



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS CHAPECÓ
CURSO DE GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS – LICENCIATURA**

DÉBORA PATRÍCIA DA ROSA

**INFILTRANDO-SE EM BLACKKKLASMAN:
UM ESTUDO SOBRE CINEMA, REPRESENTAÇÃO E RAÇA**

CHAPECÓ

2021

DÉBORA PATRÍCIA DA ROSA

**INFILTRANDO-SE EM BLACKKKLASMAN:
UM ESTUDO SOBRE CINEMA, REPRESENTAÇÃO E RAÇA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Ciências Sociais da Universidade Federal da Fronteira Sul como requisito para obtenção do título de licenciado em Ciências Sociais.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Ubiara Garcia Vieira

CHAPECÓ

2021

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Rosa, Débora Patrícia da
INFILTRANDO-SE EM BLACKKKLASMAN: UM ESTUDO SOBRE
CINEMA, REPRESENTAÇÃO E RAÇA / Débora Patrícia da Rosa.
-- 2021.
57 f.

Orientadora: Dr^a Ubiara Garcia Vieira

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Universidade Federal da Fronteira Sul, Curso de
Licenciatura em Ciências Sociais, Chapecó, SC, 2021.

1. Cinema. 2. Representação. 3. Branquitude. I.
Vieira, Ubiara Garcia, orient. II. Universidade Federal
da Fronteira Sul. III. Título.

DÉBORA PATRÍCIA DA ROSA

**INFILTRANDO-SE EM BLACKKKLASMAN:
UM ESTUDO SOBRE CINEMA, REPRESENTAÇÃO E RAÇA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Ciências Sociais da Universidade Federal da Fronteira Sul como requisito para obtenção do título de licenciado em Ciências Sociais.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Ubiara Garcia Vieira

Este trabalho de conclusão de curso foi defendido e aprovado pela banca em: 04/03/2021 .

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Claudete Soares – UFFS

Prof. Dr. Daniel Francisco de Bem – UFRGS



Prof.^a Dr.^a. Ubiara Garcia Vieira - UFFS

Este trabalho de pesquisa é dedicado ao meu companheiro Patric. Desde que você passou a fazer parte da minha vida que vivencio uma espiral construtiva. Esta é uma das muitas conquistas ao seu lado.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas, todos e todes que, durante esse processo de graduação, contribuíram com a minha formação de licencianda em Ciências Sociais e com o meu desenvolvimento enquanto sujeito. Sinto que o meu tempo durante a graduação foi aquele em que eu mais me descobri como pessoa e o que eu mais cresci e aprendi. Obrigada a todas as importantes lições que tive, aos sorrisos e alegrias, até mesmo choros e tristezas. Esses momentos foram muito importantes para mim e guardo-os com carinho.

Agradeço e dedico este trabalho a minha família que incentivou e compreendeu a importância da formação acadêmica e me proporcionou, na medida do possível, as condições necessárias para que eu pudesse concluir esta graduação. Para os meus pais, que não terminaram o Ensino Médio, percebo o grande incentivo ao estudo dedicado aos seus filhos. Dos três filhos, fui a única que seguiu para área acadêmica e eu sei e vejo em seus olhos o orgulho que pude lhes proporcionar.

Agradeço também ao meu companheiro Patric, com quem divido minha vida, sonhos e ansiedades nesses últimos seis anos. Você, meu querido, que acompanhou toda a minha formação acadêmica, esteve comigo nos piores momentos (e nos melhores também) e me deu forças para continuar todo esse processo. Provavelmente nem tenha se dado conta da importância que seu apoio teve para mim. Obrigada.

Agradeço aos professores que passaram pela minha vida. Lembro de cada um com muito carinho. Agradeço ao meu professor de sociologia do Ensino Médio que foi minha inspiração e que me incentivou a cursar Ciências Sociais. Eu não estaria aqui hoje se não fosse pelo seu empurrão. Agradeço aos meus professores da graduação que foram responsáveis por ofertar as ferramentas que me tornaram capaz de dar cada passo dentro da universidade. Alguns foram muito importantes, destaco aos professores Ivan e a Ubiara. Agradeço o professor Ivan que me oportunizou uma outra vivência acadêmica enquanto pesquisa e extensão, além de me inspirar a seguir e me aprofundar na área de Antropologia, que hoje em dia é minha paixão. À professora Ubiara, agradeço pela orientação durante toda a graduação, que vai muito além deste trabalho. Graças a ela tive contatos com autores para além do escopo eurocêntrico e debates profícuos que me acrescentaram não só como acadêmica, mas como pessoa. Guardo por ela um profundo carinho e respeito.

Agradeço, por fim, aos meus amigos e colegas de curso, cujos vários debates e diálogos contribuíram com o meu amadurecimento. Estamos sempre em processo de transformação e mudança e eu sei que graças a vocês pude crescer como uma pessoa melhor e desconstruir um pouco todas as opressões internalizadas e que eu reproduzia consciente e inconscientemente. Contudo, destaco em especial o meu amigo Luiz que sempre estendeu o seu ombro quando eu precisei. E minha amiga e colega de curso Mariane, que foi o meu apoio nesses últimos anos de graduação. Obrigada. De coração.

“Fiz um esforço incessante para não ridicularizar, não lamentar, não desprezar as ações humanas, mas para compreendê-las”.¹

(SPINOZA, 2009)

¹SPINOZA, Baruch. Tratado Teológico-político. (1967) São Paulo: WMF Martins Fontes – POD, 1ª ed. 2009.

RESUMO

Este trabalho trata sobre elementos que estão presentes no processo de representação no filme *Blackkklasman* (2018), do diretor Spike Lee, envolvendo a capacidade do cinema como fonte de identificação e as relações raciais. O objetivo central do trabalho é abordar e analisar o processo de representação no cinema (e filmes, em geral) e as ferramentas que esse modelo traz para a identificação e representação, principalmente no aspecto de filmes que se baseiam em fatos reais e nas relações raciais. A metodologia empregada será a revisão bibliográfica e três procedimentos que se destacam no fazer antropológico: a descrição, compreensão e o uso de várias formas de explicação. Abordando o processo de representação racial no cinema e na sociedade, o diálogo gira em torno da branquitude e suas características tanto na sociedade brasileira quanto em comparação com a estadunidense, através de uma reconstrução histórica da formação racial no Brasil e da interpretação das cenas do filme. Discutindo as formas como a branquitude é criada e se estabelece, assim como a hierarquia social com base nas identidades raciais na sociedade e seu reflexo no mundo e no cinema. O trabalho permite mostrar como o cinema pode representar a branquitude e expor suas posições enquanto identidade e categoria, e enquanto alegoria mítica que representa a realidade, não como ela é, mas em uma visão e interpretação própria dos sujeitos sobre o mundo, tanto dos produtores do filme quanto dos espectadores que assistem a tela.

Palavras-chaves: Antropologia. Cinema. Representação. Branquitude. Filmes e fatos reais.

ABSTRACT

This work is about elements that are present in the representation process in the film *Blackkklasman* (2018), by director Spike Lee, involving the capacity of cinema as a source of identification and race relations. The main objective of the work is to approach and analyze the representation process in cinema (and films, in general) and the tools that this model brings to the identification and representation, mainly in the aspect of films that are based on real facts and race relations. The methodology used is the bibliographic review and three procedures that stand out in anthropological practice: the description, understanding and the use of various forms of explanation. Addressing the process of racial representation in cinema and society, the dialogue revolves around whiteness and its characteristics both in Brazilian society and in comparison with the American one, through a historical reconstruction of racial formation in Brazil and the interpretation of scenes from the film. The work discusses the ways in which whiteness is created and established, as well as the social hierarchy based on racial identities in society and its reflection in the world and in cinema. The work allows us to show how cinema can represent whiteness and expose its positions as identity and category, and as a mythical allegory that represents reality, not as it is, but in a subject's own vision and interpretation of the world, both of the film's producers and of the spectators who watch the screen.

Keywords: Anthropology. Cinema. Representation. Whiteness. Movies and real facts.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. O CINEMA COMO FERRAMENTA	16
2.1 Metodologia	22
2.2 O filme: um breve contexto	28
3. O FILME E A REPRESENTAÇÃO	31
3.1 Identificação e filmes “baseados em fatos reais”	31
3.2 As Identidades e a Branquitude em Infiltrado na Klan	41
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
REFERÊNCIAS	59

1. INTRODUÇÃO

“O Homem é movimento em direção ao mundo e ao seu semelhante.”

(FANON, 2008. p. 53)

Quando iniciei esse trabalho, não sabia onde ia chegar. Na verdade, posso afirmar isso para todos os textos que criei durante a graduação. O que sei é que este trabalho visa apresentar uma possibilidade. Uma forma de compreender o cinema e a identidade. Discuto aqui como a representação e a identidade podem ser entendidas e como essas podem ser vistas como uma ferramenta nas reflexões acerca da linguagem fílmica e da antropologia do cinema.

E, para além disso, discuto como a identidade pessoal ou de grupo pode ser representada pelos filmes. Através de uma comparação entre as identidades raciais, diálogo sobre a questão da branquitude tanto no Brasil, quanto nos EUA, e suas características, dando voz também às manifestações como a *Klanwatch Project* e a pesquisa de Gláucia de Oliveira Assis, em seu artigo *“O jogo identitário dos emigrantes criciumenses nos EUA: entre Criciúma e Boston”* (2007). Focando nas descrições de cenas cinematográficas do filme escolhido, dirigido por Spike Lee, *Blackkklasman* (2018), e teorias, discuto sobre a possibilidade de representação e as características da branquitude na sociedade.

Assim, parto de análises já realizadas e dispostas no livro: *Por que Raça? Breves reflexões sobre a “questão racial” no cinema e na antropologia* (2007), resultado do projeto de Extensão Antropologia e Cinema I, da UFSM, coordenado e organizado pela Dra. Maria Catarina Chitolina Zanini, organizadora também do livro. Aprofundando seu diálogo através da identificação e da contextualização de temas citados nos artigos, como a capacidade de representação do cinema e branquitude, e que estão presentes também no filme analisado, este trabalho busca ampliar o debate promovido pelo livro usado como base através do diálogo com teorias de outros autores renomados em áreas como a Sociologia da Arte (Becker, 2007; 2009), Estudos sobre o Cinema (Metz, 1972; Barbosa, 1999; Esteves, 2010; Morin, 1995) e Estudos Étnicos ou Raciais (Hall, 2006; 2016; Schuman, 2012; Bento, 2002; Cardoso, 2008).

Através dessa revisão bibliográfica e de um trabalho de descrição e compreensão do filme *Blackkklasman* (2018), discuto sobre a possibilidade do cinema como uma fonte de representação e de sua capacidade de discutir as identidades raciais, focando na identidade branca, problematizando, assim, uma visão normalizada. Discuto sobre os privilégios e a

construção histórica da branquitude e dos benefícios que a brancura traz aos seus indivíduos e aos grupos que a compõem.

O trabalho discorre sobre uma perspectiva que aborda a construção de identidade pessoal e a construção da identidade branca dentro do Brasil, comparando as duas e estabelecendo parâmetros próprios não só para análise, mas para interpretações sobre as formações sociais brasileiras e estadunidenses. Nesse sentido, o particular, ou seja, a branquitude apresentada no filme, compreende uma forma de estabelecer uma análise geral que pode interpretar muito mais do que as sociedades citadas.

Assim, para sistematizar o trabalho, no primeiro capítulo irei analisar a capacidade dos filmes e do cinema como uma ferramenta que representa aspectos sociais através de conceitos como impressão de realidade e instituição da ficção, e como estes estabelecem um processo de identificação que é o ponto fundamental para a capacidade de representação que o cinema proporciona. Após, como subtítulo, trago uma explicação sobre metodologia usada, composta de, principalmente, uma revisão bibliográfica e descrição do singular e plural interpretado, usando de artifícios como composição e generalização, criando um modelo em escala de características prototípicas para o filme escolhido e as relações raciais que ele traz e suas representações. No próximo subtítulo discorro um pouco sobre o filme e sua história para contextualizar os leitores sobre o seu conteúdo e personagens.

Então, no segundo capítulo, trago a análise sobre dois temas presentes no filme e nos artigos produzidos no livro *Por que Raça?* (ZANINI, 2007): a identificação no cinema e a branquitude. No primeiro subtítulo, realizo uma análise sobre a capacidade do filme como uma fonte de representação, focando em elementos como identificação e a resposta afetiva que filmes baseados em fatos reais produzem nos espectadores. Já no segundo subtítulo, analiso as características da branquitude brasileira e estadunidense, realizando uma comparação entre elas através de cenas do filme escolhido, um relato pessoal e revisão de teorias. Assim, trago a capacidade do cinema, ou dos filmes como um mecanismo que representa grupos sociais e sua capacidade para representar grupos específicos, nesse caso, os indivíduos que compõem a identidade “branca”, não só no na nossa sociedade, mas em um contexto geral. Por fim, concluo que o cinema é uma grande fonte de representação e interpretação de fenômenos sociais e aspectos da sociedade e, ainda, que a branquitude atua como uma posição de hierarquia social, estabelecendo posições e privilégios.

Assim, como característica específica, este trabalho aprofunda questões que foram abordadas nos artigos do livro *Por que Raça?* (ZANINI, 2007), dialogando com outras teorias e perspectivas, como o uso de cenas do filme escolhido, o uso de teorias que discutem traços da branquitude, como o pacto narcisístico e a branquitude crítica e acrítica, e teorias que discutem a capacidade do cinema como fonte de representação, como instituição da ficção e a mimética. Ao realizar um paralelo entre teoria e cinema, realizo algo que senti falta nos artigos que compõem a coletânea produzido pelo grupo de Extensão Antropologia e Cinema I: que é juntar o diálogo sobre raça promovido nos textos e nos filmes, pensando o filme como uma fonte de pesquisa capaz de nos dizer algo sobre as formas que as relações raciais são entendidas e representadas na sociedade.

O filme escolhido, *Blackkkklsman* (2018), de Spike Lee, preenche as características comuns aos filmes assistidos pelo grupo de Extensão Antropologia e Cinema I, visto que ele discorre sobre o mesmo tema, espaço geográfico, público alvo e o fato de retratar um acontecimento real. Além disso, ele teve um grande impacto no ano que foi lançado, chegando em primeiro lugar nas bilheterias de 2018 em sua estreia e, também, no site de agregação, *Rotten Tomatoes*, ele recebeu uma aprovação de 95% com base na avaliação dos usuários, recebendo uma nota de 8,3/10. Ele também recebeu críticas positivas de grandes mídias, como o *The Guardian*, o *The New York Times* e o *El País*. Recebeu o Grande Prêmio do Júri, em Cannes, e foi indicado em seis categorias no Oscar, onde ganhou em duas. No Brasil, o filme rendeu um total de R \$279.788 em bilheteria, só em seu primeiro mês de estreia e foi visto como um grande sucesso pela mídia nacional.

2. O CINEMA COMO FERRAMENTA

“O mundo é minha representação”.²

(SCHOPENHAUER, 2001. p.41)

Quando eu estava no terceiro ano do Ensino Médio, meu professor de Sociologia argumentou em sala de aula que “de cientista social, médico e louco, todo mundo tem um pouco”. Embora eu tenha concordado com a minha professora de graduação, anos depois, que cientista social é aquele que se formou para tal, aquela frase nunca saiu da minha mente. Ela foi, vertiginosamente, encontrar eco nas palavras de Howard Becker (2009, p. 11): “somos todos curiosos em relação à sociedade em que vivemos. Precisamos saber, na base mais rotineira e da maneira mais comum, como nossa sociedade funciona”. Então, não, nem todo mundo é, de fato, um cientista social, mas todo mundo quer conhecer um pouco sobre a sociedade em que vive. E há várias formas para conhecê-la.

Em *Falando da Sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*, Becker (2009, p 10-15) argumenta como as necessidades e práticas de organização modelam as formas como representamos a realidade social. Aprendemos sobre a nossa sociedade, de maneira mais imediata, através da experiência na vida diária. Mas essa experiência social é limitada por inúmeros fatores: seja pelas relações sociais, econômicas, geográficas, temporais ou pela própria situação da sociedade. Assim, podemos contar com representações da sociedade por outras fontes: livros, fotografias, mapas, tabelas, filmes, etnografias etc. Simplificando, para Becker (2009, p. 12) “representação da sociedade é algo que alguém nos conta sobre algum aspecto da vida social”. Desse ponto de vista, o cinema seria uma outra forma de “contar” sobre a sociedade.

Becker (2009, p. 12) aponta, ainda, como sociólogos e outros cientistas sociais adotam, como postura, o monopólio sobre as representações sociais, entendendo que o conhecimento sobre a sociedade que produzem é o único “real”. Esse tipo de conversa, argumenta o autor, trata-se de uma tomada do poder: cientistas sociais “sabem como fazer seu trabalho, e ele é adequado para muitos objetivos. Mas suas maneiras não são as únicas” (BECKER, 2009. p. 13). Justifico a escolha de filmes como campo tendo em vista o argumento de Becker (2009. p. 13) que as formas que outras áreas e trabalhadores

² SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo Como Vontade e Representação**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001

representam a sociedade podem revelar dimensões muitas vezes ignoradas pelas ciências sociais.

Christian Metz (1972), um renomado teórico do cinema francês, conhecido por seu pioneirismo nas análises sobre os filmes e com um importante impacto na academia, principalmente na França, Inglaterra e Estado Unidos da América, onde liderou as pesquisas cinematográficas nos anos 70³, argumenta, em *A Significação do Cinema*, que o cinema é um campo amplo que permite várias vias de acesso, mas é também, antes de tudo, um *fato* histórico cultural, e sobretudo social. Conforme Barbosa (1999) explicita “o filme carrega, desde sua concepção até sua exibição pública, intenções e cargas simbólicas que são oferecidas ao espectador que as degusta conforme suas próprias intenções e competências simbólicas”. Portanto, o filme como um fato histórico e cultural pode ser um importante veículo na análise social. Filmes, sejam de ficção ou não, pretendem, em diversas vezes, falar sobre as sociedades que apresentam, podendo ser, inclusive, aquelas em que são produzidos (BECKER, 2009. p. 14).

De acordo com Metz (1972, p. 16), “enquanto fato antropológico, o cinema apresenta uma certa quantidade de contornos, de figuras e de estruturas estáveis, que merecem ser estudadas diretamente”. A característica latente no cinema, segundo Metz (1972), diz respeito a impressão de realidade: ou o sentimento de estarmos assistindo algo real, desencadeando no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de participação. Este fenômeno é dotado de consequências estéticas, mas possui fundamentos sobretudo psicológicos, e é assim que os filmes carregam multidões à sala de cinema e possuem grande popularidade na sociedade. Retomando Becker (2009), a necessidade que temos, enquanto pessoas, de conhecer a sociedade em que vivemos e seus diversos aspectos e a identificação com a impressão de realidade produz nos espectadores um sentimento de conhecimento/reconhecimento. O filme sendo outra forma de contar sobre a sociedade pode nos apresentar histórias das quais nunca teríamos acesso pessoalmente, seja por retratar um período histórico que há muito já passou, ou histórias de regiões longínquas, ou mesmo inexistentes, ele (o cinema/ o filme) representa esses momentos e auxilia na criação de respostas a nossos anseios de conhecimento.

Assim, a impressão de realidade dá ao irreal credibilidade e preenche as distâncias entre o tempo-agora e o tempo-cinema (tendo em vista que os filmes podem se dispor a

³ Para mais informações: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100154425>.

retratar qualquer tempo, e ser revistos a qualquer momento); o acontecimento e o que é representado como acontecido: tudo pode ser superado como uma impressão. “A eficácia do irrealismo no cinema provém do fato de que o irreal aparece como atualizado e apresenta-se aos olhos com a aparência de um acontecimento” (METZ, 1972. p.18).

Qual seria, então, a natureza da impressão da realidade? E quais os seus limites? Ao fazer uma comparação com o poder projetivo da fotografia, Metz (1972) tenta responder a essas perguntas. Segundo ele, a fotografia possui um fraco poder projetivo, visto que ela se liga a uma ponderação temporal estática, não só com o ‘não movimento’, mas por retratar sempre o que já foi, o aqui e o outrora ressaltados, sabemos que o que nos é apresentado não está verdadeiramente aqui e estabelecemos uma atitude de contemplação. O cinema, ao contrário, é diferente, à medida que “o espectador não apreende um ter-sido-aqui, mas um ser-aqui vivo.” (1972, p. 19). Ao invés da sensação de “isto-foi”, o espectador tem com os filmes um sentimento de “sou eu”, um reconhecimento.

O filme produz impressões espectatoriais em duas formas distintas: a visual e proprioceptiva; onde a primeira é o próprio filme e todo o seu aspecto visual, movimento e sonoro; e a segunda é o sentimento do próprio corpo e do mundo real (como o ato de se ajeitar na poltrona buscando uma posição melhor). Essas duas dimensões, embora presentes, não devem se questionar: a “realidade” não questiona a ficção a cada instante contestando sua pretensão em ser mundo, em ser verdade. Ao isolar a ficção da realidade, o cinema precisa se apoiar em uma “transferência de realidade”, onde o apresentado seja recebido de forma afetiva, perceptiva e intelectual pelo espectador como real. (METZ, 1972)

Dessa forma, quanto maiores forem os elementos de realidade contidos no próprio filme, maior será a impressão de realidade. Mas, muito disso deve-se a capacidade do filme em isolar a realidade: ao comparar o cinema com o teatro, nota-se que a impressão de realidade é mais forte no cinema, pois trata-se de uma ilusão do real, enquanto no teatro não se há uma ilusão, mas a própria percepção da realidade (METZ, 1972). Portanto, embora o teatro também carregue a percepção de tempo e movimento como o cinema, por exemplo, ele não produz o efeito divisório e permite que a realidade questione o que acontece em cena a todo momento - e de diversas formas. Assim, diz Metz (1972), o filme é capaz de se colocar diante desses obstáculos e manter um equilíbrio, produzindo uma diegese⁴ que se coloca mais

⁴ Diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa; é a realidade própria da narrativa, à parte da realidade externa.

cabível de ser dada como verdade do que o próprio teatro (que está imerso na realidade, mas é “real” demais). Quando observamos um filme, temos uma grande chance de aceitá-lo como real e isso deve-se a impressão de realidade que ele transmite.

De encontro a essa argumentação, Murray Smith, citado por Esteves (2010) afirma que entender o cinema apenas como uma experiência ilusória não é suficiente para explicar a experiência ficcional cinematográfica do espectador, pois seria ingênuo acreditar que este precisa obrigatoriamente acreditar que o que é transmitido na tela é real e assim ativar a suas capacidades de reconhecer-se no que é apresentado. Além disso, ele estabelece que é preciso levar em conta o conceito de instituição da ficção: ou seja, a ficção sempre se revela como ficção. “Em geral, a ficção revela-se como ficção, o que possibilita que a ela se responda de uma maneira diferenciada daquela apropriada aos acontecimentos e pessoas reais. Ao nos envolvermos com uma obra ficcional, jamais nos sentimos ludibriados.” (apud ESTEVES, 2010, p. 5).

Dessa forma, as respostas produzidas às impressões espectatoriais não estão relacionadas a uma ilusão sobre a realidade, ao contrário, estariam relacionadas a um ato positivo da imaginação, onde o espectador conscientemente se posiciona emocionalmente e constrói uma experiência sensorial em relação ao filme que está vendo. Ou seja, à vista disso, “o cinema induz ilusões perceptivas pontuais que provocam a platéia como se aquilo fosse real, mas esse fato não altera o conhecimento que o espectador tem do jogo ficcional ali explícito, da instituição da ficção.” (ESTEVES, 2010. p. 6)

Tendo visto que os filmes são dotados de mecanismos próprios que evocam a realidade e a imaginação e aproximam o espectador e sua capacidade de reconhecimento, é preciso ressaltar que o filme a ser analisado, Blackkklasman (2018), aprofunda-se ainda mais quando reivindica para si a alcunha de “baseado em fatos reais”. Revestido desses termos, ele interpela a audiência dizendo: “aqui uma visão do que aconteceu”; sem se comprometer em ser uma percepção do mundo real, pois está escorado na impressão de realidade e na instituição da ficção.

Não pretendo discorrer neste trabalho sobre essas questões: quando abordo a alcunha de “baseados em fatos reais”, primeiro, evoco a questão da escolha metodológica que percorreu a escolha do filme a ser trabalhado, percebendo as quatro características que lhes são centrais: o tempo, a localização geográfica, o público alvo e o fato de pretender retratar acontecimentos históricos reais e, por isso, ser “baseado em fatos reais”. Estas foram as

características comuns entre os filmes vistos pelo grupo de pesquisa Antropologia e Cinema I e o filme selecionado para análise neste projeto.

Em segundo, como aponta Esteves (2010, p. 3), filmes baseados em fatos reais oferecem, como problemática, questões como a “espectatorialidade cinematográfica, à instituição da ficção e ao processo de identificação entre espectador, personagem e trama.” Sendo o processo de identificação um ponto importante para a análise da representação e, portanto, da capacidade do filme como um veículo para significar.

Este trabalho apresenta, assim, uma possibilidade de leitura sobre a problemática do cinema como fonte de representação. Ele é escrito também em primeira pessoa porque, quando o escrevo dessa forma, primeiro, tomo para mim a responsabilidade sobre os meus escritos e, segundo, exercito algo que aprendi durante a própria graduação nas diversas matérias de antropologia: nomear a própria experiência; o que é um exercício de análise sobre a minha própria situação enquanto membro de um grupo social e os privilégios que essa estrutura me disponibilizam. Tomo consciência, dessa forma, da influência que a minha construção como indivíduo concebe a forma como produzo conhecimento enquanto cientista. Assumo, assim, que me debruçar sobre a análise de um outro meio, o filme, para além de uma escolha metodológica é também uma escolha pessoal.

2.1 Metodologia

*“A ciência oferece-lhe então como que uma recolha particularmente rica de conhecimentos bem articulados.”*⁵

(BACHELARD, 1978, p. 4)

Quando pretende-se construir um objeto de estudo científico, expõe Rolt (2011), é preciso realizar, não apenas, uma verificação do estado geral em que se encontra determinada problemática com relação a uma sociedade ou grupo cultural, mas também um exame das condições de abordagem do discurso científico em relação ao objeto. Ou seja, é necessário o “uso dos aparatos conceituais da ciência para a abordagem de determinado fenômeno” (ROLT, 2011 p. 436).

Em *Fundamentos empíricos da explicação sociológica*, Florestan Fernandes (1959) argumenta sobre a necessidade de estabelecer, de um lado, métodos técnicos ou métodos de investigação, ou “as manipulações analíticas através das quais o investigador procura assegurar para si condições vantajosas de observação dos fenômenos” (FERNANDES, 1959, p. 13) e de outro, os métodos lógicos, ou seja, o processo de formação das deduções e explicações sobre a realidade, que Florestan chama de métodos de interpretação.

Descola (2018) aponta que há três procedimentos que se destacam no fazer antropológico, seriam: a descrição, a compreensão e as várias formas de explicação. Essas três formas compreenderiam o *know-how* da antropologia, que pode ser comparado com a etnografia, etnologia e a antropologia, propriamente dita. Os antropólogos não podem, por razões óbvias, transmitir uma cópia fiel do que foi observado, eles oferecem um modelo em escala, ou seja, uma imagem das características prototípicas. Para isso, eles usam dois artifícios: a composição, ou seja, a seleção de “pedaços” da sua experiência ou enunciados; e a generalização, que dá a esses pedaços ou episódios um significado que pode ser estendido ao grupo estudado. Portanto, descrever para a antropologia não significa apenas fazer um relato, mas também organizar para uso próprio e dos outros o que veem e o que é dito. Já a compreensão entende, para além do entendimento próprio e do próximo, a contextualização. Assim, um fenômeno apreendido no contexto que foi observado pode ser ampliado há uma

⁵ BACHELARD, Gaston. A filosofia do não ; O novo espírito científico ; A poética do espaço. In: **Gaston Bachelard: Os Pensadores**. CIVITA, Victor (org.). São Paulo: Abril Cultural, 1978

dada variação, quando reconhecido um conjunto mais amplo de fenômenos parecidos em outras sociedades. Graças a este processo, é possível tornar estes fenômenos mais amplos, e diluir a “excepcionalidade” do fenômeno original.

O autor indica que a compreensão por contextualização e generalização equivale a um processo de verdade por adequação. Ou seja, é mais uma correspondência entre uma realidade observada por alguém e uma realidade observada por outros, portanto, uma adequação entre a realidade observada pela singularidade subjetiva e uma adição de singularidades estabelecidas formando uma singularidade mais englobante do outro. Ela pode ser compreendida como verdadeira, na medida que se torna fecunda para a inteligibilidade da variedade de experiência humana, e mantém-se fiel aos critérios de consistência atribuídos a ela. Portanto, a veracidade do modelo reside na adequação postulada entre a sua estrutura interna e a estrutura hipotética que pretende-se explicar.

Em relação aos filmes, segundo Zanini (2008) “para se “ler” um filme, é importante compreender os contextos, as épocas e os sentidos que circulavam entre os indivíduos e suas coletividades, como no mundo ocidental contemporâneo, por exemplo. Afinal, uns são feitos por e para os outros.” Analisar esse encontro de interações, neste jogo de sentidos, é algo que pode revelar muito sobre esses mundos que se encontram, entre o eu/outro, e também acerca das construções simbólicas coletivas e individuais. Assim, adoto o uso da revisão bibliográfica e da descrição para recolher dados, de acordo com o material que é composto, nesse caso, pelo filme selecionado e por textos de pesquisadores renomados. Visto que o objeto “filme” oferece um campo amplo de imagens, sons, roteiro etc, como campo, uso da composição e compreensão como ferramenta para construir a análise. Usando como modo de interpretação as várias formas que os fenômenos envolvendo as relações raciais podem adotar, o trabalho discorre através de um processo constante de comparação e retomada de argumentação através dos autores.

As primeiras inquietações que surgiram com a proposta de pesquisa foram: quais seriam os mecanismos e limites do cinema como uma ferramenta de representação? Ou seja, como os filmes compreendem a identificação ou a identidade dos indivíduos. Parte dessas inquietações decorrem do meu lugar enquanto sujeito: sendo declaradamente uma amante de filmes e produções visuais, não queria enviesar o trabalho. O meu primeiro movimento seria dar como óbvia a capacidade do cinema enquanto fonte de representação, o que não condiz

com a conduta científica. Enquanto cientista, é preciso seguir um método para analisar objetos e, definitivamente, fugir de premissas que parecem “óbvias” embora não comprovadas.

Por outro lado, enquanto amante da antropologia, não posso negar a importância e influência do cinema e da produção visual na cultura humana, como discute Oderich (2017) em *A força do cinema para a massificação ou para a promoção da diversidade cultural*. E da influência da antropologia na gênese dos filmes e filmagens. Basta lembrar que as argumentações construídas por Ruth Benedict em *O Crisântemo e a Espada* (1988) derivam também, além de outras fontes, da interpretação de filmes. E também que a primeira sessão pública de cinema, ocorrida em 1895, exibindo o filme *L'entrée en gare de la ciotat* (1895), já possuíam um aspecto etnológico, como coloca Marc-Henri Piault (1995), onde as imagens redescobriam o cotidiano social, desde seus gestos, costumes e valores, independente da idade (trazendo desde saídas de fábricas às refeições de crianças).

Este trabalho investiga a questão da representação, nesse caso das relações raciais no cinema, baseando-se em um filme específico: *Infiltrado na Klan*, como foi traduzido no Brasil (ou *BlackKklandsman*, 2018), do diretor Spike Lee; e dos artigos do livro *Por que raça? Breves reflexões sobre a “questão racial” no cinema e na antropologia* (2007), produzido com base nos diálogos do grupo de pesquisa Antropologia e Cinema I, da Universidade Federal de Santa Maria, organizado pela coordenadora do grupo, a Prof^a. Dra. Maria Catarina Chitolina Zanini. As reflexões e diálogos produzidos pelo grupo de pesquisa e o livro lançado posteriormente são uma excelente fonte de observação do estado geral sobre as pesquisas. Apresentam, como expõe Zanini (2007, p.3), uma coletânea de textos produzidos por pesquisadores renomados e suas reflexões distintas, e até contraditórias entre si, salientam a riqueza do debate. São textos, como coloca a autora, que se complementam através das suas diversidades na análise e enfoques. O próprio grupo de pesquisa é de grande importância na contribuição à antropologia, nos estudos sobre a linguagem filmica e questão racial, sendo reconhecido e premiado pela ABA (Associação Brasileira de Antropologia), juntamente com a Fundação Ford, como um projeto inovador no ensino da Antropologia. (ZANINI, 2008)

Em seu primeiro módulo, o grupo de pesquisa assistiu em exibições públicas e abertas a toda a comunidade acadêmica os filmes: *O Massacre de Rosewood* (Rosewood, 1997), de John Singleton; *Uma história americana* (The long walk home, 1990), de Richard Pearce; *Sarafina! – O Som da Liberdade* (Sarafina!, 1993), de Darrel Roodt; *Mississippi em chamas* (Mississippi burning, 1988) de Alan Parker e *Duro aprendizado* (Higher learning, 1995), de

John Singleton (ZANINI, 2008). Desses, dois possuem mais características gerais em comum e que lhes são marcantes que os demais: O Massacre de Rosewood (Rosewood, 1997) e Uma história americana (The long walk home, 1990), onde retratam o mesmo evento histórico, a mesma localização geográfica, possuem o mesmo público alvo e são ambos baseados em fatos reais. Os filmes Mississippi em chamas (Mississippi burning, 1988) e Duro aprendizado (Higher learning, 1995) também retratam o mesmo evento histórico, possuem a mesma localização geográfica e público alvo, todavia não são baseados em acontecimentos reais. Sarafina! – O Som da Liberdade (Sarafina!, 1993) possui em comum com os outros filmes a temática e o público alvo, apenas. Assim, as quatro características que estão presente em todos eles, mas são marcantes em, principalmente, dois deles foram usadas para definir o filme que este trabalho propõe-se a estudar: Infiltrado na Klan (BlackKklansman, 2018), o que possibilita um diálogo e contraponto, entendendo que o filme observado, por ser mais recente, pode produzir reflexões interessantes acerca da sociedade em que foi produzido de forma mais atual. Além disso, Blackkklasman (2018) teve um profundo impacto e importância quando lançado, sendo indicado em seis categorias no Oscar, ganhando o prêmio central em Cannes, e faturando o primeiro lugar nas bilheterias no dia do seu lançamento. Dessa forma, o foco da discussão será ampliar o debate da antropologia sobre o tema das representações, pensando, principalmente, sobre a discussão das construções e representações das identidades raciais, tendo em vista o potencial de alcance que o cinema produz.

Todavia, nota-se que os artigos trazidos no compilado *Por que Raça?* (ZANINI, 2007) remontam a assuntos como: trajetória e identidade do negro em São Paulo, ou no Sul do Brasil; a noção de raça no Brasil; políticas afirmativas; mestiçagem, branqueamento e democracia racial; ou o jogo identitário entre emigrantes criciumenses nos EUA. Assim, nenhum deles discute a potencialidade do debate racial no cinema. O debate sobre o cinema é feito em comparação a antropologia em dois artigos: *O cinema à luz da antropologia e vice-versa*, da Hikiji (2007) e *Jean Rouch, encontros e confrontos da sociedade ocidental com a alteridade/diferença pelos olhos de um contador de histórias*, de Carvalho e Eckert (2007). O diferencial desse trabalho é sua tentativa de juntar os dois diálogos e comparar a representação cinematográfica sobre a questão racial, focando em temas abordados pelos artigos e presentes no filme escolhido: a identificação e representação dos filmes e uma visão sobre a branquitude apresentada em Infiltrado na Klan. Além disso, uso da argumentação de

outros autores, como Becker (2007; 2009), Hall (2006; 2016), Schuman (2012) e Cardoso (2008) para aprofundar o debate sobre representação, cinema e branquitude.

Através de seus próprios mecanismos, o cinema pode ser uma fonte marcante de negociação de sentidos, não só por uma perspectiva coletiva, mas sobretudo individual, visto que a incorporação e interpretação do filme diz muito sobre a pessoa em si. E como fonte coletiva, o cinema dialoga com outras instâncias que estão sempre em disputa: seja sobre representações específicas com objetivos específicos, seja com a mercantilização do sistema que sempre busca o lucro. Portanto, pretendo direcionar o trabalho através das seguintes perguntas: Quais as capacidades de representação de identidade que o filme traz? E tendo em vista que o cinema é um campo pertencente aos sistemas culturais, onde os significados são negociados e trabalhados, como se estabelece as representações das identidades raciais e as relações raciais entre pessoas brancas e negras? Estas perguntas são baseadas em diálogos produzidos nos artigos do livro *Por que Raça?* (ZANINI, 2007), mas também podem ser identificadas como pontos negligenciados nesses debates. Embora cite a questão da branquitude, os artigos não envolvem os filmes debatidos no grupo de pesquisa Antropologia e Cinema I e, embora aborde a questão da representação e do cinema, os artigos limitam o debate sobre a capacidade do cinema como fonte de representação ao não trazer um exemplo claro e específico sobre o mesmo.

Contudo, conforme argumenta Becker (2009, p. 82), “diferentes perguntas não são a maneira certa ou errada de perguntar (ou de responder); são apenas diferentes”. Nesse sentido, quando digo que pretendo interpretar o filme como resposta para as perguntas citadas, analiso-o como uma maneira útil de pensar sobre algum fenômeno social, nem melhor nem pior, apenas uma forma diferente (que pode levar a respostas diferentes). Assim, sem desconsiderar o propósito inicial dos artigos produzidos originalmente no livro que baseia essa pesquisa, busco aprofundar suas análises e debater sobre pontos que não foram acrescentados em seus diálogos (até mesmo por uma questão de propósito, tempo ou desenvolvimento) e pensar a questão racial e cinematográfica em um ponto de vista pouco abordado nessas análises.

2.2 O filme: um breve contexto

“Tanta alma! Tanta alma! Terá o cinema uma alma?”⁶

(MORIN, 1991)

Pensando que nem todos os leitores viram o filme escolhido ou possuem intenção de vê-lo, trarei aqui um breve contexto sobre o mesmo. Dessa forma, será possível estabelecer uma maior familiaridade com os personagens citados e a história que o filme conta. Meu primeiro contato com o filme foi pelo trailer. As cenas mostram um jovem negro, Ron Stallworth (interpretado por John David Washington) iniciando no departamento de polícia da cidade de Colorado Springs. Em seguida, ele liga para um número da Ku Klux Klan divulgado no jornal e fala diretamente com um dos encarregados do grupo. E é assim que segue a operação policial: ele entra em contato por telefone e um policial branco entra em contato “face to face”.

O filme de Spike Lee ainda faz referência ao estilo Blacksploitation, realizados nos anos 70 por diretores e atores negros para o público negro norte-americano, não por coincidência o filme é ambientado nos anos 70. *BlackKklansman* (2018), nomeado de *Infiltrado na Klan* em português, é carregado de cenas onde o racismo é escancarado e representado de maneira caricata. Todavia, a construção dos personagens racistas apresenta as várias formas em que esse preconceito pode ser externalizado. Há o personagem “bobão” racista, o sociopata, a doce mulher branca, o policial abusador, o político e mesmo aquele personagem que parece ser inofensivo e que seria uma boa pessoa (que quase nos faz esquecer que ele defende o indefensável). O filme consegue ser hilário e tenso ao mesmo tempo, trazendo vários elementos para reflexão.

Apesar de se passar nos anos 70, os membros da "organização" (como é abordada a Klan no filme) tocam em temas muito atuais, por exemplo as Fake News. Durante uma conversa com Flip, o policial branco (interpretado por Adam Driver) que realiza o contato direto com a organização, um dos membros da KKK fala que o Holocausto foi uma grande mentira e que a mídia tradicional está escondendo a verdade.

⁶ MORIN, Edgar. “A alma do cinema”. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

As cenas iniciais do filme são da gravação de um discurso racista e antissemita e, embora o conteúdo seja angustiante e revoltante, os “erros” de gravação dá um ar cômico. Assim, desde o início o filme mostra a “sua essência”: nada de tratar o racismo como uma sutileza ou aquela sensação de incômodo que o telespectador precisa perceber; ele é descarado, absurdo e violento, cercado por uma percepção irreal da realidade e mentiras.

O primeiro contato que temos com o personagem Ron também carrega muito significado: ele parece um jovem sonhador e, conforme passa pela entrevista de emprego, vai “murchando”. Ao passar pela “audiência” com o capitão da polícia e coordenador, os cortes de câmera marcando o perfil quase 3x4 de Ron lembra as cenas de interrogação policial de réus. O conteúdo da conversa também é revelador já que na percepção dos interrogadores, Ron precisa ter o tipo certo de personalidade: ou seja, se passar por situações racistas dentro da polícia pelos colegas, ele precisa saber “dar a outra face”.

Após ser aceito, ele passa um tempo mofando na sala dos arquivos. Aqui o espectador é introduzido ao personagem do policial racista: os colegas de trabalho que usam termos pejorativos para se referir aos suspeitos negros, chegando a figura do patrulheiro Andy Landers (Frederick Weller) que é descaradamente racista com Ron e, em outras cenas, assedia Patrice, a protagonista feminina do filme.

Após ser designado para acompanhar a palestra de Stokely Carmichael⁷, Stallworth é realocado para o setor de inteligência da polícia. Um dia, lendo o jornal, ele percebe um anúncio da KKK atrás de pessoas interessadas. Ele liga e consegue entrar em contato com o presidente da organização local, Walter (Ryan Eggold), que marca um encontro. Com a ajuda de Philip "Flip" Zimmerman, seu colega, ele consegue sabotar várias manifestações da Klan, incluindo um atentado com bomba a sede do Grêmio Estudantil dos Negros.

Além de ser ácido com os personagens supremacistas, o filme consegue se posicionar e fazer algumas críticas ao próprio movimento negro: apontando algumas divisões por motivos banais e vaidade. Todavia, apontando as problemáticas pelo olhar de quem está de

⁷ Stokely Standiford Churchill Carmichael (1941-1998) foi um ativista negro do Movimento dos Direitos Civis nos Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970. Ele se tornou proeminente na vida política e social norte-americana como líder do SNCC, movimento estudantil que pregava a não-violência na luta contra o racismo e pelos direitos iguais e mais tarde como “Primeiro-Ministro Honorário” do partido político formado por negros atuantes e combativos contra a discriminação e conhecido como Panteras Negras. Inicialmente um integracionista, dedicado a lutar pela criação de um sistema de vida americano capaz de integrar brancos e negros numa mesma sociedade de cidadãos iguais perante a lei e com oportunidades iguais, na mesma linha ideológica de Martin Luther King. Depois, entretanto, passou a fazer parte de movimentos nacionalistas negros e pan-africanistas.

fora, o filme consegue colocar que não existe uma forma errada de enfrentar o racismo e, desde que busque enfrentá-lo, todas são legítimas. Assim, ele realoca o personagem de Ron num sistema ambíguo: enquanto o movimento negro defende que a estrutura policial é racista e aponta que, portanto, os negros não deveriam ser policiais, ele quer seguir nesta carreira e é capaz de avançar em uma investigação sobre a KKK e impedir suas ações violentas. Na cena em que Ron discute esse tema com Patrice, ela conclui que não dá para mudar o sistema por dentro enquanto Ron argumenta que existem pessoas dentro da corporação que estão tentando mudá-lo. Ela compara a situação com o efeito do sujeito duplo, expondo que muitos negros norte-americanos sente-se como sendo duas pessoas: uma negra e outra americana; e que não deveria ser assim, é preciso aceitar a sua condição como pessoa negra em um mundo racista. Na fala de Patrice: “Just be black”. Desse ponto, o Ron não é apenas um sujeito duplo: ele também é um indivíduo nas engrenagens do sistema da polícia racista, portanto em um conflito triplo.

A direção de Spike Lee também conduz e tira o melhor do filme e do roteiro. A cena onde ocorre a palestra ministrada por Jerome Turner (Harry Belafonte) contando a história trágica de um jovem amigo seu, Jesse Washington, que foi acusado injustamente, torturado e queimado vivo apenas por ser negro, enquanto esse momento é intercalado com entrecortes de uma “cerimônia” da Klan que é seguida por uma sessão de “O Nascimento de uma Nação” é uma representação da alma do filme e da visão do diretor. É uma cena forte e revoltante que nos prepara emocionalmente para o final do filme.

E o final do filme é simplesmente uma chuva de lama na cara do telespectador. Retratando cenas reais do conflito em Charlottesville, Virgínia, com o discurso verdadeiro de David Duke⁸ sobre a superioridade branca. *BlackKlansman* (2018) é um filme altamente político. Ele, através de uma articulação com o passado, relata não só o rumo que os Estados Unidos está tomando, mas que sempre possuiu, e também o impacto que isso está tendo na sociedade, reavivando os preconceitos e o ódio racial.

⁸ David Ernest Duke é um político americano nacionalista e supremacista branco, que serviu como Grand Wizard da Ku Klux Klan. Duke é um negacionista do Holocausto, antisemita e defensor de várias teorias de conspiração. Filiado atualmente ao partido Republicano, Duke foi membro da câmara legislativa da Luisiana, de 1989 a 1992, e chegou a ser candidato nas primárias das eleições presidenciais de 1988 e 1992, mas não ganhou proeminência. Também foi candidato ao Senado da Luisiana, ao Senado Federal, à Câmara dos Representantes Nacional e até como governador da Luisiana, mas fracassou em tudo.

3. O FILME E A REPRESENTAÇÃO

3.1 Identificação e filmes “baseados em fatos reais”

“É o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças.”⁹

(BENJAMIN, 1994)

Parte essencial do prazer envolvido na atividade de assistir um filme dá-se pelo processo de identificação e, dessa forma, está associado com a representação (ESTEVES, 2010, p. 6). Todavia, como aponta Hikiji (2007, p. 15), no primeiro capítulo do livro *Por que Raça?*, fruto dos debates do grupo de pesquisa Antropologia e Cinema, coordenado por Zanini, “a própria noção de representação figurada é uma categoria histórica, isto é, nem sempre existiu tal como a conhecemos”.

Para discutir representação, principalmente a representação através de imagens e figuras, a autora apoia-se no exemplo do kolossós grego, narrado por Vernant (1990). O kolossós seria uma estátua feita de pedra que substitui o morto ausente, seja por ter morrido em guerras ou afundado junto com um navio, e é enterrado no lugar de ‘seu corpo’, onde, o kolossós não visa reproduzir os traços do defunto, ao contrário, não é um retrato da pessoa em vida, mas uma representação de sua imagem no “além”. (HIKIJ, 2007). O kolossós é tratado não como uma imagem, mas como duplo: “como o próprio morto é um duplo do vivo”. (VERNANT, 1990 apud HIKIJ, 2007, p. 15). A existência do duplo implica a compreensão de outra lógica, onde a representação dá-se em uma realidade exterior ao sujeito. Assim, o sujeito pode se ver representado mesmo que a imagem apresentada não seja uma cópia da dele.

Desde as primeiras pinturas rupestres, a Grécia antiga e à “modernidade”, a imagem passará por várias transformações, mas será a invenção de máquinas de reprodução imagética, no século XIX, que colocará sobre elas o “encantamento” novamente, reflexo de um efeito da ficção e sua impressão de real (HIKIJ, 2007, p. 16). Diz Morin (1995, p. 37): “duplo e imagem devem ser considerados como dois pólos de uma mesma realidade. A imagem detém a qualidade mágica do duplo, mas interiorizada, nascente, subjetivada. O duplo detém a

⁹ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

qualidade psíquica, afetiva da imagem, mas alienada e mágica.” Morin identifica, então, na fotografia, os genes da imagem (imagem mental) e do mito (duplo). A observação estender-se-á ao cinema.

Assim, tanto Morin (1991), quanto Metz (1972) e Hikiji (2007), apontam o mecanismo de projeção associado com a capacidade de identificação como a ferramenta que confere realidade às imagens cinematográficas. Sem esquecermos, como recorda Smith (2005), do papel fundamental da realidade afetiva: como o espectador não participa diretamente das ações do filme, ele o faz afetivamente e através da imaginação.

O cinema seria como um educador tratando-se da nossa habilidade em mimética, “que está na cópia, na imitação, no dom de fazer modelos, mas sobretudo, na capacidade de tornarmo-nos Outro” (HIKIJ, 2007). Nesse ponto, é preciso destacar que a representação visual produziria, não só uma representação do Outro, mas revelaria singularidades que lhe são próprias. (ROCHA; ECKERT. 2007, p. 42)

François Jost (1992), citado por Esteves (2007) defende que submetemos os filmes que assistimos a uma comparação às narrativas que já possuímos em nossas cabeças. Assim, os personagens são compreendidos através do confronto entre as respostas deles e seus ambientes cognitivos contra os nossos próprios, que interpretamos em razão das intenções que julgamos ter o responsável da comunicação/produção, ou seja, o autor. Pois não devemos esquecer que a ficção sempre se apresenta como ficção e, portanto, sempre julgamos que os filmes carregam mais do que tentam passar.

Jean Mitry (1997) aponta que o cinema é um dos maiores instrumentos da humanidade, pois permite ao espectador comparar seus modos de ver e avaliar a realidade com os de outras pessoas, projetando novos significados de volta à realidade, significados esses que necessariamente enriquecem o mundo em que vivem. Retomo Becker (2009), quando o autor afirma que, embora a análise social não seja foco das obras em geral, “até o crítico mais formalista deveria perceber que alguma parte do efeito de muitas obras de arte depende de seu conteúdo “sociológico” e da crença dos leitores e plateias de que o que essas obras lhes dizem sobre a sociedade é, em certo sentido, “verdadeiro”.

Assim o papel do duplo, do Outro e da mimética consistem em uma importante referência para a representação, principalmente a representação imagética. E a comparação com a própria experiência de vida do espectador amplia a projeção afetiva e intensifica a criação de significados. A instituição da ficção, por sua vez, sustenta o processo imaginativo,

responsável por estabelecer no público uma predisposição a relacionar-se afetivamente com a obra vista. Nesse sentido, “o horizonte de expectativas que um filme baseado em fatos reais oferece ao público não é o mesmo que qualquer outro filme de ficção” (ESTEVEVES, 2010, p. 9).

Ainda que continue sendo uma representação, os personagens trazidos nestes filmes não são exatamente (ou somente) ficcionais. Eles, antes de estrelarem no filme, foram seres reais que construíram sua própria história e, no caso do filme que pretende-se analisar, foram parte da construção da história da população negra norte-americana. Com essa perspectiva, saber que parte da história contada aconteceu de verdade dá um lugar privilegiado às respostas emocionais que o filme cria. (ESTEVEVES, 2010, p. 10).

A ficção, nesse caso diretamente ligada aos filmes baseados em fatos reais, dá uma maior liberdade narrativa ao produtor. Ao contrário de documentários que sofrem com limites decorrentes do seu formato e objetivos, os filmes têm “liberdade para tratar uma história de forma a construir efeitos emocionais e disposições afetivas no espectador sem se preocupar com fidelidade, objetividade ou problemas de “interferência” no real.” (ESTEVEVES, 2010, p. 9). Os mecanismos do cinema trabalham com a intenção de desencadear respostas afetivas nos telespectadores, trabalhando com o engajamento que a ‘realidade’ da história proporciona. O fato de o espectador estar diante de uma história tão emocionante e que, ainda por cima, é uma história que realmente aconteceu, pode lhe dar a sensação de que sua disposição afetiva, seu riso, seu choro, seu compadecimento, tristeza ou alegria são, de fato, genuínos e não apenas uma reação a um estímulo imaginativo. (ESTEVEVES, 2010, p. 10)

No caso abordado neste trabalho, o filme apresenta reflexos de um acontecimento histórico conhecido por todos: o “apartheid americano”, ou momento de segregação entre as populações brancas das não-brancas pós abolição da escravatura nos Estados Unidos da América. O filme trabalha com fatos gerais, ou seja momentos históricos, e o personaliza em protagonistas diretamente afetados pelos acontecimentos e que precisam tomar decisões sobre eles e sobre suas vidas. O filme *BlackKklansman* (2018) relata o que seria a vida do primeiro policial negro do departamento de polícia de Colorado Springs e sua investigação sobre a organização Ku Klux Klan, referência usada no título da obra, retratada nos anos 70. Esse momento histórico pode ser encaixado como “momento final” da segregação racial nos Estados Unidos da América, tendo em vista que a igualdade entre todos seria instaurada nesse país junto a Lei dos Direitos Civis que só foi assinada em 1964, pelo então presidente dos

EUA, Lyndon Johnson. Portanto, o filme lida diretamente com as questões da segregação e inclusão da população negra nos espaços sociais.

Acompanhar de perto pessoas que estão vivendo situações reais, de acontecimentos históricos reais e de conhecimento popular, certamente influencia a disposição afetiva do telespectador. Dessa forma o público “tem uma resposta diferenciada à ficção nesses filmes, por saber tratar-se de um filme de ficção (e não um documentário, por exemplo) que remete a acontecimentos reais e que demanda, muitas vezes, um posicionamento político”, provocando uma reflexão e sensação de realidade maior, afinal, aquele contexto que os filmes remontam existe. É, de fato, parte da história. (ESTEVEVES, 2010, p. 11-12)

O que pretende-se destacar ao aprofundar o termo "baseado em fatos reais" aqui é que a resposta emocional produzida no telespectador não é apenas um reflexo a uma narrativa ficcional, mas também a uma situação real. A experiência sofrida pelos personagens encontra eco em experiências de vida de uma parcela dos telespectadores, pois a história contada relata a sua própria história (ou a história de um familiar mais velho, ou sua história enquanto povo), assim não é só a imaginação que é demandada quando se assiste aos filmes: eles recorrem a respostas afetivas de situações reais. (ESTEVEVES, 2010, p. 12)

O filme *BlackKklansman* (2018) recorre a isso, não somente por ser uma história inspirada em uma narrativa real, mas por trazer acontecimentos reais durante a sua produção: o seu final retrata cenas reais do conflito em Charlottesville, Virgínia: quando, em 2017, um grupo de supremacistas brancos iniciaram marchas e manifestações sob o lema de “Unir a direita” e protestaram contra retirada da estátua de Robert E. Lee (1807-1870)¹⁰, visto como um símbolo histórico do “poder branco”. Portando bandeiras dos confederados, entoando hinos nazistas e armados com capacetes, escudos, cassetetes e gás lacrimogêneo, eles se reuniram no Emancipation Park. Em contrapartida, surgiu uma contramanifestação promovida por antifascistas e apoiadores do movimento *Black Lives Matter* e o conflito tornou-se inevitável¹¹. O filme mostra o momento trágico: quando James Fields, de 20 anos, jogou seu

¹⁰ Robert Edward Lee (1807-1870) era um oficial militar conhecido por ter comandado o Exército da Virgínia do Norte durante a Guerra Civil Americana. Sua figura adquiriu popularidade especialmente no começo do século XX, quando se expandiu no imaginário coletivo do sul a ideia de que a derrota na guerra foi uma “causa perdida” em que a Confederação. Também ganhou força o princípio de que o sul não lutara para manter a escravidão, mas sim por alguns supostos ideais constitucionais. Mas o mito de Lee vem caindo em desgraça como resultado da análise da história e da mobilização de afro-americanos e latinos dos últimos anos, onde mostram que é notório a participação dele e de sua família como senhores de escravos, além de serem crueis e promoverem e estimularem os maus-tratos aos escravos.

¹¹ Para mais informações: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/08/12/internacional/1502553163_703843.html.

carro contra os contramanifestantes ferindo várias pessoas e matando a jovem Heather Heyer. A cena marcante é seguida por um discurso real do político supremacista David Duke apontando como as manifestações eram o primeiro passo para a supremacia branca, que buscava chegar a Casa Branca. (Acho que vale lembrar aqui que David Duke apoiou a candidatura e eleição de Donald Trump). O filme apoia-se em apelos afetivos reais, e nesse caso, extremamente contemporâneos. Fazendo um paralelo histórico entre os dois momentos, a segregação da população negra dos anos 70 e o retorno de movimentos supremacistas atualmente, constrói-se uma resposta emocional e aproxima o espectador dos personagens, e os personagens da realidade.

Em outra cena, Jerome (Harry Belafonte), um ancião convidado pela União de Estudantes Negros, do Colorado, relata a história de seu amigo: Jesse Washington. Em 15 de maio de 1916, no condado de Waco, Texas, Jesse, de 17 anos, foi acusado de estuprar e assassinar uma mulher branca chamada Lucy Fryer. Levado ao julgamento, ele foi condenado por um júri composto apenas de pessoas brancas que deliberaram sua condenação brevemente (algo em torno de quatro minutos). Após ser condenado, ele foi arrastado pelas ruas por uma corrente no pescoço, esfaqueado, espancado, torturado e, por fim, queimado vivo. A polícia e autoridades observaram a cena toda sem interferir. Todo este relato é uma história real, registrada inclusive com fotos que foram impressas e viraram o cartão-postal da região. São cenas fortes e revoltantes, no mínimo, que são expostas enquanto Jerome prossegue com o seu relato.

Entrecortando a fala de Jerome, vemos a realização de uma cerimônia de iniciação da Klan. David Duke (interpretado por Topher Grace), político americano nacionalista e supremacista branco, inicia seu discurso agradecendo as contribuições de William Shockley, prêmio nobel de física no ano de 1956, para as pesquisas eugenistas onde ele afirmava que os brancos possuíam em sua genética a superioridade da raça. Assim “os homens” brancos estariam sendo guiados por Deus para exercer o domínio na Terra. Ainda que a cerimônia seja produzida com base na imaginação do próprio Spike Lee, o diretor, e relatos, os personagens são pessoas reais: David Duke é conhecido por ser um ex-Grão mestre da Klan; Shockley teve sua imagem como cientista manchada após largar a física e se aprofundar nas teorias eugenistas nos anos 70, embora tenha mantido a sua carreira como professor nos anos seguintes intacta.

Assim, BlackKklansman (2018) não retrata só uma história baseada em fatos reais, mas traz na sua narrativa histórias reais. Como argumenta Becker (2009, p. 82), a verdade importa para os usuários, aqueles a quem a mensagem se dirige, mesmo no caso de uma obra estética: os usuários importam-se com a verdade do que lhes é contado, mesmo que a mensagem venha “sob a forma de um gênero artístico, e sem dúvida quando é ciência; e os produtores incorporam em sua obra razões para que os usuários aceitem o que apresentam como verdade.”

A verdade, quando colocada sobre um fenômeno social, pode ser interpretada de diversas formas. Como perguntas sobre a sociedade envolvem interesse e emoções, é comum que as pessoas discordem das respostas, sugerindo que elas não são críveis ou suficientes; é normalmente o caso com as mídias como fotos ou filmes, sugerindo que elas podem ser tendenciosas, enganosas, ou subjetivas demais. De fato, “verdade” é um termo meio ambíguo e subjetivo, contudo quando o filme apresenta um argumento X, ele não nega o argumento Y, o que ele cria é uma suposição de que X é verdadeiro. (BECKER, 2009, p. 83)

O que orienta o nosso entendimento como verdade sobre os fatos apresentados, inclusive os reais, é o critério de “bom o suficiente”. Ou seja, apesar de não ser preciso, os dados e o apresentado é bom o suficiente para a finalidade para a qual o usaremos (BECKER, 2009). Assim, o filme, que é usado para compreender a sociedade, traz em seus elementos os dados suficientes para que a maioria das pessoas possa compreender a sua história e, em casos como os filmes baseados em fatos reais, a história da humanidade.

É importante salientar que o critério de “bom o suficiente” não exige as imprecisões ou omissões na/da história, ou do “real”, mas aponta que é um conhecimento satisfatório para aquilo que é proposto, ou seja, é “bom o suficiente” para o uso que se pretende dele. Todavia, mesmo esse critério é falho em algum ponto: enquanto para alguns o “bom” é o bastante, surgem momentos que o “bom” não é o suficiente. Becker (2009) usa como exemplo o censo demográfico dos Estados Unidos da América: em 1960 o censo errou a contagem da população de jovens homens negros em 20% e, como resultado, essa contagem errada não foi boa suficiente para representar essa população na distribuição nos assentos no Congresso ou nos votos eleitorais. Também não foi boa suficiente para o cálculo da taxa de crimes, visto que cada indivíduo encarcerado que se encaixava nessa categoria era contado, mas a proporção de população nessa formação social estava equivocada, o que resultava numa porcentagem maior de encarcerados para essa população do que, de fato, havia. Portanto, é

importante entender, aponta o autor, que essas categorias baseadas no “bom o suficiente” possuem um caráter político, que se expressa pelo seu uso.

Isso significa que as construções e observações apontadas são construídas e repousam em um comum acordo entre as partes interessadas, apesar das falhas. Ou seja, “os usuários aceitam a descrição resultante não porque ela tenha uma base epistemológica inquestionável, mas porque é melhor que nada para algo que querem fazer.” É o mesmo para a representação do real em filmes: o usuário, ou espectador, compreende que o retratado é bom o suficiente para aquilo que se propõe, ou seja, contar uma parte da história “real”. Assim, as representações apresentam-se como “essencialmente corretas”, apesar das falhas. Pois “ninguém descrê em tudo o tempo todo.” (BECKER, 2009, p. 84-85). Dessa forma, “bom o suficiente” é um acordo social que, não torna todo o conhecimento completamente relativo, ao contrário, chega às conclusões confiáveis seguindo regras e evidências acordadas e aceitas por todos.

Apoiado em fatos históricos, o filme constrói a sua própria narrativa sobre a sociedade e seus personagens. Além disso, Blackkklasman (2018) lança o olhar sobre uma organização real, com histórico de violência e ódio. No compilado produzido pelo *Klanwacth Project* da Southern Poverty Law Center, *Ku Klux Klan, A History of Racism and Violence*, Julian Bond (2011) relata qual é a importância de observar a Klan: como fonte e veículo para o ódio nos Estados Unidos da América, seus membros foram responsáveis por grande parte das atrocidades contra os direitos humanos realizadas no país e aterrorizaram as minorias por mais de um século. A KKK serve como exemplo e símbolo para os diversos grupos supremacistas que surgem até hoje, tanto é sua influência e representação como organização. Bond (2011), como um ativista dos direitos humanos nos anos 50, que viu pessoalmente as atividades da Klan tornarem-se ilegais e sua força diminuir, aponta como preocupante que seus símbolos, discursos e atos estejam ressurgindo fortemente nas mídias em geral. Em suas próprias palavras, “those who would use violence to deny others their rights can’t be ignored”¹². A KKK apresentada por Spike Lee no filme *BlackKklansman* (2018) reflete essa organização que busca se expandir em várias instâncias, como a política, e é capaz de cometer atrocidades para defender o seu ódio. Uma representação bem ‘verdadeira’ da realidade.

¹² “aqueles que usariam a violência para negar aos outros seus direitos não podem ser ignorados”, tradução da autora.

Segundo Xavier et al. (2019, p. 127-128), os movimentos sociais são inerentes às sociedades contemporâneas, atuando como uma maneira de organização que busca a superação de uma demanda social. É preciso, então, observar a importância que a demanda social toma aqui, pois ela orienta o projeto ideológico desses grupos. Movimentos sociais são orientados, na perspectiva dos autores, por três características: possuem identidade, têm um opositor e articulam-se num projeto de vida ou sociedade. Assim, a KKK pode ser compreendida como um movimento social de extrema direita, por preencher os traços que compõem o termo “extrema”, sendo eles: o irracionalismo, o nacionalismo, a defesa de valores e instituições tradicionais, intolerância à diversidade, anticomunismo, machismo, violência em nome da defesa de uma comunidade/raça considerada superior; a Klan, ainda, distancia-se da direita tradicional pela radicalidade e violência de suas ações.

A Klu Klux Klan, portanto, é um movimento social que representa um projeto ideológico de vida e sociedade. Quando iniciamos o filme *BlackKklansman* (2018), nos deparamos com a cena do discurso do personagem segregacionista Dr. Kennebrew Beauregard (interpretado por Alec Baldwin) contra a conspiração judaica internacional que estaria promovendo a integração racial. Em suas falas, a integração e miscigenação são artimanhas de guerra que forçam as crianças brancas a irem para a escola com as crianças negras. No fundo aparecem imagens de guerra e pessoas vestidas com capuzes brancos. Essa cena abre as cortinas para o discurso ideológico pregado pelos membros da “organização” no filme, mas reflete um discurso e projeto próprio que a KKK prega. Outro ponto sobre essa cena é que ela aparece logo após a exposição do final do filme “Nascimento de uma nação”, que é considerado um marco de representação pelos membros da Klan, que serve como porta de entrada para o filme de Spike Lee.

Hikiji (2007, p. 31-32) comenta como a questão da etnicidade e a questão racial estão presentes nas análises filmicas contemporâneas. Citando autores como Shohat e Stam, Hikiji (2007, p. 33) aponta como estes dedicam-se a examinar como o “outro” foi representado nos filmes de Hollywood, concluindo que a narrativa e as estratégias cinematográficas continuam eurocêntricas. A análise de Shohat e Stam (1995) revelam que a representação racial, dos “outros”, é marcada pelo estereótipo; o racismo revela-se muito presente na produção de filmes. Os autores sugerem que para analisar a “imagem” de um grupo social é preciso considerar as dimensões cinematográficas dos filmes: observar o espaço que esses grupos recebem em tela; se são vistos em primeiro plano ou a distância; o tempo que aparecem; se

são personagens ativos ou atraentes; se provocam identificação; até a trilha pode revelar quais as intenções e valores raciais que o filme traz: por exemplo, escolher uma música sinfônica europeia, em um filme passado na África, demonstra que o apelo emocional do filme está na Europa, não na África. “Como os mitos, os filmes apresentam recorrências que podem ser interpretadas, veiculam representações sociais e têm origem coletiva” (HIKIJ, 2007, p. 35).

Assim, filmes são formas de recorte, apreensão e organização do mundo. Suas imagens contam histórias, que podem ser ou não reais, abordam lugares, tempos, sentimentos e perspectivas. Os filmes registram mitos e também mitificam, especialmente as representações. Sintetizam visões de mundo. Os filmes, assim como os mitos, são narrativas social e culturalmente construídas. Dramatizam a realidade. Relacionam-se com a realidade de forma dialética, estabelecendo parâmetros próprios aos espectadores. E, enquanto máquina mimética, continuam a encantar e provocar as multidões. (HIKIJ, 2007, p. 35-36).

3.2 As Identidades e a Branquitude em Infiltrado na Klan

“Aprendemos a ser racistas, logo podemos também aprender a não ser. Racismo não é genético. Tem tudo a ver com poder”.¹³
(BLUE EYES/ BLACK EYES, 1968)

A problemática central deste trabalho discorre acerca da questão da representação. Argumentei no capítulo anterior sobre a capacidade de representar do cinema e como os filmes tornam-se veículos coletivos e individuais no processo de criar significados. Através de mecanismos próprios: seja visual, proprioceptivo, ou a capacidade de gerar reconhecimento, os filmes por si são uma ferramenta muito capaz de retratar aspectos da vida social. Mas o que é representar?

Para Stuart Hall (2016, p. 25), representação está associada com a ideia de sistemas de significação, estando “intimamente ligada à ideia de identidade e conhecimento”. Os elementos, como as palavras, sons, imagens, expressões e etc, constituem parte da nossa realidade material, mas não se limitam ao que são, compreendem também o que fazem: constroem significados e os transmitem. “Eles significam, não possuem um sentido claro em si mesmos - ao contrário, eles são veículos ou meios que carregam sentido (isto é, simbolizam) às ideias que desejamos transmitir”. (STUART, 2016. p. 24).

O sentido, que é elaborado em diferentes áreas, nos permite cultivar a noção de identidade, de pertencimento e, inclusive, de quem somos. Dessa forma, o sentido pode ser usado para restringir ou ampliar a identidade dentro de um grupo e a diferença entre grupos. Para Hall (2016, p. 22), “os sentidos também regulam e organizam nossas práticas e condutas: auxiliam no estabelecimento de normas e convenções segundo as quais a vida em sociedade é ordenada e administrada.”

Representação, então, está aqui associada com as identidades, tendo enfoque na questão racial. Em geral, a antropologia não costuma trabalhar com o conceito de *raça*, usando, ao invés, o conceito de *etnia*. Mas, ao usar *raça*, posiciono-me politicamente em acordo com o desenvolvimento teórico produzido pelos estudos dos movimentos negros, que uniriam-se sob esse conceito. Como aponta Oliveira (2004, p. 57)

¹³ MORIN, Edgar. “A alma do cinema”. In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

o Brasil é um país mestiço, biológica e culturalmente. A mestiçagem biológica é, inegavelmente, o resultado das trocas genéticas entre diferentes grupos populacionais catalogados como raciais, que na vida social se revelam também nos hábitos e nos costumes (componentes culturais). No contexto da mestiçagem, ser negro possui vários significados, que resulta da escolha da identidade racial que tem a ancestralidade africana como origem (afro-descendente). Ou seja, ser negro, é, essencialmente, um posicionamento político, onde se assume a identidade racial negra.

Becker (2007) argumenta que para estudar um grupo étnico não é possível fazê-lo isoladamente, mas vinculado à rede de relações com outros grupos na qual ele surge. Ou seja, é preciso olhar com uma percepção contrária, ao invés de encará-lo como tendo características que o diferem de um grupo “não-étnico”, é preciso entender que um grupo étnico não é tal devido apenas a um grau de diferença mensurável ou observável entre ele e entre outros grupos; “é um grupo étnico, ao contrário, porque as pessoas dentro e fora dele sabem que o é; porque tanto os que estão dentro quanto os que estão fora dele falam, sentem e agem como se fossem um grupo separado.” (BECKER, 2007. p. 10).

O argumento de Becker aproxima-se do conceito de identidade social, ou sujeito sociológico, proposto por Stuart Hall (2006). Hall argumenta que há três concepções de identidade: o sujeito do Iluminismo, individualista e essencialista; o sujeito sociológico, que tenta aproximar o núcleo interno com as relações externas; e o sujeito pós-moderno, que é fragmentado e transformado continuamente. O sujeito sociológico acaba sendo uma abordagem limitada do conceito, tendo em vista que os sujeitos são cada vez mais composto de várias identidades, muitas vezes contraditórias entre si. A identidade torna-se uma “celebração móvel” definida historicamente, não biologicamente.

Frantz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas* (2008 p. 33), aponta que “o negro tem duas dimensões. Uma com seu semelhante e outra com o branco. Um negro comporta-se diferentemente com o branco e com outro negro.” O mesmo aplica-se a uma pessoa branca: seu comportamento, ações e formas de falar terão dimensões diferentes de acordo com a raça da pessoa com quem ela se comunica. A identidade de grupo, nesse caso, com efeito da alteridade, ou seja identificação do outro como diferente, somado ao racismo estrutural, influencia na relação diferente: a diferença vista como inferioridade do outro e superioridade de si, pela pessoa branca.

Podemos compreender, então, que as identidades brancas e não-brancas têm sido historicamente criadas, significadas, construídas e reconstruídas através dos contatos, símbolos e ideias geradas pelas diversas culturas no globo. De acordo com Schucman (2012),

os estudos sobre a branquitude se formam em um campo transnacional e de intercâmbio entre ex-colônias e colonizadores, e apontam como alguns fatos históricos são fundamentais na construção da branquitude tal como a entendemos hoje. Tais fatos seriam: o projeto de colonização, que desencadeou na escravidão e tráfico de populações africanas para o “Novo Mundo”, além disso, a construção e formação de novas nações por toda a América e África.

O que estes estudos buscaram era uma transferência do olhar e colocar a questão entre outros parâmetros, com o intuito de revelar, analisar e denunciar o que até então era tratado como norma. Dyer, citado por Schucman (2012), argumenta que olhar apenas para os negros nos estudos sobre a questão racial, contribuiu com a ideia de estranheza, excepcionalidade e diferença projetada sobre o grupo, e coloca o branco como a identidade racial de norma, como se fosse uma forma natural, comum e inevitável de sermos humanos, e não uma identidade construída e apoiada sobre símbolos e representações.

Para Schucman (2012, p. 23), a branquitude é uma posição e os sujeitos que ocupam essa posição “foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade.” Assim, ser branco terá significados diferentes em lugares diferentes devido a construção e atuação histórica.

A autora ainda coloca que para se compreender a branquitude e o poder e privilégio que ela gera é necessário entender os efeitos que ela produz e suas materialidades (SCHUCMAN, 2012). Vamos a um exemplo, o diretor do filme *BlackKklansman* (2018), Spike Lee, um homem norte-americano negro, atua na indústria do cinema há mais de 30 anos e, até 2019, ele só havia sido indicado duas vezes nas premiações do Oscar (que é considerado o prêmio mais importante do cinema): uma por Melhor Documentário com *4 Little Girls* (1997) e Melhor Roteiro Original por *Faça a Coisa Certa* (1989). A premiação veio apenas com *Infiltrado na Klan* (2018) e, apesar de ter sido indicado em seis categorias, uma delas sendo a de Melhor Filme, com essa obra, ele ganhou apenas como Melhor Roteiro Adaptado. Neste ano, o vencedor da categoria Melhor Filme foi Peter Farrelly, um norte-americano branco, com *Green Book: O guia* (2018). O filme *Green Book* (2018) havia sido indicado em apenas duas categorias.

Não quero discutir a qualidade das obras, o ponto central é que: a premiação do Oscar já ultrapassou mais de 90 edições e, em todo esse tempo, apenas seis pessoas negras apareceram como melhor diretor nas indicações e todas elas eram homens. São evidências

materiais e simbólicas das vantagens que os brancos possuem em relação aos não-brancos no que diz respeito, nesse caso, nas dinâmicas do mercado de trabalho e reconhecimento profissional.

Desde que nascemos somos classificados racialmente e recaem sobre nós atributos e significados associados com a identidade racial à qual se pertence. No caso, aos brancos recaem atributos e significados positivos, como inteligência, beleza, educação e progresso, de forma a supervalorizar a branquitude e inferir que a superioridade faz parte dos traços característicos dos brancos. Obviamente, isso não significa que todos os brancos se sintam superiores aos não-brancos, mas que a branquitude foi construída como um lugar de superioridade racial e, devido a essa carga, os brancos obtêm privilégios simbólicos devido a sua pertença, mesmo que involuntariamente (SCHUCMAN, 2012. p. 27).

Essa temática é representada em BlackKklansman (2018) através do discurso de Stokely Carmichael, ativista negro e ex-membro dos Panteras Negras. A cena do discurso é uma obra à parte. Kwame Ture, como Carmichael passou a se chamar, após morar um tempo na África, como forma de homenagear seus mentores, aborda como a estrutura racista da sociedade cria estereótipos para a população negra que desmerece as suas características, especialmente as físicas. Através de questões como: “bonito é a pele branca? O nariz fino? O cabelo liso?”, ele provoca o público, concluindo que “isso não pode ser a definição de bonito de vocês, porque vocês não tem nada disso”. Enquanto ele fala sobre a beleza da população negra, as cenas cortam entre o ator discursando e os rostos na plateia observando admirados. Quase se pode ouvir o público dizendo “Sim, é isso! Eu sou bonito também!”.

Em sua tese de mestrado, *O branco “invisível”: um estudo sobre a emergência da branquitude nas pesquisas sobre as relações raciais no Brasil*, Cardoso (2008) realiza uma revisão bibliográfica dos trabalhos que abordam a branquitude no período de 1957 até 2007. Ele estabelece uma distinção entre “branquitude crítica” e “branquitude acrítica”, onde a primeira diz respeito aqueles que, sendo brancos, desaprovam o racismo e sua estrutura; e a segunda, àqueles que, sendo brancos, são a favor da concepção de superioridade racial branca. A distinção proposta por Cardoso, como aponta Schucman (2012, p. 27), é importante para a compreensão de que existe uma parcela de brancos que possuem privilégios devido a sua identidade racial “não por exercer conscientemente o racismo, nem tampouco por concordar com ele, mas sim por estar inserida em uma sociedade de estrutura racista, enquanto o outro grupo propaga direta e indiretamente a superioridade e pureza racial brancas.”

É possível estabelecer um paralelo entre os grupos brancos apresentados no filme de Spike Lee. Por um lado, temos alguns indivíduos brancos da polícia dispostos a atuar e apoiar o personagem principal, Ron, em seu trabalho; por outro lado, há um grupo de pessoas brancas propagando diretamente a superioridade racial e, inclusive, cometendo atentados violentos. Também é possível entender como as pessoas brancas contrárias ao racismo beneficiam-se com a sua identidade: em uma das cenas do filme, o policial Flip, um homem branco, responsável por fazer o contato face a face com os membros da Klan, levanta uma discussão muito interessante. Ele conta como, até então, ele nunca havia pensado seriamente sobre o que é fazer parte de um grupo perseguido, apesar de ser judeu. Foi, através do ódio antissemita dos membros da Klan, que ele pode compreender um pouco mais sobre a importância da investigação para o seu colega e para si próprio.

De acordo com Ruth Frankenberg (apud SCHUCMAN, 2012. p. 30), existem oito pontos que podem caracterizar a branquitude, e que precisam ser colocados em estruturas de poder e dominação de acordo com as localizações na formação social. Eles são:

- 1) A branquitude é um lugar de vantagem estrutural nas sociedades estruturadas na dominação racial.
- 2) A branquitude é um “ponto de vista”, um lugar a partir do qual nos vemos e vemos os outros e as ordens nacionais e globais.
- 3) A branquitude é um locus de elaboração de uma gama de práticas e identidades culturais, muitas vezes não marcadas e não denominadas, ou denominadas como nacionais ou “normativas” em vez de especificamente raciais.
- 4) A branquitude é comumente redenominada ou deslocada dentro das denominações étnicas ou de classe.;
- 5) Muitas vezes a inclusão na categoria branco é uma questão controversa e, em diferentes épocas e lugares, alguns tipos de branquitude são marcadores de fronteira da própria categoria.
- 6) Como lugar de privilégio, a branquitude não é absoluta, mas atravessada por uma gama de outros eixos de privilégio ou subordinação relativos; estes não apagam nem tornam irrelevante o privilégio racial, mas o modulam ou modificam.
- 7) A branquitude é produto da história e é uma categoria relacional. Como outras localizações raciais, não tem significado intrínseco, mas apenas significados socialmente construídos. Nessas condições, os significados da branquitude têm camadas complexas e variam localmente e entre os locais; além disso, seus significados podem parecer simultaneamente maleáveis e inflexíveis.
- 8) O caráter relacional e socialmente construído da branquitude não significa, convém enfatizar, que esse e outros lugares raciais sejam irreais em seus efeitos materiais e discursivos.

Uma cena que representa esse debate é a abordagem policial em um dos momentos finais do filme. Após Flip passar pela iniciação como um membro da Klan, Ron que fazia a segurança percebe uma movimentação suspeita entre alguns membros da “organização” e

segue a esposa de um deles, Connie. A intenção dela era explodir o Grêmio Acadêmico Negro que realizava uma manifestação antirracista, mas assutada por toda a ronda policial do local, ela decide explodir a casa da presidente do Grêmio, Patrice (que também é par romântico de Ron). Assim, ela instala a bomba no carro de Patrice e espera do lado de fora até que a jovem vá ao carro. Enquanto aguarda, Ron consegue chegar ao local e tenta realizar a apreensão. Todavia, ele é atacado por um colega de profissão branco por estar armado, enquanto tenta mostrar seu distintivo e comprovar que é um policial, Connie começa a gritar que ele é “um preto que tentou estuprá-la”. Com a cara no chão e o policial branco imobilizando-o, tudo o que ele consegue fazer é gritar por Patrice e tentar alertá-la. Quando o carro explode, felizmente Patrice não é atingida. Mas é necessário a chegada de Flip, outro policial branco, para que Ron seja libertado e sua profissão legitimada. Quando Flip retira as algemas de Ron, o homem acusa-o, sem grande estardalhaço: “você está atrasado”. A câmera foca alguns segundos no ator Adam Driver e deixa mais claro a profunda mensagem: “enquanto brancos, nós estamos atrasados. Atrasados na luta antirracista.”

Essa cena do filme apresenta, primeiro, como a branquitude acrítica usa de seu poder e privilégio para atacar e oprimir pessoas negras. Segundo, como a branquitude crítica pode usar de seus privilégios e apoiar pessoas negras. Dessa forma, pode-se entender que a identidade racial branca, apoiada em suas características citadas, produz significados, formas de agir e se comportar no mundo que variam de pessoa para pessoa enquanto cada indivíduo torna-se branco e exerce de seu privilégio e poder, entrecruzando sempre com outros aspectos sociais, como classe, gênero, sexualidade, história de vida etc. (SCHUCMAN, 2012. p 30).

Além disso, essa cena apresenta um conceito que Maria Aparecida Bento (2002) denomina de “pactos narcísicos” entre brancos. Esse pacto estrutura-se na negação do racismo e no evitamento do problema, a fim de manter os privilégios raciais. O negro é inventado como um “outro” inferior, em contraposição ao branco, e esse “outro” é sempre visto como ameaçador. Quando o policial branco ataca Ron, ele supõe que é improvável que o “outro” inferior esteja na mesma posição que ele e não tenta comprovar o que Ron diz e procurar o distintivo, ao contrário, ele passa a acreditar nas acusações falsas de Connie e violentamente prende Ron ao chão. Essas alianças intergrupais de brancos são forjadas, consciente ou inconscientemente, e caracterizam-se numa ambiguidade entre negação do problema racial e silenciamento/interdição de negros nos espaços de poder, “pelo permanente esforço de

exclusão moral, afetiva, econômica e política dos negros, no universo social.” (BENTO, 2002. p. 7)

Esse pacto entre a branquitude também é um reflexo com o desfecho da investigação no filme: no fim eles recebem um “parabéns por chegar até aqui, vocês são ótimos”; agora, vamos encerrar as investigações por corte no orçamento e peço que apaguem todos os registros do que fizeram até aqui. É o que diz o chefe de polícia branco sobre uma investigação que impediu um atentado, mas estava associando líderes políticos brancos a uma organização claramente criminosa. É, enquanto brancos, há um atraso.

Comprendemos, então, que a branquitude é um local de poder, de vantagem sistêmica nas formações sociais e está estruturada pela dominação racial. Estes locais são, na maioria das vezes, ocupados por pessoas brancas. Entretanto, a autoinclusão na categoria branco é uma questão controversa e pode diferir entre os sujeitos, dependendo do contexto histórico e do lugar. Assim, é preciso distinguir a diferença entre brancura e branquitude. A brancura está ligada às características fenotípicas que se referem à cor da pele clara, traços finos e cabelos lisos dos sujeitos que, em geral, são europeus ou eurodescendentes. “Posto isso, é importante pensar que os sujeitos brancos não têm em sua essência uma identificação com a branquitude, mas, sim, processos psicossociais de identificação.” (SCHUCMAN, 2012. p. 102)

Nos EUA, por exemplo, há um forte apelo à ancestralidade e genética. Uma pessoa com algumas características fenotípicas da brancura pode ser identificada com a identidade racial negra por ser descendente de pessoas negras. Cada sujeito vai produzir e interagir com a sua brancura através dos sentidos, significados e identificações da sociedade em que estão inseridos. Esse sentido será produzido de forma fluida, dinâmica e complexa. Os sujeitos considerados brancos, em dada sociedade, passam por um processo psicossocial resultante das interações e mediações durante sua experiência de vida e da identificação com a branquitude. (SCHUCMAN, 2012).

Gláucia de Oliveira Assis (2007) em seu artigo “*O jogo identitário dos emigrantes criciúenses nos EUA: entre Criciúma e Boston*” discute sobre a imigração de famílias moradoras de Criciúma para Boston, nos Estados Unidos da América. Criciúma possui uma grande população de descendentes de emigrantes europeus que cresceram no Brasil orientados com uma identidade racial branca, detentores de todos os privilégios que a branquitude dá aos seus. Como coloca a autora: a primeira geração da família foi para a cidade; a segunda geração foi para a universidade e a terceira geração vai para o mundo. Os emigrantes de hoje

são os descendentes de imigrantes italianos e alemães que cresceram no Brasil através do apoio histórico do Estado e das políticas do branqueamento no país.

A população que migrou para os EUA, sendo descendentes de emigrantes, já possui outras expectativas em relação ao deslocamento: como seus familiares, eles esperam melhorar de vida e construir uma vida muito melhor e abastada do que a que possuíam antes da mudança, seguindo então o “sonho americano”, eles escolhem os Estados Unidos como alvo de mudança e partem esperando melhorar de vida. Esse processo de migração, discute Assis (2007), apresenta a essa população, pela primeira vez na vida, situações em que são vistos como minoria étnica. Esses imigrantes não são vistos nos EUA como brancos, ao contrário, são definidos como “latinos” e igualados aos outros imigrantes oriundos da América Latina. Dessa forma, por não se identificarem com a classificação étnica ou racial norte-americana, essa população projeta a categoria “brasileiro” como forma de se reposicionarem dentro da hierarquia social, afastando-se dos “outros”, ou melhor, apontando: “não são como eles”, sendo estes “eles” sempre apontados como inferiores, “sem educação” etc.

Podemos retornar aos oito pontos que caracterizam a branquitude para entender esta situação: a branquitude como uma construção histórica nos EUA, afasta de sua identidade outras populações globais, não estando apoiada apenas em fenótipos da brancura, mas em significados e sentidos mais complexos de poder e hierarquia. Isto reflete-se na formação social na forma como seus integrantes interagem entre si e com outras populações. Como, por exemplo, o policial branco Flip, por ser também judeu, passa a pensar sobre a sua própria situação enquanto indivíduo e identidade.

Como aponta Assis (2007) a ideologia do branqueamento e mestiçagem presentes no discurso cotidiano brasileiro e que caracterizam o nosso debate racial confrontam-se com a percepção estadunidense: os EUA definem a ascendência negra como um pertencimento de raça. Ou seja, o sistema de classificação racial estabelece uma visão polarizada entre brancos e negros. Enquanto no Brasil, há uma classificação que cria um *continuum* entre negro e branco, e assim qualquer pessoa com alguma ascendência europeia é vista como branca, ou pelo menos não-negra, nos EUA “uma gota de sangue negro” faz com que a pessoa seja considerada negra.

No Brasil categorias como mestiço, mulato e moreno são usadas como forma de identificação e posicionamento enquanto brasileiros. O próprio Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, IBGE, órgão oficial de pesquisa no Brasil, usa a categoria “pardo”

como uma forma de identificação oficial. É uma questão muito complexa, que envolve a construção da imagem de nação e o desenvolvimento histórico da colonização e escravidão no país. O Brasil construiu sua posição com base no mito da democracia racial e sua formação híbrida e mestiça como nenhum outro país latino-americano. Nossas práticas discursivas constroem a nação brasileira como um produto de mistura de raças e foca no caráter fenotípico, que se reflete mesmo nas identidades brancas, como apresentado nos imigrantes criciunenses e sua dificuldade em se encaixar na classificação estadunidense (ASSIS, 2007)

Coloco minha própria experiência em destaque aqui. Eu sou uma mulher de pele clara, com cabelos cacheados e nariz largo. Filha de uma mulher branca e um homem pardo. Minha mãe é uma mulher branca, filha de uma mulher branca com um homem negro. Meu pai é um homem pardo, filho de um homem branco com uma mulher parda. Eu sou o resultado de um processo que muitos autores identificaram como *miscigenação*.

Dessa forma, classificação é um processo ambíguo para mim e tendo a optar por me classificar como uma mulher parda, visto que não tenho todos os signos da brancura e essa falta é reconhecida durante as minhas interações sociais. Meu processo de reconhecimento com a identidade parda é devido a uma não identificação com a identidade branca, uma não pertença. Ele é construído através da falta, mesmo que essa atue de forma sutil. Por exemplo, apesar de ser lida como clara em algumas situações, eu sou vista e tratada como a “outra” em outras situações. Na escola, eu era a “bruxa feia” nos dias 31 de outubro, porque o meu cabelo era diferente e eu era a pessoa que mais se destacava e se distanciava dos signos brancos em sala de aula. Na adolescência, eu ouvi de uma amiga branca que ela só roubaria em uma loja se estivesse comigo porque eu seria a única a ser revistada. Cresci ouvindo estranhos falarem sobre a minha aparência enquanto andava na rua e, porque os comentários giravam em torno principalmente do meu cabelo e aparência, entendi que eu era abordada não apenas por ser mulher, mas por ser vista como diferente. Também, enquanto procurava emprego, foi só após eu passar a prender o meu cabelo em um coque firme e que escondesse os cachos e o volume que eu passei a ser contratada pelas empresas.

Nesses meus 25 anos, já cuspiram em mim enquanto eu descia do ônibus em uma parada. Já gritaram para mim que eu deveria “voltar” da onde eu vim, embora eu tenha nascido, de fato, nessa cidade onde vivo. No trabalho, no qual sou agente de pesquisa e minha principal função é recolher informação, já ouvi algumas respostas interessantes quando perguntava sobre a identificação de raça, cor ou etnia dos informantes: em Saudades, SC, os

informantes sempre respondiam com “eu sou alemão/italiano”, apelando para a ascendência; em um ponto, uma pessoa me disse “eu sou italiana, mas a minha filha é brasileira igual a você”. Ou seja, para eles, a ascendência era outra forma de dizer branco, mas quando os signos da brancura não são claros no indivíduo, então, essa pessoa é “brasileira”. Ainda, quando eu recebo elogios, eu sou a “morena” bonita.

Tenho plena consciência, porém, que eu não sofri e não sofro o mesmo que uma pessoa fenotipicamente negra. O fato de ter nascido em uma cidade onde a imigração europeia é presente e os traços brancos são mais “claros”, possibilitou essa percepção própria na minha identidade. Eu fui e sou interpelada, mas essas situações nunca colocaram a minha vida em risco, ao contrário, sou capaz de fugir delas usando maquiagem e prendendo o cabelo. Entretanto, a miscigenação na minha família não passa e não passou despercebida na minha vivência. E é isso que influenciou a minha curiosidade sobre a questão racial. Talvez se eu tivesse sido lida como branca em todas as interações sociais que vivi, eu não estaria aqui agora pesquisando e refletindo sobre esse tema. Eu posso me identificar com algumas das opressões que as pessoas negras passam, porque eu mesma vivenciei algumas. E isso é um fruto histórico do local em que eu nasci e da forma como o Brasil construiu sua própria compreensão racial.

Segundo Santos (2007), o debate sobre as relações raciais só surge no Brasil a partir da Abolição da Escravatura, já que antes a questão a ser resolvida era a da escravidão, e não a questão racial. A palavra “raça” surge no fim do século XVIII em conjunto com as ideias iluministas. No século XIX surge também a ideia de nação, pensada como um processo evolutivo, e com ela a ideia de raça científica. O racismo surge, obviamente, antes da escravidão, mas se torna uma ideologia bastante forte a partir da composição de raça como um conceito com base científica. No entanto, racismo e racista são termos que só vão surgir na década 30 do século XX, quando a cientificidade das teorias raciais começa a ser questionada profundamente.

Santos (2007, p. 191) aponta ainda que

O pressuposto por trás das teorias racistas, especialmente aquelas que ligam raça e nação, é de que a raça determina a cultura. Buscava-se a causa das diferenças entre os grupos humanos na base biológica. As hierarquias raciais explicam-se pela necessidade humana de classificar e hierarquizar.

No Brasil, as teorias predominantes após a década de 30 são as teorias racistas que consideram as relações interétnicas como um processo de assimilação e as relações raciais

como conflituosas. O preconceito racial é visto como inato e biológico. Somente após a proclamação da República, ocorrida em 15 de novembro de 1889, o debate passa a ser sobre a construção da nação e um modo de incorporar a população negra e imigrante à população brasileira. Assim, o discurso sobre a miscigenação e o branqueamento entram em destaque: a república precisava de uma nação com urgência. O “branqueamento” é uma invenção da república e passa a ser adotado como um projeto de Estado. (SANTOS, 2007, p. 192)

Contudo, já surgem, ainda na década de 30 questionamentos sobre essa concepção teórica, quando a edição do livro de Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala* (1993), é publicada, o Brasil “inventa” uma solução: a miscigenação. O Brasil passa a ser construído após isso como uma sociedade racialmente igualitária. A explicação para essa igualdade é, justamente, a miscigenação. O Brasil é abordado como uma sociedade sem preconceitos e sem conflitos de raça devido a sua mistura. Aqui, pela primeira vez, o Brasil trata a miscigenação como algo positivo e característico de sua composição. Devido a esse processo, o Brasil possui um histórico de explicar as desigualdades em nossa sociedade pela classe social e não pela raça. As desigualdades do sistema de relações sociais refletem uma hierarquia estamental. (SANTOS, 2007, p. 193-195).

A partir de 1975, quando o IBGE introduz o conceito de cor no censo e na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (PNAD), há a possibilidade de comprovar estatisticamente o racismo e como o preconceito racial instrui a permanência da população negra nas classes sociais de base. Em 1985, Oracy Nogueira foi inovador ao publicar um estudo comparativo da situação brasileira e estadunidense, onde apontou a existência de um preconceito “de marca” e um preconceito “de origem”, ou seja, um tipo de preconceito que privilegia a aparência e outro a ascendência, onde ambos são entendidos como formas de discriminação. Além de apontar para a ambiguidade que as categorias raciais são abordadas no Brasil. (SANTOS, 2007, p. 197).

Hofbauer (2007, p. 151) em seu artigo *Branqueamento e democracia racial: sobre as entranhas do racismo no Brasil*, discute sobre até que ponto o branqueamento e a democracia racial podem ser entendidos como características do racismo no Brasil e até que ponto esses ideários estão interligados. Segundo ele, o branqueamento exerce uma importância sobre a vida cotidiana no Brasil. Ele age como um “operador lógico que organiza a nossa sociedade” e influencia para que os sujeitos se apresentem o mais claro possível. O que pode ser visto como um oposto na cultura estadunidense, através do filme *Blackkklasman* (2018), visto que

os personagens não-brancos assumem seus traços claramente e são, inclusive, reforçados pelo discurso de Kwame Ture sobre a estética negra.

No final do século XIX, a elite local brasileira, passaria a adaptar as “teses raciais clássicas” à nossa situação. Essas teses exaltavam a “pureza racial” e pregavam a mistura como uma “degeneração” da raça. Então, os políticos e intelectuais brasileiros colocavam como questão “a ameaça ao futuro da nação”, que precisava se organizar em uma sociedade de mão de obra livre, pós abolição, com um grande contingente de membros de uma “raça inferior”. O dilema passou a ser o que fazer com a população negra e mestiça e como transformar a nação brasileira em pessoas brancas. Este raciocínio serviu como justificativa para a política imigratória adotada pelo Estado, onde o objetivo era trazer mão de obra branca ao Brasil, principalmente europeia. Num período de 25 anos, de 1890 a 1914, chegaram no Brasil 2,5 milhões de europeus; desses, quase um milhão deles tiveram suas viagens financiadas pelo Estado brasileiro. O censo de 1920 aponta um progressivo aumento da população branca, tido como uma “arianização” dos grupos regionais. (HOFBAUER, 2007, p. 152-153)

Ainda segundo Hofbauer (2007, p. 154-155), a concepção ideológica do branqueamento baseia-se, no fundo, em um discurso religioso. Assim, é preciso levar em conta que as noções “negro” e “branco” são anteriores ao discurso racial e eram usadas em associações de ideais morais-religiosos, onde o branco representava o bem, a beleza, a pureza e o divino enquanto o negro era associado com a maldade, o condenável, às trevas, a culpa, o diabólico etc. Além disso, o racismo construiu-se mais forte a partir da reinterpretação de um trecho do Velho Testamento¹⁴ onde aparecia a palavra “escravo”, depois traduzido como servo, pela primeira vez. Nele, Noé condena Cam, seu filho, a ser “servo dos servos de seus irmãos” devido ao seu comportamento imoral, relacionando culpa e imoralidade ao fenômeno da escravidão. Os interesses políticos e econômicos influenciariam as produções medievais a transformar os descendentes de Canaã em “negros”. Isso reflete-se na nossa colonização através da influência jesuítica que incentiva o transporte de populações africanas para o “Novo Mundo” baseados no “resgate” que “salvaria as almas” de “gentes enegrecidas”. Durante séculos, foi o discurso de base religiosa que atuou como um instrumento ideológico legitimador da escravidão.

¹⁴ em Gênesis: IX.

No contexto colonial e imperial brasileiro, estabeleceu-se, portanto, um ideário que fundia, de um lado, “negro” com a condição de escravo, e de outro, “branco” com a condição moral e religioso de um status *livre*. Como coloca Hofbauer (2007, p. 158),

trata-se de um ideário historicamente construído (para alguns, uma “ideologia”; para outros, um “mito”) que funde status social elevado com “cor branca e/ou “raça branca” e projeta ainda a possibilidade, ou melhor, cria a ilusão de uma possível “metamorfose” da cor (raça).

O que a ideologia do branqueamento e mestiçagem brasileira tem sustentado, ao longo de séculos, é as relações patrimoniais e escravistas. Ela carrega consigo o potencial de: a) abafar e inibir reações coletivas dos desprivilegiados, na medida que os induz a se aproximar do padrão hegemônico; e b) negociar individualmente certos privilégios, assim, os poucos não-brancos que ascendem socialmente acabam por se afastar daqueles que não tiveram tanto êxito. Enquanto, os indivíduos que não possuem todas as características da brancura negociam no seu cotidiano a sua identidade. Nesta imagem de uma fusão, supostamente harmoniosa, entre negros, brancos e indígenas que o ideário da democracia racial produz não há muito espaço para questionamentos, principalmente a respeito das relações de poder, conflitos de interesse ou, ainda, exploração econômica na nossa formação social. (HOFBAUER, 2007, p. 158-168).

Na década de 1950, a Unesco decidiu efetuar uma série de pesquisas em várias regiões do Brasil, incentivada pela fama do país de possuir uma certa “democracia racial”. O que esses estudos revelaram é que, ao contrário do que se pregava, a desigualdade social entre negros e brancos era enorme e o país possui, de fato, um problema social. E mais ainda: as pesquisas apontaram para a existência de um preconceito racial aqui em terras brasilis, o que contradiz o discurso oficial e autoimagem criado como nação até aquele momento. Foi com base nesses estudos que Florestan Fernandes (1978), e posteriormente outros pesquisadores, passaria a tratar a democracia racial como um mito que cria e propaga uma “consciência falsa da realidade racial”, ou seja, esse ideário cria uma falsa ideia a respeito das reais discriminações e assimetrias sociais. A democracia racial passa a ser vista, a partir de então, “como uma ideologia que inibe, se não impede, a articulação de movimentos anti-racistas.” (HOFBAUER, 2007, p.181-182).

A partir dos anos 1950, os cientistas referem-se ao termo branqueamento não somente para descrever uma realidade empírica, mas também um projeto: chamam atenção para o teor

ideológico da noção de assimilação e aculturação embutidas nesse ideário. Por outro lado, se a democracia racial deixa de ser apontada como um valor teórico válido, ela continua viva enquanto “falsa ideologia”, e pode ser analisada enquanto chave de leitura da vida brasileira. Ainda, apontam autores como Da Matta (1997), Fry (1995/1996) e Schwarcz (1996), enquanto a democracia racial constitui um valor social para a maioria da população brasileira, ela pode ser entendida como um mito no sentido antropológico; no sentido de que: mesmo que não corresponda à realidade, este mito diz alguma coisa sobre como as pessoas enxergam essa realidade e sobre a maneira como se comportam nela. Portanto, não basta “desmascarar” a democracia racial e o branqueamento como uma falsa ideologia, é preciso entender a sua atuação como mito para compreender porque as pessoas evitam explicitar o conflito racial, preferindo, ao contrário, negociar suas identidades, de acordo com cada contexto. (HOFBAUER, 2007, p.183-184).

O que caracteriza o conceito de raça, aponta Seyferth (2007, p. 107-115), é a sua imponderabilidade, “o fato de ser, antes de tudo, uma construção social que interfere nas relações sociais, informa comportamentos individuais e coletivos, instrui determinadas práticas discriminatórias na medida em que fornece signos e símbolos de pertencimento”. Ainda, de acordo com o autor, foi a desigualdade que produziu a raça, ou seja, as diferenças sociais originaram a ideia de hierarquização racial com base na cor e não o contrário. É por isso que o conceito será aprofundado na Europa: para interpretar novas relações no interior do Estado-nação e, acrescido com o nacionalismo, ajuda a demarcar pertencimentos nacionais e excluir minorias indesejadas (ou coloniais). No Brasil, o conceito de raça irá servir para muitas interpretações da formação nacional, algumas refletidas nos interesses geopolíticos de consolidação de território pela colonização.

De fato, identidades ou categorias racializadas são carregadas de significados sociais. Como mostra Sahlins (2003), em *Ilhas de História*, no encontro, muitas vezes contraditório, entre as pessoas, os signos são passíveis de serem retomados pela consciência simbólica humana. Revisar as identidades, nesse caso com enfoque especial nas identidades brancas, coloca em evidência categorias e conceitos de um esquema cultural preexistente, ressignificando os atributos tradicionalmente atribuídos a eles. Quando Spike Lee explicita algumas características da branquitude, em *Blackkklasman* (20018), ele renova também os significados dados à população negra. Não se trata apenas da capacidade de um grupo historicamente marginalizado apresentar seu ponto de vista sobre aspectos que compõem a

sociedade, mas da construção de novos significados para a experiência negra e branca nos EUA, e no mundo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema, e os filmes, possuem uma grande capacidade como fonte para interpretar fenômenos sociais e para representar aspectos da vida social e, inclusive, da sociedade. Enquanto ferramenta, eles conseguem despertar a sensação de reconhecimento nos espectadores, seja através da impressão de realidade ou da identificação com a história contada, de uma maneira muito própria, devido a sua própria configuração enquanto mídia. Além disso, como os mitos, os filmes apresentam recorrências que podem ser interpretadas, podem veicular representações sociais e ter origem coletiva.

A partir da leitura dos artigos presente em *Por que Raça?* (ZANINI, 2007), foi possível perceber a diversidade analítica e de enfoque que as áreas envolvendo os Estudos Cinematográficos e Estudos Raciais possui. A centralização das questões raciais na produção sobre a linguagem cinematográfica amplia as análises sociais para outro campo e aprofunda o diálogo com outras instâncias do conhecimento, como a sociologia da arte e os estudos culturais.

Os filmes são formas de compreender a sociedade que constroem um significado singular, tanto coletivamente quanto individualmente. Através da própria constituição da identidade, cada indivíduo pode construir uma experiência única ao assistir um filme, e ainda assim compartilhar símbolos, significados, estereótipos e características com os personagens apresentados e com um grupo social.

Ao compreender a questão racial no cinema, observa-se como a branquitude atua como uma posição de hierarquia e estabelece posições de privilégio, simbólico e material, mesmo entre personagens ficcionais. Esses discursos refletem uma construção histórica e cultural sobre a própria formação social, configurando-se também como parte da identidade coletiva dos grupos sociais aos quais esses indivíduos estão ligados.

Categorias raciais são carregadas de significações e os filmes como uma ferramenta de representação podem expor e evidenciar esses aspectos. Uma análise cinematográfica pode aprofundar percepções sobre a sociedade em que o filme foi produzido, mas também sobre aquele em que fala a pesquisadora, através de um processo de comparação, é possível perceber as diferenças ou aproximações entre as identidades raciais e as formas de apresentá-las.

Eles também podem atuar e dar a capacidade a um grupo historicamente marginalizado de apresentar seu ponto de vista sobre aspectos que compõem a própria identidade e a sociedade, construindo novos significados para as suas experiências e interações com outros grupos.

Isto aponta como raça é um conceito socialmente construído, e se espelham em diferentes categorias, como: hierarquizações, estereótipos e preconceitos. Além disso, as identidades raciais são fluidas, e não são definidas substancialmente, mas através dos contextos de interação social. No Brasil, há uma definição e identificação baseada no fenótipo do indivíduo, enquanto nos EUA ela é estabelecida pela ascendência.

O desenvolvimento da branquitude no Brasil está profundamente marcado por nosso processo histórico, sendo definido pela colonização e escravidão das populações não brancas, estabelecendo uma ideologia que cria uma visão pacífica sobre as relações raciais e mascarar a existência do racismo e desigualdade em nosso território. Além disso, o próprio Estado liderou políticas públicas que aprofundaram as desigualdades raciais, como o projeto de migração de mão de obra branca para branquear a população e a forma como a abolição de escravidão foi conduzida no país, que não acolheu as pessoas recém libertas, ao contrário, as marginalizou.

Assim, as identidades raciais designam posições sociais e criam ou limitam possibilidades. Elas são construídas e suas significações e características ou formas podem mudar de sociedade para sociedade, e de sujeito para sujeito, de acordo com os contextos e as interações em que esses indivíduos estejam inseridos.

REFERÊNCIAS

4 LITTLE GIRLS. Direção de Spike Lee. USA: 40 Acres & A Mule Filmworks. 1997. 1 DVD (102 min).

ASSIS, Gláucia de Oliveira. O jogo identitário dos emigrantes criciumenses nos EUA: entre Criciúma e Boston. In: **Por que “raça”? Breves reflexões sobre a Questão Racial no cinema e na Antropologia.** Santa Maria: Ed. UFSM, 2007.

BARBOSA, Andréa Claudia Miguel Marques. **Ana Lúcia Andrade:** o filme dentro do filme. Ed. UFMG, 1999.

BECKER, Howard S. **Falando da Sociedade:** ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2009.

BECKER, Howard S. **Segredos E Truques da Pesquisa.** Rio de Janeiro: Zahar, 2007

BENTO, M. A. S. **Pactos narcísicos no racismo:** branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público / Maria Aparecida Silva Bento. – São Paulo: s.n., 2002.

BLACKKKLANSMAN. Direção de Spike Lee. USA: Focus Features, 2018. 1 DVD (135 min).

BLUE EYES/ BLACK EYES. Produção de Jane Elliot. USA: [s.n.], 1968.

CARDOSO, Lourenço. **O branco “invisível”: um estudo sobre a emergência da branquitude nas pesquisas sobre as relações raciais no Brasil** (Período: 1957-2007). Dissertação de Mestrado, Faculdade de Economia e Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Coimbra.(2008)

CARVALHO, Ana Luiza da Rocha; ECKERT, Cornelia. Jean Rouch, encontros e confrontos da sociedade ocidental com a Alteridade/Diferença pelos olhos de um contador de histórias. In: **Por que “raça”? Breves reflexões sobre a Questão Racial no cinema e na Antropologia.** Santa Maria: Ed. UFSM, 2007.

DA MATTA, Roberto da. Notas sobre o racismo à brasileira. In: SOUZA, Jessé. (Org.). **Multiculturalismo e racismo.** Brasília: Paralelo, 1997.

DESCOLAS, Philippe. Sobre o conhecimento antropológico. **Revista de @ntropologia da UFSCar**, 10 (1), jan./jun. 2018: 316-328.

DO THE RIGHT THING. Direção de Spike Lee. USA:40 Acres & A Mule Filmworks. 1990. 1 DVD (120 min)

ESTEVES, Ana Camila. Espectatorialidade cinematográfica e a experiência ficcional nos filmes baseados em fatos reais. **Razón y Palabra.** Ecuador: núm. 74, noviembre, 2010. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199516111059>>

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador - BA: EDUFBA, 2008

FERNANDES, Florestan. **Fundamentos Empíricos da Explicação Sociológica**. São Paulo: Companhia Nacional, 1959.

_____. **A integração do negro na sociedade de classes**. São Paulo: Ática, 1978. v. 1 e 2.

FRY, Peter. O que a cinderela negra tem a dizer sobre a "política racial" no Brasil. **Revista USP**, São Paulo, n. 28, p. 122-135, 1995/1996

GREEN BOOK. Direção de Peter Farrelly. USA: Dreamworks Pictures, 2018. 1 DVD (130 min)

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaraciara Lopes Louro, ed. 11. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

_____. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HIGHER Learning. Direção de John Singleton. USA: Columbia Pictures e New Deal Productions, 1995. 1 DVD (127 min).

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. O cinema à luz da antropologia e vice-versa. In: **Por que "raça"? Breves reflexões sobre a Questão Racial no cinema e na Antropologia**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007.

HOFBAUER, Andreas. Branqueamento e democracia racial: sobre as entranhas do racismo no Brasil. In: **Por que "raça"? Breves reflexões sobre a Questão Racial no cinema e na Antropologia**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007.

JOST, François. **Un monde à notre image: énonciation, cinéma, télévision**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1992.

L'ENTRÉE en gare de la ciotat. Direção de Louis Lumière e Auguste Lumière. França: Lumière, 1896. 1 vídeo: 1 min.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

MISSISSIPPI Burning. Direção de Alan Parker. USA: Orion Pictures, 1989. 1 DVD (128 min)

MITRY, Jean. **The Aesthetics and Psychology of the Cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

ODERICH, Cecília Leão. A força do cinema para a massificação ou para a promoção da diversidade cultural. **RELACult - Revista Latino Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, V. 03, ed. especial, dez, 2017, artigo nº 502.

OLIVEIRA, Fátima. Ser negro no Brasil: alcances e limites. **Estud. av.** vol.18 no.50 São Paulo Jan./Apr. 2004. Disponível em: <
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100006 >
 Acessado em: 07 de out de 2020

PIAULT, Marc Henri. A antropologia e sua passagem à imagem. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 23-30, 1995.

ROLT, Clóvis da. Pensar a epistemologia das Ciências Sociais na contemporaneidade: dilemas de uma ciência incerta. **Soc. e Cult.**, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 435-442, jul./dez. 2011.

ROSEWOOD. Direção de John Singleton. USA: Warner Bros, 1997. 1 DVD (132 min).

SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SANTOS, Miriam de Oliveira. Um breve painel dos estudos sobre raça no Brasil. In: **Por que “raça”? Breves reflexões sobre a Questão Racial no cinema e na Antropologia**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007.

SARAFINA!. Direção de Darrell James Roodt. USA: Hollywood Pictures e Distant Horizon, 1992. 1 DVD (117 min)

SCHUCMAN, Lia Varner. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”**: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. 2012. 122 f. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Social – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. As teorias raciais, uma construção histórica de finais do século XIX. O contexto brasileiro. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; QUEIROZ, Renato da Silva (orgs.). **Raça e diversidade**. São Paulo: Estação Ciência, EDUSP, 1996.

SEYFERTH, Giralda. A noção de raça no Brasil: ambiguidade e preceitos classificatórios. In: **Por que “raça”? Breves reflexões sobre a Questão Racial no cinema e na Antropologia**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Estereótipo, realismo e representação racial. **Imagens**, Campinas, n. 5, ago./dez. 1995.

SMITH, Murray. “Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção”. In: Ramos, Fernão. (org.). **Teoria Contemporânea de Cinema** – Vol. I. São Paulo: SENAC, 2005, p. 141-169.

THE long walk home. Direção de Richard Pearce. USA: Dave Bell Associates, New Visions Pictures, 1990. 1 DVD (97 min).

XAVIER, Fernando de Barros Honda et al. A construção do contexto histórico do movimento social Ku Klux Klan. **Caderno Humanidades em Perspectivas**, v.5, n.3, 2019, p. 125-135

ZANINI, Maria C. Por que Cinema com Antropologia? Breve relato de uma experiência etnográfica de recepção cinematográfica. **RUA - Revista Universitária Audiovisual**, RS, 2008. Disponível em:
<<http://www.rua.ufscar.br/por-que-antropologia-com-cinema-por-que-cinema-com-debate-breve-relato-de-uma-experiencia-etnografica-de-recepcao/>> Acessado em: 22 de novembro de 2019.

_____. Introdução. In: **Por que “raça”? Breves reflexões sobre a Questão Racial no cinema e na Antropologia**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007.