filme quanto o processo penal, e qual a importância desse filme e do cinema em geral para o campo jurídico, no que diz respeito à luta racial?

Hélio Silva Junior: Olha, a vitória do Vicente do Espírito Santo no Tribunal Superior do Trabalho foi um momento marcante, por um conjunto de razões. Primeiro, a história pessoal do Vicente é muito singular. Imagina que o sujeito foi demitido por discriminação racial. E ele tem filhos para sustentar, começa a vender coisas na porta das casas das pessoas. Ele tinha um fusquinha, isso em São José, próximo à ilha de Florianópolis. E em cada casa que ele ia vender o produto dele, contava a história de discriminação racial no trabalho. Acaba que essa história vai parar no movimento negro de Florianópolis, que vai projetar isso no país inteiro, e todos nós

abraçamos a causa do Vicente Espírito Santo. E me lembro bem no dia do julgamento, possivelmente tenha sido umas das primeiras vezes que o Tribunal Superior do Trabalho, na verdade uma corte de Brasília, tenha visto tantos pretos junto – porque nós fomos todos com ele para o plenário do Tribunal. E o Tribunal então reconhece que a demissão dele havia sido motivada por discriminação racial. Então, é uma história pessoal de muita pertinácia, resiliência, persistência e dignidade. E ele é um ser absolutamente simples, uma figura muito bacana, muito afável, até um tanto quanto bonachão, uma figura muito simpática – você simpaticava com ele nos primeiros segundos de contato, pois era uma figura muito doce e gentil. E nós celebramos com um sabor muito especial a decisão de Tribunal Superior do Trabalho, pois a empresa se recusava a reconhecer que a demissão havia sido motivada por discriminação racial. Então, muito embora eu não tenha sido advogado propriamente dele, um conjunto de militantes do país inteiro fez um esforço para ir a Brasília, acompanhar o julgamento, nós estávamos com ele lá. Lamentavelmente, um tempo depois ele faleceu, mas o caso do Vicente do Espírito Santo foi, certamente, naquele período, um caso marcante

que também significou um divisor de águas nos termos de vislumbrarmos a importância do judiciário como uma instância a ser melhor explorada e utilizada na afirmação dos direitos do povo preto brasileiro.

Álvaro Andrade: E a importância do cinema nesse sentido, em diálogo com o campo jurídico? Como o senhor vê o que o cinema pode fazer?

Hélio Silva Junior: É fundamental. A internet cria um mundo literalmente paralelo. Eu tenho visto, inclusive, pessoas que ignoram completamente esse histórico de luta coletiva do movimento negro, esse histórico penoso. Eu conheço muita gente que doou a sua juventude, que doou tempo que poderia ter estado com sua família, que deixou de ganhar dinheiro, de investir na própria carreira para se dedicar à lutar contra o racismo. A luta contra o racismo tem um contínuo histórico. Ela vai da Frente Negra, nos anos 1930, depois o Abdias [do Nascimento], com o Teatro Experimental do Negro, nos anos 1940. Antes disso,

a imprensa negra.^[5] Filmes como esse têm uma importância histórica, inclusive para resgatar a memória da luta contra o racismo. Não há ninguém no movimento negro, não há um intelectual, quem quer que seja, que seja um devir. A temática racial adquiriu o espaço e a visibilidade que ela tem hoje graças a uma luta coletiva, de gente que teve até mesmo problemas com drogas, pelo alcoolismo, por conta do racismo e por conta dessa dedicação ao movimento negro. Então, filmes como esse reafirmam o elo dessa corrente histórica que faz com que hoje a temática racial passe a ser

[5] “A expressão ‘imprensa negra’ é comum no meio acadêmico para designar títulos de jornais e revistas publicados em São Paulo após o processo abolicionista, no final do século XIX. Estes periódicos destacaram-se no combate ao preconceito e na afirmação social da população negra, funcionando como instrumentos de integração deste grupo na sociedade brasileira no início do século XX. Além disso, estes jornais também atuavam na divulgação de eventos cotidianos da população negra, tais como festas, bailes, concursos de poesia e beleza, os quais raramente apareciam em veículos da grande imprensa. É o caso, por exemplo, dos jornais Getulino (1923-1916) e O Clarim d’ Alvorada (1929-1940) e da revista Senzala (1946), entre outros.” Fonte: <https://www.saopaulo.sp.gov.br/ultimas-noticias/imprensa-negra-e-destaque-no-site-do-arquivo-publico>. Acesso em: 02 jul. 2021.

quase como uma moda, né – para não dizer que hoje muita gente tá ganhando dinheiro até indevidamente, eu diria, dentro do sistema. Não é assim. As coisas não nasceram há dois, três anos, com o livro A ou B, com o pensador A ou B. A luta contra o racismo vem se consolidando no Brasil há séculos, há décadas. Ela remonta aos quilombos, aos pretos que matavam os seus senhores porque entendiam que as condições do cárcere eram menos desumanas do que as condições da escravização. Às mães negras que matavam as próprias crianças, porque entendiam que a morte como destino daquela criança era menos atroz do que a escravização. Você tem aí sacerdotes e sacerdotisas das religiões afro-brasileiras, que foram presos, internados em hospícios etc. Ou seja, essa luta lança raízes na história do país, não tem nada inventado agora. A internet, lamentavelmente, permite que figuras que não têm vínculo e não conhecem essa história, porque têm um certo número de seguidores no Instagram, acabem se tornando interlocutores dessa luta. Enfim, essa luta é coletiva. E esse trabalho que o Joel fez é fundamental porque lança para a posteridade o elo dessa corrente histórica que fez com que hoje a gente tenha conquistas importantes.

A temática racial tá longe de ser resolvida no Brasil, mas quando eu tomo em perspectiva histórica, quando eu ingresso no movimento negro naquele 1981 e hoje, 2021, nesses 40 anos, houve muitas mudanças. E as mudanças foram resultado de uma ação coletiva, cotidiana, de milhões de figuras anônimas, que, cada uma no seu lugar, na sua atividade, deram sua cota de contribuição para que a gente tivesse as vitórias, e para que a temática racial atingisse a visibilidade que ela tem hoje na sociedade brasileira.

Vinícius Andrade: Você acha que essas imagens de filmes que mostram os tribunais podem ajudar nos próprios processos jurídicos? Porque a história do Vicente foi remontada pelo filme, recuperada. O cinema tem o poder de participar dos processos jurídicos, nessas disputas travadas na justiça, onde muita coisa é decidida mesmo?

Hélio Silva Junior: Contribuí. O grande aprendizado do caso do Vicente do Espírito Santo, para nós todos, foi que não basta você ter uma boa tese jurídica, você tem que ter mobilização política, tem que pressionar o judiciário. O movimento social tem que aprender, e nesse sentido o filme é pedagógico. Filmes como

esse têm importância capital pelo papel pedagógico, das pessoas se darem conta de que há uma disputa, o direito é um campo de disputa, o processo judicial é um campo de disputa – e disputa por interpretação, disputa ideológica inclusive. E nós vimos ali que a mobilização, a conquista de uma parcela da opinião pública, foi fundamental para que a gente tivesse um resultado positivo. Então, sem dúvida alguma, o filme tem uma contribuição, sim, porque reafirma a importância de você conjugar uma atuação técnica no judiciário, uma atuação eficiente, com uma articulação política de pressão sobre o judiciário.

Álvaro Andrade: Queria te pedir que fizesse uma comparação do Brasil do momento do filme com o de agora. Quais você considera, atualmente, os pontos cruciais do debate e da luta por igualdade racial?

Hélio Silva Junior: Olha, eu penso que o grande desafio que temos hoje é a manutenção das conquistas que foram duramente obtidas ao longo das últimas décadas. O movimento negro está retomando a agenda, porque houve equívocos também nesse período. Um dos equívocos foi o movimento abdicar do próprio protagonismo. A agenda das ações

afirmativas, com todo o reconhecimento que deve ser dado à contribuição dos governos de esquerda, não pertence à esquerda brasileira. É uma agenda do movimento negro brasileiro que existia antes dos governos de esquerda e continua hoje, depois dos governos de esquerda. Então, o movimento negro paulatinamente dá conta do equívoco de um certo setor do movimento negro, de abdicar dessa agenda. Ainda que, sem dúvida alguma, uma parte considerável, se não a grande maioria dos formadores de opinião, no movimento negro, tem algum tipo de vínculo com o campo popular, com o campo de esquerda – digamos assim, nós aprendemos duramente que, independente do governo que seja, você precisa manter a autonomia e a agenda do movimento negro e preservar as conquistas que foram tão duramente obtidas. E penso também que a gente precisa refinar melhor a nossa agenda. Qual é o papel do estado num país que comporta essa rica geografia de identidades culturais, étnicas, religiosas que nos caracteriza? Qual o papel do estado para garantir democracia, inclusão, igualdade? A gente precisa definir melhor a nossa agenda em termos de qual deve ser o papel do estado, quais instrumentos estatais são necessários

para você garantir igualdade no cotidiano. O próprio conceito de raça sofreu mudanças importantes. Julgado no STF, hoje o conceito de raça compreende negros, judeus, islâmicos, ateus, a comunidade LGBTQIA+. Quer dizer, o próprio conceito de racismo no Brasil hoje foi muito mais ampliado do que o significado que ele assumia há 40 anos. Então tem que refinar essa agenda, tem que ampliar o leque de alianças com diferentes setores da sociedade, e tem que ocupar espaços. Não só no parlamento, mas no judiciário, no Ministério Público, nas diversas carreiras. Nós temos um número significativo hoje de pesquisadores negros nas universidades, especialmente públicas, mas é um número bastante pequeno. A gente tem que ampliar a presença na academia, na universidade. E a gente precisa resolver o problema da interlocução. A internet se tornou essa fragilidade que é a falta de uma interlocução credenciada que seja efetivamente representativa do movimento negro. Hoje qualquer indivíduo faz uma live, lê um livrinho qualquer, e se apresenta como representante do movimento negro. Isso fragiliza a luta. Essa é uma das fragilidades que a gente vai precisar resolver. E um dos meios pelos quais você pode resolver a ques-

tão da interlocução é o voto. A gente precisa disputar voto. Essa é mais uma fragilidade nossa. Em raras exceções, você tem figuras. O movimento negro hoje tem uma legião de quadros políticos com altíssimo nível, elevado nível de preparo técnico e político, que podem e devem representar no parlamento essa demanda social. Penso, então, que alguns dos desafios passam exatamente por aí. Tem que afirmar a interlocução, a representação, tem que ampliar os espaços, manter a autonomia do movimento negro, independente de quem esteja no governo, refinar a agenda. Esses são alguns dos principais desafios que a gente tem na conjuntura atual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GOVERNO, Portal do. *Imprensa Negra é destaque no site do Arquivo Público*. 2011. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.gov.br/ultimas-noticias/imprensa-negra-e-destaque-no-site-do-arquivo-publico/>. Acesso em: 02 jul. 2021.

LUIZ MIYASAKA

**“SE TEM UMA COISA
QUE EU TENHO
NA MEMÓRIA, NO
CORAÇÃO, ERAM OS
FINS DE TARDE NA
TAPIRI” -**

**UMA CONVERSA COM
LUIZ MIYASAKA**

por Álvaro Andrade e Vinícius Andrade



Luiz Miyasaka foi responsável pela direção de fotografia e/ou operação de câmera de cinco dos nove filmes do período recortado pela mostra,^[1] entre eles, obras emblemáticas como *Homens de Rua* (1991) e *A Exceção* e

Fotograma de *Almerinda* (1989), em que Luiz Miyasaka aparece em atuação no set

[1] *Alma Negra da Cidade* (1991), *Homens de Rua* (1991), *Retrato em Preto e Branco* (1992), *Eu, Mulher Negra* (1994) e *A Exceção* e *a Regra* (1997), além de ter operado VT em *Memórias de Classe* e *Almerinda - Uma Mulher de Trinta*.

a Regra (1997). Aqui, dentre outras coisas, falamos das vivências e filmagens nas ruas de São Paulo na virada dos anos 1980 para os 1990, de como as limitações da produção em vídeo de baixo orçamento eram enfrentadas e do caráter formativo dos processos de realização na Tapiri, produtora da qual Joel Zito era sócio à época. Optamos por manter

certa informalidade e oralidade da conversa, realizada por chamada de vídeo.

Luiz Miyasaka: *Homens de Rua* (1991) tem um plano... Eu esqueço de muita coisa, mas esse plano tá sempre na memória, que é o grande *travelling*, que era numa Kombi, numa fila de homens de rua, uma fila pra pegar comida. Lembram disso? E tá igualzinho de novo. Eu tô em São Paulo desde aquela época, e voltou talvez igual ou mais. Eu moro nas costas da Igreja da Sé, praticamente, e eu passeio pra caralho aqui. Acho que fazia anos que não tinha contato com o Joel, mas, recentemente, dois meses ou mais atrás, eu mandei pra ele uma mensagem via *Facebook*, alguma coisa assim, falando: “Meu, tá igualzinho naquela época do *Homens de Rua*”.

Vinícius Andrade: Triste. A gente tava se perguntando como é que foi nesse filme pra se aproximar das pessoas, porque têm algumas que vocês conversam mais, parece que travaram um pouco mais de relação, mas têm outras que tão ali... É uma situação muito delicada, em que as pessoas estão muito expostas, né? Você lembra como foram essas aproximações?

Luiz Miyasaka: Foi marcante, marcou minha vida até hoje. Ali se formou um profissional,

não sei se bom ou não, mas aquilo tá marcado até hoje. Mas não sei se vocês chegaram ao nome do Robson. Ele era recém-saído da ECA, na USP. E ele trouxe a grande sacada – uma das, vamos dizer –, que foi a ideia do lampião a gás. Sabem dessa história?

Álvaro Andrade: Não.

Vinícius Andrade: O Robson Azevedo^[2] fez a fotografia junto com você.

Luiz Miyasaka: Isso. Eu sou um pouco técnico, frio, japonês, assim. O Robson trouxe esse toque de sensibilidade, mais à flor da pele. E uma das propostas dele foi exatamente essa ideia do lampião a gás. Então, várias das conversas noturnas que vocês estão vendo aí, prestem atenção no som. O lampião tem um ruído constante [imita o som], algo assim. Prestem atenção, que vocês vão perceber

[2] Robson de Azevêdo também trabalhou em funções de produção em *Noites Paraguayas* (1982), de Aloysio Raulino, *Patativa do Assaré* (1984), de Jefferson de Albuquerque Jr. e Rosemberg Cariry, *Músicos Camponeses* (1984), de Jefferson de Albuquerque Jr, *O caldeirão da Santa Cruz do Deserto* (1987), de Rosemberg Cariry, *Orí* (1989), de Raquel Gerber, e fotografou *O espectador que o cinema esqueceu* (1991), de Joel Yamaji, entre outros.

no áudio do *Homens de Rua*. E isso trouxe essa história de algumas pessoas em volta da fogueira, trouxe esse clima bem diferente. Por exemplo, faz anos que eu não vejo o documentário, mas tem aquele grupo de crianças, todas meio pré-adolescentes, adolescentes. Aquele é um papo que tá em volta de um lampião a gás. Isso é uma coisa que não foi uma ideia minha, que fique bem claro, é do Robson. Acho que marcou muito esse trabalho, entre outras coisas. Todos estávamos ali... Nunca passei por aquilo que eu passei lá. Por exemplo, até uma sequência que foi elogiada pelo Adrian Cooper,^[3] um elogio e tanto. Ele elogiou muito a sequência que eu sigo alguns policiais pra dentro de um buraco embaixo do viaduto, que não tem ninguém. Na verdade, a gente entra, aí eu começo a olhar em volta, assim. Vocês lembram dessa sequência?

Álvaro Andrade: Sim.

Vinícius Andrade: Álvaro tava comentando dela pouco antes de a gente começar.

Luiz Miyasaka: Ah, tá bom. Esse foi um dia que depois dele ninguém mais foi capaz de trabalhar. O próprio Joel falou: “Gente, eu tenho que ir embora, eu sou incapaz de qualquer coisa a partir de agora”. A gente não encontrou ninguém em absoluto. Mas na hora que eu entro e passo por um buraco, ali era exatamente o buraco onde começa o Minhocão, o viaduto embaixo do Minhocão. É um grande vão, um espaço vazio, que seria vazio. Digamos que talvez até metade dele era um monte de lixo de todo tipo. O cheiro era de carniça, de carne podre mesmo. Era horrível, um cheiro fortíssimo. E, assim, digamos que na outra metade, tinha uma casa, um lar montado com fotos, referências do que essa pessoa viveu. Eu nem lembro o que é que tinha, mas tinha, eu acho, que uma cama, todo um lar montadinho, em oposição a, no mesmo espaço, um lixão gigantesco, até o teto, com todo tipo de lixo, claro. Que ano foi, vocês têm essa referência? Era Collor, né?

Vinícius Andrade: 1991.

Luiz Miyasaka: Collor, exatamente Collor. Tinha muita história da desvalorização do dinheiro, da mudança da moeda e tudo mais. Então, o espaço era lotado de dinheiro que não

[3] Diretor de fotografia de *A Negação do Brasil* (2000), dirigido por Joel Zito. Segundo Miyasaka, a sequência foi assistida e comentada por Cooper durante uma das visões coletivas do material.

valia mais, cruzeiro, montanhas de dinheiro. Isso me marcou muito. E acabou, o dia acabou, de tão forte que foi tudo. É um dia que foi curtíssimo. Cada um foi embora e era incapaz de qualquer outra coisa.

Álvaro Andrade: Essa cena do dinheiro que você descreveu me impressionou muito, foi bem impactante, esse monte de nota no chão. E, se não me engano, um dos personagens no começo fala isso, que o país tava num momento muito complicado, que eles tinham perdido o emprego. É curioso que esse filme acontece no momento em que Luiza Erundina era prefeita. Não sei se foi uma encomenda ou se vocês ganharam um edital. E a gente ficou interessado por isso também, por como esses filmes eram viabilizados.

Luiz Miyasaka: Eu não sei exatamente de onde veio o dinheiro, mas com certeza era uma encomenda da prefeitura, tanto que nos acompanhou, em noventa por cento das gravações – não lembro agora o sobrenome – a Denise, uma moça que era contratada da prefeitura.

Vinícius Andrade: No começo da conversa, quando você falou de *Homens de Rua*, você cita as ruas de São Paulo, vários lugares aí do

centro. A gente tava conversando que a realização com o vídeo permitiu isso: à medida que os equipamentos de cinema foram ficando mais leves, o cinema foi indo mais pra rua, e o vídeo radicalizou ainda mais isso. Só que a gente também se perguntou se você havia começado na película, antes, ou se já começou no vídeo, nesses filmes. A gente ficou curioso de ouvir se esses são seus primeiros trabalhos como fotógrafo, com o Joel.

Luiz Miyasaka: Eu nunca fiz película [risos]. Eu sou da geração exata que chegou com o vídeo, nos primórdios do vídeo, mas eu fiz muita película *still*, foto. Eu sou originariamente de Ribeirão Preto. Meu pai, minha família, eles tinham uma loja de fotografia, laboratório de fotografia. Eu cresci nesse ambiente atrás de um balcão de loja de fotografia. Meu pai era professor, dava aula de fotografia. E sempre, desde molequinho, eu: “Ah, pai, você tá indo dar aula agora? Posso ir junto?”. Eu ficava lá sentado, quer dizer, a técnica é meio de berço mesmo. Aí [na época do vestibular] passei em Ciências Sociais na Unicamp. Era da turma de 1983. Eu conheci o pessoal do Multimeios, um pessoal que fazia pesquisa de vídeo, de imagem. E era os primórdios do vídeo, o U-matic

etc. E eu conheci e comecei a trabalhar num vídeo com esse pessoal. Como eu já tinha técnica de berço, fotografia de um modo geral, facilitou muito. E, quando comecei a trabalhar com eles, fui meio que abandonando o estudo e ficando mais no vídeo. E nessas eu conheci o Renato Tapajós, porque o pessoal de Campinas, que tinha essa produtora e tinha o equipamento U-matic, entrou num acordo de equipamento com o Renato Tapajós, da Tapiri Vídeo. Então eu era o cara que levava equipamento pro Renato Tapajós usar nos vídeos dele, na maioria institucionais, coisas de empresa e tudo mais. Eu fiquei vários anos trabalhando na Tapiri, ainda morando em Campinas. Aí nesses trabalhos eu conheci o Renato Sakata, que veio fazer a produção de um dos vídeos do Renato [Tapajós] e, algum tempo depois, quando a Erundina ganhou a prefeitura, eles venderam o projeto da TV Anhembí. Então, em termos de câmera, acho que foi aí meu primeiro grande treino. Voltando ao *Homens de Rua*, a minha câmera é observadora e tudo, mas acho que foi nesse projeto da prefeitura na TV Anhembí que eu me formei não só fisicamente, mas o olhar, de como seriam as pessoas e tudo mais. E aí eu saí de lá dois anos depois e retomei a relação

com o Renato na Tapiri, e foi por aí que a gente se conheceu, eu e Joel.

Álvaro Andrade: Na Mostra, são nove filmes desse período de 1987 a 1997. E você fotografou cinco desses nove filmes. Então, quando a gente chegou nessa conclusão, falou: “Tem que conversar com o Luiz!”.

Luiz Miyasaka: Então, eu, como vocês perceberam, sou um oriental. Saindo do *Homens de Rua* (1991), indo pra questão racial, a questão negra, a principal coisa que rolou pra mim, coisa pessoal, assim, foi a minha identificação com a causa. Por incrível que pareça. Acho que eu nunca falei pro Joel isso... Eu não sou nem branco nem preto, sou amarelo. Mas à medida que eu ia ouvindo aqueles relatos – e eu tava numa época muito sensível da minha vida –, eu descobri que aquilo que eles estavam relatando era o mesmo processo... Quer dizer, eu não quero relatar que eu sofri ou que eu sofro desse preconceito racial que existe com os negros, mas o processo é muito parecido, porque eu não sou branco. Então, o meu desejo sempre, inconscientemente ou até conscientemente, era: “Por quê eu não nasci loiro, caralho? Eu queria ser igual àquele outro”. Então, assim, eu me achei nes-

sas questões. À medida que eu ia ouvindo as questões pessoais, a questão do processo de como se desenvolveu o preconceito, eu ia me achando, porque querendo ou não eu nunca fui o branco, eu nunca fui o normal. E ainda sou de uma época que o japonês... Um restaurante japonês não era tão popular como é agora. Hoje todo mundo conhece, todo mundo come comida japonesa. Na época, um peixe cru era motivo de piada.

Vinícius Andrade: Todos esses filmes que você fotografou são produzidos pela Tapiri. Então, a gente ficou se perguntando como era a dinâmica, porque a Tapiri e o Joel Zito realizavam pra organizações sociais nesse momento, né? Como é que isso informava o seu trabalho como fotógrafo, esse diálogo com os movimentos?

Fotograma de *Almerinda* (1989), em que Luiz Miyasaka aparece em atuação no set



Luiz Miyasaka: Minha relação sempre foi com o Joel, eu sempre cheguei a partir do projeto pronto e prestes a ser detonado. Eu nunca tive no pré. No *Alma Negra* – que é aquela série de entrevistas com aquele fundo colorido e tudo mais – eu tinha acabado de fazer um trabalho com o Renato Tapajós no estúdio da TVT, a TV dos Trabalhadores, ali no Paraíso. Eu tinha feito um vídeo pra editora Ática, que a gente usou aquele estúdio. Então, a gente já tava reforçando a parceria, eu e o Robson. A gente já tava ali numa relação legal com a TVT, então já engatamos no processo do *Alma Negra*, que foi no mesmo estúdio. A gente tinha conhecimento das dimensões, já estava acostumado. E aí que surgiu a ideia de fazer um fundo específico. Nas discussões do que podia ser o fundo dessa série de entrevistas, acabou surgindo a ideia de usar o trabalho de um dos entrevistados.

Vinícius Andrade: Você lembra se já tinha essa ideia de fazer os retratos em estúdio no roteiro original?

Luiz Miyasaka: A ideia do estúdio já existia antes. Até por questões financeiras. Você fazer tudo no estúdio, trazer as pessoas, é muito mais barato. No estúdio da TVT, inclu-

sive, que não devia estar cobrando quase nada. Então, é muito mais prático, mas acho que a ideia do estúdio já veio pronta. Aí a grande discussão foi o que ter enquanto fundo, isso sim.

Vinícius Andrade: Como era o processo de filmagem? Porque o vídeo permitia filmar mais a um custo menor. Era um processo direcionado através da conversa com o Joel ou chegava a acontecer de ter um material mais amplo e só encontrar o filme na ilha de edição?

Luiz Miyasaka: Eu acho que um pouco de tudo. Mas se tem uma coisa que eu tenho na memória, no coração, eram os fins de tarde na Tapiri. Eram momentos... Imaginem vocês: Renato Tapajós, acho que não preciso falar do currículo dele ou quem ele seja; a Olga Futemma, esposa dele [na época]; e todos os sócios, tinha o Marcos Maia, a Elenice,^[4] e o Joel, claro. Eram momentos que... Eu nunca

[4] Apelido pelo qual Maria Inês Villares era chamada. Componente da Tapiri, ela dirigiu *Tamo Ino* (1977), *Como um Olhar Sem Rosto - As Presidências* (1983), *Meninas de Outro Tempo* (1987), e esteve nas equipes dos filmes da produtora em parceria com o Sindicato de Trabalhadores Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, como *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978), de Renato Tapajós e Olga Futemma.

aprendi tanto quanto naqueles fins de tarde na Tapiri, onde a gente sempre comentava tudo que já foi feito, que eles fizeram, tudo que eles queriam fazer, como eles gostariam que fosse feito e tudo mais. Isso criou meio que uma tradição ali. Então, quando vinha um projeto novo, a gente esgotava... Claro que ele vinha com boa parte pré-definida, mas a gente ficava horas e horas discutindo tudo que podia ser. Acho que foram, da minha história profissional, os momentos de formação que eu guardo mais fortes, porque a gente tinha essa história de falar sobre tudo. “Ah, gente, vai rolar daqui a pouco esse projeto *Homens de Rua* ou *Alma Negra*”... A gente discutia por horas a fio aquilo.

Vinícius Andrade: Antes, durante e depois, Luiz?

Luiz Miyasaka: Depois até menos. No caso do Joel, principalmente, acho que ele precisava daquele momento de introspecção com o material e tudo mais. Então, acho que na maioria dos trabalhos aí se encerrava a nossa relação... lá meio que separando depois da filmagem, do ato da filmagem, porque aí ele levava o material e ia ver o que ia acontecer. Mas o antes e o durante, sempre.

Álvaro Andrade: Luiz, quando você começou a falar, já surgiu com essa história muito boa do *Homens de Rua*. Queria saber se você se lembra de mais histórias parecidas ou de modos de produção que surgiram, de ideias estéticas desses outros filmes: *Retrato em Preto e Branco*, *Eu, Mulher Negra* e *A Exceção e a Regra*, porque são filmes muito diferentes entre si. Isso que é curioso. Vocês fizeram cinco filmes, todos muito específicos, muito diferentes. Parece que vocês estavam sempre buscando uma coisa nova a cada trabalho.

Luiz Miyasaka: Estamos falando do *Retrato em Preto e Branco*, que é estúdio?

Vinícius Andrade: O *Retrato em Preto e Branco* é aquele que tem um ator que encena a escrita de uma carta.

Luiz Miyasaka: Lembrei! Esse eu tinha apagado da memória, porque a gente queria fazer um monte de coisa e tinha pouquíssima verba. Foi uma produção da Companhia de Vídeo, fora da Tapiri. Acho que a produtora ganhou o prêmio, com a condição de trabalhar com o Joel. Tudo rodado no apartamento do produtor, numa noite. Foi terrível, porque foi calor pra caralho e nós inventamos de pôr uma mini-grua gigantesca na sala desse apartamento,

e a luz era tudo Fresnel e essas coisas que é tungstênio, filamento, então passamos um calor fodido. Hoje você tem gruas mínimas, *ronin*, que faz tudo. E o ator não sabia digitar nada. Vocês não são da época da máquina de escrever, mas a gente chamava de cata-milho, de ficar ali com o dedinho... Então o dedo que digita é do Joel, é a mão do Joel, na hora que foi fazer o *close*.

Álvaro Andrade: Tem esse momento dele na casa dele escrevendo e tem algumas imagens da cidade também.

Luiz Miyasaka: A gente deve ter rodado a cidade bastante. A gente já tinha um pouquinho de arquivo, de *Homens de Rua* etc, e a gente gravou muita coisa, nesses outros vídeos. Esse é o advento do vídeo, inclusive. Não era tão solto quanto hoje, mas o vídeo trouxe a possibilidade de gravar adoidado. Então, a gente tinha muita imagem de arquivo e com certeza a gente gravou também. Devemos ter feito uma traquitana pra filmar. Antigamente a gente não tinha esses equipamentos, então o folclore... Por exemplo, a câmera ficava normalmente pendurada, a gente prendia na porta do carro com elástico, porque o elástico corta a vibração, põe um

contrapeso e tudo mais. Mais uma vez falando do Robson: ele tinha essa escola do cinema das antigas. O Robson trazia esse olhar da estrutura cinematográfica – eu aprendi muito com ele isso também.

Vinícius Andrade: Em 1994 tem o *Eu, Mulher Negra*, sobre a saúde reprodutiva da mulher negra, com a narração da Ruth de Souza no estúdio, entrevistas com algumas mulheres.

Luiz Miyasaka: É exatamente nesse que – aquilo que eu falei anteriormente, de eu me achar, me identificar com a estrutura do racismo etc. – foi aí que pintou mesmo. Enquanto filmagem, foi uma estrutura de reportagem. A gente tinha o endereço das pessoas e tinha uma viatura com um número X de equipamentos e ia de locação em locação. Bom, e como é que chama o do cara lá de Santa Catarina?

Álvaro Andrade: *A Exceção e a Regra*.

Luiz Miyasaka: Eu lembro que mais uma vez a gente não tinha grana, então toda a luz tinha que ser barata, tinha que ser fácil. Eu tava sozinho. Era eu, o Joel, um produtor, que era o Ulisses Pereira, e teve um cara de som que foi contratado de lá, que era da Cinemateca de Florianópolis. Um cara ótimo até... que fez

um puta som. Era uma equipe muito reduzida. Então, a luz eu tinha concebido [como] uma coisa mais barata possível. Eu montei vários soquetes de lâmpada, o soquete com fio, um palmo de fio rígido, elétrico mesmo. Então, o que eu fazia? Como eu não tinha verba nem nada, eu levei um monte de extensão. E o próprio fio que tava preso no soquete da lâmpada – e eram lâmpadas normais, de 500 w –, eu usava pra virar um gancho e prender nos locais, na grade da janela e tudo mais. Esse é o lado barato: eu tinha que sair percorrendo pela casa onde a gente ia andar e prendia onde dava essas lâmpadas e plugava nas tomadas.

Álvaro Andrade: Só mais uma dúvida, Luiz, que eu fiquei. Depois desse momento você vira então fotógrafo oficial da Tapiri, né? Que faz esses trabalhos com o Joel... É essa a relação?

Luiz Miyasaka: Então, não tudo – e ainda bem, porque se eu fizesse tudo eu não teria conhecido essas outras pessoas. Quem que eu cruzei? O Zetas Malzoni. Eu nunca esqueci dos relatos que o Renato Tapajós faz da câmera que o Zetas e o Adrian Cooper fizeram no documentário dele. Eu nem conhecia o plano, mas o Renato Tapajós descrevendo o plano que o Zetas faz da mulher do Santos Dias no dia do funeral...

Vinícius Andrade: É do *A Luta do Povo*, Luiz. Tá no início do filme. É uma coisa absurda.

Luiz Miyasaka: *A Luta do Povo*. Esse plano... eu chorava sem ter nunca visto esse plano. Pra você ver como esses papos eram ótimos. Eu peguei tanta coisa, cara, desse pessoal todo. Foi incrível. Aprendi pra caramba. E minha vida de documentário, depois disso, eu fiz algumas coisas. Eu tenho alguns documentários em parceria com a Marlene Bergamo, fotógrafa da Folha, irmã da Mônica Bergamo. A gente fez três documentários. Um nos Lençóis Maranhenses, outro de um escultor uruguaio que mora em São Paulo, e outro de uma comunidade alemã em Santa Catarina. Fiz ano passado... Já ouviram falar do Ilú Obá de Min? Ano passado eu fiz um documentário com elas sobre a questão racial e tudo mais. Então, tô no pedaço ainda. Claro que esse é o trabalho paralelo. O profissional, de grande, tô lá fazendo Hering, Eudora, algumas modelos etc. Mas eu nunca parei com esse outro lado. É que esse outro lado não dá grana, vocês devem imaginar... Ainda tá gravando?

Álvaro Andrade: Tá.

Luiz Miyasaka: Então: fora, Bolsonaro!

DA URGÊNCIA

**UM PIONEIRO
DA URGÊNCIA**

por Juliano Gomes

Na década que recém acabou, o cinema brasileiro passou (e ainda passa) por um processo muito particular de politização. Politização não só dos temas, mas da formação das equipes, das características das pessoas que ocupam posições criativas e da relação entre filmes e movimentos sociais em geral. De maneira mais visível nos últimos cinco ou seis anos, nenhuma instância do nosso cinema, seja de produção, exibição ou difusão, pode ignorar os debates em torno de questões de gênero e de raça.

Apesar de serem discussões históricas nesse campo, passando por várias fases e vocabulários, na década recente tais questões chegaram também a quem nunca se importou ou pensou nisso. Deixaram de ser papo de especialistas. Na grande mídia ou nos festivais mais tradicionais, tais impasses não passam mais em branco – apesar das contradições.

Entretanto, há um perigo colateral nesta intensa emergência: acharmos que este processo é “milagroso” ou que é resultado somente de esforços recentes. Esse adanismo é uma característica do capitalismo contemporâneo e seu caráter inevitavelmente negacionista. O brilho do novo ofusca os processos históricos e, portanto, não trabalha para consolidá-los: o que aparece do nada, pode sumir também num instante.

Esta digressão inicial – para apresentar o conjunto de textos que segue, sobre o trabalho de Joel Zito Araújo realizado nas décadas de 1980 e 1990 – se justifica porque sua obra e a de sua geração é crucial para que possamos colher o que colhemos recentemente. Observar sua trajetória, a proximidade com movimentos sociais, trabalhistas, com o circuito de vídeo popular, com os movimentos negros e sindicatos, é observar um dos capítulos mais vitais da história do audiovisual brasileiro e as bases de alguns avanços que podemos hoje observar. Nunca construiremos uma trajetória consistente no campo da aliança do audiovisual e das lutas por justiça, sem conhecer a história dos esforços neste sentido. Em tal vereda, o percurso de Joel Zito é exemplar e infelizmente pouco conhecido.

Portanto, quando a palavra “militância” sai do seu lugar de origem e passa a ocupar os debates sobre cinema e cultura de maneira mais ampla hoje, se faz oportuno conhecermos os artistas

que se deram conta da importância desse vínculo muitíssimo antes dele se tornar objeto de atenção em escala ampla. Joel Zito, nestes trabalhos, constrói uma trajetória singular não só no âmbito da linguagem e da expressão como também dos modos de produção, associação e difusão, que se faz diferentemente em cada um dos filmes.

O mundo do audiovisual costuma não contabilizar sua própria amplitude quando as produções circulam por fora dos espaços mais tradicionais, como salas comerciais, exibidores privados e grandes produtoras. Há muito da história de nosso cinema que passa por outros caminhos: cineclubes, sindicatos, organizações estudantis, associações de movimentos sociais, circuitos de difusão comunitária e muito mais. Boa parte dos filmes aqui exibidos faz parte deste imenso *iceberg* parcialmente oculto em nossa historiografia mais visível, que ilumina nossa história atual com enorme força elucidativa. É esse um dos objetivos de base da Mostra Joel Zito Araújo - Uma Década em Vídeo (1987-1997)

Tomemos, por exemplo, o docudrama *Nossos Bravos* (1987). O cruzamento entre o documentário e a ficção encontra o entrelaçamento entre as questões trabalhistas e sindicais e as de raça e gênero – há quase quarenta anos. O texto do curador mineiro Ewerton Belico sobre o filme abre a série de colaborações do nosso catálogo. Em seu ensaio, Belico narra e situa o trabalho de Joel Zito em relação à memória sindical e trabalhista brasileira. O tema da memória, que terá presença marcante em toda a obra de Joel Zito, aparece aqui de maneira destacada. Memória como arma para imaginarmos um mundo mais justo, vivo e abundante. O texto parte de uma análise do audiovisual sindical brasileiro da década de 1980 e desemboca, em sua porção final, na emergência da questão racial na obra de Joel Zito. O trajeto do texto sublinha esta relação que é permanente na obra do diretor: a encruzilhada constante entre as questões de formação do Brasil: raça, gênero, trabalho e desigualdade.

Memórias de Classe (1989) mergulha mais profundamente na memória da formação das organizações trabalhistas do começo do século XX, especialmente no contexto da cidade de São Paulo. Numa investida documental – que cruza entrevistas, documentação e filmes

do período – Joel Zito consegue registrar a lucidez e a memória das primeiras gerações de trabalhadores urbanos coletivamente organizados no Brasil. Para refletir sobre este material, convidamos Paulo Galo, liderança do Movimento dos Entregadores Antifacistas de São Paulo. Em uma conversa transcrita, almejamos trazer à leitura não só um olhar sobre o filme, mas uma interrogação sobre a atualidade destas discussões.

Já o filme-retrato *Almerinda - Uma Mulher de Trinta* (1991) é uma obra que deriva de *Memória de Classe*, e mergulha na fascinante personalidade de Almerinda Gama, personagem presente no filme anterior. Aqui, Joel Zito nos conta com ternura e lirismo – tecendo a narrativa com poemas declamados – o caminho de uma das brasileiras de trajetória mais brilhante no século XX. Almerinda vocaliza sua luta pelos direitos das mulheres trabalhadoras e todos os obstáculos que teve que superar dentro e fora das organizações sindicais que recém se constituíam. A personagem empreende uma luta dupla por direitos, como trabalhadora e como mulher. O filme combina certa melancolia com a personalidade solar de Almerinda Gama. A sua notável capacidade narrativa é documentada por Joel Zito com destacada atenção ao gestual, aos espaços e aos objetos ao redor, localizando a história também nas coisas, no que é pequeno e imperceptível. O texto da realizadora e professora piauiense Dácia Ibiapina imerge nos detalhes desta personagem. Este retrato de uma das nossas pioneiras funciona como um marco do futuro que desejamos em relação aos nossos direitos.

O professor e ensaísta carioca Bernardo Oliveira nos oferece um olhar sobre *Alma Negra da Cidade*. Realizado em 1991, o documentário revela diversos matizes da questão racial em São Paulo trazendo diferentes cidadãs e cidadãos negros para um estúdio da TV de Trabalhadores (TVT). Mesmo sem a rua visualmente presente, sentimos a pluralidade das maneiras de viver e sentir as dores e as forças da posição do negro na sociedade brasileira. O próprio filme quebra seu dispositivo quando abandona o estúdio e se abre à espacialidade do rito afro religioso. Em seu texto, Oliveira destaca como questões presentes na produção de vídeo comunitário nesta década nos oferecem hoje uma mirada muito aguda sobre a vida nas cidades naquele período, de uma maneira distinta do que os olhares oficiais mostram e mostravam. De certa

forma, essas produções fazem com o que o “popular” não seja só um tema, mas um modo de abordagem, uma bússola metodológica mesmo.

Ainda na capital paulista, temos a documentação feita pelo diretor da visita de Nelson e Winnie Mandela, também em 1991. Este encontro histórico do maior líder negro do continente africano com o país de maior população negra fora da África, registrado em *São Paulo Abraça Mandela*, é analisado pelo crítico e curador Fábio Rodrigues Filho, no texto “A Emoção do Encontro é Para Ser Vivida”. Pela ótica deste face a face entre a negritude separada historicamente por um oceano, percebemos que o que São Paulo abraça é o casal formado por Nelson e Winnie. É notável, pela documentação *in loco* de Joel Zito, como Winnie é também um ponto de magnetismo para todos os presentes nos ambientes onde circulam. Esta reportagem cinematográfica histórica parece bem consciente desta questão, pelo destaque que dá também à ativista sul-africana.

O documentário *Homens de Rua* (1991) se volta para a população obrigada a viver em situação de rua na maior cidade da América do Sul. No texto “O Batimento de Homens de Rua”, o realizador Vladimir Seixas faz uma análise detalhada dos procedimentos estilísticos do diretor na constituição de sua abordagem de um tema tão delicado. Vladimir se ocupa de como as opções estéticas de Joel Zito se amparam num raciocínio ético profundo, especialmente em relação aos personagens ali mostrados. A variação entre planos mais afastados e entrevistas é esmiuçada por Seixas como forma de abordar uma ideia de povo, respeitando sua complexidade.

A professora e documentarista Edileuza Penha lança seu olhar sobre o curta *Retrato em Preto e Branco* (1992). Realizado em formato de uma carta audiovisual para um amigo estrangeiro, o filme esmiúça de maneira ensaística as engrenagens do racismo brasileiro, disfarçadas sob o mito da democracia racial. No texto “Cores e Compassos de um Brasil em Preto e Branco”, a pesquisadora esmiúça o contexto de produção do filme, para, em seguida, adentrar a trama sofisticada que o curta urde, cruzando questões políticas e culturais de nosso país, com fina

ironia. A tapeçaria que o filme arma inclui materiais dos mais diversos: jornalismo, publicidade, arquivos antigos, entre outros. A estrutura da situação epistolar permite ao filme alçar voos variados, trazendo à baila várias situações características do racismo brasileiro em seus níveis mais evidentes e mais sutis, através dessa ampla variedade de materiais imagéticos.

Em 1994, Joel Zito dirige o documentário *Eu, Mulher Negra*. Trabalhando dentro da perspectiva polifônica que caracteriza vários de seus trabalhos, o diretor cruza entrevistas de mulheres negras de diferentes perfis com arquivos de manifestações culturais e políticas, costurados pela performance magnética da atriz Ruth de Souza. A ativista e pesquisadora Débora Evellyn Olimpio nos oferece em seu texto um panorama relacionado às questões da saúde reprodutiva das mulheres negras, tema central do documentário. As palavras de Débora dão a justa dimensão desta questão tão grave, demarcando também a linguagem sutilmente caleidoscópica de Joel Zito aqui. Novamente, os assuntos se cruzam: saúde, ancestralidade, cultura e religião, segundo uma perspectiva racializada.

A Exceção e a Regra (1997) se assemelha a um *thriller* jurídico, na medida em que acompanha um caso de racismo ocorrido em Santa Catarina e seus desdobramentos através dos anos seguintes ao caso. É notável a eficiência narrativa de Joel Zito e sua variedade de registros e materiais de pesquisa que permitem construirmos as peças dessa complexa engrenagem institucional que alija e marginaliza a população negra do mercado de trabalho. A persistência do legado da escravidão, do trabalho não remunerado e abusivo, se faz nitidamente presente nas situações retratadas no filme. Trabalhadores qualificados, quando são negros, parecem “ilegítimos” aos olhos dos empregadores. A narrativa mistura cenas de tribunal, conversa com advogados, depoimentos das testemunhas, entre outras. O pesquisador João Carlos Nogueira acompanhou muito de perto o caso em Santa Catarina e a produção e circulação do filme. A conversa com Nogueira que aqui publicamos é um valioso documento da importância do filme naquele contexto, dando a medida do trabalho minucioso de Joel Zito na documentação e reconstrução de um crime de discriminação dentro de uma grande empresa, que, em épocas anteriores, passaria completamente despercebido.

O conjunto dos trabalhos revela a sofisticação gradual e a diversidade de modos e linguagens adotados por Joel Zito nestes filmes feitos em diferentes contextos e formas de produção. Temos aqui produções que tendem ao ensaístico, outras que adotam um tom mais direto, registrando os acontecimentos no calor da hora, temos investigações de longa duração, entre outros modos. Cada um dos vídeos tem um tom diferente, um uso de ferramentas narrativas distintas. Por isso, pensamos também na diversidade de vozes e tons de texto nesta breve reunião de artigos. O que se destaca, pelo conjunto, é como justamente as questões abordadas vão se entrelaçando umas às outras nos filmes.

O que se pode ver aqui é o desenvolvimento de um cinema político completamente vinculado a instituições de promoção de justiça social, trabalhista e existencial. Entretanto, a finalidade pedagógica e o vínculo institucional não engessam estes filmes. Há, em cada um, uma marca de olhar, um jogo de recorte, pequenas sutilezas que distinguem o trabalho deste realizador que nunca se coloca acima dos temas que narra, que se esmera dramaticamente nas maneiras de nos dar a ver a cara de um país que se esconde de si mesmo, especialmente neste período. Se hoje falamos de racismo em todos os âmbitos da sociedade, é necessário lembrar que as coisas não eram assim até bem pouco tempo. Ao passo que o racismo, nestes filmes, está sempre conectado a outras opressões históricas que formam a sociedade brasileira.

Portanto, desejo uma leitura prazerosa de nossos textos e filmes, através dos quais a imagem das mazelas formativas de um país ganha densidade e complexidade. Buscamos nesse conjunto de colaborações oferecer reflexões que estivessem à altura do cinema de Joel Zito e da sofisticação intelectual de seu discurso audiovisual, no sentido de iluminar aspectos relevantes em cada trabalho. Entretanto, dada a natureza multifacetada dessa obra, certamente estes filmes têm ainda muito mais a dizer. Esperamos que esse seja um estímulo para que estes trabalhos tenham a visibilidade que merecem e que sirvam como ferramenta de construção de um presente que se estruture sobre estas bases semeadas há três décadas.



NOSSOS BRAVOS (1987)

TODA PALAVRA GUARDA UMA CILADA - NOSSOS BRAVOS E OS DESVÃOS DA MEMÓRIA POPULAR

por Ewerton Belico



Para Alípio Freire, presente.

*Ao que me consta, meu irmão,
movimento é:
logo ao primeiro encontro,
ao primeiro aperto de mão,
um sorrir sorrindo claro e aberto
com todos os dentes dos dedos
e do peito;
um mergulhar nessa angústia
que te disseca
e sairmos prenhes da mais pura
esperança, aos tropeços, pela cidade;*

(Paulo Colina, 2008. p. 56)

1. *Nossos Bravos* (1987) compõe o bloco inicial da produção em vídeo de Joel Zito Araújo, formado por trabalhos dedicados à memória sindical e operária no Brasil, tais como *Memórias de Classe* (1989), realizado no ingresso de Joel Zito na Tapiri Cinematográfica, produtora fundada por Renato Tapajós e Olga Futemma que manteve, desde o final da década anterior, uma prolífica colaboração com as oposições sindicais e com a renovação da militância operária a partir do ABC paulista. *Nossos Bravos* é anterior a essa parceria com a Tapiri, realização do núcleo audiovisual do Dieese (Departamento Intersindical de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos) e co-dirigido com o fotógrafo e diretor Peter Overbeck – realizador de carreira proteiforme, cujo portfólio inclui desde a realização de trabalhos documentais mais diretamente engajados como *Os Anos Passaram* (1968) até a direção de fotografia de filmes como *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) e *Meu Nome é Tonho* (Ozualdo Candeias, 1970). O ingresso no Dieese se consumou

poucos anos antes, quando da mudança de Joel Zito para São Paulo, período ao qual se soma ao trabalho de construção partidária do PT^[1] e inicia seu paulatino convívio com intelectuais e artistas que militavam no MNU (Movimento Negro Unificado) na capital paulista.

2. A fundação do núcleo audiovisual do Dieese testemunha o progressivo engajamento desse instrumento de assessoramento sindical tanto na vida pública brasileira – a partir da revisão de índices econômicos oficiais como inflação e desemprego, costumeiramente fraudados pela ditadura empresarial-militar brasileira – quanto na intensificação de suas atividades em educação sindical. Destaque para aquelas dedicadas à prática da negociação coletiva, em todas as suas implicações, desde dissídios até mobilizações grevistas, a partir da adoção de “(...) uma concepção pedagógica coerente com seus princípios, assentada no diálogo como base da troca de saberes nos espaços de aprendizado, na construção coletiva a partir das práticas e experiências das pessoas e grupos, e na busca de uma abordagem que compreenda a diversidade de olhares, interesses e propósitos presentes na realidade” (MENDONÇA, 2002, p. 57).
3. *Nossos Bravos*, à sua maneira, participa dessas duas dimensões de intervenção do Dieese na política sindical: a construção de arquivos possíveis da experiência coletiva dos trabalhadores,^[2] que constituem uma clivagem na memória pública brasileira – uma revisão historiográfica em processo –, e o combate ao apagamento em curso durante a ditadura. Tal contexto traz para o proscênio o protagonismo das mobilizações sindicais nas profundas transformações na vida de trabalhadores e trabalhadoras pobres. Ainda, como parte de um processo formativo que se organiza a partir das mobilizações sindicais, a

[1] No qual ingressou ainda em Belo Horizonte, quando era estudante da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

[2] Dos quais iniciativas como a fundação do Arquivo Edgard Leuenroth, guardião de parte dos materiais mobilizados em *Nossos Bravos*, dentre outros, são testemunho.

dramaturgia de *Nossos Bravos* expressa uma modalidade educacional *sui generis*, pouco afeita às instituições – não há uma sede sindical como locação – e cujo *locus* por excelência é a esfera doméstica. Desde já tingida de caráter político e coletivo, ela se expressa no congoçamento festivo, parte da sociabilidade proletária. Tem caráter oral, articulando experiências de diferentes gerações de militantes, e se mostra deliberadamente desatenta à hierarquia, afinal, a palavra que expressa a experiência de luta tem mais valor do que postos no aparato burocrático. Tal processo formativo pressupõe uma espectralidade singular: o engajamento do espectador como participante silencioso de uma conversa que poderia ocorrer com seu vizinho ou colega de trabalho, na qual suas dúvidas e angústias poderiam ser formuladas eventualmente por outro interlocutor, com quem partilha o labor e a sociabilidade. *Nossos Bravos* não é um filme de operários, mas um que supõe uma dimensão renovada da experiência operária como seu horizonte de expectativas.

4. A dimensão pedagógica posta em cena por *Nossos Bravos* advém do caudal da profunda renovação das práticas sindicais brasileiras que emergiram na década anterior, no bojo da luta contra a ditadura e da emergência dos novos movimentos sociais. Trata-se de uma nova geração de militantes, em grande parte oriundos das comissões de fábrica e das oposições sindicais, que viriam a dar origem à CUT (Central Única dos Trabalhadores). A lida com o aparato administrativo era uma novidade para muitos, inclusive para vários de seus dirigentes, e demandava certas habilidades práticas – realização de acertos, convocação de assembléias, negociações coletivas. E, tão ou mais importante que essas, havia a necessidade da formação e difusão de uma nova cultura sindical, inspirada nas correntes renovadoras que tomaram de assalto o aparato pré-existente. Ou seja, “mais do que a mera organização, objetivando a disputa das direções de sindicatos, federações e confederações, o que estava em jogo era a construção de uma alternativa ao sindicalismo pelego dominante até então. A não ruptura com a estrutura sindical oficial precisava ser compensada por um comportamento e uma atuação diferentes” (LOSA, 2019, p. 60).

5. Em suma, tratava-se do exercício laborioso da construção de uma nova identidade sindical – presente, não sem contradições, em publicações diversas, documentos oficiais, congressos, e filmes que visavam tanto demarcar diferenças quanto eleger precursores. Neste sentido, *Nossos Bravos* demarca um horizonte histórico e político dotado de caráter de exemplaridade: os precursores da organização sindical operária no Brasil; as grandes greves gerais da década de 1910; o primado da presença de operários imigrantes; a aliança entre anarquistas e socialistas (anterior à fundação do Partido Comunista Brasileiro e ao surgimento do sindicalismo de corte *varguista*). *Nossos Bravos* forma um díptico singular com *Memórias de Classe*: a eleição da experiência anarco-socialista, definidora de sua abordagem, é substituída pela trajetória de militantes que tiveram no *varguismo* e no *pecebismo* os horizontes intransponíveis da militância de base operária, característica do segundo filme. A dramatização ficcionalizada do encontro entre militantes sindicais de gerações e trajetórias diversas dá lugar à articulação dos depoimentos de protagonistas das várias faces da experiência de mobilização dos trabalhadores. Em comum, uma sociabilidade coletiva que se cristaliza na luta, mas que também se plasma em uma miríade de encontros possíveis, intrínsecos às experiências e à convivialidade dos pobres; o travo amargo que não se furta a registrar o temor do fracasso e a tragédia das sucessivas fraturas na história da ação coletiva do operariado brasileiro.
6. *Nossos Bravos* mantém uma peculiar relação com a oralidade: dramatiza a produção e a reprodução social de um conjunto de saberes enraizados no corpo e na memória coletiva dos agentes da experiência operária. Ângelo e Ana, o casal de operários mais velhos, são como bardos, que guardam na memória o passado oculto das lutas dos trabalhadores, seus feitos e fracassos, ligando, através de suas vozes, o fio que conecta as diversas gerações de mobilizações populares. O dispositivo ficcional de *Nossos Bravos* desloca a narrativa

histórica coligida nos fragmentos da memória audiovisual da experiência operária^[3] de uma apresentação em *off* distanciada, vazada pela voz e pelo conhecimento de especialistas,^[4] para a instauração de uma cena pedagógica. Nesta cena, o conhecimento é a tradição oral, que se articula e ajuda a dar sentido à ação política presente, inserindo-a no bojo de um celeiro partilhado de técnicas de resistência e sublevação. A conversa e a partilha, entre a desilusão e a festividade, irmanam as ruínas de uma história borrada: a dos trabalhadores urbanos e de seus conflitos com o estado (presente nos fragmentos reunidos), com sua redescoberta (na voz de seus narradores) pela geração mais nova de militantes, expropriados da historicidade de sua própria experiência pela modernização autoritária brasileira. Neste sentido, ocupa um lugar singular em *Nossos Bravos* a intervenção de Ana: é a única das narrações em *off* que é estruturada em torno de um descompasso temporal, no qual a voz que narra deliberadamente não é contemporânea aos arquivos cinematográficos postos em cena. O deslocamento no tempo transforma os fragmentos do passado em uma ilustração possível de uma experiência da qual não temos imagem, momento no qual a narrativa histórica mais abrangente é tensionada pelo registro biográfico. Desta base, é enunciada a trajetória coletiva, que passa a articular a experiência operária com a história da imigração – em sua relação com a formação da classe operária no Brasil – e das famílias proletárias. É singular que a única intervenção mais duradoura de uma personagem feminina promova outro dos deslocamentos que importam a *Nossos Bravos*. A figuração da presença feminina e infantil no mundo operário, corpos apagados no espaço fabril, enseja uma mudança na montagem do material de arquivo, que passa a buscar seus rastros. A intervenção de Ana irá culminar no relato

[3] Gesto esse que, insisto, nada tem de banal e se insere em um esforço coletivo maior de construção e invenção arquivística da experiência histórica dos pobres.

[4] Podemos pensar, em contraste, na relação entre *off* e material de arquivo em *Revolução de 30*, narração esta feita por Boris Fausto, Paulo Sérgio Pinheiro e Edgar Carone.

de seu encontro e casamento com Ângelo, que não são produtos da experiência fabril partilhada, mas da militância sindical.

7. *Nossos Bravos* é ainda um vídeo e não um filme. Talvez soe hoje uma distinção banal, quando os continentes da produção cinematográfica e videográfica em grande medida se sobrepuseram, e os debates em torno do específico videográfico se arrefeceram. No entanto, o vídeo popular no Brasil constitui-se em um movimento que corria em paralelo à profunda renovação dos movimentos sociais ocorrida com a redemocratização e o arrefecimento das restrições políticas impostas pela ditadura empresarial-militar. Não sem contradições, as diversas entidades e coletivos, vários dos quais ligados à comunicação sindical, participam da fundação da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), cujo embrião foi justamente o registro do CONCLAT (Congresso da Classe Trabalhadora, de 1983), que deu origem à CUT. A partir da articulação prefigurada na década anterior pela parceria de Renato Tapajós com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, se cristalizam os elementos que deram fôlego à produção videográfica engajada: o registro direto dos bastidores da organização dos trabalhadores; o labor que enseja as grandes mobilizações públicas como greves e manifestações; a substituição da *voz do dono*^[5] pela voz, em som direto ou *off*, de militantes e lideranças; o fomento em baixíssimo orçamento, mediado seja pelo aparato sindical ou por entidades diversas, muitas vezes beneficiárias de recursos oriundos de organizações católicas; a circulação em um circuito para-cinematográfico, entre sedes de associações de bairros e salas de sindicatos – toda a formação de um dispositivo de contra-comunicação, em oposição à

[5] *Voz do dono* é um termo cunhado por Jean-Claude Bernardet no livro *Cineastas e Imagens do Povo*, que visa marcar a exterioridade da voz da locução em *off* com relação à pluralidade dos testemunhos; já que “sua participação na experiência seria a própria negação de seu saber, já que dentro da experiência só se obtém dados individuais, parciais, fragmentados. A *exterioridade* do sujeito em relação ao objeto, a que está obrigado a reduzir aqueles de quem fala, é um dos fundamentos de seu saber”. Ver BERNARDET, J.- C., *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003. P. 18.

veiculação televisiva. *Nossos Bravos* carrega em si as marcas dessa profunda renovação dos movimentos sociais e, em especial, da mobilização sindical de teor fortemente mobilista e basista que ocorrera ao longo da década anterior. O abandono da perspectiva frentista que marcava a arte engajada brasileira, em especial aquela oriunda das experiências do CPC (Centro Popular de Cultura), a dizer que a “solidariedade entre o povo e os setores nacionalistas da burguesia brasileira seria um passo fundamental para derrotar os inimigos maiores da nação, representados acima de tudo pelo imperialismo e pela elite brasileira que nele se sustentava com o objetivo de se perpetuar no poder” (CARDENUTO, 2014, p. 144). Em *Nossos Bravos*, a experiência proletária está no proscênio, e seus personagens não alegorizam o embate de forças ideológicas do campo progressista brasileiro: a formação da consciência política dos trabalhadores é um processo interno, que deriva da experiência e sociabilidade dos mesmos.

8. *Nossos Bravos* guarda ainda uma presença ausente que insinua a rota tomada por Joel Zito nos anos subsequentes de sua trajetória. A aparição de Pedro, único personagem negro em cena, marca uma tensão irresolvida: a indagação sobre o lugar da experiência afrodescendente no Brasil na memória dos trabalhadores que ali se esboça. As perguntas e asserções de Pedro apontam uma espécie de inconsciente racial denegado da palavra política que ocupa a cena: a ausência de reflexão sobre os impactos da escravização na mobilização dos trabalhadores, o privilégio da experiência de imigrantes europeus na memória operária e sindical brasileiras. Essa tensão, que se instaura já no início da conversa que ocupa a maior parte do vídeo, traz a marca do paulatino afastamento de Joel Zito em relação à parte substantiva da tradição socialista brasileira, algo que atravessaria sua carreira e pensamento nas décadas subsequentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): Engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. São Paulo: USP, 2014.

COLINA, PAULO. Algum conceito de movimento. IN: RIBEIRO, Esmeralda, BARBOSA, Márcio (Org.). *Cadernos Negros: três décadas: ensaios, poemas, contos*. São Paulo: Quilombhoje; Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, 2008.

LOSA, Lucas. *A educação na Central Única dos Trabalhadores no contexto da crise do sindicalismo brasileiro: apontamentos sobre a apropriação da Pedagogia Libertadora*. Ribeirão Preto: FFCL/USP, 2019.

MENDONÇA, Sérgio E. A. *A experiência do Dieese em pesquisa e conhecimento*. São Paulo em Perspectiva, vol.16, no.3, São Paulo, 2002.



MEMÓRIAS DE CLASSE (1989)

“A LUTA DOS TRABALHADORES É UMA LUTA DE CONEXÃO” - UMA CONVERSA COM PAULO GALO

por Juliano Gomes



Este diálogo com o militante Paulo Galo parte do filme *Memórias de Classe* (1989) para pensar não apenas sobre as questões apresentadas pelo documentário, mas também sobre como elas se relacionam com a organização da luta dos trabalhadores hoje. O que mudou e o que permanece em termos de condição de vida, trabalho e militância? A experiência das mobilizações trabalhistas do começo do século XX, descritas no filme, são vistas aqui em contraste com as observações de Galo a partir de sua atuação à frente do movimento dos Entregadores Antifascistas, em São Paulo. Optamos por manter certa informalidade e oralidade da conversa, realizada por chamada de vídeo.

Juliano Gomes: Paulo, você poderia se apresentar?

Paulo Galo: Sou o Galo, dos Entregadores Antifascistas, movimento que nasceu no ano passado, em meados de junho; movimento que antecipou as greves que vieram a acontecer; movimento que se propõe a empoderar o trabalhador através da ferramenta de conhecimento da política. Quando eu digo política, é uma coisa mais ampla, porque hoje no Brasil, quando você fala de política, parece que tá falando de um vereador, de um deputado, de uma coisa institucional. Parece que não dá pra fazer política fora de partido ou fora de uma instituição, parece que você não consegue fazer política no seu bairro. E a ideia dos Entregadores Antifascistas é propor essa política de rua, que eu costumo chamar assim, de política de rua. É você organizar seu companheiro no seu bairro e se organizar... Se organizar, mano. Os trabalhadores se organizarem porque sente necessidade de se organizar, de tá fazendo política.

Juliano Gomes: A gente chamou você pra comentar o filme *Memórias de Classe*, que é dos anos 1990, feito pela Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), um filme sobre os primeiros movimentos de greve, de organização dos trabalhadores, que ocorreram há quase 100 anos. É um filme que vai falar e vai trazer talvez a primeira ou a segunda geração de trabalhadores organizados que conseguiram criar condições coletivas de melhoria pros trabalhadores, ali

pré-CLT.^[1] E agora, nos anos 2020 do século XXI, os processos de exploração do trabalhador se sofisticaram, ganharam novas maneiras. Uma coisa que a gente nem imagina que estaria voltando, que a gente estaria, em termos de exploração, num novo ciclo. E você, além de ser dos Entregadores Antifascistas, é uma pessoa que pensa e sabe se comunicar muito bem sobre esse processo. Como é que foi pra você ver esses depoimentos, ver o filme, o que foi que passou pela sua cabeça?

Paulo Galo: Eu achei muito louco, principalmente essa fita que você falou de ser um período pré-CLT. A gente tem os trabalhadores ali lutando pela dignidade de um trabalho, pelo trabalho digno antes da CLT, você tem no filme a CLT chegando e você tem a CLT indo embora agora, tá ligado? Então, é muito louco você pegar essa transição, essa linha do tempo da luta do trabalho no Brasil. E o que eu mais fiquei impressionado no barato é qualidade das pessoas ali, dos envolvidos ali, a qualidade de consciência de classe, de luta. Aquela mulher, esqueci o nome dela, mano...

Juliano Gomes: Almerinda.

Paulo Galo: A Almerinda, ela é incrível, ela é foda. Naquele tempo, mano... Já é difícil você ser uma Almerinda hoje, imagina ser uma Almerinda no começo do século passado.

Juliano Gomes: Totalmente consciente dos rolês todos.

Paulo Galo: E aí você fica tentando entender o que entrou dentro da gente que foi corroendo a coisa, que foi transformando a gente numa coisa muito mais dócil. Às vezes parece que

[1] “A CLT (Consolidação das Leis Trabalhistas) é a principal referência de direitos dos trabalhadores brasileiros. Assinada por Getúlio Vargas em 1943, ela foi modificada diversas vezes, como na reforma trabalhista de 2017 e, mais recentemente, na Medida Provisória 905/2019 (MP que criou o contrato “Verde Amarelo”). A CLT detalha os direitos do trabalhador urbano que tem vínculo de emprego, como 13º, salário mínimo e férias”. Fonte: <https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2020/03/04/clt-consolidacao-leis-trabalhistas-celetista-emprego-trabalho-direitos.htm?cmpid=copiaecola> Acesso em: 26 Jun. 2021.

não é, mas é dócil. Parece que não é dócil porque é vermelho, é preto, tem umas foices, tem uns martelos, uma coisa espinhosa. Comparado ao que era, é dócil. Aí a gente fica tentando entender por que isso aconteceu, por que que a expressão do sindicato era uma coisa tão subversiva, era uma coisa tão potente, tão forte na mão dos trabalhadores, e hoje parece uma coisa, uma instituição comum, uma ONG. O trabalhador bate na porta do sindicato, porque precisa de uma cesta básica. O presidente do sindicato arruma uma cesta básica pro trabalhador, e a relação é praticamente essa. O Sindicato dos Motoboy esses dias tava tentando reunir entregadores pra fazer carreata pra marcha fúnebre do Covas. E aí nós ficamos assim: “Porra, mano! E aí? Sindicato nessas ideias? Qual que é a fita, mano?” Você fala aquilo e fica: “Mano, o que aconteceu com a gente?”. E aí você vai analisar a coisa e vê que é muito louco. Por exemplo, o imperialismo não vai mandar mais tanque, o imperialismo vai mandar a Beyoncé. E é por isso que a gente vai se corroendo, vai perdendo a característica, porque parece que a coisa não é combativa. Parece que a coisa é mais: “Vamos pra uma linha de diálogo, vamos pra uma linha de conciliação, vamos pra uma linha de trocar ideia, porque essas pessoas tão se colocando pra trocar ideia. Olha, mano, eles deixaram a Beyoncé ser a Beyoncé, eles deixaram o Jay-Z ser o Jay-Z, eles deixaram a Maju Coutinho ser a Maju Coutinho. De certa forma, esse povo até que não é tão ruim assim”. E aí parece que numa época que não tinha esses personagens, não tinha uma Beyoncé, não tinha um Jay-Z, não tinha uma Maju Coutinho, não tinha essas pessoas pra darem uma falsa noção de que a coisa tá tudo bem, as pessoas eram muito mais tipo: “Quê? Tá tirando? Vamos pra cima”. Então, esse filme me botou pra pensar que as coisas que a gente conquista não podem colocar a gente num estado de “Beleza, conquistamos, chegamos. A gente chegou, conquistamos a carteira de trabalho”. Uma das coisas que o filme me fez pensar foi o quão a gente não pode parar. Por exemplo, se eu tô na greve, eu quero que a greve não acaba, mano. O patrão pode falar assim: “Não, eu vou dar 100 % de aumento pra vocês”. Eu sou o cara que fala assim: “Não tem que acabar, ele tem que desistir de ser patrão. Pra nós dizer que venceu mesmo, esse cara tem que desistir de ser patrão, tem que fazer a fábrica virar uma cooperativa, tem que fazer o aplicativo entregar na mão do trabalhador, pra greve ter dado certo, de certa forma”. Então,

a gente tem que tomar cuidado. Às vezes a gente fica lutando por um colchão, e aí o colchão chega, e a gente esquece que tem que lutar por comida. A gente tem que lutar por outras coisas, continuar lutando.

Juliano Gomes: Achei muito interessante uma coisa que você falou aí: que esse filme mostra o trabalho e a organização de uma galera numa época que não tinha nem televisão, talvez não tivesse nem telefone. Era rua. Você tinha que ir lá no sindicato do outro, na fábrica do outro. Não tem celular, não tem *WhatsApp*, não tem televisão, tinha uma rádio ali que não serve pra nada, não tem Beyoncé. Eles produziram essa organização um pouco do nada, estão lá, a galera trabalhando, Revolução Industrial recente, urbanização recente de São Paulo, tudo novo. No meio disso, tem esse filme, e eu fico pensando na importância da comunicação nesse rolê, de fazer filme, ou das pessoas se falarem. Comunicação no sentido amplo, memória, comunicação direta, registro, em como é esse problema hoje. Em teoria, parece que é mais fácil, mas, pelo que você tá falando, também é mais difícil: consciência de classe, espalhar essa ideia... enfim, não sei o que você acha. Você falou de imperialismo, cultura pop, e eu fiquei pensando nessa parada. Alguma coisa que parece que andou pra trás, de alguma maneira, mesmo com muita comunicação. Já me ocorreu essa questão. Eu não sei a resposta.

Paulo Galo: Sim, quando não tinha tanta novela, tanta televisão, tanta coisa para te parar, te deixar tranquilo num canto, as pessoas estavam mais na rua dialogando, trocando ideia. A novela das pessoas era o anarquismo. Pra nós, o personagem principal da história era o [Mikhail] Bakunin, o [Karl] Marx, a Revolução Russa. A escravidão era uma coisa muito recente. Ainda é, né? Mas naquela época era tipo ontem. Se hoje já parece ontem, naquela época a coisa devia tá ali. Como é que fazia para organizar Palmares, sem telefone, sem *WhatsApp*, sem forma de comunicação? Nem poder conversar os pretos podiam conversar, mano. O sinhozinho não deixava dois pretos ficarem conversando. E hoje tem *WhatsApp*, *Facebook*, e a gente não organiza um comitê de bairro nem parecido. A gente se organiza tudo embaralhado. A gente vai conversar e discute. Toda assembleia é a maior discussão, não consegue entrar em acordo em nada. A minha opinião sobre isso é que a gente depende de um campo que não é

nós que controlamos esse campo. É igual na internet, não tem discurso bonito na internet que vai vencer “mamadeira de piroca”. Por quê? Porque é campo deles, da burguesia, desse povo aí. É igual falar assim: “Muito bacana, a favela venceu!”. Como que a favela venceu se a favela ainda existe, meu camarada? Não tem favela que venceu se a favela ainda existe. Isso é ridículo de falar, isso é coisa que tão colocando na sua boca.

Juliano Gomes: Perfeito...

Paulo Galo: A favela só vai vencer nem é quando a favela deixar de existir, é quando o bairro rico deixar de existir também. Porque o bairro rico é que alimenta a favela. Pra ter gente rica, você precisa de gente pobre. Pra ter bairro rico, você precisa de bairro pobre. Pra ter país rico, você precisa de país pobre. É um se alimentando do outro. Privilégio se alimenta de direito, mano. Então a favela só vai vencer na hora que o Morumbi deixar de existir, na hora que Moema deixar de existir, na hora que Higienópolis deixar de existir. Aí a favela vai deixar de existir também, e aí é que nós vamos vencer. Olha como é difícil você operar no campo dos caras. Então, toda essa tecnologia, todas essas facilidades que vieram pra facilitar pra gente, também veio para controlar a gente, pra manter a gente rastreado. Você tá rastreado, parça. É uma falsa autonomia. É igual os aplicativos, é uma falsa autonomia, parece que você tem autonomia de ligar o aplicativo quando quiser, na hora que quiser, mas você não tem. Você trabalha, trabalha, trabalha, e você é liberado na hora pra assistir a novela, o Jornal Nacional, pra se alienar. Você vai numa caixa de ferro, vendo um monte de propaganda estranha na TV, apertado, amontoado. Você tem que comer a comida que os caras falam que você tem que comer. Você tem que assistir tudo que ela fala que tem que assistir. Você tem que vestir tudo que ela fala que tem que vestir. E você tem que achar isso bom, ainda tem que almejar esse bagulho, um tênis Nike de mil reais. “Eu quero muito isso”. “Por quê? Quem disse que você tem que querer esse bagulho? Por que você tem que querer esse bagulho?”. “É porque é bom”. Então por mais que tenha ferramentas que vieram pra facilitar, a tecnologia vem pra facilitar, ela também vem pra controlar, porque não é a gente que opera ela, não é nosso campo. É igual a gente querer jogar futebol no campo dos caras. O juiz é dos caras, a regra é dos caras. Aí

você fala assim: “Eu tenho meu talento”. O seu talento não vai valer nada, não adianta nada. Se você tiver perto do gol e o cara dá um cartão vermelho em você, já era.

Juliano Gomes: Já que a gente tá falando de um filme que é a memória dessa questão, nos Entregadores Antifascistas vocês têm alguma preocupação com memória? Fico pensando nisso, pegando o que o *Memórias de Classe* fez nos anos 1990, registrar a memória do passado, dos anos 1920 e 1930. Hoje os trabalhadores estão produzindo memória da sua luta, do seu rolê?

Paulo Galo: A gente é preocupado com essa coisa de deixar registrado. Sempre vem gente querendo fazer um filme, ou querendo registrar, ou querendo fazer um livro, escrever algo, uma nota. E a gente tá sempre buscando registrar, porque a gente sabe que a gente depende do passado pra existir. Os Entregadores Antifascistas são inspirados nos Panteras Negras, e a gente sabe que a luta dos trabalhadores é para além dos séculos. Ela é milenar, é uma luta de conexão, se conectando com uma luta que já existe. E a gente tá tentando deixar um legado para possíveis outras lutas que poderão existir, e que os entregadores sirvam de base. Por exemplo, os Entregadores Antifascistas gostam muito do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra), a gente olha muito pro MST e fala assim: “Pô, o MST, mano, olha como o MST começou, olha onde o MST tá, como se organizou, olha os erros que o MST cometeu, olha os acertos que o MST cometeu. Boa, precisamos também disso aí”. A gente sabe o quanto os registros são bons pra gente poder se basear e conseguir dar sequência na luta. Você vai catar um fuzil e vai querer mudar o mundo na unha? Vai precisar ler o [Carlos] Marighella, o *Manual do Guerrilheiro Urbano* (1969). Você vai querer juntar um monte de camarada e sair subindo o Brasil a pé pra mudar alguma coisa? Vai precisar da história do [Luís Carlos] Prestes. Vai querer fazer a luta feminista dentro de um Sindicato, de um trabalho? Vai precisar da Almerinda. Você vai precisar dessa caminhada que aconteceu. Eu falo com meus camaradas: “Vocês têm que entender que o Brasil já teve mais de 80 presidentes, nós conhecemos alguns. A gente vê o Bolsonaro falando de armar o povo e a gente não lembra que o [Paulo] Maluf, há pouco tempo, tava falando de colocar a Rota na

rua aí. É o mesmo discurso, é a mesma técnica, politiqueira velha, de grudar o povo através do medo, da segurança pública. Eu falo assim pros caras: “Vocês sabiam que era pro Lula e o PT terem feito a Reforma Agrária, e os cara não fizeram por causa do João Goulart?”. “Como assim?”. “Por causa de um golpe, o Lula tentou fazer e ficou com medo de tomar um golpe”. Mas mesmo não fazendo isso, tomaram um golpe. Tem que entender porque isso aconteceu, aconteceu lá, aconteceu cá, pra entender o que vai acontecer depois. Olha o Lula voltando, apertando a mão dos pilantras tudo de novo. Precisa saber o que tá acontecendo com base no que aconteceu. Ou a gente não vai lembrar que o vice do Lula era o José Alencar? A gente precisa lembrar, estar ciente. Então, esses registros da história são muito importantes pra gente conseguir montar um quebra-cabeças do futuro, porque para mim a coisa é um quebra-cabeça. E pra mim a Almerinda é uma peça. Os comunistas de outra época são outras peças. E aí a gente vai juntando as peças pra tentar construir um processo revolucionário brasileiro. E essas peças dependem dos registros. E sabe qual é a tristeza? E o que não foi registrado? E as Almerindas que não foram registradas? Porque a Almerinda ainda tá ali pra gente ver no vídeo, pra gente saber que essa mulher incrível existiu. Mas eu não duvido que existiram outras Almerindas que ninguém... E que talvez seriam a solução de hoje.

Juliano Gomes: Você imagina uma menina de escola pública escutando a Almerinda falar? Como é que essa – não sei se a palavra é consciência –, essas ideias se tornam interessantes pras pessoas? Por que qual é o problema? Eu acho que é que esse papo às vezes parece chato. A galera trabalha pra caralho, 20 horas por dia, chega em casa, não quer trocar ideia sobre isso, é uma coisa que não é sedutora. E aí o cara fala que a favela venceu: é sedutor, é bonito, tem design, tem música. E os personagens do filme, ou eles trocavam ideia e se organizavam, ou nada. Ali só tinha mesmo a rua. E eu acho que a rua, de alguma maneira, hoje tá diferente. Há mais isolamento. A articulação, pelo que você falou, é mais difícil. Queria que você falasse desse nó difícil de resolver.

Paulo Galo: Tem um cara que se chama KRS-One, rapper americano, que fala: “O *hip hop* não inventou nada, o *hip hop* reinventou tudo”. Eu era uma criança quando o Mano Brown tocou

na rádio. E era uma batida do meu tempo, do meu momento, que eu gostava de escutar. E o Mano Brown falou assim: “MalcolmX, Gandhi, Lennon, Marvin Gaye, Che Guevara, Bob Marley, líder evangélico Martin Luther King”. Aí ele fala assim: “Ouvindo Cassiano, maluco, gambé não guenta”. Aquele momento era o momento em que o *hip hop* tava conectando o passado com o presente para construir o futuro. O momento em que o *hip hop* era um ponto de conexão, ajudando a trazer o passado à tona de novo. Então, por exemplo, o Mano Brown tava cantando *Pânico na Zona Sul*, mas a base de fundo era James Brown. *Homem na Estrada*, a base de fundo era Tim Maia. Ou seja, tem como fazer essa conexão. O que não dá é você querer pegar algo de um tempo e de um espaço pra colocar pras pessoas de um outro tempo e de outro espaço. Então, como vai fazer? Tem que transformar o barato numa coisa acessível para esse tempo e esse espaço. Você precisa praticar 2021, Brasil. E 2021, Brasil é uma coisa maluquíssima. Mas tem que tentar construir as coisas a partir do que a gente tá vivendo. Se a gente não construir a partir do que a gente tá vivendo, se a gente quer construir a partir de uma imagem que a gente tem dentro da cabeça do que foi e de como tem que ser, a gente não vai construir nada. E a revolução não vai ser do jeito que a gente quer. Isso é o grande ponto pra mim. A revolução não vai se dar do jeito que a gente quer. Porque a gente quer todo mundo armado, tomando o poder, fazendo o poder acontecer. E não vai ser assim, parça, não tem mais como ser assim. Você vai falar de comunismo na favela, as pessoas vão falar assim: “O que dá pra fazer com esse comunismo? Dá pra pintar uma parede? Dá pra comprar um quilo de carne? Dá pra comprar o tênis que meu filho quer? Dá pra parar de morar nesse barraco de pau aqui? Como funciona esse negócio aqui?”. “Ah, lê aqui esse negócio de comunismo”. “Ah, eu não tenho tempo pra ler, não tempo pra ver esse bagulho. Eu não tenho tempo, trabalho demais, e na hora que eu não trabalho eu quero assistir à novela. Na hora que eu não trabalho eu quero mexer na internet, eu não quero ler o bagulho do Marx”. Vamos supor, se a gente pega e faz mil exemplares do *O Capital* e dá na favela, pra cada barraco um exemplar, vai adiantar alguma coisa? Não vai, mano. A gente tá conversando com o espelho, mano. Nós precisamos achar as Almerindas do nosso tempo. Nós temos as Almerindas do nosso tempo. Elas não são daquele jeito, daquelas formas, mas elas estão aqui ainda. Porque

é um espírito de luta. E esse espírito de luta vai ultrapassando o tempo, e ele vai se modelando conforme o tempo vai mudando. Mais do que estar conectado com os livros, a gente precisa estar conectado com a vida. E utilizar outros livros para entender melhor a vida nos seus diferentes tempos e espaços que a história foi ocorrendo e transcorrendo. Mas pra mim basicamente é isso: é preciso pegar 1917 e transformar num acarajé hoje. Tem que pegar o que aconteceu em Cuba e transformar num tacacá, num tucupi, num baião-de-dois. Tem que pegar o que aconteceu no México, os zapatistas lá, e trazer pra dentro da nossa realidade de uma forma que isso seja gostoso, porque essa é a investida do capitalismo. Eles fazem essa merda ficar gostosa, faz essa merda ficar atraente, bonita, do jeito que a gente gosta. Não é possível ser o Jay-Z: essa é a grande questão. Mas os caras vendem como se fosse possível. A gente precisava de um Neymar, mas a gente perdeu esse. Esse Neymar não dá mais. Então, a gente precisava estar conectado com o futebol de várzea quando o Neymar nasceu, mas estava no boteco falando merda.



ALMERINDA: UMA MULHER DE TRINTA (1991)

“EU ERA UMA MULHER BONITA E NÃO SABIA”

por Dácia Ibiapina



O filme *Almerinda: Uma Mulher de Trinta* (1991) nos remete a uma época em que se distinguia filme de vídeo a partir do suporte – película ou vídeo. Atualmente, essa distinção já não faz sentido, até porque o suporte película praticamente desapareceu na era digital. No início dos anos 1990, quando foi realizado, o suporte vídeo analógico já estava consolidado. Sua emergência deu margem a um debate sobre como se apropriar dele e, no bojo desse debate, emergem a videoarte, o videoclipe e o que conhecemos como vídeo popular. O vídeo documentário passa a poder gravar entrevistas mais longas – gravar muito e editar pouco se torna viável. Devido ao elevado preço da película, filmes de baixo orçamento demandavam parcimônia na captação; já as fitas de vídeo, com maior duração e mais baratas, permitiam gravar com mais liberdade e ao sabor dos acontecimentos.

O vídeo popular foi, assim, largamente utilizado para documentar ações dos movimentos sociais, em especial as lutas de trabalhadoras e trabalhadores por melhores condições de vida e trabalho. Ele chega ao Brasil ainda durante a ditadura civil-militar, na segunda metade dos anos 1970, e, aos poucos, aparece como instrumento de luta contra o regime – cineastas e trabalhadores(as) se atraem e se unem nessa luta. A linha de montagem dos operários nas fábricas se aproxima da linha de montagem na ilha de edição.

Os filmes realizados a partir do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema são exemplares nesse sentido: um deles, *Linha de Montagem* (1981), direção de Renato Tapajós e montagem de Roberto Gervitz, assume essa aproximação aos operários no próprio título. Com o vídeo, emerge também o debate sobre a linguagem: esse suporte pediria ou fomentaria uma nova estética? O vídeo gerava uma imagem com pouca definição e que se degradava no processo de fazer “a cópia da cópia”.^[1] Mesmo assim, ganhou, efetivamente, uma linguagem própria, mais dinâmica e experimental se comparada à linguagem do cinema clássico.

[1] A montagem era feita de forma linear na ilha de edição.

O filme *Almerinda: Uma Mulher de Trinta* se inscreve na vertente do vídeo popular (produção da Tapiri Vídeo, a mesma de *Linha de Montagem*). Nele, se evidenciam questões de captação e de montagem características de um filme centrado em longa entrevista com personagem. Valendo-se de música – Almerinda toca piano e canta – e trilha sonora em algumas sequências, o filme faz uso frequente de materiais de arquivo (filmes antigos, fotografias e recortes de jornais), não só do acervo pessoal de Almerinda. Ancora-se, assim, nas narrações em *off* sobre tais imagens, além de clipes de poemas declamados por atrizes,^[2] que tratam de amor paternal, da maternidade, da loucura provocada pelo primeiro amor e de perdas familiares. Almerinda também era poeta e os temas ajudam a construir a subjetividade da personagem.

A fotografia e a direção de arte^[3] chamam atenção: os objetos têm força expressiva, também o mobiliário antigo, o piano com partituras expostas, fotografias e pinturas emolduradas, e muitos elementos de decoração, dentre os quais, um jarro com flores no centro da mesa e um espelho sobre um móvel, que favorece os enquadramentos. A fotografia transporta os espectadores para esse ambiente acolhedor por meio de planos de diferentes escalas (com uso de panorâmicas e *zoom*): ora vemos a sala em plano geral, ora Almerinda em plano médio ou em primeiro plano,^[4] principalmente na abertura do filme (quando ela toca piano e se cria uma ambiência intimista). O filme leva a personagem a remexer em seus guardados e suas

[2] Os poemas performados são das autoras Thargélia de Meneses, de Recife, Laura Mendonça, de Caruaru, e Úrsula Garcia, também de Recife. Poetas nordestinas que escreveram em jornais nas primeiras décadas do século XX, como Almerinda Gama.

[3] A fotografia é de Valdir Tezinho e a direção de arte é de Luci Alcântara (os créditos registram, inclusive, um agradecimento à Oiac Antiguidades).

[4] O filme faz uso também de planos de detalhe dos objetos e closes do rosto de Almerinda. Ao final, Almerinda interage com Luiz Miyazaka, da equipe técnica, demonstrando empatia com ele e, conseqüentemente, com o espectador. Nessa sequência, o espelho cria nesse sujeito desavisado a ilusão de estar diante de dois ambientes. Em película, talvez não fosse possível lançar mão de materiais e recursos narrativos tão diversificados. Nota-se o uso de apenas uma câmera na entrevista, o que leva ao uso de *zoom* e de fusões para variar os enquadramentos.

lembranças: as mãos sempre ocupadas durante a entrevista, ela folheia livros, pastas com papéis, memórias.

A alegria e a coragem de Almerinda convocam o espectador – ela se instalou na vida e demorou para sair, vivendo um século (1899-1999). Logo descobriu que o trabalho das mulheres valia menos que o dos homens e que algumas profissões não as aceitavam. Insatisfeita com o machismo no Pará (segundo ela, “A inteligência não tem sexo”), foi para o Rio de Janeiro em 1929, com 30 anos de idade. Na então capital federal, teve sucesso profissional e ascensão social, mas também perdas.^[5] Apesar disso, na conversa, o foco recai em seus sonhos e nas artes: toca piano, canta, fala sobre a amizade com a cientista e feminista Bertha Lutz. Segundo Almerinda, Bertha costumava dizer: “Temos que atacar em todas as frentes, aproveitar toda e qualquer brecha para malhar o tema do feminismo.”

Entre as frentes de luta da época,^[6] se destacava a reivindicação pelo voto feminino, conquistado com a reforma eleitoral de 1932, no início do governo de Getúlio Vargas (1930-1945), e mantido na Constituição de 1934. Almerinda diz, com orgulho, que foi a primeira mulher eleitora. A primeira eleição aconteceu em 1933, para a escolha dos(as) delegados(as) classistas, representantes das classes trabalhadoras na elaboração da Constituição, e nela Almerinda foi delegada, pelo Sindicato das Datilógrafas e Taquígrafas e pela Federação do Trabalho do

[5] Almerinda perdeu o pai aos oito anos em Maceió/AL, onde nasceu. Foi então morar em Belém (PA) com a avó. Após concluir a escola primária, não a colocaram no ginásio. Passou nove anos sem estudar. Ficou em casa. Estudou piano e francês, leu muito, aprendeu prendas (bordado, crochê, renda de bilro, costura). Casou-se em 1923, com um primo que era escritor e poeta e que morreu de tuberculose dois anos e alguns meses após o casamento. Tiveram um filho, que também morreu, ainda bebê. Ainda em Belém, ela cursou a Escola de Comércio, se tornou datilógrafa e colaboradora assídua do jornal *A Província do Pará*. Já no Rio, teve um relacionamento com um engenheiro, com quem teve um segundo filho. Ambos morreram e ela ficou novamente sozinha. Seu irmão jornalista também morreu antes dela, em 1941.

[6] A luta no movimento sindical, na imprensa, através dos partidos políticos, na Câmara dos Deputados e Senado.

Distrito Federal.^[7] Em seguida, houve a eleição política para senadores e deputados constituintes, quando saiu candidata, junto a Bertha Lutz e outras companheiras.

Almerinda não dissimula sua decepção com a acomodação das trabalhadoras: diz que a luta pelo voto feminino foi empreendida por mulheres da elite e que tinha um caráter liberal e assistencialista, ponto de vista ilustrado pelo filme com a crônica *A Mulher do Povo*, escrita em 1931 por Pagu^[8] para um jornal de São Paulo, em que a militante afirma: “Estas feministas de elite, que defendem o direito ao voto para as mulheres cultas e negam o voto aos operários e trabalhadores sem instrução, se esquecem que os problemas todos da vida econômica e social ainda estão por serem resolvidos”.

Como escritora, Almerinda teve participação intensa em jornais e revistas (*Jornal do Comércio, Diário de Notícias, Correio da Manhã, Revista O Malho, Jornal do Brasil*). Ela publicava crônicas, poemas, notícias e aparecia em colunas sociais da época. Também utilizava seu acesso à imprensa para fazer assessoria de comunicação do movimento feminista e sindical – criticando, por exemplo, a falta de estímulo à publicação de livros escritos por mulheres e a posição da Academia Brasileira de Letras, que não aceitava mulheres em seus quadros.^[9]

[7] No campo sindical também não era diferente: Bertha Lutz logo descobriu que as mulheres não conseguiam integrar a diretoria dos sindicatos mistos, pois os homens eram maioria. Teve então a ideia de criar um sindicato só com mulheres. Foi assim que Almerinda participou ativamente da criação do Sindicato das Datilógrafas e Taquígrafas. No filme, ela conta sobre os congressos e reuniões intersindicais: os homens zombavam delas, chamando o sindicato de “sindicato de eu sozinha”. Ela reconhece que a adesão era pouca, em suas palavras: “O sindicato era quase uma máscara, porque as mulheres não tinham consciência combativa corporativa”. Conta também que Bertha Lutz era ridicularizada, assim como quem a seguia. Os críticos alegavam que as feministas queriam ser iguais aos homens. O feminismo era mal visto, questão que permanece atual, embora mais atenuada.

[8] Apelido de Patrícia Galvão, escritora, poeta e militante política ícone do feminismo na primeira metade do século XX no Brasil.

[9] Por falta de editora para seu livro de poemas *Zumbi*, Almerinda o publicou de forma independente.

Almerinda conta ainda no filme que deixou o movimento feminista porque este foi esfriando: Bertha Lutz, sua grande inspiração, morreu em 1976, e ela precisava, ao mesmo tempo, cuidar de sua vida pessoal. Conta que então conseguiu adquirir sua casa no Cachambi, no Rio de Janeiro, vinte anos após ter chegado à cidade. E emenda: “Uma mulher com 50 e tantos anos, cheia de serviços, não tem tempo para estar pensando em macho”.

Almerinda comove ao trazer à tona aspectos da vida cotidiana das mulheres, sempre com humor. Segundo ela, “O amor é eterno e não importa que o objeto amado mude (...) Rei morto, rei posto”, e conta que, ainda em Belém, após a morte de seu marido, teve um amor platônico por um homem mais velho (um caixeiro viajante, ministro de uma igreja protestante e desquitado). Na época, Almerinda achava que aquele homem era ideal para ela. A cada viagem a Belém, ele lhe trazia uma flor, amor perfeito, dentro de uma Bíblia, e ela achava isso muito simbólico, mas “(...) ele não me fazia a corte”, diz. Sendo assim, esse amor ficou apenas no simbolismo e, inspirada nessa história, ela fez uma música, que denominou *De Profundis do Amor* e canta trechos no filme: “O meu amor morreu. Vive o amor”. Como se pode notar, Almerinda era romântica, porém não se deixava paralisar pelas perdas. Ela afirma nunca ter se convencido de que fosse uma mulher bonita, embora, ao visitar a juventude através de suas fotos, tenha se dado conta: “Eu era uma mulher bonita e não sabia”.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

ALMERINDA - Uma Mulher de Trinta. Direção de Joel Zito Araújo e Angela Freitas. Rio de Janeiro: Tapiri/Tv Viva, 1991. Color.

ALMERINDA, a luta continua. Direção de Cibele Tenório. Rio de Janeiro: FGV, 2015. Color.

SENADO, Tv. *Conheça Almerinda Gama, pioneira na luta por igualdade política no Brasil*.

Disponível em: [youtube.com/watch?v=ry_VdZphwYc](https://www.youtube.com/watch?v=ry_VdZphwYc). Acesso em: 10 maio 2021.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GOMES, Angela. *Velhos militantes*: depoimentos de Elvira Boni, João Lopes, Eduardo Xavier, Hilcar Leite. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

MACHADO, Arlindo. *A Arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. São Paulo: Saraiva, 1997.

TENÓRIO, Patrícia. *A vida na ponta dos dedos*: a trajetória de Almerinda Farias Gama (1889-1999) – feminismo, sindicalismo e identidade. 2020. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2020.



ALMA NEGRA DA CIDADE (1991)

BRASIL, 1991: ALMA NEGRA DAS RUAS

por Bernardo Oliveira



Paira um interesse premente acerca da produção do vídeo popular, sobretudo a partir das experiências da TV Viva, em Olinda, da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), em São Paulo, e da TV Maxambomba, na Baixada Fluminense, ligada ao Centro de Criação da Imagem Popular (CECIP). O meu palpite é que, subjacentes a essa produção, operam pelo menos três linhas de forças que nos emprestam hoje a sua contraluz. A virada política que se deu durante a chamada “abertura”, caminhando para o encerramento de um período de vinte anos de ditadura militar, e que trouxe investimento filantrópico para o país. A questão dos direitos que atravessa a retomada, em âmbito democrático, da atividade dos movimentos sociais, coincidindo com a “Constituição Cidadã” de 1988. Por fim, a marca dos cem anos da abolição da escravatura subleva o sabor amargo de uma terrível e inominável contradição, embora tenha servido de marco na recomposição do campo das lutas étnicas no Brasil. Abertura democrática, luta por direitos e luta contra o racismo parecem fornecer o eixo histórico ao redor do qual orbita o vídeo popular brasileiro dos anos 1980.

Não há dúvida de que a produção do vídeo popular se deixou nutrir por essas linhas de força, que incidiram não somente na forma da produção, como também na experimentação de métodos, técnicas e meios de comunicação. Observa-se, a partir daí, o surgimento de vídeos que usam de dispositivos dramáticos para provocar uma reação autêntica dos transeuntes nas ruas, em uma relação direta que evita a todo custo a membrana apaziguadora do olhar acadêmico.^[1] A tendência a conectar realização cinematográfica e política comunitária é uma das características mais interessantes que se pode depreender de uma retomada do pensamento acerca das experiências do vídeo popular.

[1] Por exemplo, *Eleições Lindomar*, dirigido por Valter Filé em 1990, deixa transparecer um processo estético-político sem precedentes, recusa tanto o nacional-popular paradigmático quanto a sua crítica pelos circuitos acadêmicos de centro-esquerda. É inevitável destacar o quanto este movimento de insatisfação diante das representações disponíveis acerca do nacional-popular incide ainda hoje sobre as práticas audiovisuais, como por exemplo no cinema Maxakali.

No âmbito da ABVP, o cineasta Joel Zito Araújo realizou alguns médias-metragens que hoje se revelam grandes documentos, capazes de iluminar as novas lutas. Desde seu primeiro curta, *Nossos Bravos* (1987), sobre militantes do movimento operário paulista, até a sequência formada por *Almerinda, Uma Mulher de Trinta* (1991) – registro da atuação de Almerinda Farias Gama (1899-1999), uma das primeiras mulheres negras a mexer com política no país –, *Alma Negra da Cidade* (1991), *São Paulo Abraça Mandela* (1991), e *Retrato em Preto e Branco* (1992), indicam uma dupla tentativa do cineasta de submeter à crítica a noção de “democracia racial” e, simultaneamente, indicar os traços ativos dessa cultura na vida contemporânea brasileira.

No caso do vídeo dirigido em 1991, *Alma Negra da Cidade*, a estratégia escolhida indica a tentativa de captação de uma atmosfera em meio a um conjunto muito diversificado de depoimentos. Membros da comunidade negra, em relatos intimistas, contam suas origens, trajetórias de vida, sonhos, angústias e como veem a sua situação 102 anos após a suposta abolição da escravatura. Através do registro “cabeças falantes”, o média-metragem captura tendências de comportamento e visão em torno da luta contra o racismo, pela fala de personagens e ativistas como Geraldo Filme, que, em meio a seu depoimento, declara: “Não gravo muito porque não faço música de dor de cotovelo. Eu gosto é de contestar”. Arnaldo Xavier, poeta e escritor, que desabafa: “A gente não pode criar um filho negro hoje no Brasil com a estética judaico-cristã na cabeça”. Gê,^[2] historiadora e militante negra, suspira, entre a esperança e o cansaço, uma sensação que ainda hoje parece partilhada por uma juventude, isto é, a “sensação de sermos os primeiros”. Xavier nos fala também em “refinar” o elo em contato com a religiosidade, e já antecipa uma crítica ao que atualmente se chama pelo nome de “racismo reverso”. Maria do Carmo, empresária, criadora de produtos de beleza para mulheres negras, também antecipa um pensamento voltado para o capitalismo negro, renunciando as virtudes, vicissitudes e limites do *black money*.

[2] Gevanilda Santos, autora de livros como *Relações Raciais e Desigualdade no Brasil* (2009).

Esse conjunto de falas, de alguma maneira articuladas entre si, sugere uma forma de atuação comunitária que é transversal a essas funções e atuações, uma transversalidade que indica a própria estratégia do filme, ao buscar o assunto na atuação comunitária e em práticas sociais muito diversas. É fato, porém, que muitos desses vídeos trazem questões que aparentemente não encontram partilha em nosso tempo. Se poderia aventar a hipótese de que algumas delas, atreladas diretamente com o seu núcleo temporal, isto é, ao diálogo do filme com questões de 1991, desfizessem parte de seu sentido. Ocorre que, ao contrário, revisitar temas e palavras que soam estranhas ao movimento de autoconscientização que atravessa o nosso presente intensifica a sensação de que se trata não da obtenção de uma quimera, mas de um processo de ininterrupta, imaginativa e combativa reconstrução.

Uma das questões que é lançada aos personagens indaga sobre a pena de morte. A Constituição de 1988 trouxera uma série de avanços políticos, muitos deles incidindo decisivamente na questão Negra.^[3] A inclusão do tema “pena de morte” denota que havia, por parte de setores racistas, um questionamento acerca do problema racial pelo viés da segurança pública e do punitivismo. Hoje, a visão sobre esse assunto é muito diferente, o efeito da dita pena de morte é algo que habita a consciência das lutas contemporâneas sob a forma da *necropolítica* de Achille Mbembe (2018). Quer dizer, o debate já não parece tão judicializado como há 30 anos. Atualmente, parece que a morte institucionalizada de indivíduos é percebida como o efeito direto e indireto de certas políticas econômicas, certas políticas de segurança e de relações territoriais que o estado mantém com a população.

[3] “A bancada antirracista e seus aliados conseguiram aprovar na Constituição de 1988 a proposta que tornou a prática do racismo crime sujeito a pena de prisão, inafiançável e imprescritível. Mas a legislação brasileira já definia, desde 1951 com a Lei Afonso Arinos (lei. 1.390/51), os primeiros conceitos de racismo, apesar de não classificar como crime e sim como contravenção penal (ato delituoso de menor gravidade que o crime).” Fonte: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2006/09/19/legislacao-anti-racista-avanca-desde-a-constituicao-de-1988>. Acesso em: 25 jun. 2021.

O subcapítulo do filme chamado *Orixalidade*, precedido por cenas do terreiro Axé Ilê Obá, oferece o precioso depoimento de Mãe Sylvia de Oxalá (1938-2014): “Se homem de primeiro mundo não tem amadurecimento para determinar quem vai morrer, quem somos nós para determinar uma pena de morte. É um erro. Uma força maior existe. Quem tem que ser eliminado que seja pela força maior, pela natureza. Não temos o direito de matar ninguém”. Lumumba, cantor e compositor, denuncia o “regime terrorista” sob o qual vivem as populações negras: “Para nós, a polícia é mais perigosa que os ladrões”. Vó Tonha, empregada doméstica e líder comunitária, também aparece enquanto mãe de santo.

Uma transição da denúncia para uma atmosfera mais otimista desponta nos minutos finais. Geraldo Filme saúda o orgulho em torno do cabelo: “Não frita mais cabelo, mete o garfo”. O rapper Thaíde e DJ Hum prenunciam e incorporam a virada otimista através do surgimento do rap paulistano, buscando a criação de “um futuro de cor”. Thaíde declara: “Eu falo muitas coisas que todo mundo quer cantar mas não consegue”. Para uma genealogia desta luta no século XXI, o documentário oferece um recorte panorâmico da atuação e da organização que havia em São Paulo no início dos anos 1990. E aponta para um futuro.

Não me parece produto do acaso que o abstracionismo negro do artista plástico Sebastião Cândido encerre o filme. Como quem indica, através de uma densa nebulosa esverdeada, um futuro atravessado por sentimentos contraditórios, sua pintura também preenche a tela. Mas não de uma esperança evasiva e submissa, e sim com uma ansiedade nervosa, uma predisposição a encarar as dificuldades com olho vivo no futuro. Vou além, parece que algo se opera nesse final: é a nebulosa esverdeada que nos assiste e nos indaga em perspectiva sobre um presente cada vez mais retraído sob a forma de um futuro cancelado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018. 80 p.

SENADO, Agência. *Legislação anti-racista avança desde a Constituição de 1988*. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2006/09/19/legislacao-anti-racista-avanca-desde-a-constituicao-de-1988>. Acesso em: 25 jun. 2021.



SÃO PAULO ABRAÇA MANDELA (1991)

A EMOÇÃO DO ENCONTRO É PARA SER VIVIDA

por Fábio Rodrigues Filho



*Ele está preso
Porém, simboliza a liberdade para seu povo
Ele não pode falar
Porém, todo povo ouve a sua voz
Ele não pode ser fotografado ou filmado
Porém, todo povo sente sua presença
Ele vai conquistar a liberdade (...)
(João Jorge, 1988)^[1]*

*Não basta que seja pura e justa
a nossa causa.
É necessário que a pureza e a justiça existam dentro de nós
(Agostinho Neto, 1976)*

Um ano após libertar-se da condenação à prisão perpétua, que se estendeu por vinte e sete anos, Nelson Mandela visitou o Brasil como parte de uma agenda de luta contra a opressão e pela libertação de seu país. A causa de sua prisão foi insurgir e enfrentar o *apartheid* na

[1] Trecho do *Poema da Liberdade*, de João Jorge, que aparece no disco *Olodum 10 anos* (1989), o terceiro do grupo baiano. Em seu blog, o poeta conta que: “Ao vir para o Olodum, tive a liberdade para colocar os textos e as ideias do Congresso Nacional Africano (ANC), de Mandela, nos poemas, dedicatórias de discos, e influenciar os compositores para colocar as expressões ‘Libertem Mandela, Mandela nosso irmão contra o *apartheid*’. Mais que chavões, caíram no gosto popular e logo surgiram as primeiras músicas embalando as passeatas do Olodum e do movimento negro dos anos 1980. A música *Protesto do Olodum*, de Tatau, de 1987, virou um *hit*, cantada por Betão, e um símbolo poderoso destas ideias e da luta por igualdade, e colocava o Pelourinho no mesmo plano de Soweto, e clamava ‘Libertem Mandela, acabem com o *apartheid*’. E os ensaios e eventos do Olodum passaram a terminar com a música “*Nkosi Sikelel' iAfrika*”, de Enrich Sotonga, Hino Popular do Congresso Nacional Africano, e música símbolo da luta contra o *apartheid* em todo mundo.” Disponível em: <https://joaojorgeolodum.blogspot.com/2015/02/m-o-libertadormandela-olodum-bahia.html> Acesso em: 28 jun. 2021.

África do Sul – regime de segregação racial iniciado em 1948 e que só a partir de 1989 foi desmontando sua dominação mortífera de supremacia da branquitude local. Em 1991, quando Mandela veio ao Brasil pela primeira vez, seu país vivia justamente o processo de transição para a democracia, poucos anos depois ele foi eleito presidente. Não é demais lembrar que o Brasil também caminhava nos primeiros anos da redemocratização pós ditadura militar. *São Paulo Abraça Mandela* (1991) concentra-se em documentar o acontecimento da vinda desse líder negro ao Brasil, marcadamente a sua passagem pela capital paulista. O curta realiza, em termos de escritura fílmica, ao menos dois gestos que nos parecem decisivos e sobre os quais lançaremos olhar nesse texto.

Ainda que essas estratégias se sobreponham, podemos falar tanto de um abraço que o filme dá em seu protagonista quanto de uma denúncia que articula em sua montagem. Mais adiante desenvolveremos uma reflexão a respeito do estatuto desta denúncia. Porém, destacamos de início que ela se dá por um certo espelhamento – espelho diferido, caberia notar – que potencializa o acontecimento da presença de Mandela no país, visto que o próprio *apartheid* específico do Brasil é denunciado no modo como o filme faz, ainda que no calor da hora, a arquitetura da memória daquela visita. Nesse sentido, diríamos que o empenho do curta de Joel Zito Araújo é que o encontro seja revivido por meio do filme, de modo a amplificar o potencial disruptivo que ele concentra.

A frase que dá título a esse texto é, na verdade, a fala de Sônia Lins (Corpo Municipal de Voluntários), uma das pessoas entrevistadas no curta, que, acreditamos, nos oferece uma possível chave de leitura para entender o procedimento que intitulamos de “abraço”. Lins conclui seu pensamento nos dizendo que o encontro e sua respectiva emoção expande o fato: deve ser vivida também “a emoção da espera, e a emoção do depois”. Portanto, o precede e o excede. Após Lins, escutamos a ênfase de Hédio Silva Jr. (Coordenadoria Especial do Negro): “(...) é uma emoção de quem compartilha uma história de resistência”. Bom, lembremos que é também sobre isso que diz a voz do narrador que inicia o filme: “Jamais esquecerei a emoção que senti naquela tarde de agosto ao ver Nelson Mandela descer do avião (...)”. A voz reflexiva

justapõe-se, aqui, na sequência inicial, à voz documental. Ali, onde se diz observar na pessoa que anda, em sua postura ou mesmo no rosto da personalidade, as marcas e trajetórias de resistência, o filme aciona uma série de imagens de arquivo e de informações faladas que dão espessura àquela presença ou, se quisermos, temporaliza o acontecimento. A chegada de Mandela e seu caminhar junto à comitiva que o acompanha não são vistos como uma marcha linear, mas sim, trata-se da manifestação de sobrevivências, continuidades e mesmo de um certo aflorar do tempo que aquela lenda viva tão próxima espacialmente aciona e aproxima. A emoção do olho que vê verte-se, assim, numa emoção no modo de mostrar.

É em uma canção de Martinho da Vila, ao fim do filme, que a emoção é novamente enunciada. Trata-se de *Semba dos Ancestrais* (1985), cantada pelo compositor em homenagem a Mandela. “Se Luanda te encher de emoção, se o povo te impressionar demais é porque são de lá os teus ancestrais. Pode crer no Axé dos teus ancestrais”, diz a música celebrando um vínculo, que configura um tipo de reconhecimento. A conjunção “se” predomina na letra reabrindo as possibilidades de conexão entre pessoas e lugares por caminhos insuspeitos, em especial por sensações e emoções. Como sugerido no *semba*, a emoção pode também preceder e restaurar o encontro.

Pouco antes da sequência de Mandela no aeroporto cabe notar um fato curioso dessa dimensão que chamamos “abraço”, diretamente relacionada à celebração de um vínculo. A voz de Zé Ketí cantando o hino da África do Sul, *Nkosi Sikelel' iAfrika – Que Deus abençoe a África* –, repercute ao longo da duração, iniciando e encerrando o filme. Repercute também por um procedimento da montagem que faz a voz dele cantar duas vezes o hino acompanhado de coros distintos. No primeiro momento, um grupo formado por vozes daqueles que, à espera da chegada de Mandela, cantam o hino. Ao final, vemos Zé Ketí em show no estádio do Pacaembu, acompanhado dessa vez do Coral Cantafro. Se este último é propriamente um coral, poderíamos dizer que a montagem faz daqueles primeiros um coro ao estilo teatral, cuja função dramática seria comentar coletivamente a ação; qual seja, saudar Mandela e aproximar a África do Sul do Brasil. Ao cantar o hino do país natal de Mandela soma-se à

luta que aquele homem empreendeu ao longo da vida, mas também faz a chama dessa luta acender o “grito de independência” no país que agora o recebe, numa espécie de canto de mútua solidariedade.

Se o hino da África do Sul entoado por Zé Ketzi clama a Deus proteção ao país, num outro momento é o mesmo sambista que canta *Clementina de Jesus (Vale dos Orixás)* (1981). A canção pede benção à matriarca do samba, reverencia seu poder milagroso e sua estética verde e rosa. A voz marcante de Zé Ketzi reacende um Brasil maravilhoso no centro do Brasil horroroso, lugar do qual o próprio filme confronta. Não teríamos espaço para investigar a complexidade desse gesto, mas ressaltamos que a articulação dessas referências não oficiais e nem valorizadas no contexto do Brasil, aparecem no evento e na cena fílmica revestida não só de uma dignidade, que lhes confere oficialidade, e de uma comoção, mas também como representantes – perante Mandela – de um país que é negro e indígena, embora governado por uma minoria branca.

A segunda emoção narrada no filme matiza o abraço produzido: “(...) aconteceu ali naquele saguão da prefeitura de São Paulo onde estavam as lideranças negras do estado querendo abraçar Nelson e Winnie Mandela”. Não só discursivo e nem mesmo apenas intencionado, chamamos atenção para o abraço porque o filme, movido por emoção, reúne em torno da presença de Mandela representantes de diversas entidades, lideranças políticas etc. Ainda que com falas curtas, a amplitude e diversidade das entrevistas – majoritariamente concedida por sujeitos negros ou representantes oficiais, como a prefeita da cidade de São Paulo, Luiza Erundina – acolhe e afaga o ilustre visitante. Ou seja, ao articular estratégias diversas, envolve-se filmicamente a presença de Mandela: seja pela voz do narrador que reflete e observa; pelo acompanhar dos seus compromissos públicos, registrando e elaborando sobre o trajeto, externalizando as emoções; e, finalmente, a pela reunião de pessoas e trechos que o filme faz que abraça aquele que vem ao encontro. Aposta interpretativa que se materializa também em seu revés no filme: ao final, é Mandela, ele mesmo, quem desce do púlpito da Assembleia Legislativa de São Paulo para abraçar aquela que foi impossibilitada de subir por

falta de acessibilidade no prédio. Tal cena é o inverso complementar, pois, se a estratégia narrativa do abraço saúda uma dignidade, na mesma via, a ação de Mandela, quando ele desce para abraçar a então deputada Célia Leão (PSDB), que é cadeirante, encarna tal dignidade. Oferece, assim, o ato enquanto exemplo.

Viver a emoção do encontro é, pois, em larga medida, explorar as potencialidades de transformação que ele emite. Aquela vinda de Mandela ao Brasil é celebrada como um marco: “o movimento negro não vai ser o mesmo”, “a arte será mais libertária”, diz o poeta Arnaldo Xavier. A certa altura do filme, a forte emoção que irrompe, dirá o narrador, o faz imaginar um passeio desvelador e, mais radicalmente, confrontar e comparar as realidades singulares entre os dois países: “(...) e se ele pudesse ir às favelas, se visitasse fábricas, bancos, universidades... que relação faria com o resultado da política do *apartheid* imposto por uma minoria branca que domina seu país?”. Talvez esta especulação da experiência com Mandela, tanto provocando a paisagem da desigualdade naturalizada no país como a redimensionando por comparação com a África do Sul, se introduza como um exemplo possível daquilo que chamamos de articulação de uma denúncia. A farsa da abolição, os problemas semelhantes de segregação e as enormes desigualdades sociais que configuram o tecido social do Brasil são nomeadas pelos entrevistados de modo a denunciar o “*apartheid* social brasileiro”, conforme diz Raul Bissau, do Movimento Negro Unificado (MNU), no filme.

A especulação que mencionamos acima surge, como nos é dito, enquanto Bissau ouvia as falas das lideranças negras que, ao se apresentarem para Mandela, denunciam a cena oculta do país de modo geral e daquela cidade em particular. As falas das lideranças Sueli Carneiro e Flávio José enfatizam a emoção, imbricando abraço e denúncia. Em seu discurso, Carneiro endereça-se à Winnie Mandela ressaltando um vínculo encarnado na “pulsção libertária” das mulheres negras que partilham uma “história comum secular, uma mesma geografia da dor, uma mesma comunidade de destinos”. O filme reconhece a emoção na fala e a pujança da comparação empreendida, de modo que esse reconhecimento orienta uma acolhida e um método comparatista que parece predominar como estratégia. Não só Sueli Carneiro, mas

outras mulheres e homens ressaltam a importância de Winnie Mandela, por exemplo. O afeto contido no desejo desse encontro impregna o filme, ora porque contido no ato de fala, sendo expresso em cada plano, ora porque estrutura o modo mesmo de narrar o acontecimento. Simetricamente, o filme realça um certo brilho de emoção contida nas falas dos entrevistados sobre Nelson Mandela. Aquecer-se na “chama de consciência negra e liberdade” que ele emite, como diz o narrador, ou mesmo mais materialmente essa proximidade com a referência negra e africana, recém-liberta, repercute nas palavras ditas, nos olhos, no entusiasmo e na vibração daqueles que vivem e testemunham o acontecimento.

Em resumo, aquilo que está no título do filme *São Paulo Abraça Mandela* inspira o próprio gesto expressivo: tal como a cidade, o filme também o abraça, como já dissemos. Estímulo, importância, euforia, fortalecimento e, não menos relevante, aquela vinda “mexe com a estrutura do racismo brasileiro”, como diz Milton Barbosa do MNU. Ora desvelando as desigualdades, ora fortalecendo o movimento de resistência, o acontecimento da vinda perspectiva a realidade singular e violenta do país, de modo que, por comparação, se expõe nos discursos e na paisagem o *apartheid* próprio do Brasil. Abraça-se, portanto, por se sentir abraçado, denuncia-se por sentir-se fortalecido e pelo ensejo da atenção despendida pela presença do líder e referência mundial.

Bonito o jogo que se apresenta enquanto estrutura do filme: o abraço ratifica a emoção de um encontro, tal como o deslocamento que do encontro sucede fortalece o movimento. No discurso de despedida de Mandela, talvez resida algo a somar na mirada para este filme feito no calor da hora, no vibrar de emoção; talvez nesta última fala se exponha que o encontro transforma e mobiliza todos aqueles em interação, sendo a um só tempo emergência e urgência de uma força: “Devo-lhes garantir que vamos voltar ao nosso país nos sentindo fortes, inspirados e determinados a vencermos nossa luta, não amanhã, hoje!”. A fala de Mandela expõe fundamentalmente que o acontecimento, esse agora criado no encontro, funda um tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

JORGE, João. *Mandela- O Libertador. Mandela, Olodum, A Bahia*. 2015. Disponível em: <https://joaojorgeolodum.blogspot.com/2015/02/m-o-libertadormandela-olodum-bahia.html>. Acesso em: 28 jun. 2021.

NETO, Agostinho. *Poemas de Angola*. Rio de Janeiro: Editora Codecri Limitada, 1976.



HOMENS DE RUA (1991)

O BATIMENTO DE HOMENS DE RUA

por Vladimir Seixas



Em *Homens de Rua* (1991), documentário em média-metragem gravado em São Paulo, o cineasta Joel Zito Araújo mostra a desigualdade e a exclusão social presentes na grande metrópole a partir da aproximação de pessoas em situação de rua. Ao oferecer um panorama da vida em terra arrasada de grande parte da população paulista dessa época, Joel Zito estabelece uma espécie de disjunção entre uma narração expositiva sobreposta a uma trilha de música clássica e o gesto de escuta e aproximação aos personagens. O cineasta optou por uma demarcação explícita entre esses pólos que atravessa toda a narrativa.

Ainda nas sequências iniciais, Joel Zito está distante, filmando com lentes teleobjetivas^[1] um café da manhã coletivo e uma fila de desempregados. No terceiro minuto do documentário, vemos de uma lente mais próxima, à escuta do primeiro depoimento – movimento orgânico que aparece como uma espécie de respiração narrativa. Dessa modulação, se pode extrair uma das forças do documentário: sair com leveza da distância sociológica até a proximidade com as personagens. As subjetividades ganham a tela através dos depoimentos com a mesma importância que o discurso “onisciente” da narração, em uma troca constante, o que propicia um aprofundamento do contexto de distopia realista (infelizmente atual), além de oferecer aberturas de sensibilização ao espectador.

A montagem do filme elabora a seguinte ordem no encadeamento dos depoimentos: pessoas desempregadas na rua, pessoas comendo restos no lixão do mercado central, moradores de casas de acolhimento e assistência social, catadores de recicláveis, moradores organizados de ocupações – até chegar na população em situação de rua falando sobre sua realidade. O percurso arquitetado nos conduz habilmente por vivências e subjetividades diferentes, com falas que tangenciam a experiência de habitar a rua até de fato a escuta de sujeitos que dão nome ao filme *in loco*. A escolha da organização gradual das personagens em direção ao

[1] Lentes que permitem uma aproximação de motivos visuais que estão à distância.

problema central parece fortalecer a experiência sensível que o tema exige, além de permitir algumas aberturas de interpretação.

Joel Zito, antes de mostrar depoimentos frontais de pessoas em situação de rua, exhibe a fala de Samuel, morador de uma ocupação organizada em um grande prédio de São Paulo. Ao afirmar “estamos organizados (...) estamos vivendo”, Samuel sintetiza uma série de superações e avanços coletivos explicitados pela narração ao expor anteriormente sua condição de “morador de rua”. Desta forma, sutilmente, a estrutura narrativa de *Homens de Rua* se alinha com muitas questões colocadas pelos movimentos urbanos de luta por moradia que atuam até os dias de hoje. Talvez essa coincidência aconteça por um compartilhamento do espectro político entre o realizador e os movimentos. No entanto, o que interessa, sob perspectiva fílmica, é justamente a diferença discursiva, já que o filme apresenta mais complexidade que uma peça política de denúncia.

O movimento, identificado logo no início do documentário, de oscilação entre distância e proximidade, objetividade e subjetividade – ou consciência e sensibilidade –, é chave para a compreensão dessas diferenças. Na entrevista que funciona como ponto de virada, Samuel afirma que os moradores realizaram benfeitorias no prédio que estava se deteriorando em um passado recente, quando ainda vazio.^[2] Ele expõe a importância da organização para essa melhoria e para a conquista do lar. À luz do que já fora exposto, temos consciência de que morar não se resume a simplesmente habitar uma propriedade. Se o espectador se coloca de maneira participativa nas duras histórias apresentadas, já pode refletir que “lar” significa um leque muito amplo de significados, no qual estão incluídas questões de vida familiar, segurança, saúde, educação, convivência comunitária, acesso ao transporte e à possibilidade de trabalho.

O tema da luta pela moradia resvala, geralmente, em um conflito fundamental: o direito à dignidade humana contra o direito à propriedade. Conflito que os movimentos e o cineasta

[2] Ao se ocupar um edifício que está fechado por anos ou décadas e que, na maioria das vezes, é público, há uma melhoria coletiva das condições de vida dos envolvidos, do imóvel e do seu entorno.

respondem ao seu modo: o primeiro grupo se desloca da conscientização acerca da função social da propriedade para a ação direta de ocupar prédios públicos abandonados. Por sua vez, Joel Zito parte da conscientização e da denúncia para chegar nas subjetividades e seus dramas. A aliança sinérgica da narrativa fílmica de *Homens de Rua* com os discursos dos movimentos urbanos de luta por moradia, em uma camada mais superficial, se verifica no declarado tom crítico do discurso criado por Joel Zito, mas, certamente, o filme transborda para outras zonas.

Para onde nos leva o ponto culminante identificado na estrutura de roteiro do média-metragem? Na primeira metade, a contextualização da miséria em São Paulo, em alguma medida, se apresenta ainda embrionária em relação ao eixo central do filme. É a partir da aparição do sujeito que enuncia a coletividade na ocupação organizada que o cineasta chega propriamente embaixo do viaduto para conversar diretamente com as pessoas. Há, de maneira notável, uma preocupação formal que desemboca nessa imbricada sintonia discursiva com as bandeiras de movimentos sociais de luta por moradia, mas é preciso localizar que é menos pelo “panfleto” do que pela arquitetura cinematográfica.

A partir da segunda metade do filme, os dramas individuais, atrelados à condição de se estar vivendo na rua, surgem com grande aproximação, ainda mantendo a vibração diástole-sístole como modelo da montagem. As entrevistas se alongam, muitas personagens negras contam sua própria história, trazendo ao filme um grau de escuta diferenciado em relação ao que vimos nos seus quinze minutos iniciais. Em suma, há um duplo movimento no vídeo, tanto entre as sequências guiadas pela música clássica e sua narração e a mudança para a proximidade, quanto no arco maior da narrativa dividido pelo ponto central (o morador de ocupação Samuel).

Com a distância temporal, pode-se afirmar que o filme serve ainda hoje como elemento de formação e debate em circuitos progressistas, de maneira inevitável, pela sua atualidade, porém, mais profundamente, pela singular e gradual construção dos dramas e histórias das personagens e de suas derivações sensíveis. Encadeando uma imagem que oferece uma série de “giros” possíveis de pensamento ao espectador, a tomada de consciência e a sensibilização pelo afeto são as duas extremidades do batimento conquistado pela montagem do vídeo.

Finalmente, vemos um afastamento derradeiro depois do último depoimento. São apresentadas pessoas dormindo na rua, em terreno baldio, uma catadora de recicláveis e um longuíssimo plano, no qual cabem todos os créditos do documentário. Joel Zito nos oferece um sugestivo final com um homem negro fumando um cigarro, como se estivesse pensando. Não vemos mais a cidade, mas uma mata. Somente esta quebra de narrativa entre campo e cidade oferece aberturas interpretativas que o presente texto não poderia abarcar (pois seria preciso abordar a questão do acesso à terra no campo, a propriedade privada da terra e suas origens, a possibilidade de práticas comunitárias quilombistas de resistência no campo e o fenômeno contemporâneo do êxodo urbano). No entanto, terminar com esse plano de um homem negro pensativo, em meio à mata, depois de tudo aquilo que foi mostrado, nos remete a uma antiga ambição do cinema: de que um novo pensamento venha pela tomada de consciência e nos lance na fabulação de um povo capaz de impedir a miséria do mundo.

É nesse sentido que se ultrapassa o modelo de filme estruturado na denúncia da exclusão. Se procurarmos, em *Homens de Rua*, encontraremos majoritariamente a imagem de um povo massacrado, uma espécie de ausência de reação, ou, mais densamente, a ausência de um povo (exceto no ponto de virada central). Vale lembrar a conhecida fórmula que o filósofo Gilles Deleuze atribui ao cinema de Glauber Rocha, no livro *A Imagem-tempo*: “onde há um povo que falta há conseqüentemente um povo por vir” (2018, p. 314). No vídeo, há uma zona, mesmo que não preponderante, em que Joel Zito delinea também o germe desse povo no presente, em vislumbres, que não deve ser confundida pela escolha da narração (com um ego de um horizonte mais vasto ou pelo investimento expositivo e cerebral), mas percebida justamente em outro prisma: pelo que se deixa escapar no entre de cada batimento, sugerido no coracionar da estrutura narrativa criada pelo cineasta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.



RETRATO EM PRETO E BRANCO (1992)

CORES E COMPASSOS DE UM BRASIL EM PRETO E BRANCO

por Edileuza Penha de Souza



INTRODUÇÃO

*Nossos malungos têm artes
que não se aprendem na escola
por isso aprendemos bem cedo
pouquinho depois de nascer
a rir da miséria e do medo
e resistir, sobreviver.
(José Carlos Limeira, 1998)*

A luta por emancipação, antes da assinatura da Lei Áurea (1888), e a incessante e inesgotável luta por direitos e dignidade, após o fictício e enganoso treze de maio^[1], têm possibilitado que as discussões sobre racismo e a discriminação racial não se reduzam à luta dos negros^[2], mas sejam sobre a própria sociedade brasileira. Já que, ao discutir a situação da população negra, estamos tratando de 56,10% da população brasileira. Esse é o percentual de pessoas que se declaram negras no Brasil, segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) (IBGE, 2019).

Ao longo da história do Brasil, o Movimento Social Negro (MSN) vem se firmando como instrumento político, social e cultural, construindo novos pensamentos, projetos e possibilidades na luta por um país mais justo e igualitário. É nessa perspectiva que o Cinema Negro Brasileiro (CNB) germina e se consolida no propósito de produzir novas narrativas midiáticas. Desse modo, parto da premissa que o CNB soma-se ao MSN como instituições educadoras, ou o que a professora Nilma Lino Gomes (2017) denominou “O movimento negro educador”.

[1] No dia 13 de maio de 1888, foi promulgada a Lei Áurea, que dava a abolição da escravidão para todas as pessoas em situação de escravidão jurídica que existia no Brasil desde o século XIV.

[2] Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), é a somatória de pretos e pardos.

Busco compreender o curta-metragem *Retrato em Preto e Branco* (1992), dirigido e roteirizado por Joel Zito Araújo, refletindo a contemporaneidade do filme trinta anos após seu lançamento. Meu objetivo é analisar a narrativa fílmica de um realizador negro, engajado em produzir novas formas de representações negras no cinema.

Realizado pelo Instituto Brasileiro de Estudos e Apoio Comunitário (IBEAC) e supervisionado pelo Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades (CEERT), o filme desabrocha em plena organização da Marcha Zumbi dos Palmares: Contra o Racismo, pela Cidadania e a Vida, realizada em Brasília no dia 20 de novembro de 1995^[3]. Ambas as organizações envolvidas com a produção do filme são instituições educativas e estiveram presentes na organização da Marcha, um dos eventos-marco que contribuem de forma substancial para a implementação de políticas públicas como a Lei 10.639/2003, política de cotas raciais, Estatuto da Igualdade Racial, demarcação de terras quilombolas, entre outras.

O documentário sobre a questão racial de Joel Zito delinea o *leitmotiv* de seu protagonismo no cinema negro, expresso em vasta filmografia de denúncia do racismo e afirmação da identidade negra. O roteiro, assinado também pelo ativista e advogado Hédio Silva Jr., é uma narrativa em que o diretor parte de experiências pessoais e de fatos e efeitos da desigualdade racial na educação, no mercado de trabalho e na sociedade.

APRESENTANDO O FILME

Montado a partir de uma carta datilografada a um amigo que se encontra no exterior, o filme/carta se constitui num texto escrito motivado por responder à pergunta sobre a situação de

[3] Convocada com o objetivo de denunciar o preconceito, o racismo e a ausência de políticas públicas para a população negra, entre outras conquistas, a Marcha resultou no decreto presidencial que criou um grupo de trabalhos internacional, "com a finalidade de desenvolver políticas para a valorização da População Negra", bem como na assinatura do projeto da lei encaminhado pelo Movimento Pelas Reparações (MPR) e apresentado pelo então deputado Paulo Paim, na solenidade realizada na tarde do dia 20 de novembro no Congresso Nacional.

negros e brancos no Brasil. Trata-se, portanto, de uma epístola que expressa opiniões reflexivas e pessoais. É quase um manifesto sobre as condições de vida da população negra brasileira.

O documentário retrata questões coletivas e pessoais, os sons das teclas – ora pausados, ora frenéticos – ritmam o tom compondo as diferenças no desenho do filme. Em *off*, o narrador articula os componentes imagéticos aos movimentos faciais do ator Guilherme Santana, e em pensamentos o ouvimos dizer “caro amigo, responder à pergunta sobre a situação de negros e brancos no Brasil não é fácil”. O abaixamento do tom da trilha sonora dá realce à sonoridade das teclas e aguça nossa curiosidade em saber o que está escrito na folha presa à máquina. Ali observamos que o diretor faz um contraplano seguido de uma panorâmica para a esquerda e volta ao plano inicial do filme, de forma inversa, simbolizando o olhar pela janela, ou como o Brasil é visto à distância. De onde a Amazônia, as praias, o carnaval, o samba, a beleza da mulher negra e o futebol são considerados os principais elementos constitutivos da identidade da Nação, ante as contradições de um país que insiste no mito da democracia racial, malgrado a desigualdade que oprime pretos e pobres.

A narrativa fílmica segue e pausa por breve instante sobre um retrato na parede. Ele mostra um casal que estampa em sorrisos a alegria do ritmo e da dança e parece sustentar o título do curta, em letras garrafais. No decorrer do filme, um documentário sobre a mídia e as relações raciais no Brasil, cenas de experiências da negritude sublinhadas pelos terreiros de candomblé, o Afoxé Filhos de Gandhi^[4], o Bloco Afro Ilê Aiyê^[5] e a capoeira, marcam acordes da trilha sonora.

[4] Fundado em 18 de fevereiro de 1949 por trabalhadores portuários e estivadores, o Afoxé Filhos de Gandhi nasceu unindo os princípios da cosmovisão africana e indiana, da esperança pela não violência e pela paz. Na cadência dos agogôs e ijexás e no compasso dos cânticos em iorubá, o bloco é formado exclusivamente por homens.

[5] Fundado em 1º de novembro de 1974, por moradores do bairro do Curuzu. O bloco nasceu no terreiro *Ilê Axé Jitolu* sob as bênçãos dos orixás Oxalá e Obaluaíê, tendo como princípio que a religião, a história e a cultura são os principais elementos de resistência e de identidade do Mundo Negro. O *Ilê Aiyê* é o mais antigo bloco afro do carnaval de Salvador.

Muito embora tenha sido selecionado para vários festivais no exterior, exibido na França e no Peru, 1993, nos EUA, 1994, e noutros países, no Brasil o filme pouco circulou nesse circuito. As fitas de VHS que transitaram foram, sem dúvida, instrumento incentivador de discussões sobre a questão racial em centros comunitários, associações de moradores, sindicatos, instituições de ensino e movimentos de base. Naquele momento, a produção de mídias com o debate racial era tão restrita quanto a circulação. No entanto, o movimento cineclubista, do qual Joel Zito também fez parte, foi responsável por uma profunda reflexão crítica acerca dos problemas sociais no Brasil. Em entrevista, o cineasta afirma:

Eu posso começar contando como eu comecei a ser documentarista. Esse processo veio de uma dupla militância. Militância política, especialmente na periferia de Belo Horizonte, com movimento de bairro, de transporte, etc. Com a militância universitária e especialmente o movimento cineclubista mineiro. Fui um dos que implantou o cineclubes na minha escola, nos bairros que eu atuava também. Me deparo com uma revolução tecnológica, que foi o aparecimento das câmeras baratas de VHS. Que nos possibilitou começar... muita gente começou a fazer filmes pelo barateamento mesmo do equipamento. Aí que começam os meus primeiros trabalhos. Primeiro como roteirista, depois como documentarista. Mas eu vou me estabelecer um pouco depois, ter um certo reconhecimento um pouco depois, por volta de 88, me insiro em um movimento muito interessante. Foi a Associação Brasileira de Vídeo Popular. Dentro de uma coisa que já era parte do meu contexto. Que era uma ideia de documentários não mais os intelectuais falando sobre o povo, mas uma ideia de que os movimentos, os vários segmentos da sociedade popular produzissem a sua própria imagem, sua própria narrativa (ARAÚJO, s/d)^[6].

[6] Entrevista disponível em: http://cdn.avivavod.com.br/vodlab/pt/dialogos/49202_Joel%20Zito.pdf. Acesso em: 25 mai. 2021.

O filme expõe o racismo na mídia e os danos à identidade de crianças negras confrontadas com a falsa imagem do belo e do bom como atributos caucasianos; esmiúça a perversidade de uma escola que nega e, ao mesmo tempo, subalterniza a civilização africana e incontáveis movimentos de resistência. O documentário-carta finda com um clamor antirracista, e cenas de crianças robustecem a esperança de uma sociedade justa e igual.

ARQUIVO, PUBLICIDADE, JORNALISMO E ARTE NO RETRATO

Retrato em Preto e Branco é uma das obras responsáveis pelo já consolidado cinema negro brasileiro. Condena a marginalização a que a população negra está submetida e denuncia as desigualdades de oportunidades dos trabalhadores e trabalhadoras negros e negras em todos os setores produtivos e, em especial, da indústria do audiovisual. Contesta a estética do retrato brasileiro estereotipado explorado pelo turismo, insinuando uma harmonia inexistente. E, dessa forma, o filme segue sua narrativa de denúncia do racismo existente nas diversas estruturas do segundo país de maior população negra no mundo^[7].

A composição das imagens de arquivo retrata uma dura realidade, muitas vezes suavizada com contrastes de planos detalhe que exibem pormenores do rosto do ator, da máquina de escrever, do porta-retratos e demais objetos em cena. Ao longo do filme, o diretor recorre a várias técnicas de realização, entre elas a apropriação de imagens de arquivo em movimento e estáticas, e de trechos de propagandas protagonizadas por pessoas brancas que são destacadas não apenas como consumidoras, mas merecedoras da felicidade anunciada. Comerciais que ressaltam a branquitude da mesma forma que intensificam a ausência do povo negro. Com efeito, o filme demarca a segregação do acesso ao mercado de trabalho e ressalta a situação de vulnerabilidade, em contraponto a publicidades que exaltam a mulher branca loira como símbolo e padrão de beleza, enquanto a mulher negra é retratada como

[7] Em números absolutos, perdendo apenas para a Nigéria (2018).

um símbolo alegórico de carnaval e hipersexualização. A narrativa contextualiza o histórico período escravocrata e apresenta os quilombos exaltando a figura de Zumbi dos Palmares.

O filme segue com referências sobre as desigualdades entre pretos e brancos assustadoramente contemporâneas. Desde a primeira cena, o conjunto de frases tecladas estampa imagens e sons sobre o abismo da situação de subalternidade da população negra contada na história oficial.

O movimento de câmera em plano sequência percorre em plano médio, dá uma geral pelo set e nos permite perceber um envelope pousado numa mesa, cuja borda “*bleu, blanc, rouge*” sugere que a carta veio da França. O remetente reúne assuntos e comentários que vão além da questão levantada pelo destinatário. No plano final desta cena, a máquina de escrever assume lugar de personagem em destaque, evidenciando, a partir das imagens e da narrativa sonora, que brancos e pretos estão em intensas disputas por representatividade em que os primeiros se locupletam no monocromatismo do poder, enquanto os negros historicamente reinventam formas e possibilidades de coletividade.

O filme-carta nos possibilita conhecer alguns elementos da identidade e da história da formação do Brasil. Apesar de todas as agruras de uma sociedade colonizadora e racista como a nossa, o filme aponta para o educar, para olhares, saberes e sabores pautados pelo “Movimento Negro Educador”. A presença de elementos artísticos, como a música *Ilê de Luz* (1989), do bloco afro Ilê Aiyê, propõe um alerta ao chamado racismo subjetivo “Negro sempre é vilão / Até meu bem provar que não / É racismo meu? Não”. As referências artísticas demarcam os caminhos que trilhamos hoje:

*Todo mundo é negro,
De verdade, é tão escuro,
Que percebo a menor claridade,
E se eu tiver barreiras?
Pulo não me iludo não,*

*“Com essa” de classe do mundo,
Sou um filho do mundo,
Um ser vivo de luz
Ilê de luz*

CONCLUSÃO

Retrato em Preto e Branco me foi apresentado pelo cineclubista Luiz Orlando^[8], há cerca de vinte anos. Revê-lo em pleno século XXI é também uma oportunidade, para mim e para o público, de refletir sobre as mudanças ocorridas no Brasil quase trinta anos após o lançamento do filme. Nessas três décadas, experimentamos avanços e retrocessos em todos os segmentos, as transformações digitais no cinema e na sociedade, complementando modos e ações de viver e produzir.

O Manifesto do Recife (2001), os Encontros de Cinema Negro (a partir de 2007) realizados pelo Centro Afro Carioca de Cinema, a Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), formalizada em 2016, e incontáveis projetos e produções de realizadores e realizadoras negras representam hoje marcos da história do Cinema Negro Brasileiro, da qual Joel Zito é um dos protagonistas.

[8] Nascido em Salvador, em 25 de agosto de 1945. Militante do Movimento Social Negro, a partir da década de 1970, cineclubista e pesquisador da arte audiovisual e da representação da imagem do negro, Luiz Orlando da Silva tornou-se uma das principais referências na história do cineclubes do Brasil. Era responsável pelo acervo de audiovisual da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Empréstava, copiava e presenteava a todos com filmes raros e livros fundamentais sobre a presença negra no mundo. Faleceu em 4 de agosto de 2006 (Pedro Caribé, 2019). “*Cinema de Terreiro: o audiovisual negro de Luiz Orlando nos cineclubes em Salvador*”. Disponível em <https://repositorio.unb.br/handle/10482/37276>. Acesso em: 27 mai. 2021.

A cena que abre o filme com plano *zoom out* mostra uma cidade, um ambiente noturno, costurado com a trilha sonora que nos remete à bossa nova, quem sabe à canção cujo título sugere intertextualidade com o contraste que dá nome ao filme^[9].

*Já conheço os passos dessa estrada,
Sei que não vai dar em nada,
Seus segredos sei de cor.
Já conheço as pedras do caminho
E sei também que ali, sozinho,
Eu vou ficar tanto pior.*

Conhecedor dos passos e do caminho, desde o seu primeiro curta-metragem, *Nossos Bravos* (1987), o acadêmico e cineasta acentua o audiovisual negro como espaço de diversidade e descolonização, protagonizados e dirigidos por negros. “O cinema brasileiro vive um novo momento de mutação”, afirma o diretor. Em pleno século XXI, não é mais possível apagar a presença negra da sociedade, da mídia e de todos os espaços de poder.

[9] *Retrato em Branco e Preto* (1968), letra e música de Tom Jobim e Chico Buarque.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Joel Zito. *O tenso enegrecimento do cinema brasileiro nos últimos 30 anos*. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/4185> . Acesso em: 27 mai. 2021.

CARIBÉ, Pedro Andrade. *Cinema de Terreiro: o audiovisual negro de Luiz Orlando nos cineclubes em Salvador*. 2019. 254 f., il. Tese (Doutorado em Comunicação)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

GOMES, Nilma Lino. *O movimento negro educador*. Saberes construídos na luta por emancipação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

ILÊ AIYÊ. *Ilê de Luz*. Salvador: Estúdio Eldorado, 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fgYPBtMlllc> Acesso em: 28 jun. 2021.

LIMEIRA, José Carlos, TANCLAU. In: *Cadernos Negros: Os Melhores Contos*, SP, Quilombohoje, 1998.



EU, MULHER NEGRA (1994)

A SAÚDE DAS MULHERES NEGRAS - O SONHO QUE SE SONHA JUNTO

por Débora Evellyn Olimpio



O filme *Eu, Mulher Negra* (1994) denuncia, através de relatos das experiências das personagens, algumas situações vivenciadas por um determinado segmento da sociedade. Ser uma mulher negra é passar por diferentes opressões de forma conjunta. Uma dessas opressões é o racismo que opera de maneira estratégica na relação entre pretos e brancos. A atriz Ruth de Souza conduz o documentário narrando pungentemente alguns textos, que entremeiam as entrevistas. Sua interpretação nos leva a uma longa viagem pelos rios da vida.

Como seria o rio conduzido pela vida de mulheres negras? Os rostos expressam o percurso em cuja origem está um olhar que encontra barreiras no dia-a-dia, mas que, por outro lado, transborda em sonhos. A sociedade brasileira é dividida em classes e atravessada pelo racismo, submetendo a mulher negra ao lugar de base de uma pirâmide de desigualdade. Estas estão abaixo dos homens negros e das mulheres brancas e, assim, seus corpos são expostos à subalternidade em muitos níveis. Joel Zito Araújo, filho de mãe negra, retrata essa realidade, ora enquanto homem negro, ora enquanto filho negro. É desse lugar que denuncia a situação de negligência em que as mulheres negras são postas no que diz respeito ao acesso à saúde e aos direitos sexuais e reprodutivos.

As ocorrências de problemas de saúde são definidas pela Comissão Nacional sobre os Determinantes Sociais da Saúde (CNDSS) em relação a fatores econômicos, culturais, étnicos/raciais, psicológicos, sociais e comportamentais, fatores que, somados ou não, influenciam diretamente na saúde – como podemos observar no filme. Um enorme desconforto e sentimento de impotência pulsa sobre nós que o assistimos, por sabermos que foi produzido no ano de 1994 – e muita coisa não mudou de lá até aqui. Os problemas parecem atemporais e repetitivos. Sentimos de forma agonizante, entre os peitos, o descaso – esta condição latente vivida por nós negras.

Em *Eu, Mulher Negra*, esse sentimento de descaso é trabalhado pelo diretor como efeito da utilização dialógica de elementos da cultura negra, costurados com as falas de estudiosos, o que nos leva a ter a todo tempo uma interpretação centrada na identidade negra, multifa-

cetada. A contundência do diretor ganha materialidade através da escrita do poeta Arnaldo Xavier, numa descrição do racismo institucional perpetuado nos departamentos de saúde, enquanto a voz de Ruth de Souza ecoa as facetas do racismo estrutural que mata a população negra – artifício da colonialidade e reflexo de um país que passou por um longo período de escravização. Com os relatos das entrevistadas: “(...) eu ouço essas vozes que também são minhas, que adentram gerações distintas. Vozes que nos levam a pensar em quantas crianças deixaram de viver, por falta de alimento, de assistência médica, ou até mesmo por falta de suas mães”.

Essas entrevistas trazem à tona vozes de um conjunto de mulheres negras: ativistas, do mar, da floresta, em situação de rua, seringueiras, castanheiras, ribeirinhas, da cidade e do campo. Juntas, elas têm como denominador comum o Ser Mulher Negra. Vemos a dança dos orixás, não apenas na representação das imagens e pessoas em cena, mas também na maneira como se organiza o filme e sua temporalidade. É escolhida uma representação de orixás para cada assunto a ser tratado, o que permite compreender os mecanismos históricos de resistência das mulheres negras e os cultos à natureza.

O DIREITO E O ACESSO À SAÚDE PARA MULHERES NEGRAS

Em 2009, foi publicada a Portaria nº 922, que orienta as gestões e os técnicos na implementação da Política Nacional de Saúde Integral da População Negra (PNSIPN). O movimento de mulheres negras – a incidência de pessoas comprometidas em modificar o cenário e gerar políticas públicas para diminuir as desigualdades, permitindo o acesso a bens e serviços públicos – teve influência direta neste processo. A participação das mulheres negras não está apenas direcionada às opressões postas, ela nos torna também agentes da própria construção de trajetórias de vida. As mulheres negras unidas protagonizam o enfrentamento à desigualdade.

A Doença Falciforme é a doença genética mais comum na população afrodescendente. As pessoas que vivem com a D.F. sentem muita dor durante as crises. Nos últimos anos, houve alguns avanços referentes ao reconhecimento desta por parte da PNSIPN. Com as articulações sociais e políticas, desenvolveu-se um protocolo de atendimento específico para as pessoas que vivem com D.F. A divulgação deste protocolo é fundamental para o atendimento aos pacientes, pois medicamentos específicos devem ser utilizados para minimizar a dor decorrente das crises. Muitas vezes os protocolos são ignorados quando se declara a necessidade de determinados medicamentos, nos quais alguns pacientes são considerados “viciados”. Não seria este um estereótipo imposto aos negros? Serem viciados em substâncias, sempre subjugados a algo? Isto altera o equilíbrio psicológico de homens e mulheres negras, desencadeando outras doenças e agravando ainda mais as condições de vulnerabilidade.

Os direitos sexuais e reprodutivos das mulheres negras são violados através das políticas de esterilização. A cor é definidora quando se decide pelas mulheres quantos filhos serão postos nas ruas. A maioria das mulheres negras passam por cirurgias de histerectomia. Quando diagnosticadas com miomas uterinos, muitas não são orientadas à utilização de medicamentos, restando a elas a retirada do útero e, assim, a impossibilidade de gerar vidas. Esta seria mais uma forma de genocídio de população negra: não permitir que vidas negras nasçam. Então, as frentes de luta do movimento de mulheres negras sempre foram pela vida. Assim como relata a personagem Telma, esterilizada aos vinte e oito anos e impedida de conviver com seu primeiro filho. O maior sonho de Telma é ter seu filho junto a si.

UMA SOBE E PUXA A OUTRA

Ser mulher negra permite pensar de forma ancestral, “matando um pássaro de ontem, com uma pedra que só jogou hoje”. O pensamento do negro em diáspora não se desenvolve de forma linear, “O desejo de buscar todas as condições para poder dispor de nós mesmas, de nossos filhos antes e ter uma vida diferente da que tivemos até agora”, como diz uma das personagens. As mulheres negras sempre criaram estratégias de sobrevivência conjunta, seja

nas organizações dos quilombos, nos movimentos sociais, nas irmandades, nos terreiros e em estratégias de guerra pela vida. Mulheres negras asseguraram a alimentação de gerações, até mesmo escondendo sementes nas tranças das crianças que atravessavam o Atlântico rumo a um novo mundo.

Pode-se considerar o filme *Eu, Mulher Negra* um coletivo de diferentes perfis de mulheres negras que, durante um dado momento da história, difundiu o *ser* mulher negra no Brasil. Nele, vemos refletidos quais enfrentamentos diários eram vivenciados por todas. O filme permitiu que várias mulheres negras subissem de forma assíncrona e puxando umas às outras. Digamos isso, no sentido em que o acesso a outras pessoas foi sendo dado, seja no espaço cinematográfico, na gestão de políticas públicas, nos consultórios médicos, nos espaços universitários. Assim, pôde-se olhar por outra ótica para a situação do negro.

Apesar de tudo, algumas coisas mudaram nesses quase trinta anos desde a produção do filme. Mulheres negras ocuparam espaços de decisão e efetivação de políticas públicas. Aconteceu a 1ª Marcha das Mulheres Negras, em 2015. Nos tornamos professoras universitárias, diretoras de cinema e houve maior inserção no audiovisual como um todo, possibilitando a produção de material com estética negra, com a realidade negra. Como diz Angela Davis (2018): “Quando uma mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela”. A movimentação ainda é pequena, mas já apontou mudanças sociais e de enfrentamento ao racismo. *Eu, Mulher Negra* é um caminho longo e cheio de obstáculos colocados pelo racismo, mas, a partir do momento em que uma mulher negra sobe, outras estão à espera para formar uma corrente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I Conferência Nacional de Promoção da Igualdade Racial: Brasília, 30 de junho a 2 de julho de 2005: Relatório Final/ Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, Conselho Nacional de Promoção da Igualdade Racial. – Brasília: Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, 2005.

ARAÚJO, Joel Zito. *A Negação do Brasil: O negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Senac, 2000.

BAIROS, Luiza. Lembrando Lélia Gonzalez. In: WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maisa; WHITE, Evelyn C. (org.). *O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe*. Rio de Janeiro: Pallas, Criola, 2000. p. 42-61. BENTES, Raimunda Nilma de Melo, *Negritando*, Belém: Graphitte 1993.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Gestão Estratégica e Participativa. Departamento de Apoio à Gestão Participativa. *Política Nacional de Saúde Integral da População Negra: uma política do SUS*. Ministério da Saúde, Secretaria de Gestão Estratégica e Participativa, Departamento de Apoio à Gestão Participativa. – Brasília: Editora do Ministério da Saúde, 2010.

COLLINS, Patricia Hill. *Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória*. *Parágrafo*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 6-17, 2017.

FREITAS, Décio, *O escravismo Brasileiro*, Editora Mercado Aberto, 2a, edição, 1982.

GELEDÉS, Portal. *Carta das Mulheres Negras*. 2015. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/carta-das-mulheres-negras-2015/>. Acesso em: 27 abr 2021.

GELEDÉS, Portal. *Marcha das Mulheres Negras 2018: uma mistura de emoção e militância*. Uma mistura de emoção e militância. 2018. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/marcha-das-mulheres-negras-2018-uma-mistura-de-emocao-e-militancia/>. Acesso em: 27 abr. 2021.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 1997.

HASENBALG, Carlos. *Discriminações e Desigualdades Raciais no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1979

LUGONES, María. Colonialidad y Género. *Tabula Rasa*. Bogotá - Colombia, No.9: 73-101, julio-diciembre, 2008.

MACHADO, Barbara. Autonomia e solidariedade no movimento de mulheres negras no Brasil na década de 1980. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 33, n. 2, p. 117-139, maio/ago. 2020.

RIBEIRO. C. Elisandra. Saúde para a mulher negra e seus desdobramentos: algumas abordagens. *Kwanissa*, São Luís, v. 4, n. 7. p. 206-233, 2021.



A EXCEÇÃO E A REGRA (1997)

“OS PERSONAGENS DESSE PAÍS SOMOS NÓS” - UMA CONVERSA COM JOÃO CARLOS NOGUEIRA

por Juliano Gomes



A EXCEÇÃO E A REGRA (1997)

Em 1995, o sociólogo João Carlos Nogueira era coordenador do Núcleo de Estudos Negros (NEN), em Florianópolis (SC), quando chegou ao grupo um caso de racismo aparentemente corriqueiro, mas que se tornaria um dos mais notórios do país. Funcionário da Eletrosul há 17 anos, o técnico em eletrônica Vicente do Espírito Santo havia sido dispensado em um processo de demissão coletiva, e soube por colegas que seus superiores se gabavam de, enfim, terem conseguido “clarear” o departamento. O embate jurídico entre funcionário e empresa foi documentado por Joel Zito Araújo no filme *A Exceção e a Regra* (1997), do qual Nogueira foi um dos colaboradores mais importantes.

Juliano Gomes: Os trabalhos do Joel Zito Araújo incluídos na mostra têm uma ligação muito forte com os movimentos sociais, com a questão dos direitos. Os posteriores também têm, mas ali a gente vê o começo dessa trajetória. E acho *A Exceção e a Regra* muito importante para o Brasil, e bastante importante nesse percurso do Joel Zito, em especial investigando essa característica um pouco multifacetada do racismo brasileiro. E, nesse caso, a gente tá aqui falando dos mundos do trabalho e jurídico. O filme se dedica a isso, você vê sentenças, declarações de processos que se fecham, se reabrem, enfim. Como foi pra você fazer acompanhar isso e também assistir ao filme pela primeira vez?

João Carlos Nogueira: Foi uma batalha imensa... Isso que você falou é muito importante, foi um caso singular, de um momento da vida, inclusive do cineasta Joel Zito. A gente já tinha uma relação, como formadores. Ele foi um grande formador, uma pessoa que trabalhou com formação social, com formação política. Nós estávamos juntos em alguns espaços, como o Cajamar, a Central Única dos Trabalhadores (CUT), e assim por diante. E eu venho da universidade, que eu já tinha concluído, no final de 1989 pra 1990, e onde eu era coordenador de uma iniciativa social junto com o Núcleo de Estudos Negros (NEN), uma entidade e organização do Movimento Negro Brasileiro de Santa Catarina. Nós tínhamos como um dos focos justamente o combate ao racismo, à discriminação racial, promover iniciativas no campo da educação antirracista, da discriminação no mercado de trabalho, e tínhamos um programa de justiça. Esses três programas eram o tripé da organização do NEN, que o Joel

Zito também já conhecia. Mas o que acontece? Na época, embora a gente tivesse uma base de conhecimento razoável, nós não tínhamos recursos financeiros pra tornar isso uma realidade. Então, mesmo muito jovens, com 20 e poucos anos, nós fomos procurados por organismos internacionais pra poder organizar e estruturar esses programas. Foi como apareceram na nossa vida tanto a Fundação Ford quanto o Joel e assim por diante. Nós estruturamos uma coisa chamada S.O.S Racismo. Nós fomos das primeiras organizações fora da Europa – o S.O.S Racismo nasceu na França – a ter isso no Brasil, nós e o Geledés. E também nós elegemos pela primeira vez, aqui em Santa Catarina, na Câmara Municipal, já nos anos 1990, um vereador negro, o Márcio de Souza. Então foi o conjunto da coisa. Quando nós soubemos, no S.O.S Racismo, do caso Vicente – nós não éramos amigos do Vicente ainda –, isso criou uma certa comoção no núcleo, aqueles jovens militantes e o fato de ser o Vicente, um senhor de 47 anos, que sofreu uma violência daquele tamanho. Por que eu coloco isso? Porque quando nós assistimos o documentário *A Exceção e a Regra*, quando bateu pra gente aquilo que estava acontecendo, as gravações que acompanhamos, quando assistimos pela primeira vez, parecia mais um trailer^[1] de filme norte-americano do que brasileiro, porque a gente nunca tinha tido essa experiência. *A Exceção e a Regra* foi de uma sabedoria, de uma percepção, foi extraordinário, porque era um caso que parecia singelo... Todos os dias no núcleo apareciam casos brutais, de violência doméstica, violência nos pontos de ônibus, violência nos bares, a violência cotidiana do racismo. Nós tínhamos uma banca de advogados que cuidava disso, nós chegamos a ter 200, 300 casos. Então, por que chamou tanta atenção aquele fato de uma empresa ter cometido racismo? E a gente ter alguém que se aproximou do acontecimento, como o Joel Zito? O sentimento que eu tive já no primeiro momento, quando eu assisti, foi uma emoção extraordinária porque, repito, apesar da luta cotidiana que a gente fazia, nós não tínhamos a possibilidade de ter um caso documentado, no nível que foi documentado,

[1] Durante o processo de montagem do documentário, foi produzido um *trailer* de cerca de 8min, que se refere ao filme ainda com o título provisório *Herança de Zumbi*. Este material, feito com o intuito de buscar apoio à realização, também está disponível na mostra, como faixa bônus.

e sobretudo pelo Joel Zito, que já era um documentarista conhecido. Então o filme tem essa simbologia.

Juliano Gomes: Muito bacana isso que você fala. Primeiro, por conta da documentação. Essa é uma questão que, obviamente, é historicamente subdocumentada e subnotificada. Mesmo hoje, produzir documentários, materiais de pesquisa, materiais que organizem esse tipo de acontecimento, é muito importante. Depois, pela maneira como se faz isso. Me parece muito interessante que esse trabalho do Joel Zito vai reconstituindo um pouco o passo a passo, as etapas daquilo, mapeando as peças quase como um jogo: você tem a demissão, a empresa, a reclamação do Vicente, as testemunhas. Enfim, o filme vai entremeando e um pouco organizando essas peças. Ele tem o talento de elucidar um problema complexo, apesar de evidente, e que envolve várias instâncias das relações de trabalho, das relações da execução da lei, da vida de um homem que fica quatro anos sem seu emprego. Inclusive, eu acho bastante valoroso esse trecho em que o empregador fala, por exemplo. Aí depois tem aquele caso mais curto, em que uma mulher sofre uma injúria racial, e também o Joel aborda o homem que cometeu a injúria. A gente vê a fala e a presença também dessas partes, dos responsáveis pelo ato de discriminação. Enfim, queria que você comentasse um pouco sobre isso, sobre a importância dessa maneira de documentar, dessa habilidade que o Joel teve ao reconstituir esse acontecimento.

João Carlos Nogueira: Sem dúvidas, Juliano, Joel tem essa coisa aguçada, e eu diria que tá muito ligada ao compromisso dele e à percepção de que o melhor material é o material coletivo, a melhor forma de você organizar uma boa narrativa de documentário é o coletivo, você envolver as partes, mesmo as contraditórias. Foi isso que ele fez. Porque pra você tipificar um crime racial no Brasil, olha, você precisa ser Sherlock Holmes, precisa ser muito habilidoso, porque tem o processo de negação permanente, até a negação da própria vítima. Então, às vezes, você não consegue estruturar um roteiro com coerência, do ponto de vista da própria história, se você não tiver a documentação pra reconstituir essa memória. Essa memória histórica da negação é fundamental pro cineasta ter a compreensão e as técnicas, a

fundamentação teórica pra isso, porque senão escapa mesmo. Depois do *A Exceção e a Regra*, nós tivemos casos que se tornariam um filme de roteiro de primeira grandeza, que outros não conseguiram fazer. O Joel conseguiu colher de um lugar que era singelo – “Ah, queremos branquear o departamento” – o que se tornou um dos documentários mais importantes que nós temos na história do racismo no Brasil. Porque não teve uma violência física, teve uma violência simbólica, materializada numa fala, e o Joel captou essa subjetividade materializada. E porque *A Exceção e a Regra*? Porque ele juntou isso que você via, as situações, como o que ocorria com a Mônica em São Paulo, que era um crime também do cotidiano, e notou que o caso do Vicente tinha outra dimensão, porque tem um dado que é o trabalho em uma empresa pública, que envolvia sindicato, empresa e trabalhador. O Joel percebeu isso porque tinha experiência acumulada. Construir essa narrativa com esses três atores fortes frente a um crime racial nos anos 1990 foi de uma perspicácia enorme, você tinha como dialogar com as partes. Uma coisa importante também é que as outras organizações do movimento negro, em tese, não conseguiam organizar tanto material quanto nós conseguimos. Nós organizamos um material farto, o Joel foi limpando e garimpando aquilo que era necessário. Eu lembro que quando ia construindo o roteiro ele disse: “Eu tenho aqui um grande filme, se quiser fazer um longa, eu faço um longa, porque eu tenho um material muito robusto”. E a história foi sendo construída coletivamente. Por exemplo, ele foi entrevistar os dirigentes sindicais, que ficaram absolutamente impactados com essa demissão. Porque foram 294 demissões, mas e aquela? Por que que aquela tinha essa marca? Está aí o personagem Vicente. O personagem negou a rescisão, porque ele sabia que tinha sido discriminado racialmente, então ele disse: “Olha, eu fui diferenciado, eu sofri duas vezes a violência do desemprego. Eu fui desempregado, mas a marca da minha rescisão é porque eu sou um homem negro, então eu preciso me indignar”. Isso chamou muito a atenção, também pra que o documentarista possa dizer: “Opa, aqui tem algo”. Eu acredito que esse conjunto de fatores, que foram sendo muito bem harmonizados e conectados pelo Joel Zito, foi o que permitiu depois a gente entender a totalidade do *A Exceção e a Regra*, dos vários casos e, ao mesmo tempo, o foco materializado no caso Vicente do Espírito Santo, como ficou conhecido: o caso Vicente do Espírito Santo.

Até o dia da sua morte, foi conhecido assim. O filme foi premiado e reconhecido e hoje faz parte do currículo escolar, pra discutir a Lei nº 10.639 e a Lei nº 11.645, exatamente porque é didático, é profundo, e tem uma totalidade explicativa sobre o racismo no Brasil que nenhum outro tinha conseguido até a época.

Juliano Gomes: Essas duas leis que você citou são leis sobre discriminação racial? Pode falar sobre?

João Carlos Nogueira: Sim. A Lei nº 10.639 é a lei que estabelece, a partir de 2003, na educação básica, as disciplinas sobre a história da África e da população negra brasileira. As escolas precisam adotar isso. Depois ela teve a inclusão dos povos indígenas e virou a Lei nº 11.645. Agora tem um dado, falando de lei. É que a tipificação do racismo – e aí o Joel conhecia muito bem – também vinha da Lei Afonso Arinos, de 1951. Então, ela muda em 1988, na Constituição, e já não é mais injúria, passa a ser crime racial. Isso permite a gente ter uma reação, no combate ao racismo, de forma diferenciada. Porque nós sempre tivemos violência racial escancarada no Brasil, mas você não conseguia fazer o enquadramento legal. Então, a tipificação, a partir de 1988, do racismo como crime, também tem muito a ver com tudo isso que a gente tem hoje de resultado, a partir dos anos 1990 em particular, no combate ao racismo no Brasil.

Juliano Gomes: Perfeito. Me chama muita atenção o caso da personagem Mônica, que vai se candidatar a uma vaga de trabalho, porque ela preenche os atributos pra vaga, e é submetida àquele estranho interrogatório. Aí a coisa caminha daquela maneira, acabam achando o documento onde está escrito que a vaga é só pra branco. De alguma maneira, me parece que o assunto de fundo – ou nem tão de fundo assim – do filme é justamente esse: o trabalho justo, o trabalho remunerado, o trabalho que não é a exploração de outro ser humano, parece um problema. Por parte de empregadores e empresas brancas, parece sobreviver uma espécie de manifestação desse sentimento, da ilegitimidade do profissional negro exercer seu ofício sob uma relação justa. É uma herança da escravidão, e a gente vê como isso é forte e presente. O filme traz, em três casos, evidências disso. E você falou da Constituição de 1988,

que é também o centenário de 1888, e de como os anos 1990 são um momento importante, desses marcos, em que a gente relembrou e reviu o legado da escravidão e suas evidências no cotidiano do Brasil.

João Carlos Nogueira: Foram quase 400 anos de trabalho escravizado, subordinado à violência, do trabalho visto como produção e mercadoria. Depois, você começa a ter que distensionar a escravidão, e ele passa a ser algo ruim. Então, quer dizer, o trabalho de 400 anos que produz e constrói o país, depois é desvalorizado, descaracterizado, exatamente porque tinha que branquear as relações. E essas relações de branqueamento são subjetivas e são práticas. Imagina, como você branqueia um país que é preto, mestiço? Tá subjetivizado, né? Mas onde vão aparecer as práticas? De novo, nas manifestações de trabalho. Então, isso que você levanta é a pedra de toque, porque quando nós temos o finalzinho da escravidão, sobretudo a partir dos anos 1850, até o início do século XXI, a lei da vadiagem^[2] é constituída pra dizer: quem é vadio são aqueles que trabalharam 400 anos, viu? A lei da vadiagem é essa caracterização, são as normas, e aqui a gente precisa entender o que significam as normas. As normas do direito, as normas constitucionais, foram feitas exatamente pra tornar o trabalhador, que tinham que ser os negros, algo ruim. Então, as trabalhadoras, as mulheres, tinham que ser domésticas, no máximo. E os homens têm que ir pro serviço braçal. A Mônica, do *A Exceção e a Regra*, é uma estudante de jornalismo que vai buscar um emprego, é falante, ativa. Exatamente o que uma empresa deveria querer era uma profissional como ela. Mas aí, se você quer o teu departamento branco, como é que você trata essa mulher competente negra? Essa é a ideologia mais perversa que nós temos no mundo onde foi praticada a escravidão.

[2] “(...) a contravenção penal de vadiagem permanece em vigor no Decreto-Lei nº 3.688/41 e, em tese, a conduta continua punível. Sob a interpretação da Constituição Federal, entretanto, o tipo penal de não se querer trabalhar não é razão suficiente para que alguém seja acusado de tal prática criminosa e considerando, ainda, que o fato acaba por submeter indivíduos que não conseguem trabalhar por conta do próprio sistema capitalista excludente a uma situação vexatória e constrangedora”. Fonte: <http://www.justificando.com/2016/08/09/sobre-a-vadiagem-e-o-preconceito-nosso-de-cada-dia>. Acesso em: 02 jul. 2021.

Nós temos o pior dos racismos exatamente por conta disso. E o Joel, por ser um cineasta de profundidade, aproximou essas duas realidades. Mas a sutileza de que “aqui nós só admitimos branco” às vezes está escrita nos documentos, nas ofertas de emprego, quando se diz que você precisa ter “boa aparência”. A “boa aparência” é exatamente: não pode ter cabelo crespo, não pode ter a pele escura, você não pode ser, em última análise, negro. Imagine que isso era absolutamente normal, o anunciante colocava isso nos jornais com a maior naturalidade, como se fosse absolutamente necessário, “porque nós precisamos garantir a boa aparência da empresa, as relações públicas da empresa”. A maior violência da pós-escravidão, como se a escravidão não bastasse por si só, foi exatamente o obstáculo criado para você acessar o trabalho. Porque aí não se tratava mais de você ter escolaridade nem condições técnicas. O racismo aparece como obstáculo objetivo. Nós tínhamos aqui o Tribunal Regional do Trabalho em polvorosa, porque o debate era público na cidade, e o juiz tinha que tomar uma decisão que para ele antes era sumária: “não houve discriminação”, isso que diriam e disseram a vida inteira. E ali tinha uma situação que eles precisaram dizer o seguinte: “Mas... o que aconteceu aqui, então?”. Em 100 anos de Constituição, em 1992, no caso Vicente, pela primeira vez os tribunais tiveram que tomar uma decisão sobre um trabalhador que foi demitido pelo fato de ser negro. Eles tiveram que se debruçar. Nenhum juiz tinha se debruçado sobre isso. Imagine!

Juliano Gomes: Eu achei muito interessante o que você falou da lei da vadiagem, e como o filme vai, em contraste com isso, falar da condição do profissional negro do trabalho não braçal, no caso, o Vicente. As instâncias, inclusive as jurídicas, a partir de uma conjunção de fatores, vão induzindo a população negra à marginalização no mercado de trabalho. Você precariza, mantém precarizado... O último entreposto desse gráfico é o sistema prisional, né? No fundo, o que eu tava querendo dizer, e que você caracterizou melhor, é que esse trabalho negro não braçal produz estranhamento – um estranhamento que é do racismo. Ainda hoje isso é muito frequente, e tem a ver com o que você disse sobre as instâncias empregadoras.

João Carlos Nogueira: O *A Exceção e a Regra* é de uma atualidade... Ainda no século XXI, em 2021, as empresas precisam ter programa de diversidade pra pode ampliar a presença de

negros, mulheres, indígenas, inclusive portadores de deficiência, no trabalho. E ainda assim nós estamos falando de uma população que representa 56 % [do país]. E ela precisa ter programa de diversidade pra acessar o trabalho. Tem algo muito errado, né? Do ponto de vista do que está acontecendo hoje, o movimento negro pujante na rua, os casos que aconteceram, tanto a nível internacional, esse fortíssimo *Black Lives Matter* (Vidas Negras Importam), quanto os casos que aconteceram aqui, como no supermercado da rede Carrefour, e tantas outras. Isso tudo tem muito a ver com *A Exceção e a Regra*. É a fronteira da economia, é incontornável. Então, o *A Exceção e a Regra* tem uma atualidade muito grande exatamente porque traduz uma violência racial no trabalho, que se materializa e precisa ser julgada, ir pros tribunais. E, ao mesmo tempo, tem o racismo no cotidiano. É aquele que leva a questionar, por exemplo, por que é que uma delegacia ou um tribunal, ou mesmo os espaços do judiciário, não conseguem olhar com atenção aqueles que são condenados pela polícia a serem presos. Você encarcera o jovem, e você não sabe ao certo se tem a denúncia de um crime, mas ele fica encarcerado e fica por isso mesmo, não tem a averiguação do que aconteceu. A Folha de S. Paulo agora tá fazendo uma pesquisa, nos presídios, e, claro, foi constatar o óbvio: 71% dos casos que estão lá, negros, são sem nenhum tipo de julgamento, e boa parte deles sem crime. Então, nós nos especializamos em compreender isso. Nós sabemos que a sociedade brasileira se especializou em discriminar.

Juliano Gomes: Sofisticou, né?

João Carlos Nogueira: Sofisticou de uma maneira absurda, tá absurdamente sofisticada. De tal modo que quando eu converso com um empresário médio e grande, e ele quer agora ajuda pra criar um programa de diversidade, eu digo: “Olha, basta você seguir as regras e empregar as pessoas”.

Juliano Gomes: Um das partes mais eficientes da sofisticação desse processo histórico no Brasil é esse jogo não tão evidente, essa subliminaridade, esses códigos: todo mundo sabe o que eles significam, como operam esses mecanismos sutis de propagação do racismo, como a

ideia de boa aparência, por exemplo. Se no processo judicial tem o problema da tipificação, o trabalho do historiador, do cineasta, do documentarista, também encontra essa dificuldade, porque o sistema fez com que os sinais desse processo sejam disfarçados ou sutis. Achei muito interessante como o filme documenta isso e, ao mesmo tempo, a inteligência do filme tem a ver com expor essa sofisticação. Gostaria que você comentasse isso.

João Carlos Nogueira: Isso que você coloca é importantíssimo. Nos EUA, você tem lá a Lei Jim Crow.^[3] Na África do Sul, do mesmo modo, você tem o *apartheid*.^[4] O racismo estava explicitado nessas leis. Precisamos entender que aqui é diferente, e o Joel sabia profundamente isso. Essa sutileza descarada do chamado “racismo camuflado” é de uma violência, que pode ser escrito, lapidarmente, nos jornais, “aqui você não entra”. Não está dito assim, mas o proprietário, o guarda, o vigia, todo mundo sabe, e aí vem a coisa das hierarquias. E o trabalho foi o lugar mais perverso. O Milton Santos, quando a gente falava com ele sobre racismo, ele dizia assim: “Não, a questão é mais simples, basta que se queira que negros e negras sejam cidadãos e cidadãs”. Exatamente porque a porta de entrada pra escola e a porta de entrada pro trabalho são as duas alavancas que fazem com que você possa ser um cidadão

[3] “Entre 1870 e 1960, as leis Jim Crow mantiveram uma hierarquia racial cruel nos estados do sul dos EUA, contornando as proteções que tinham sido implementadas depois do fim da Guerra Civil – como a 15ª Emenda, que há 150 anos já concedia aos negros o direito ao voto. As leis discriminatórias negavam os direitos aos negros, submetiam-nos à humilhação pública e perpetuavam a sua marginalização econômica e educacional. Qualquer um que desafiasse a ordem social enfrentava menosprezo, assédio e assassinato”. Fonte: <https://www.natgeo.pt/historia/2020/02/leis-jim-crow-criaram-escravatura-com-outro-nome>. Acesso em: 02 jul. 2021.

[4] “O *apartheid* [“separação”] tornou-se política governamental oficial em 1948, quando o conservador Partido Nacional tomou o poder na África do Sul. A estrutura legal formalizou um sistema de dominação que estava em vigor desde que os colonos europeus começaram a chegar à ponta sul de África, mais de 300 anos antes, a maioria proveniente dos Países Baixos e do Reino Unido. Enraizado na doutrina de que os seres humanos eram separados por raça, o *apartheid* foi construído sobre leis que classificavam as pessoas como ‘nativas’ (negras), ‘de cor’ (mestiças), ‘asiáticas’ ou ‘brancas’, de acordo com a cor da pele e outras características”. Fonte: <https://www.dw.com/pt-002/h%C3%A1-30-anos-o-apartheid-era-formalmente-abolido-na-%C3%A1frica-do-sul/a-58104467>. Acesso em: 02 jul. 2021.

e uma cidadã – de tal modo que a gente não tá nem discutindo algo que é a vida, a saúde, a gente tá discutindo a extensão desses dois lugares. O que se faz no Brasil é que se bloqueia exatamente esses dois lugares. Se bloqueou de maneira estrutural e sistêmica, sem dizer que estava bloqueado, mas se bloqueou. Tem legislações que, evidentemente, bloquearam a educação, como tem legislações que bloquearam o acesso ao trabalho. A transição do trabalho escravo para o que se chama de trabalho assalariado livre é de uma violência sem precedentes. Então, é claro que quando você chega ao século XX, quando o Joel faz o documentário, os reflexos disso na cultura brasileira ainda são muito fortes, de tal modo que o empregador olha pra uma moça bem formada, preparada, tudo aquilo que ele precisa, e diz que aquele não é o lugar dela, como aconteceu com a Mônica. O Vicente era um técnico em eletrônica, já por si só algo um pouco raro. Numa das empresas de ponta do Brasil, a Eletrosul. Eu, quando olhava o prédio da Eletrosul, da qual eu passei a conhecer muitos dos trabalhadores, você olhava e era quase uma Escandinávia. Evidentemente que a presença do Vicente incomodava ali. Vicente é um homenzarrão, quase 1.90 m, mineiro falante, fumador de um bom cachimbo e com uma cultura extraordinária. Então, não tinha fronteira pro Vicente, ele era um trabalhador refinadíssimo, era um técnico de uma área raríssima, aqui na Eletrosul é o céu, e o único negro. Havia uma indignação, e aí na primeira oportunidade demitiram o Vicente. E o Vicente sabia o que tava acontecendo, porque ele era culto, era bem informado, era um militante. Ele sabia se proteger, tinha 17 anos de empresa. Então, o incômodo com o que acontece naquela empresa com aquele homem simpaticíssimo, amigo de todo mundo, é tanto, que alguém escuta o Vicente ser discriminado e vai depor, e juntam amigos que levam essa luta permanentemente. Porque se o Vicente fosse eventualmente um trabalhador não tão dedicado, as pessoas poderiam até dizer: “É isso mesmo e tal”. Porque o racismo também funciona assim no Brasil. Mas as características do Vicente eram de um trabalhador que raramente conseguiria entrar naquele lugar e entrou. E, ao mesmo tempo, quando foi pra ser na linha de corte de execução não foi suficiente só retirá-lo. Explicitaram: “Agora sim, a gente vai branquear o departamento”. Essa foi talvez a frase racista dita.

Juliano Gomes: O Vicente é mesmo um personagem e tanto...

João Carlos Nogueira: A não aceitação do Vicente, essa recusa permanente e essa resiliência do Vicente é que tornaram possível a gente ter o *A Exceção e a Regra*. Foi a resiliência dele sobre a materialização do trabalho do escravizado incorporado numa cultura ainda do século XX, que ele recusou. A branquitude da empresa achou que não teria problema fazer o que fez com ele, mas ele reagiu, porque a mentalidade escravocrata da empresa já não era mais a do Vicente. Ele já era um cidadão. Portanto, se a empresa teve uma atitude escravocrata do século XIX, o Vicente estava no século XXI. E aí foi onde teve o embate. Eu lembro, Juliano, do dia em que nós estávamos no Tribunal Superior do Trabalho. É de uma dignidade! O Vicente fez de tudo na vida, pra sobreviver, e construiu uma família belíssima, os filhos estudando, uma classe média negra. A dignidade do Vicente era algo muito grande praquilo não ser visto como injustiça. Eu lembro bem de uma passagem que eu preciso contar pra vocês: ele chegou no Tribunal Superior do Trabalho, subiu pela porta da frente e disse: “Onde estão os trabalhadores do Tribunal Superior do Trabalho, as trabalhadoras?”. E foi lá na cozinha, encontrar os negros e as negras, pois ele tinha certeza que lá ele encontraria negros e negras, percebe? Ele fez isso no dia que estava ali pra ser julgado, favorável ou não, numa ação, talvez a mais importante da história do país em relação ao trabalho. Mas o gesto dele, espontâneo, que tem o cálculo da sabedoria, foi esse. Foi lá e cumprimentou. Foi tão emblemático isso, que as mulheres trabalhadoras, em sua grande maioria negras, aplaudiram ele nas cozinhas, nos corredores, porque sabiam que ali era um caso que dizia respeito a todas e todos, que marcava, sem exagero, dois tempos: a empresa olhando pelas lentes da escravidão, e os trabalhadores olhando pela lente da modernidade, de outro tempo.

Juliano Gomes: Essa sua fala tem uma coisa que completa esse panorama, que acho que tem a ver com essa geração e a presença de vocês, que fazem e fizeram e deixam esse legado tão importante. Ao mesmo tempo, pra isso acontecer, pro *A Exceção e a Regra* acontecer, é preciso ter o intelectual, um historiador, um cineasta como o Joel Zito. É preciso ter a Sueli Carneiro, é preciso ter o Hédio [Silva Júnior], a Cida Bento, é preciso ter você aqui. E todos

os trabalhadores que ousaram quebrar essas amarras tão antigas. Então, acho que o filme tem também essa face, essa evidência de uma mudança na sociedade, de haver essa sensibilidade e essa perspicácia de pessoas, enfim, exercendo seus ofícios, seja na universidade, seja nas instituições, seja na realização cinematográfica. No início você falou sobre coletividade. Até em outros trabalhos do Joel há evidência dessa rede. Eu acho que também, como tema de fundo, o filme documenta isso: algo que era um marco importante pós-1988, essa geração que construiu com extrema dificuldade os avanços que hoje a gente consegue ver em algumas instâncias.

João Carlos Nogueira: Tem um conceito da história que é a história do tempo presente. Essa história do tempo presente permeia, o tempo todo, essa lógica da construção que o Joel fez no *A Exceção e a Regra*. Ele tinha a visão ontológica mas, ao mesmo tempo, ele trazia pro presente aquilo que você falou. Ele sabia da história da escravidão e do escravizado e, ao mesmo tempo, sabia que estavam acontecendo as mudanças. E esse período final, os 100 anos da abolição, de 1988 até 1995, é um período dos mais ricos pra gente conhecer o Brasil e a nossa história. Ele é fundamental. Quando nós fizemos a Marcha Zumbi dos Palmares, em Brasília, em 1995, são os mesmos personagens: é o Joel Zito, é o Vicente, sou eu, é o vereador Márcio de Souza. São esses personagens que fazem essa grande mudança, essa grande transformação. Mas aí, da sua pergunta, como é que se materializa? Se materializa a partir do momento em que esses personagens – seja a Sueli, seja o Hédio Silva Júnior, seja o Joel Zito, sejamos nós – vamos assumindo o Brasil como ele é. A gente assume o Brasil numa outra perspectiva. Esse Brasil como ele é, profundamente racista e desigual. Ao mesmo tempo, a gente não é passivo diante disso. Então esse sujeito ativo, homens e mulheres negras, vão produzindo informação e conhecimento e traduzem num determinado momento as histórias em que um fato só mexe com a totalidade. O *A Exceção e a Regra* era disputado nas escolas onde a gente ia passar. Por quê? Porque ele traduzia um sentimento, ele falava daquilo que as famílias sentiam, ele falava daquilo que o menino sentia na escola, ele falava daquilo que o trabalhador sentia no seu local de trabalho. E, ao mesmo tempo, tinha uma personagem,

o Vicente, que era de um carisma extraordinário. Quer dizer, tudo confluiu. Nós historicizamos, eu tenho aqui uma fartíssima documentação do Vicente, muito material, o Joel tem. E mais: o Joel, que é nosso grande cineasta brasileiro, ele está apegado a esse documentário, ele tá ligado a isso. A potência que a gente tem é estar umbilicalmente ligado a tudo isso, nós estamos ligados ao coletivo, a essa comunidade. Acontecimentos que parecem singelos se tornam totalidades porque o Brasil é o Brasil da nossa perspectiva. Isso é muito importante, porque o Joel consegue enxergar o Brasil dessa perspectiva. E essa perspectiva, sem falsa modéstia, ela suplanta a perspectiva da dominação, exatamente porque a gente mexe com totalidades. Sem você ter a potência que o Joel tem, teórica, do conhecimento cinematográfico e da história, você não faz isso. É o preparo dele que permite ele fazer os filmes que faz. Ele olha pra África e pra diáspora com uma absoluta facilidade, e ele vê os personagens. Nós [negros] somos 119 milhões aqui no Brasil, lá em Cabo Verde mais um pouquinho, mais o continente africano, mais 54 países – isso está na cabeça, no olhar, na lente cinematográfica do Joel. Então, eu acho que o *A Exceção e a Regra* é muito uma síntese da história do trabalho no Brasil, é muito da história do movimento negro brasileiro, mas sobretudo é a história de um tempo, de 1988 a 1995, em que nós mudamos o país pra uma outra perspectiva, pra um outro lugar. “Ah, mas continua o racismo...”. Continua, mas vamos combinar algo: nós já fizemos com que tivesse um ministério, nós fizemos com que tivesse paridade nas universidades públicas federais, nós já fizemos com que se tivesse outras coisas que eram quase que impensáveis. Então, nesse salto que a gente deu num curtíssimo espaço de tempo, de 400 de escravidão, 100 e poucos anos de abolição e agora 200 anos de independência, no ano que vem, os personagens desse país somos nós. Nós estamos fazendo as mudanças, e não é por soberba, é porque sem essa mudança você não muda o país. O retrato do *A Exceção e a Regra* é muito materializado: você mexia com uma empresa de ponta, uma das mais importantes do país, do setor elétrico, e ao mesmo tempo revelava o cotidiano de um modesto emprego que era pra ser da Mônica e não pôde ser, porque ela era negra. Que é o que a gente tá lutando até hoje, mas em dimensões absolutamente diferentes. O Joel, dos irmãos, da família, deve ter sido um dos primeiros universitários. Eu também fui dos primeiros universitários da família,

mas hoje, eu, com 50 e poucos anos, já tenho filhos doutorandos. É essa a mudança que nós fizemos nesse tempo, de 1988 até agora. O *A Exceção e a Regra* retrata muito bem como é que esses personagens fizeram o país mudar. Nós fizemos as coisas acontecerem, e o *A Exceção e a Regra* é um marco, sem dúvida, pra gente discutir o que a gente tá discutindo hoje.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFP. *Há 30 anos, o apartheid era formalmente abolido na África do Sul*. 2021. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/h%C3%A1-30-anos-o-apartheid-era-formalmente-abolido-na-%C3%A1frica-do-sul/a-58104467>. Acesso em: 02 jul. 2021.

BLAKEMORE, Erin. *As Leis Jim Crow Criaram 'Escravidão com Outro Nome'*. 2020. Disponível em: <https://www.natgeo.pt/historia/2020/02/leis-jim-crow-criaram-escravatura-com-outro-nome>. Acesso em: 02 jul. 2021.

DE AULA

UM CONVITE A PROFESSORAS E PROFESSORES

AMPLIAR OS SENTIDOS, DETONAR DISCUSSÕES - QUANDO OS VÍDEOS DE JOEL ZITO ARAÚJO ENCONTRAM A SALA DE AULA

por Nicole Batista

As relações de interlocução e mútua incidência entre as produções do vídeo popular realizadas pelo cineasta Joel Zito Araújo e as possibilidades pedagógicas para a educação escolar se assemelham ao encontro do rio com o mar. Na proposição desse movimento, o rio são seus filmes, sua forma própria e não hegemônica de comunicação e difusão da informação nos contextos populares e de movimento sociais, que fluem certos ao encontro da perspectiva de uma educação crítica e libertadora, ou seja, ao encontro do mar.

Ancorada principalmente na teoria freireana, essa perspectiva se preocupa em construir uma linha de trabalho pedagógico que se afaste de uma ideia bancária^[1] e cartesiana de educação, e sua principal diretriz é justamente oferecer múltiplos olhares e referências para os educandos. Nesse sentido, o trabalho de intervenção realizado pelo movimento do vídeo popular, de criar um outro ponto de vista que extrapole criticamente aquele da opinião pública formada pela mídia corporativa, de saída, se apresenta como grande aliado. Parte notável desse movimento, a obra de Joel Zito é caudalosa de olhares críticos, múltiplos e interseccionais, e oferece possibilidades amplas de discussão e reflexão no campo da educação, principalmente da formação crítica.

Segundo Paulo Freire (2004), pensar a educação libertadora é pensar em possibilidades, futuro e esperança. Para o autor, é preciso que a educação, o educador e a escola ofereçam não apenas os conteúdos técnicos de uma determinada disciplina, mas, sim, um projeto coletivo, que humanize todos os sujeitos envolvidos. A educação só liberta, emancipa e faz o seu papel formador quando cria meios para que os sujeitos entendam os condicionamentos a que são designados pelo seu contexto social e sua história sem se verem determinados fatalmente por ela.

[1] O termo “educação bancária” é cunhado por Paulo Freire em suas obras para expor um modelo de educação que trata os estudantes como um “banco” passível apenas de depósito de conhecimentos e informações. Nesse modelo de educação, que ainda impera na maioria das escolas, o aluno é como um cofre vazio em que o professor - detentor de todo o saber - vai depositar o conhecimento.

“A esperança é um condimento indispensável à experiência histórica. Sem ela, não haveria história, mas puro determinismo. Só há história onde há *tempo problematizado* e não pré-dado. A inexorabilidade do futuro é a negação da história.” (FREIRE, 2004, p. 71) Assim sendo, o cinema, enquanto campo de possibilidades, de imaginação, fabulação e criação, se torna uma importante ferramenta para a educação libertadora proposta por Freire. Pensar as imagens dentro da sala de aula é trazer para aquela realidade – que a perspectiva educacional bancária quer endurecer – o campo do sensível, das emoções, do corpo, desafiando a ideia de que aprender e ensinar passam apenas pelo raciocínio lógico, pela mente concentrada e, conseqüentemente, pelos corpos docilizados distribuídos em fileiras na escola.

Por isso, percebo o uso das imagens, do audiovisual e do cinema, em minha lida como professora, como um modo potente e prático^[2] de desafiar essa perspectiva de educação que, mesmo já tendo se mostrado ineficiente há décadas – visto os altos índices de evasão dos estudantes, o adoecimento dos professores e, principalmente, a dificuldade de tornar a escola uma ferramenta efetiva para a redução das desigualdades – continua imperando dentro do nosso sistema escolar, sobretudo na educação pública brasileira. Em meio a esse contexto, entendo que minha experiência com o cinema e a educação se insere nas muitas tentativas de sujeitos diversos,^[3] cujos desejo e movimentação buscam construir um espaço positivo de referência para o desenvolvimento dos jovens e de seu entorno. As escolas públicas brasileiras estão em lugares e atendem estudantes extremamente diversos, e, ainda que todas elas enfrentem problemas e vulnerabilidades, cada uma passa por questões distintas

[2] Para contextualizar a realidade das escolas públicas brasileiras, é importante ressaltar que, ainda que exibir um filme em sala de aula seja algo relativamente prático e simples, existem muitos desafios estruturais e burocráticos para que os professores se motivem a construir essa prática pedagógica. Muitas vezes as salas de aula não têm energia elétrica, tomadas, cortinas, paredes ou lousas limpas para a reprodução. Outro problema são os aparatos técnicos: ainda que grande parte das escolas sejam equipadas com retroprojetores, caixas de som e computadores, existe mau uso e má gestão dos mesmos, tornando-os, muitas vezes, inacessíveis.

[3] Professores, gestores, comunidade e os próprios alunos.

e particulares. Ou seja, minhas reflexões e pontuações sobre a educação, e sobre os filmes na escola, são localizadas: partem principalmente da minha experiência como professora de Sociologia da rede pública que nos últimos quatro anos vem atuando em escolas que atendem as periferias de Belo Horizonte.

A partir dessas experiências, ao me deparar com os vídeos de Joel Zito, tive como primeira reação pensar: “De alguma maneira, encontrei os filmes que eu sempre procurei para compartilhar em sala de aula”. Já era conhecedora da obra do cineasta, através de produções como *As Filhas do Vento* (2004) e *A Negação do Brasil* (2000) – filme que, inclusive, é indicado em diversos livros didáticos de Sociologia como material “complementar” das discussões sobre relações étnico-raciais. E, nesses vídeos, realizados entre 1987 e 1997, e em geral pouco conhecidos, encontrei novos aliados. Esses trabalhos em curta e média metragem são potentes impulsionadores de discussões, tanto pela linguagem e formato, quanto por aglutinarem temas que muitas vezes podem soar abstratos ao serem tratados em sala de aula de maneira meramente teórica.

Essas questões ficam explícitas no formato de *Nossos Bravos* (1987), que trata das lutas de trabalhadoras e trabalhadores sindicais e do movimento operário no Brasil. Através de um diálogo íntimo e amigável entre companheiros da luta sindical, somos transportados pela história desses movimentos no país. O filme nos conecta a discussões mais amplas que o próprio contexto do sindicalismo, como reflexões sobre os ideais democráticos e o papel do engajamento político na manutenção e construção de direitos. Ou seja, possibilita marcar o legado dessas lutas, ao mesmo tempo que projeta possibilidades de organização e mudanças para o presente – bem como *Memórias de Classe* (1989), que também trata das lutas das trabalhadoras e trabalhadores, e *São Paulo Abraça Mandela* (1991), que nos permite entrar em contato com os Movimentos Negros daquele período.

São temas que atravessam discussões de diversas áreas do currículo escolar e que, em minha experiência em sala de aula, são compreendidas como algo extremamente distante pelos

estudantes. Os vídeos de Joel Zito possibilitam romper com essa abstração porque, além da materialidade que as imagens trazem para a discussão, o modo como o cineasta põe em cena o debate entre os personagens faz com que as imagens funcionem, elas mesmas, como educadoras – mediadoras daquele processo de aprendizagem.

Em um momento do *Nossos Bravos*, por exemplo, a câmera está posicionada no canto do quadro, de uma perspectiva lateral em relação à roda de amigos que conversam, de maneira que o espectador parece estar sentado à mesa com aqueles personagens. Essa perspectiva permite a quem assiste não apenas se aproximar, se tornar íntimo daquela discussão, mas também ensina, com seu posicionamento, sobre o lugar da escuta, prática essencial para uma educação e pensamento crítico. O enquadramento parece permitir que o espectador se veja dentro daquela discussão, daquela conversa íntima, ou seja: mais do que um impulsionador de discussões, o vídeo parece integrar o espectador àquele diálogo, inserindo-o, de alguma maneira, na posição também de interlocutor/ouvinte.

Aprendemos com essa cena não apenas sobre o conteúdo que aparece no diálogo (determinados períodos históricos de luta e suas correntes de pensamento). De modo mais amplo, ela nos ensina sobre a hora de ouvir e de se manifestar em um debate, uma aula, uma relação – educativa ou não. Como mencionamos, essa questão chama atenção especial no contexto da formação crítica, visto que o lugar da *escuta* (de aprendê-la, ensiná-la e exercitá-la) tem sido cada vez mais teorizado no campo da educação – principalmente nos estudos que dialogam com as proposições de Paulo Freire e bell hooks.

As intervenções dos personagens Pedro e Ana sobre as questões das lutas das mulheres e da população negra trazem mais um elemento importante para a educação libertadora, ao nos atentar para a importância da construção do conhecimento por uma perspectiva interseccional. O que é reivindicado pela intelectual estadunidense bell hooks (2013) que ressalta, em diálogo com a obra de Paulo Freire, a importância da articulação entre classe,

raça e gênero para pensarmos um processo educativo crítico que, de fato, possa formar um sujeito emancipado.

Para hooks, “a educação como prática da liberdade” é a busca constante pela transgressão e transformação, uma abertura para “encarar a realidade, ao mesmo tempo em que, coletivamente, imaginamos esquemas para cruzar fronteiras, para transgredir.” (hooks, 2013, p. 273) Aliados a essas teorias, os filmes de Joel Zito, produzidos no âmbito do vídeo popular, nos permitem imaginar formas de transgredir a realidade junto com o cinema, as imagens e o audiovisual.

Como na história de Almerinda Farias Gama e de sua trajetória como pioneira no feminismo no país, apresentada em *Almerinda, Uma Mulher de Trinta* (1991). O filme traz para a sala de aula novos repertórios para se pensar o passado que coloquem a mulher como sujeito central na memória das lutas por direitos. Em *Eu, Mulher Negra* (1994), por sua vez, a força do testemunho de suas personagens traz para o debate questões que extrapolam o tema central do vídeo – a saúde reprodutiva das mulheres negras – nos permitindo novamente exercer lugar de escuta e reflexão, e repensar o espaço legado a elas na sociedade.

Ou seja, é imprescindível que se apresentem outros *olhares*, narrativas e perspectivas sobre a sociedade, a história e a realidade, para que o próprio educando encontre sua emancipação e seu lugar no mundo, como afirma hooks (2013). Essa perspectiva interseccional, que está presente em todas as produções do diretor, em *Alma Negra da Cidade* (1991) ganha contornos a partir de relatos de pessoas negras de diferentes origens sociais, campos profissionais etc. O filme sobrepõe retratos formando um mosaico que nos coloca frente a frente com a diversidade e multiplicidade da experiência negra no Brasil.

Joel Zito traz uma perspectiva negra, autorreferenciada, para as imagens e para as experiências apresentadas ali. Assim como os testemunhos, a cidade vista por sua câmera também é negra. Essa perspectiva, como descobrimos ao fim do filme, está presente até mesmo no cenário, uma pintura do artista plástico Sebastião Cândido, um dos personagens entrevista-

dos. Como professora branca que atua em escolas públicas localizadas em bairros periféricos – que atendem principalmente a jovens pretos e pardos – o contato, o compartilhamento e a exibição de filmes que partem dessa perspectiva autorreferenciada me ajudam a movimentar e ampliar os sentidos e a compreensão das discussões das questões étnico raciais em sala de aula.

Ainda que minha prática busque estar engajada em uma agenda educacional antirracista,^[4] tanto a minha socialização como branca quanto a minha formação acadêmica (no âmbito universitário, que ainda carrega um legado colonialista), podem gerar desafios e barreiras para a comunicação e mediação dessas discussões – tão patentes nesse ambiente. Dessa maneira, entendo que as imagens, sobretudo aquelas produzidas e protagonizadas por sujeitos negros, têm um papel central na construção dessa educação. Em uma perspectiva que compreenda o cinema e o audiovisual como educadores – mediadores e detonadores de discussões –, e que entenda que uma educação para a liberdade passa por oferecer perspectivas e olhares múltiplos para os estudantes, produções como as de Joel Zito ocupam um lugar de destaque.

[4] Pautada por meu posicionamento político e também pelas diretrizes legais da educação no Brasil, vide a lei 10.639 que foi sancionada em 2003 e instituiu o ensino da cultura e história afro-brasileiras e africanas e a lei 11.645 complementa a lei 10.639 ao acrescentar o ensino da cultura e história indígenas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

AUTORAS E AUTORES

ÁLVARO ANDRADE

Diretor, roteirista e pesquisador. Jornalista formado pela UFBA e Mestre em Comunicação pela UFMG. Realizou a série Cine Barato (2018), exibida no canal Prime Box Brazil, e os curtas-metragens 10-5-2012 (2014), Mudança de Hábito (2017) e A Nova Melancolia (2017), exibidos e premiados em festivais no Brasil e no exterior. Fez especialização em mise-en-scène na EICTV (Cuba) e foi um dos coordenadores e curadores do cineclube Cine Sorpasso (MG). Trabalhou como repórter de cultura no jornal Correio (BA) e analista de conteúdo na Disney Latinoamérica (Argentina).

BERNARDO OLIVEIRA

Professor adjunto da Faculdade de Educação (UFRJ), pesquisador, produtor e crítico de música e cinema. É fundador e produtor do selo musical e coletivo QTV (<https://qtvlabel.bandcamp.com>) e curador do Festival Antimatéria. Co-produziu os filmes “Noite” (2015) e “Sutis Interferências” (2016), de Paula Maria Gáitan, e produziu “Un” (2020), de Sérgio Mekler. Faz parte do projeto Ciranda do Gatilho (2020, SESC-SP). Publicou em 2014 o livro “Tom Zé - Estudando o Samba” (Editora Cobogó) e prepara para 2021 “Deixa queimar — a música, a trajetória e o pensamento de Negro Leo” (Editora Numa).

DÁCIA IBIAPINA

Dácia Ibiapina é piauiense. Mora em Brasília há 28 anos. Diretora, roteirista e produtora de cinema. É professora e pesquisadora aposentada da Universidade de Brasília. Dirigiu em Brasília ou a partir de Brasília 05 filmes documentários de curta metragem, um DocTV de 54 minutos e 03 longas: Entorno da Beleza (2012), Ressurgentes: um filme de ação direta (2014), Cadê Edson? (2019).

DÉBORA OLÍMPIO

Débora Evellyn Olímpio, mestranda em meio ambiente e desenvolvimento/UFPR, ativista do movimento de mulheres negras e co-diretora do filme Meia Lua Falciforme (2019).

EDILEUZA PENHA

Professora, Documentarista e Pesquisadora. Pós doutora em Comunicação (2018) e doutora em Educação (2013) pela Universidade de Brasília (unB). Mestre em Educação e Contemporaneidade pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB, 2005), graduada em História pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES, 1994). Desde 2006 desenvolve pesquisas na área de cinema, com ênfase no Cinema Negro no Brasil.

EWERTON BELICO

Ewerton Belico vive e trabalha em Belo Horizonte. É curador, programando mostras como parte da equipe do forumdoc.bh. É ainda roteirista (foi co-roteirista do longa-metragem Subybaya, dirigido por Leo Pyrata) e diretor (foi co-diretor -junto com Samuel Marotta - do longa-metragem Baixo Centro, vencedor da XXI Mostra de Tiradentes, e do curta Vira a volta que faz o nó - juntamente com Ricardo Aleixo, Marco Scarassatti e Luiz Pretti).

FABIO RODRIGUES

Trabalha na crítica, programação, pesquisa e realização em cinema. Mestrando em comunicação na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), graduou-se na mesma área na Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB). É membro dos grupos Áfricas nas Artes (Cahl/UFRB) e Poéticas da Experiência (UFMG). Realizador do filme ensaio “Tudo que é apertado rasga” (2019). Compôs a comissão de seleção de festivais, mostras e laboratórios de filmes, a exemplo do FestCurtas BH (2019-2020), Diáspora Lab (2018) e o CachoeiraDoc, festival junto ao qual vem contribuindo ao longo dos últimos anos. Cineclubista, participou do Cineclube Mário Gusmão, Cine Tela Preta, Cinema em Vizinhança, etc. Trabalha como cartazista e escreve críticas para revistas, catálogos e para o blog pessoal [Tocar o Cinema](#).

HÉDIO SILVA JUNIOR

Advogado, Mestre e Doutor em Direito pela PUC-SP, ex-Secretário de Justiça do Estado de São Paulo (2005-2006). Coordenador Executivo do Instituto de Defesa dos Direitos das Religiões Afro-brasileiras (IDAFRO). Ogã.

JOÃO CARLOS NOGUEIRA

Sociólogo, doutorando em Ciência da Cultura (UTAD-Portugal). Diretor Executivo e Pesquisador do Observatório de políticas e pesquisas Reafro (UFSC). Membro da Cátedra de Combate ao Racismo (UFSC/UNESCO). Coordenador Executivo da Rede Brasil Afroempreendedor.

JULIANO GOMES

Crítico e professor. Co-editor da Revista Cinética, onde escreve desde 2010. Publicou na Film Quarterly, Filme&Cultura, Folha, Piauí e diversos catálogos de mostras e festivais. Foi júri do DocLisboa, Mostra Tiradentes, Cachoeira Doc e Fronteira. Atualmente faz parte do comitê de seleção do Sheffield Doc Fest. Leciona regularmente na AIC-Rio. Publicou sobre teatro na revista Horizonte da Cena e sobre música no catálogo do festival Novas Frequências, além de apresentar três discos de Rômulo Fróes. Mestre em Comunicação pela UFRJ, com dissertação sobre Jonas Mekas. Dirigiu com Léo Bitencourt os curtas “As Ondas”(2016) e “...” (2007). Site: juliano-gomes.com

PAULO GALO

Galo dos Entregadores Antifascistas, movimento que se propõe a empoderar o trabalhador através da consciência e luta de classes.

NICOLE BATISTA

Cientista Social e mestranda em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais, onde desenvolve pesquisa sobre cinema, educação, relações étnico-raciais e feminismo. É membro do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência (PPGCOM- UFMG). Professora da Rede Pública Estadual de Minas Gerais há 4 anos, desenvolve oficinas e trabalhos de formação com o cinema e o audiovisual nas escolas.

VINÍCIUS ANDRADE

Doutor em Comunicação Social pela UFMG, mestre também em Comunicação Social pela UFPE, professor do curso de cinema e audiovisual da UNIAESO (Olinda-PE). Curador da mostra Nas beiradas da cidade (Prefeitura de BH, 2018), da sessão Documentário e lutas urbanas (do festival Lumiar, 2018) e, por cinco edições, do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte. Tem contribuído com diversas publicações (desde cadernos críticos e livros a catálogos de festivais, revistas culturais e acadêmicas) e é integrante do coletivo Coque Vive, do Recife.

VLADIMIR SEIXAS

Formado em Filosofia pela UERJ e em Direção Cinematográfica pelo Instituto Brasileiro Audiovisual. Trabalha desde 2008 em direção e roteiro de documentários. Seus filmes investigam as transformações sociais, políticas e culturais no Brasil dos últimos anos a partir das lutas de movimentos sociais e coletivos urbanos. Fundou a produtora Couro de Rato e recebeu a indicação ao Emmy Internacional de melhor documentário por “A Primeira Pedra”. Ao todo dirigiu e roteirizou cinco curtas, dois longas, uma série e um telefilme, participando de mais de 50 festivais de cinema e TV onde recebeu diversas premiações.



BIOFILMOGRAFIA DE JOEL ZITO ARAÚJO







JAN 91





Joel Zito Araújo nasceu em 1954, entre as cidades de Nanuque (MG) e Lajedão (BA), e começou sua carreira nos anos 1980, em São Paulo (SP), realizando trabalhos em vídeo, nove deles exibidos nesta mostra. Em 1999, lança seu primeiro longa-metragem, O efêmero Estado União de Jeovah, sobre uma revolta camponesa liderada por Negros no norte do Espírito Santo, mas é com A Negação do Brasil (2000) que alcança notoriedade. Premiado como melhor filme no É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários, ele trata do personagem Negro nas novelas brasileiras, tornando-se uma referência. Seu primeiro longa ficcional, As Filhas do Vento (2004), ganha oito Kikitos no Festival de Gramado, e prêmio de melhor filme pelo público na Mostra de Cinema de Tiradentes. Na semana de lançamento no GNT, 1,5 milhão de espectadores assistem o documentário Cinderelas, Lobos e um Príncipe Encantado (2009), e Raça (2013), codirigido por Megan Mylan, que traça um painel do debate racial no Brasil contemporâneo, participa de importantes festivais em todo o mundo. Meu Amigo Fela (2019), seu longa mais recente, estreou no IFFR – International Film Festival Rotterdam, e foi premiado no FESPACO/ Burkina Faso e no Festival É Tudo Verdade. Seu novo trabalho, O Pai da Rita, está em finalização.

FILMES

1984

EDUCAÇÃO SINDICAL NO SINTTEL

1984, 35”

HISTÓRIA DA ESTRUTURA SINDICAL NO BRASIL

1985, co-direção André Amorim, 4 cap./ 143”

IMPACTO DAS NOVAS TECNOLOGIAS NO BRASIL

1985, 58”

AUTOMAÇÃO BANCÁRIA: O QUE O TRABALHADOR GANHA COM ISSO?

1985, 48"

NOSSOS BRAVOS

1987, 31"

MEMÓRIAS DE CLASSE

1989, 40"

A PRATA DA CASA

1990, 35"

ALMERINDA, UMA MULHER DE TRINTA

1991, 25"

ALMA NEGRA DA CIDADE

1991, 30"

SÃO PAULO ABRAÇA MANDELA

1991, 22"

HOMENS DE RUA

1991, 32"

RETRATO EM PRETO E BRANCO

1992, 15”

TELECOMUNICAÇÕES: O CONTROLE PÚBLICO AMEAÇADO

1992, média-metragem

ONDAS BRANCAS NAS PUPILAS NEGRAS

1995, 23”

MULHERES NEGRAS

1996, média-metragem

A EXCEÇÃO E A REGRA

1997, 29”

VULNERABILIDADES, VULNERADOLESCENTE

1997, 15”

O FUTURO DAS TELECOMUNICAÇÕES NO BRASIL: VOLTA AO PASSADO?

1998, 29”

MOVIMENTO – O ADOLESCENTE E A ARTE PELOS DIREITOS HUMANOS

1998, média-metragem

O EFÊMERO ESTADO UNIÃO DE JEOVÁ

1999, 66”

A NEGAÇÃO DO BRASIL

2000, 91”

VISTA A MINHA PELE

2003, 23”

FILHAS DO VENTO

2004, 84”

UM SHOW DE DIVERSIDADE

2007, 13”

CINDERELAS, LOBOS E UM PRÍNCIPE ENCANTADO

2008, 107”

RAÇA

2012, 106”

COMO APRENDER A AMAR

2015, curta-metragem

RACISMO NA INFÂNCIA

2015, curta-metragem

TEM UM PASSADO NO SEU PRESENTE

2016, curta-metragem

MEU AMIGO FELA

2019, 90”

O PAI DA RITA

Em processo, longa-metragem

HOJE

PROGRAMAÇÃO

22/07

Início da mostra/disponibilização dos filmes

24/07 - 19H30

Conversa de abertura com Cida Bento (mediação de Juliano Gomes)

26/07 - 19H30

Conversa “Das Fábricas às Ruas - Memórias e Atualidade das Lutas Trabalhistas” - com Ewerton Belico, Paulo Galo e Vladimir Seixas (mediação de Juliano Gomes)

28/07 - 19H30

Conversa “Vanguarda das Lutas - Mulheres Negras na Conquista de Direitos” - com Dácia Ibiapina, Débora Olimpio e Fabio Rodrigues Filho (mediação de Juliano Gomes)

30/07 - 19H30

Conversa “Movimentos Negros - Faces de uma Luta Coletiva” - com Bernardo Oliveira, Edileuza Souza e João Carlos Nogueira (mediação de Juliano Gomes)

01/08 - 19H30

Masterclass com Joel Zito Araújo (mediação dos curadores)

Filmes disponíveis em <https://mostrajoelzitoaraujo.com.br/>





EQUIPE TÉCNICA

FILMES E MASTERCLASS

Joel Zito Araújo

COORDENAÇÃO E CURADORIA

Álvaro Andrade

PRODUÇÃO E CURADORIA

Vinícius Andrade

PRODUÇÃO DE CÓPIAS

Luisa Lanna

ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO

Katarina Scervino

PRODUÇÃO LOCAL (SP)

Rodrigo Sousa e Sousa

IDENTIDADE VISUAL, SITE E DIAGRAMAÇÃO DO CATÁLOGO

André Victor e Ana Cecília Souza

ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO E MÍDIAS SOCIAIS

Alessandra Costa e Fernanda Portella
(Awure Agência de Comunicação)

TEASER

Íris de Oliveira

TRANSMISSÃO TV ABERTA

TV dos Trabalhadores (TVT)

TRANSMISSÃO ONLINE DAS ATIVIDADES E HOSPEDAGEM DOS FILMES

Julio Cruz e Vítor Miranda (Hatari Filmes)

DIGITALIZAÇÃO DE CÓPIAS

Vídeo Shack

RESTAURO DE CÓPIAS DIGITAIS

Link Digital

CONVIDADA DE ABERTURA

Cida Bento

EDIÇÃO DOS ENSAIOS SOBRE OS FILMES E MEDIAÇÃO DOS DEBATES

Juliano Gomes

ORGANIZAÇÃO E EDIÇÃO DO CATÁLOGO

Álvaro Andrade e Vinícius Andrade

AUTORAS E AUTORES

Bernardo Oliveira, Dácia Ibiapina, Débora Olimpio, Ewerton Belico, Edileuza Penha de Souza, Fabio Rodrigues Filho, João Carlos Nogueira, Nicole Batista, Paulo Galo, Vladimir Seixas

ENTREVISTADOS

Joel Zito Araújo, Hédio Silva Junior e Luiz Miyasaka

AGRADECIMENTOS

Jordão Pacheco (TVT), Júlio Wainer, Luiz Miyasaka, Lygia Santos, Matheus Pereira, Glaura Vale

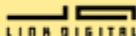
REALIZAÇÃO



PARCERIA



APOIO



PATROCÍNIO



CULTURA E TURISMO



MINAS GERAIS

GOVERNO DO ESTADO DE MINAS GERAIS

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO



PÁTRIA AMADA
BRASIL
GOVERNO FEDERAL

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Mostra 2021 : Joel Zito Araújo [livro eletrônico]
: uma década em vídeo 1987-1997 / organização
Vinícius Andrade de Oliveira , Álvaro Andrade Alves.
-- 1. ed. -- Belo Horizonte, MG : Ponta de Areia, 2021.

PDF

Vários colaboradores.
ISBN 978-65-995602-0-0

1. Cinema 2. Fotografias 3. Vídeos - Produção I. Oli-
veira, Vinícius Andrade de. II. Alves, Álvaro Andrade.

21-74441

CDD-791.43

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema : Artes 791.43

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

**JOEL ZITO
ARAÚJO**

UMA DÉCADA EM VÍDEO
1987 – 1997

MOSTRA
2021