

A altura das falas na “realidade” e na ficção audiovisual: reflexões sobre representação e representatividade¹

Mariana Queen Nwabasili

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) e bolsista CNPq.

E-mail: mariana.nwabasili@usp.br

Resumo: O artigo tem como intenção analisar as associações comumente feitas entre representação e representatividade, que supõem que a representatividade entre produtores leva necessariamente à representação positiva de determinados grupos e minorias sociais em obras fccionais, ou que toda e qualquer representação ficcional levam à representatividade positiva (no sentido de diversidade, identificação, aceitação e reconhecimento) de determinados grupos sociais nessas obras. Para isso, são propostas reflexões sobre as (não) falas das personagens protagonistas do vídeo *Angry black woman* (2014) e do filme *Vênus negra* (2010), este último do diretor franco-tunisian Abdellatif Kechiche.

Palavras-chave: Fala; Mulher negra; Representação; Representatividade; Ficção audiovisual.

The height of the speeches at the ‘reality’ and in audiovisual fiction: reflections about representation and representativeness

Abstract: This article intends to analyze the associations commonly made between representation and representativeness, which argues that representativeness between producers necessarily leads to a positive representation of certain groups and social minorities in factional works, or that any and all fictional representation leads to a positive representation (focusing on diversity, identification, acceptance, and recognition) about certain social groups in these works. For this, we propose reflections about the speeches of the protagonists on the video *Angry black woman* (2014) and on the movie *Vênus negra* (2010), the latter one directed by the Franco-Tunisian Abdellatif Kechiche.

Keywords: Speech; Black woman; Representation; Representativeness; Audiovisual fiction.

¹ A primeira versão deste artigo foi elaborada para apresentação de comunicação oral na sessão temática “Gênero e raça no audiovisual: linguagens, produções e tecnologias” da V Semana de Reflexões sobre Negritude, Gênero e Raça (Sernegra): decolonialidade e antirracismo, realizada entre os dias 20 e 23 de novembro de 2016 no Instituto Federal de Brasília, no Distrito Federal.

Em grupos de discussões sobre representação étnica e de gênero em obras audiovisuais, frequentemente deparamos com um debate subjacente em etnia a respeito da legitimidade de fala de determinados sujeitos sobre determinadas minorias sociais. Afinal, quem pode falar de quem? Pessoas brancas podem criar formas de representação dos não brancos em filmes e novelas? Spike Lee pode fazer mais filmes sobre a escravização de negros nos Estados Unidos do que Quentin Tarantino? Esses são alguns dos questionamentos lançados nesses espaços de debate.

A nosso ver, essas discussões, apesar de muito salutares, subvertem, ou melhor, associam de forma acrítica os conceitos de representação e representatividade, dando margem à suposição de que a representatividade (presença pela diversidade) de minorias sociais entre produtores de obras ficcionais e audiovisuais propicia representação mais legítima, aceitável e necessariamente positiva desses grupos e minorias sociais nessas obras. A intenção deste artigo é, então, complexificar essa percepção nos âmbitos teórico e analítico a partir de reflexões sobre o vídeo *Angry black woman* (2014) e o filme *Vênus negra* (2010), este último do diretor franco-tunisiano Abdellatif Kechiche. Para nós, essas obras exemplificam ou representam o complexo jogo de vozes, falas e discursos presentes nas interações sociais extradieéticas, ou seja, na realidade vivida por nós, na qual o cinema se baseia, reflete e refrata².

Considerando o cinema como uma das formas de linguagem de nossa sociedade, e partindo da ideia de que as linguagens são compostas por signos (que não se restringem ao verbal), temos como base primeira do conceito de representação o *representâmen* peirciano. Para Charles Peirce (1977), um signo é um “*representâmen* com um interpretante mental” (PEIRCE, 1977, grifos do autor).

Numa perspectiva teórica mais simples, e com a qual vamos dialogar mais diretamente aqui, Mayra Gomes (2010) escreve que a linguagem (verbal, no caso) é mediadora de nossa relação com a realidade. Sob esse prisma, diz que as nomeações das “coisas” do mundo, por meio de palavras (um dos tipos de signos), levam à apresentação de uma imagem das “coisas”, ganhando, assim, o status de representação do mundo. Esse caminho de representação incorre, na verdade, em uma nova apresentação (ou seja, uma reapresentação) das “coisas” do mundo por meio das nomeações (formas de ordenação do mundo), na qual algum aspecto daquilo que é nomeado pode ser acrescentado ou mesmo sublimado. Assim, a representação (verbal, inclusive) constroi o mundo (e o torna perceptível e/ou possível) a partir de suas ordenações simbólicas (GOMES, 2010).

Ocorre que nas discussões sobre legitimidade de fala ou de representação muitos debatedores associam as escolhas para fazer determinadas representações ficcionais (ou seja, as escolhas pelo uso combinado de determinados signos ou, sob outra perspectiva teórica, por determinadas ordenações simbólicas para retratar personagens fictícios que têm sempre, em algum grau, base em pessoas reais) aos lugares sociais de autores e cineastas. A nosso ver, os lugares sociais desses produtores parecem ser comumente associados à ideia de representatividade no sentido de que o grupo de origem dos sujeitos sociais é suposta e idealmente representado, ou deveria ser, por eles quando estão em meio a outros grupos. Essa visão, porém, negligencia detalhes muito importantes: os autores empíricos não correspondem aos autores que se constroem nas obras (obviamente, se acreditamos que as ficções têm a ver com a realidade vivida por nós, consideramos que o autor empírico e o que se constrói na obra estão em relação³); as pessoas em geral não necessariamente se identificam com os lugares sociais a elas relegados discursivamente e, sendo assim, podem não querer representá-los, não querer falar por eles e/ou não querer, deliberada e conscientemente, falar a partir deles; e que mesmo nossa relação com a realidade na qual vivemos se dá de forma

² Enquanto a ideia do cinema como reflexo da realidade para nós parece ter base na definição aristotélica de que a arte poética é a mímese da vida e, considerando ainda que a ideia do cinema como reflexo da realidade está presente, por exemplo, em escritos de teóricos do cinema no Brasil, como Maria Dora Mourão (2006), a dimensão do cinema como também capaz de refratar a realidade, ou seja, mostrar algo diferente dela, deslocado com relação a ela ou mesmo traduzido a partir da absorção de suas imagens e discursos, ocorre para nós a partir dos escritos de autores como Valentin Volochínov (BAKTHIN; VOLOCHÍNOV, 2004) e Mary Ann Doane (2002).

³ Não esquecemos do conceito de “escrivência” cunhado pela escritora Conceição Evaristo, nem da forma e força da escrita da perspectiva do “quarto de despejo” de Carolina Maria de Jesus, tampouco negligenciamos a influência das experiências de um “olhar de dentro” (SHOHAT; STAM, 2006) das experiências nas produções cinematográficas, como o olhar da cineasta negra Viviane Araújo afirmado em entrevista para a autora deste artigo em 2014 (<https://goo.gl/x91Mxx>). Porém, fazemos ponderações sobre o essencialismo e a experiência para a geração de conhecimento. Bell Hooks considera a influência da experiência social e racial dos sujeitos na produção de conhecimento e inferências reflexivas como uma “posição de privilégio” para percepções de certos temas e entendimentos de questões da realidade, mas não como a “única, nem muitas vezes, a mais importante [forma] a partir da qual o conhecimento é possível” (HOOKS, 2013: 124).

mediada, necessariamente por meio de representações que fazem da ideia de uma realidade originária e pura (uma “realidade mais real” a ser retratada e respeitada em representações ficcionais) algo inalcançável, impossível, inexistente.

Antes de continuarmos, duas ressalvas importantes devem ser feitas e lidas como se estivessem negritadas: (1) ao usarmos como parte de nossos embasamentos teóricos a ideia de representação como reapresentação e constituição da realidade, não excluimos a percepção de que “a despeito de que não existe uma verdade absoluta, nenhuma verdade distante da representação e da disseminação, ainda existem verdades contingentes, qualificadas a partir de certas perspectivas, que informam a visão de mundo de certas comunidades” (SHOHAT; STAM, 2006: 263), ou seja, obviamente, as escolhas pelas formas de representação ficcionais que refletem e refratam a realidade indicam as perspectivas ideológicas de certas comunidades, posto também que as próprias representações que constituem a realidade vivida por nós têm significações ideológicas; (2) ao complexificarmos a relação entre representação ficcional positiva (ou representação ficcional aceita pelos representados) e representatividade social entre produtores das obras, não estamos diminuindo a importância das ações afirmativas, como as cotas voltadas às minorias sociais, raciais e de gênero, já que defendemos essas políticas e apreciamos seus efeitos em curto e longo prazo, mas estamos problematizando o fato de que a representatividade social por si só, sem comprometimento político-ideológico com identificações específicas, ou com a implosão e reconfiguração dos padrões institucionalizados de valorização cultural (FRASER, 2007), sem um comprometimento com um sentido específico de reconhecimento⁴ relacionado à paridade de participação (FRASER, 2007) e sem empatia para com determinados lugares e grupos sociais a serem aceitos como internamente heterogêneos impossibilitará um novo regime de visibilidade, representação e reconhecimento das minorias sociais em obras ficcionais e/ou fora delas.

⁴ Usamos o conceito de reconhecimento na perspectiva de Nancy Fraser (2007), que o associa a uma ideia de justiça pela paridade de participação; um reconhecimento que se dá por tornar todos os atores sociais pares (em igualdade de posição) nos debates sociais e políticos. Essas ideias serão retomadas nas considerações finais deste artigo.

É Stuart Hall (2000) quem rasura a definição de identidade atribuída pelo senso comum, que vincula esse conceito a uma origem comum entre diferentes indivíduos. Isso não basta para falar de identidade e não evidencia a forma complexa como ela se dá no processo de vivência dos sujeitos sociais. O autor ainda define identificação especificamente como um processo em construção e em constante transformação, no qual é possível, por vezes, abandonar determinadas identidades e adotar outras, que podem, inclusive, ser incongruentes entre si. Nessa perspectiva, a identidade tem muito menos a ver com a origem do sujeito ou como uma essência social e/ou cultural. Ela está muito mais relacionada ao que esse sujeito irá se tornar, às identidades que ele assume e/ou decide por abandonar ao longo da vida.

Ainda assim, pensando sobre essas questões, por vezes ficamos em um impasse: existiriam identidades e identificações essencialmente certas e outras erradas para os pertencentes a minorias sociais, ditos subalternos (cunhados como tal)? Essas identidades e identificações resultariam em discursos ou representações certas ou erradas dos subalternos sobre si mesmos em ficções em geral? Sejamos mais diretos e, por um momento, um pouco dicotômicos (pois sabemos que as raças sociológicas do mundo não se restringem a negros e brancos): um cineasta negro faria necessariamente um filme sobre uma personagem que represente positivamente os negros? Caso a resposta seja sim, o grau de representação da realidade representada na obra ficcional seria assumido, ou a defesa, na própria obra e em seus diálogos de disseminação, seria de um comprometimento para com uma acuidade mimética relacionada a uma “realidade pura”, a uma “realidade verdadeira” sobre as negritudes possíveis? Por outro lado, um cineasta branco que retrata um negro benevolente ou protagonista em seu filme é necessariamente identificado com a negritude apesar de branco? Ao dar a uma atriz ou a um ator negro um papel de protagonista em um filme, esse cineasta

branco está garantindo uma representatividade positiva ou legítima aos negros pela representação audiovisual? Afinal, um cineasta branco pode se identificar com a negritude e, por isso, fazer filmes que alcancem alguma complexidade das vivências negras?

Concordamos com Ella Shohat e Robert Stam (2006) quando escrevem sobre o fato de que há que se considerar que existe um “olhar de dentro” de determinadas questões sociais, raciais e de gênero que influencia o alcance da complexidade de determinadas realidades. Mas será que esse “olhar de dentro” garante que tal alcance seja materializado em uma obra ficcional, por exemplo, já que há quem se aliene ou não se identifique com os lugares sociais que nos interpelam nos quais somos colocados e aos quais nascemos diretamente vinculados?

Mais do que respostas diretas a todas essas perguntas, o que queremos destacar é que é necessário ver os sujeitos como complexos e heterogêneos em meio aos discursos, como resultados dos discursos, e conseqüentemente passíveis de várias maneiras de cunhar suas identidades a partir de um processo de identificação que está em constante transformação. O problema é que, com relação a certos sujeitos sociais, existem expectativas de fala que, mesmo quando são expectativas positivas, reafirmam lugares sociais e de fala relegados mais a uns do que a outros sujeitos.

Tendo em vista que somos resultados dos discursos sociais (HALL, 2000) e que nascemos alienados nos discursos (FOUCAULT apud BORGES, 2016), a não identificação de diversos negros com as negritudes possíveis e de mulheres com quaisquer dos feminismos não pode ser associada apenas a um processo individual e subjetivo descolado do social e do cultural quanto às identidades e identificações. Como nos espaços de discussões políticas costumamos escutar “mas há negros racistas”, “mas há mulheres machistas” e, de outro lado, “mas não se pode culpar os oprimidos pela opressão que sofrem e reproduzem”, avaliamos que a ideia de Hall ao colocar os sujeitos como resultados de discursos torna possível entender também que, devido às estruturas de disseminação dos discursos, os ditos subalternos podem se identificar com representações criadas não por suas próprias vozes, mas pelas vozes/falas mais altas e mais “transparentes” na sociedade, por vezes vozes/falas de seus opressores, por muitas vezes vozes/falas dos eternos imperialistas e colonialistas, lembrando das perspectivas críticas de Gayatri Spivak (2010).

Spivak (2010) nos ajuda a pensar sobre processos de diferenciação e hierarquização de culturas que levam à legitimação de determinadas falas, que associaremos aqui aos discursos, mas não necessariamente à ideia de “vozes”⁵, e à deslegitimação de outras.

⁵ Pensamos que voz e fala não são conceitos e categorias equivalentes. Na maior parte deste artigo, a ideia de voz, para nós, está associada à autodeterminação dos sujeitos quanto a suas questões e culturas. Nesse sentido, nem sempre a voz de alguém irá corresponder à sua fala, pois achamos que esta última ocorre de forma mais circunstancial e é mais submetida às mediações e aos efeitos dos discursos hegemônicos e dos moralismos sociais nos processos de identificação e expressão. Porém, todas as ideias dessa nota são incipientes, requerem mais leitura e estudos sobre os conceitos de voz e fala; algo para um estudo a ser feito em um futuro não distante.

Considerando que os ditos subalternos foram cunhados como “outros” por investigadores e pesquisadores e que na perspectiva dos ditos subalternos eles são o “eu” e os investigadores são os seus “outros”, a autora indiana propõe uma reflexão sobre como é possível garantir igualdade e legitimidade de fala a um grupo que *a priori* (antes e durante a fala) é colocado em um lugar diferenciado, um lugar de “outro” com relação àqueles que não têm marcas de lugar de fala ou falam de um lugar social tão estabelecido como positivo que chega a ser “transparente” (termo usado por Spivak no sentido de neutralidade).

A conclusão de Spivak (2010) de que, nesse cenário, “o subalterno sexuado não pode falar” tem muita relação com a ideia de que o subalterno não é escutado, ou seja, não tem seu discurso legitimado, posto que esse discurso é mediado por discursos anteriores ao seu próprio, discursos historicamente situados de diferenciação e hierarquização de sujeitos e culturas.

Moralismo antropocêntrico

Uma vez que toda nomeação é uma reapresentação da realidade vivida por nós que acaba por constituir essa realidade, até mesmo as falas dos ditos subalternos sobre si não irão dizer sobre tudo o que eles acreditam ou afirmam estar em suas realidades presumidas como “puras”. Para nós, essa onipresença da representação remete ao que escreve Hall (2000) sobre o fato de que, frente a lugares e discursos sociais que nos interpelam (nos chamam para deles fazer parte), a identificação leva à narrativização do eu, ou seja, se dá a partir de um constante construto de nós sobre nós mesmos.

As identificações são pontos de apego temporário às posições de sujeito que as práticas discursivas constroem para nós [...] são as posições que o sujeito é obrigado a assumir, embora “sabendo” [...], sempre, que elas [mesmas] são representações [...] e que, assim, elas não podem, nunca, ser ajustadas – idênticas – aos processos de sujeito que nelas são investidos. (HALL, 2000: 112)

No vídeo *Angry black woman* (2014), Porsha O., poetisa negra estadunidense, gorda, com *piercing* no nariz, cabelos longos e trançados, faz uma provocação interessante sobre as expectativas que determinados sujeitos têm a respeito das falas de pessoas que devem se identificar (e se encaixar) com lugares e discursos específicos dentro de seus lugares sociais, raciais e de gênero. As proposições no vídeo parecem se relacionar com a ideia de narrativização do eu.

A poetisa começa a declamação de um texto se colocando como uma *sweet* (doce) garota negra: fala com a voz em tom baixo e terno, as mãos entrelaçadas à frente do peito e o semblante considerado calmo. Com essa postura, diz estar “cansada dos estereótipos de ‘mulher negra zangada/raivosa’ [*angry black woman*]”. Em seguida, a jovem subverte a posição apresentada no início e passa a corresponder justamente ao estereótipo de “*angry black woman*”, proferindo um discurso antirracista e em prol dos direitos humanos que, ao evidenciar desigualdades sociais, raciais e de gênero, parece justificar a forma “*angry*” da expressão que passou a ser adotada. Nesse momento, a poetisa fala com o tom de voz alto e alterado, as mãos gesticulando muito, os dedos em riste e o semblante considerado enraivecido. Ao fim da fala, ela volta ironicamente a representar uma “*sweet*” e mais palatável “*black woman*”. Vejamos um trecho do discurso mostrado no vídeo para que se entenda melhor a proposta:

Deixe-me dizer que sou uma pessoa muito maravilhosa. Sou doce, inteligente, engraçada, esquisita. Tenho que explicar isso apenas porque estou cansada dos estereótipos de “mulher negra raivosa”. Pois, como podem ver, sou uma mulher negra e não sou raivosa. Inferno. Eu estou puta da vida. Eu estou tão furiosa que estou pronta para quebrar o meu pé no rabo de todo mundo [...] Estou puta da vida com a gentrificação. Irritada pois os ricos são “Robin Hood” e “Robin Hood” virou a porra de um mito. Estou irritada pois a Barbie é padrão de beleza. Enfurecida ao ver que frutas e vegetais são tão caros que fazem com que os pobres não possam comer saudavelmente. Estou enfurecida, porque o governo e a mídia estão sob o controle das mesmas pessoas, sendo essas pessoas as mesmas que detêm o controle de tudo. Estou irritada pois mulheres são estupradas [...] E acredite ou não, eu continuo puta da vida a respeito da escravidão. Sim, eu continuo irritada, pois eu ainda não fui adequadamente reparada. Irritada pois os negros ainda chamam uns aos outros de “crioulos”, e isso me enoja, pois, ao mesmo tempo, meninas vão chamar umas às outras de vadias. Irritada com os homens negros por razões que me faltam tempo suficiente para falar [...] Eu, enquanto mulher negra, posso sofrer racismo, machismo, homofobia, classismo; eu posso ser estuprada, espancada, queimada viva e ninguém, nenhuma alma viva, irá notar a minha ausência no universo, porque eu sou insignificante, porque eu sou uma mulher negra, e, finalmente, como podem ver, eu tenho todo o direito de estar puta da vida.

Mas, na maioria das vezes, independentemente do que acreditem, eu sou muito, muito doce. (ANGRY, 2014)

O discurso é interessante não só devido a seu conteúdo e à evidência de uma personagem que sente, reivindica e, portanto, identifica-se com as tantas mazelas relegadas a muitos dos ditos subalternos negros ao se autointitular insignificante, mas também porque ele reflete/imita, em seu discurso/formato, o processo de narrativização do eu que ocorre durante a identificação dos sujeitos com determinados grupos e discursos na realidade vivida por nós.

Ao representar quase simultaneamente dois estereótipos, o de “*sweet black woman*” e o de “*angry black woman*”, a poetisa (que se constrói como personagem durante a recitação do texto) mostra que: (1) é “possível”, conveniente e deliberadamente, identificar-se e se encaixar em estereótipos (que podemos analisar como lugares construídos dentro dos lugares sociais) diferentes e diametralmente opostos entre si; (2) para ocuparmos lugares sociais com os quais nos identificamos e a partir dos quais queremos falar é necessário movimento voluntário como sujeitos, em ora querer estar, conscientemente, no lugar de “*sweet*”, e em ora querer estar, conscientemente, no lugar de “*angry*”, por exemplo, lugares esses que aos serem ocupados são reafirmados como lugares construídos e consolidados dentro dos lugares e discursos sociais; (3) esse movimento voluntário em direção a lugares e discursos sociais evidencia que a identificação é uma escolha objetiva e consciente e, portanto, um posicionamento/exercício social e também político.

O vídeo também nos faz pensar sobre o que os ditos subalternos podem falar de fato. Ao se colocar, primeiro, como uma “*sweet black woman*” e não falar sobre questões críticas pelas quais passam os negros e mulheres, a poetisa-personagem insinua, ironicamente considerando o resto do texto, que sua fala assim seria legitimada para ser escutada. Mas isso (ser “*sweet*”) não seria o mesmo que silenciá-la? Nesse sentido, ser “*sweet*” é interessante para quem? Os ditos subalternos de fato podem proferir quaisquer tipos de fala que expressem as formas pelas quais se sentem oprimidos, ou falas ovacionadas são relegadas apenas a alguns sujeitos específicos? Obviamente, não estamos incitando discursos de ódio – apesar de aprovarmos os discursos de raiva –, mas refletindo sobre o jogo dos discursos, falas e vozes em nossa sociedade.

Críticos dos discursos cinematográficos eurocêntricos, Ella Shohat e Robert Stam (2006) atentam para aspectos importantes que evidenciam os jogos de discurso em produções audiovisuais quanto à representação de personagens que, mesmo na realidade extradiegética, são associados ao grupo dos ditos subalternos.

Um das questões importantes apresentadas pelos autores dialoga, a nosso ver, com os escritos de Spivak (2010) sobre a limitação das complexidades dos subalternos quando têm suas realidades traduzidas por aqueles que os constroem e/ou estudam e com as expectativas estereotipadas de fala das mulheres negras (as “*outras*” dos homens brancos, dos homens negros e das mulheres brancas) refletidas no vídeo *Angry black woman* (2014).

Para Shohat e Stam, cineastas (que, a nosso ver, são autores e também sujeitos sociais) às vezes impõem limitações às complexidades de personagens negras e indígenas, por exemplo, não só para que suas personalidades façam sentido dentro de uma convencionalização das personagens nas diegeses (CANDIDO et al., 1958), mas também para que correspondam, em verdade, à moral cultural do produtor e do potencial espectador do filme.

Os autores se referem a esse mecanismo maniqueísta e de estereotipação como um moralismo antropocêntrico que, mesmo quando associa os subalternos a estereótipos, comportamentos e personalidades consideradas positivas por

certos grupos, reinstitui e não questiona os lugares limitados de fala e de ação dos ditos subalternos nas ficções e fora delas.

Uma abordagem moralista também evita o questionamento sobre a natureza relativa da “moralidade”, esquecendo a pergunta: positiva para quem? Ignora-se o fato de que as pessoas oprimidas podem não só ter uma visão diferente de moralidade, mas até uma visão oposta de um moralismo hipócrita que encobre não apenas injustiças institucionais, mas que em si é opressivo [...] Diante de um quadro de escravidão, por exemplo, não poderia ser admirável – e, portanto, “bom” – mentir, manipular e até matar um dono de escravos? A abordagem da “imagem positiva” presume uma moralidade burguesa intimamente relacionada com a política do *status quo*. O que é visto como “positivo” pelo grupo dominante, por exemplo, os índios que em faroeste servem de espíões para os brancos, pode ser visto como um ato de traição pelo grupo dominado. (SHOHAT; STAM, 2006: 295-296)

Sarah Baartman

As reflexões propostas por Hall (2008), Spivak (2010), Shohat e Stam (2006) ajudam na construção de análises fílmicas que pressupõem atenção sobre os jogos de vozes e falas presentes em obras ficcionais em geral e nas cenas da realidade vivida por nós que inspiram essas obras e são refletidas e refratadas nelas. Afinal, não basta mostrar os ditos subalternos em espaços políticos, podemos colocar as obras audiovisuais entre eles. É preciso também observar o que os ditos subalternos retratados em obras audiovisuais falam, para quem falam, por qual motivo falam, como falam, de onde falam e em que altura falam.

A tarefa do crítico seria chamar a atenção para as vozes culturais em interação, mas não apenas aquelas ouvidas em “*close-up*” auditivo, mas também aquelas distorcidas ou abafadas pelo texto. O trabalho analítico deveria ser análogo àquele do “mixador” em um estúdio de som, cuja responsabilidade é realizar uma série de operações compensatórias, acentuando o agudo, aprofundando o grave, ampliando a instrumentação e “revelando” as vozes que permanecem latentes ou deslocadas. (SHOHAT; STAM, 2006: 310)

Peguemos como exemplo de análise o caso de Sarah Baartman e do filme que representa parte de sua vida, *Vênus negra* (2010), do diretor franco-tunisiano Abdellatif Kechiche. Primeiro, é necessário contextualizar quem foi essa personagem histórica.

⁶Jonatas Ferreira e Cynthia Hamlin (2010) explicam que “hotentote” é definido no Oxford Dictionary como “alguém de cultura e intelecto inferior”. O “hotentotismo” foi, inclusive, um termo utilizado para justificar as missões civilizadoras que levaram à partilha da África no final do século XIX. O termo serviu à teorização e classificação dos povos, como também contribuiu para o surgimento do conceito de raças humanas.

A história de Baartman, ou Vênus Hotentote⁶, como foi apelidada, é um exemplo real dos extremos científicos, sociais e culturais da criação, idealização e classificação de mulheres e negros como “seres monstruosos”. Pertencente à etnia khoisan, da região sul da África do Sul, Baartman foi levada para a Inglaterra em 1810 pelo africâner Hendrick Cezar, que promoveu a exibição do corpo de Baartman em “shows” no Salão Egípcio de Londres. Na época, os shows de aberrações (“*freak shows*”) eram comuns na Europa e Baartman foi associada a esses eventos devido à forma de seu corpo, ou seja, a algumas características físicas dos membros de sua tribo: “diversos relatos de viajantes, desde o século XVII, afirmavam que os homens khoisan tinham apenas um testículo e as mulheres, um ‘avental’ ou uma saliência genital cuja forma era objeto de muita especulação” (FERREIRA; HAMLIN, 2010: 827).

O modo de exposição de Baartman na Inglaterra chamou a atenção devido, entre outras coisas, à extrema desumanização atribuída ao seu corpo. A propaganda para o show enfatizava que “ela possuía formas grandemente admiradas por seus compatriotas e que sua roupa, muito apertada à sua pele, dava a impressão de que estava nua” (FERREIRA; HAMLIN, 2010: 824).

O caso acabou na justiça e os europeus abolicionistas do período, que se autoproclamaram protetores de Baartman, argumentaram no tribunal que a exibição era indecente e que Baartman estava presa contra sua vontade. Juntamente com a Associação Africana, os abolicionistas tentaram repatriar Baartman para sua terra natal. Questionada em holandês perante o tribunal, ela afirmou que não sofria abuso sexual, que havia ido para Londres por livre e espontânea vontade, que compreendia perfeitamente bem que lhe haviam prometido metade dos lucros e que tinha até dois meninos negros para servi-la, mas que gostaria de roupas mais quentes (FERREIRA; HAMLIN, 2010). Ao final, a corte decidiu em favor de Hendrick Cezar quando ele apresentou um contrato (possivelmente forjado) da contratação legal de Baartman. “Assim, o show continuou e foi exibido por outras cidades inglesas e irlandesas até 1814, quando Baartman deixou de ser uma novidade e foi para Paris, onde passou a ser exibida pelo criador de animais S. Réaux” (FERREIRA; HAMLIN, 2010: 826).

Em 1815, a nudez de Baartman foi exposta ao olhar de artistas e cientistas. É a partir disso que ilustrações suas passam a constar no livro *História natural dos mamíferos*, de George Cuvier e Saint-Hilaire, no qual Baartman representa uma “espécie natural, dentre inúmeras outras, especialmente de macacos” (FERREIRA; HAMLIN, 2010: 827). Nessa etapa de sua história, Baartman tem inclusive suas genitálias minuciosamente estudadas.

Depois de morta, a moça teve seus órgãos dissecados por George Cuvier, considerado o “pai da anatomia comparada”, sendo que um relatório seu sobre a moça foi apresentado em 1817. Na Academia de Medicina de Paris, ele relata: “Ela tinha, sobretudo, uma maneira de projetar os lábios para frente que parecia com aquela que observamos em orangotangos” e menciona a “enorme protuberância de suas nádegas e a aparência brutal de sua figura” (FERREIRA; HAMLIN, 2010: 828). O corpo dissecado de Baartman foi exibido no *Musée de L’Homme* até 1974, juntamente com o seu esqueleto.

A fala da Vênus

O filme *Vênus negra* (2010) representa a cena do julgamento do senhor de Baartman, ou melhor, do sócio e contratante de Baartman, Hendrick Cezar. A passagem é emblemática para pensarmos sobre a arena social e racial em que vozes, falas e discursos se instalam, entram em conflito, sobrepõem-se e se amalgamam uns aos outros, ganhando os que têm estruturas para serem pronunciados mais altos e diretamente, sem traduções.

Antes de falarmos da cena do julgamento propriamente, é importante descrevermos as primeiras cenas do longa-metragem. As duas sequências de cenas que marcam os primeiros dezenove minutos de filme representam momentos e ambientes pontuais em que o corpo de Baartman foi exposto na Europa.

Primeira cena. Ano de 1815. No centro de um auditório em forma de arena na Real Academia de Medicina de Paris, está coberto por um lençol branco um manequim ainda a ser revelado a nós, espectadores do filme, e à plateia acadêmica intradiegetica. Ao lado do manequim encoberto, vemos cartazes explicativos expondo imagens de órgãos sexuais femininos. O pano sobre o manequim é retirado e descobrimos que o boneco reproduz o corpo nu de Sarah Baartman. A câmera focaliza o manequim desde a cabeça até a pélvis, mostrando seios e partes da vagina do protótipo. “Não há nada mais famoso na história natural do que o avental das hotentotes. [...] Tenho a honra de apresentar à Academia os órgãos genitais desta mulher. Preparei de maneira a não deixar dúvida sobre a natureza de seu avental”, diz, em francês, o expositor do manequim, que parece representar George Cuvier no filme.

Depois, a câmera mostra um grande frasco de vidro contendo um líquido que envolve o órgão sexual “real” de Baartman na diegese. O frasco é entregue aos

presentes (homens brancos) para ser examinado, durante as explicações científicas sobre o dito avental hotentote, as nádegas e o formato da cabeça de Baartman. “Para dizer a verdade, nunca vi uma cabeça tão semelhante à de um macaco. O que constatamos e é necessário dizer [...] nenhuma raça de negro é predecessora do povo que deu origem à civilização do antigo Egito, e da qual o mundo inteiro herdou os princípios das leis, das ciências e da religião”, prossegue o expositor para minutos depois ser ovacionado pelas palmas dos presentes no auditório.

Aos sete minutos de filme, somos (nós, espectadores da obra) novamente induzidos a uma expectativa de poder olhar/ver a imagem/representação do corpo de Baartman. “Não é um urso, nem elefante, nem acrobata, não é comedor de fogo. É um ser humano. No entanto, incrivelmente diferente. Ela é um fenômeno do continente africano. Ela é a Vênus Hotentote”, anuncia a personagem Hendrick Cezar nas ruas de Londres em 1810. Minutos depois, Cezar está em cima de um pequeno palco localizado dentro de um ambiente escuro e lotado de pessoas sentadas. Todos ali esperam – como nós na frente da tela – ver o corpo real da Vênus Hotentote, isto é, como Baartman é introduzida por Cezar durante seus *freak shows*. Sobre o palco, atrás de Cezar, há uma espécie de gaiola ou jaula encoberta por um tecido com estampa de pele de animal. A presença de algo sob o pano aumenta a expectativa do público – nós entre eles – que é alimentada pela euforia de Cezar iniciando o “show”: “Obrigada, senhoras e senhores. Vocês vão ver um fenômeno notável. Uma fêmea selvagem do continente negro: a África. Eu sou Hendrick Cezar e a capturei na floresta onde ela andava livremente entre o seu povo, para trazê-la aqui, para mostrá-la a vocês”, diz Cezar. “Mostre para nós! Queremos vê-la”, respondem as pessoas presentes na plateia. Momentos depois, Cezar puxa o pano que encobre a jaula e, assim, revela o corpo vivo de Sarah Baartman no papel da Vênus Hotentote.

Baartman-Vênus está vestindo um collant marrom na forma de macacão bem justo. O figurino do show deixa bem evidente as curvas de seu corpo. Ela também usa colares de miçangas, um pedaço de tecido amarrado na cabeça, como uma coroa de pano, e traz o rosto pintado com alguns traços de conotação tribal na cor preta. Para incitar a feroz Vênus a se movimentar, Cezar diz: “Senhora e senhores, eu sou um dos poucos brancos na África que fala a sua língua. Vou pedir para que ela se levante”, e em seguida começa a urrar para Baartman-Vênus palavras ininteligíveis, mas em tom de ordem. Baartman-Vênus obedece e se levanta. A plateia aplaude.

Fazendo jus à introdução de Cezar, a Vênus-Bartamaan urra enquanto chacoalha as grades da jaula com as mãos. Em um dado momento, Cezar liberta a personagem-moça da jaula, prende-a a uma coleira e, segurando um chicote na outra mão, dá-lhe ordens e incentivos para ações como “acalme-se”, “desfile como uma senhora europeia”, “salte”, “vire-se” etc, tratando-a como um animal selvagem possível de ser domesticado. “Volte para a sua selva! Volte para a sua jaula!”, gritam as pessoas da plateia. A câmera focaliza o semblante sério de Baartman-Vênus entre os urros e silêncios, além de também delinear seu corpo com roupa tão justa.

Minutos depois, Cezar ordena à moça-personagem que mostre suas habilidades musicais, tocando um pequeno instrumento de cordas, com som que lembra o emitido por violinos. O público presente na cena vaia. Em seguida, a ordem é para que Baartman-Vênus dance “a selvagem dança da África”, como diz Cezar. A moça-personagem dança de costas para o público e a câmera focaliza suas nádegas se movimentando rapidamente no ritmo das batidas de um tambor. O público grita em exaltação e excitação. A câmera, mais uma vez, focaliza o semblante de Baartman-Vênus, que se contrasta ao tom de sua interpretação no “show”: Baartman mantém uma expressão facial séria e brava, não expressa contentamento e excitação como parece pedir a performance da personagem Vênus. Ao fim do “show”, todos são convidados a tocar o corpo, mais precisamente

as nádegas, de Baartman-Vênus. Entre hesitação, excitação, estranhamento e diversão, as pessoas tocam o corpo de Baartman-Vênus com dedos rígidos e braços estendidos, marcando ainda mais, de forma negativa e hierárquica, a diferença proposta no filme (como base em fatos históricos) entre os observadores europeus e a observada africana “ficctícia-real” de um show de horrores.

Aos 47 minutos de filme, chegamos à cena do julgamento de Cezar quanto à forma de exposição de Baartman no papel da Vênus Hotentote em seus *freak shows*. Num primeiro momento, o africâner Cezar afirma – em inglês britânico, já que estão na Inglaterra, e não em africâner⁷, que é a sua língua materna e aquela pela qual se comunica com Baartman – que Baartman é uma artista, não uma escrava, e que ela recebe para fazer o show, que para ele é uma encenação que está sendo confundida com a realidade. Deixemos que a personagem fale “diretamente”:

⁷ Língua instituída pelos brancos colonizadores e descendentes de holandeses na África do Sul; também pode ser chamada de africanse ou afrikaans.

Gostaria de dizer que eu sou temente a Deus e sempre tratei Baartman com respeito, apesar do que esses moralistas têm dito. Sarah Baartman trabalhou para a minha família. Primeiro para o meu irmão, Peter, e depois para mim e para a minha esposa por muitos anos. Ela é uma empregada, e não uma escrava, como foi dito aqui. Ela é paga. Baartman alimentou duas das minhas crianças. Sempre a considerei como membro da família... Esse tipo de exibição é comum na Cidade do Cabo, e são muito populares entre os soldados britânicos. A senhora Baartman se apresentava lá. Meu amigo e sócio, Alexander Dunlop, aqui presente e médico e membro oficial da marinha britânica; ele a viu dançar e quis que eu a trouxesse para Londres. Foi a confiança que ela tinha em mim e na minha integridade, pois ela me conhece há muito tempo, que a convenceram a participar dessa aventura. Ela se apresentava maravilhosamente e com entusiasmo como muitos aqui puderam ver. Se forem honestos, confirmarão ... Ela é paga pelo seu trabalho. Ela é paga. Nós temos um contrato. Ela é minha sócia. É um show. Surpreende-me que pessoas cultas como vocês não conseguem ver as coisas em perspectiva. Com todo o respeito, estamos no século 19... Seria ingênuo achar que eu poderia capturar uma selvagem no Cabo. A senhorita Sarah Baartman é uma mulher livre e uma artista. (VÊNUS, 2010)

Num segundo momento, outro homem, o advogado de Cezar, também falando inglês britânico, completa a ideia de suposta confusão entre realidade e ficção que estaria sendo feita por aqueles que defendem o fim do espetáculo de exposição da Baartman-Vênus.

Gostaria de desfazer um mal-entendido que está atrapalhando o debate. É uma coisa admitida na arte, e particularmente no teatro, que sejamos levados a acreditar em uma certa realidade, que sabemos não ser real. O espectador tem prazer e se emociona, ele se permite rir e chorar, tendo consciência da irrealidade da representação. É a cumplicidade com os atores que provoca o prazer do espetáculo. É porque a maioria da plateia tem consciência disso que o show se tornou tão popular. Os que acusam o meu cliente confundem representação com realidade. Acham que a senhorita Baartman é uma escrava, mas ela não é. O fato de participar do show e simular essa situação de escravidão é a prova de sua total liberdade. As boas almas que se levantam e dizem que estão dando assistência a ela a consideram como imatura, porque querem que ela seja assim. (VÊNUS, 2010)

Nesse ponto da sequência de cenas, chama a atenção o fato de que, mesmo antes de a própria Baartman ser chamada a falar no tribunal, são vozes brancas e, em sua maioria, de homens que falam sobre a questão como um todo, tanto para defender o “show” em que africana aparece como selvagem quanto para exigir sua dignidade fora do espetáculo de horror. Também chama atenção o argumento de soberania da representação artística em detrimento do destaque de sua relação com a realidade social dos espectadores e com conflitos ideológicos,

sociais e políticos impregnados nas escolhas para a representação – argumento que é comumente utilizado na realidade vivida por nós.

Quanto a esse tipo de argumento que quer dissociar a representação artística da realidade vivida por nós, na qual a arte se inspira, dissemina-se e refrata, valem alguns apontamentos com relação à história apresentada no filme e à história de vida da personagem histórica Sarah Baartman. A personagem só se encaixava no papel que representava nos shows de horrores do filme e da realidade em que viveu a personagem histórica devido a seus atributos físicos reais tachados como “monstruosos” na realidade social e cultural dos europeus e africanos do século 19. Ou seja, Baartman só interpreta seu papel nos shows ficcionais porque seu corpo real havia sido ordenado na realidade vivida por ela como estranho, monstruoso, étnico, o “corpo-outro” e inferior em relação a corpos brancos do período. Ou seja, esse é um bom exemplo de como representação ficcional e realidade se sobrepõem, ou melhor, relacionam-se e se amalgamam para a criação de sentidos e leituras com relação aos “corpos-imagens”⁸ dentro e fora das diegeses ficcionais.

⁸Sobre a ideia de “corpo-imagem” e/ou do corpo como signo, ver Nogueira (1998) e Nwabasili (2015).

O conflito das posições ideológicas no tribunal (contra ou a favor da continuidade de Baartman no “show”) evidencia também que grande parte dos presentes associa a interpretação feita por Baartman no show de horrores à interpretação de um papel que poderia ser o dela na realidade social em que vive: o lugar social de “africana selvagem” historicamente colado a corpos como o de Baartman na realidade social dos espectadores dos shows no filme e da Europa do século 19. Afinal, por vezes o que parece estar implícito na voz/fala de quem quer ver Baartman fora do show é que “isso não é ficção, porque ela está interpretando a si mesma”. Isso demonstra que há, de alguma forma, a compreensão e percepção de que, mesmo as vozes/falas brancas que querem defender Baartman, assumem que há lugares marcados para corpos negros na vida social; lugares esses que, por vezes (ou sempre), repetem-se nas representações ficcionais quando convém. E isso também chama a atenção para a estrita relação entre a ordenação dos “corpos-imagens” feita na ficção e àquela estabelecida na realidade vivida por nós.

Segundo Robert Stam (2003), por muitas vezes os atores negros não puderam interpretar “seres humanos” em Hollywood como faziam os brancos, pois eram associados à interpretação do que seria um papel/lugar de negro na vida vivida pelos sujeitos sociais/espectadores. E é com essas questões que os sócios de Baartman, no filme, parecem jogar; com o limiar entre a “realidade real” e a ficção que os shows de horrores, de forma geral, pressupunham: a exploração de atributos físicos de pessoas reais consideradas fora do normal para entreter os “normais” dentro do show ficcional; tudo sob molde de entretenimento, representação descolada da realidade.

Quando Baartman finalmente vai depor na cena do tribunal, ela fala em africâner e tem suas palavras traduzidas simultaneamente para o inglês britânico por um homem branco. Por meio do tradutor, ficamos sabendo que Baartman diz que não se sente chocada com a forma como é exposta no show, que faz isso para juntar dinheiro e porque quer. Deixemos a personagem falar por meio de uma tradução da tradução de suas palavras no filme para o português aqui:

Sarah Baartman. Eu tenho 25 anos. Nasci em Baartman`s Fonteyn perto do Cabo de Boa Esperança. Meus pais morreram; minha mãe, quando eu era pequena, e meu pai, mais tarde. Eu tenho duas irmãs e dois irmãos. Eles moram na Cidade do Cabo. Meu pai criava gado. Ele era um bom homem. Ele me ensinou a cuidar do gado. Comecei a trabalhar com o Hendrick quando a mulher dele ficou doente. Mr. Peter pediu para eu tomar conta das crianças de Hendrick: Anna, Jan e Jonathan. Anna era um bebê quando cheguei na casa deles. Tive um filho, um garotinho, mas ele morreu. Não, eu não era casada, mas vivia

com esse homem. Vivemos em Hout Bay por dois anos. Depois da morte da criança, ele se foi. [“Conte como veio para a Inglaterra. Como foi decidido?”], questiona o juiz no filme]. O senhor Hadrick me convidou para trabalhar no ramo do espetáculo. [“E a senhora aceitou?”] Sim. [“Nada a choca na forma como é exibida?”]. Não, nada. [“Nada choca você? Nem a sua roupa?”]. Não. [“A senhora não sofreu nenhuma pressão física ou moral ou maus-tratos?”]. Não. Eu não sou uma escrava. Na vida real, não sou o que sou no palco. Eu atuo. Eu atuo! [Seguem-se sussurros e risos da plateia que assiste ao julgamento no filme]. (VÊNUS, 2010)

A fala traduzida da moça gera surpresa entre os interrogadores e em todos os que assistem ao julgamento. Para nós, a surpresa daqueles que se colocam como defensores de Baartman tem relação com um moralismo antropocêntrico (SHOHAT; STAM, 2006) intradieético. Os defensores da moça parecem querer forçá-la a falar o que eles consideram o melhor para ela, ou seja, que ela não fale por si. “Ela é uma escrava. Vimos com nossos próprios olhos”; “O senhor a apresenta como uma selvagem que foi capturada”; “É inaceitável, é uma vergonha”; “Você a explora”, dizem diferentes defensores de Baartman durante o julgamento representado no filme (VÊNUS, 2010).

Porém, ao falar por si o que os seus defensores não querem que ela fale, Baartman revela sua identificação com um discurso que, ao menos aos olhos de seus defensores dentro do filme, é opressor, mas que também é um discurso que a interpela de tal forma que faz com que ela passe a aceitá-lo e, aparentemente⁹, a acreditar nele, a se identificar com ele a ponto de introjetá-lo à sua fala, falar conscientemente por meio dele, com ele.

⁹As mazelas que o tipo de exposição e o estudo de seu corpo causaram a Baartman aparecem no filme como constituidoras da subjetividade da personagem, ou seja, como uma possível tristeza e humilhação que não ganham voz/fala, mas são expressadas no semblante da moça em momentos, como quando calada e sozinha, e também na forma como ocorre o fim de sua vida no filme, em meio a consumo de bebidas alcoólicas, solidão familiar e social, além de falta de saúde e ostracismo “artístico”.

Ao mesmo tempo, cabe uma segunda camada de análise nesse sentido: ao ter sua fala traduzida e identificada com um discurso opressor (ao menos na visão dos defensores de Baartman dentro do filme, vale repetir), Baartman de fato fala? Vejamos: (1) em uma cena anterior à do julgamento, um diálogo entre a moça e o seu sócio mostra que ele a influencia e a chantageia emocionalmente para falar que ela está no “show” porque quer e que é objetivamente bem tratada, sendo que este último ponto, em algum grau, durante o filme, não é de toda uma inverdade; (2) como não sabe falar inglês, mas só africâner, que já é o dialeto instituído pelos descendentes de holandeses colonizadores da África do Sul e não a língua materna da etnia de Baartman, a moça tem sua fala diretamente mediada por um tradutor e, assim, ela é “falada” duplamente em outra língua, isto é, em africâner, a língua do colonizador, e em inglês, a língua do país onde seus “shows” eram assistidos e onde o julgamento ocorre. Ao dar uma voz branca, masculina e europeia à fala de Baartman, o filme mostra que a versão da moça sobre sua própria condição é, na verdade, a tradução da tradução de sua realidade (representação da representação da representação) e voz. Então, cabe novamente a pergunta: dentro desse cenário, Baartman de fato pode falar sobre como entendia sua situação?

A nosso ver, o filme torna visível um processo de mediação de falas e identificações que ocorre de forma orgânica nas relações coloniais e imperialistas e nos processos gerais de identificação mediadas por discursos hierarquizados na realidade vivida por nós.

A questão da tradução das línguas nos filmes como obstrução da voz/fala dos subalternos é analisada por Shohat e Stam (2006) para além das construções intradieéticas das obras. Para os autores, um “cinema eurocêntrico” pode se revelar por meio não só das personagens ou do enredo, mas também da iluminação, dos enquadramentos, do som e, conseqüentemente, da língua falada nos filmes. É este último aspecto, aqui associado ao volume e à forma das falas das personagens no cinema, que mais nos interessa, uma vez que ao menos no cinema de Hollywood a língua inglesa e as línguas europeias passaram a ser mais “cinematográficas” e universais do que outras.

No cinema estadunidense, por exemplo, tornou-se “natural” indígenas ou árabes falarem sobre suas questões em inglês e, por vezes, terem suas línguas maternas ou músicas tradicionais usadas como “ruídos de ambientação” de cenas que mostram as culturas não hegemônicas como “outras”, muitas vezes construídas como culturas perigosas. Essas questões são associadas ao que Shohat e Stam destacam como ponto de escuta (“*point-d’écoute*”), que seria o lugar (forma e altura, a nosso entender) de onde as personagens são escutadas nos filmes junto com as formas como são mostradas pelas imagens e vistas e (não) escutadas na realidade vivida por nós. Assim, “a voz (o som) e a imagem podem ser considerados juntos, dialeticamente e diacriticamente” (SHOHAT; STAM, 2006: 310).

Deixem-nos falar: visibilidade, distribuição e reconhecimento

Neste artigo, propusemos uma análise das representações e falas das personagens do vídeo *Angry black woman* (2014) e do filme *Vênus negra* (2010) como reflexão (no duplo sentido do termo) de ou sobre as associações feitas comumente entre ideias de representação e representatividade sociais e raciais na realidade vivida por nós e nas ficções audiovisuais.

Se tomarmos, num primeiro momento, as obras ficcionais como reflexos convencionalizados e mediados (portanto, nunca estritamente igual) da realidade vivida por nós, com base no que nos mostra o vídeo *Angry black woman* (2014) e com o auxílio dos escritos de Stuart Hall (2000), temos que as identidades são pontos de apego temporário, podendo ser contraditórias entre si e que a identificação é resultado desse processo ativo, consciente, portanto também social e político, mas também é fruto de existência, mediação e volume de diferentes discursos identitários que nos interpelam e nos tornam seus resultados.

A cena do julgamento no filme *Vênus negra* (2010) nos mostra justamente que o lugar social e/ou de experiência social não têm necessariamente influência sobre identidade, fala e processos de identificação e representação dos indivíduos. Afinal, ao abrir a boca – e ter suas palavras traduzidas, vale destacar –, Baartman faz um discurso muito mais associado ao de seus opressores do que àquele discurso que seus defensores julgam que seria coerente que ela falasse segundo sua experiência de origem e contemporânea no filme, assim como as formas de ver/ler corpos como o seu na realidade vivida por ela e por seus defensores na Europa da primeira metade do século 19.

Desse modo, argumentamos que se somos resultados dos discursos, se somos alienados nesses discursos e se consideramos que os discursos são historicamente hierarquizados ou neutralizados, os processos de identificação não correspondem só a escolhas ativas e conscientes dos sujeitos, mas também são resultados de disputas discursivas e ideológicas. Nesse sentido, para nós, muito mais do que corresponder a lugares sociais presumidos, ou associados a origens culturais, ou ainda de experiência dos sujeitos, as identidades são frutos dos discursos que mais têm força/volume para nos tornarem seus resultados, como também para circular e nos interpelar a depender de onde nos dispomos a estar e dos sujeitos que nos dispomos a nos tornar ao longo da vida.

Considerando a expectativa de que os defensores de Baartman têm com relação à sua fala no julgamento do filme e as mediações que levam à fala da personagem que rompe com as expectativas deles, propusemos a pergunta: Baartman pode de fato falar? A pergunta se baseia no que conclui Gayatri Spivak (2010), dizendo que o “subalterno sexuado não pode falar”. Para a autora, a fala emancipatória plena não é possível à mulher pobre, por exemplo, que foi *a priori* cunhada, ou melhor, colocada em posição social e discursiva de dupla subalternidade: primeiro, construída como mulher pela sociedade e, conseqüentemente, pelo seu próprio grupo de “pobres”, os outros dos “não pobres” e, depois, classificada pelos “não pobres” como “pobre”.

O desafio que evidencia o peso da pergunta que dá título ao texto de Spivak *Pode o subalterno falar?* (2010) e na qual nos baseamos é: Como criar igualdade e legitimidade de fala a um grupo que, *a priori* (antes e durante a fala), é colocado em um lugar diferenciado de fala, em um lugar de “outro” com relação àqueles que não têm marcas de lugar de fala ou falam de um lugar social tão estabelecido como positivo que chega a ser “transparente”?

O vídeo *Angry black woman* (2014) mostra uma alternativa/possibilidade interessante no sentido de superar, ou melhor, subverter esse impasse: é possível aceitar, assumir e se valer do “lugar de outro” que lhe foi relegado ou mesmo do privilégio do lugar da experiência social para poder falar e ser escutado, estar em diálogo. Mas, ainda assim, nem tudo estará garantido, como nos mostra o estranhamento dos defensores de Baartman com sua fala traduzida (mas que, numa primeira camada, usa o africâner, a língua do colonizador, para se fazer ouvir) no julgamento do filme.

Spivak escreve que a sumária criminalização dos britânicos ao ritual hindu *sati* (o suicídio de mulheres sobre o túmulo do esposo morto) durante a colonização: 1) limitou a percepção de uma complexidade ideológica do ritual para os próprios indianos; 2) desconsiderou que, mesmo o ritual reiterando ações a partir da sexualização dos indivíduos, para o sujeito indiano cunhado como mulher, a autoimolação poderia ser compreendida como um “significante excepcional de seu próprio desejo, superando a regra de conduta de uma viúva” (SPIVAK, 2010: 79); e, por fim, 3) redefiniu um lugar da mulher (a “outra” dos homens indianos e britânicos) frágil, ingênua, boa e alijada de seus direitos ao ser “obrigada” a (e não possivelmente querer) se suicidar.

Ao propor que a mulher indiana construída como subalterna, que segue a religião hindu só poderia de fato falar ao ter globalmente reconhecido seu direito à autoimolação, os escritos de Spivak (2010) dialogam com a ideia de moralismo antropocêntrico (SHOHAT; STAM, 2006) e com a análise de que, no vídeo *Angry black woman* (2014), ter um discurso *sweet* ou ser *sweet* equivale, na verdade, ao silenciamento – então ser *sweet* é interessante para quem?

Nesse sentido, reiteramos que a conclusão de Spivak (2010) de que o subalterno não pode falar tem muita relação com a ideia de que o subalterno não é escutado, ou seja, não tem seu discurso legitimado, posto que esse discurso é mediado por discursos anteriores ao seu próprio, isto é, de diferenciação e hierarquização de seres humanos, sujeitos sociais, morais culturas e culturas, os quais são historicamente situados.

Afinal, não é da fala *stricto sensu* que Spivak (2010) trata, mas da fala legitimada em instâncias de poder para conferir a autodeterminação dos ditos subalternos. E, mesmo que então os subalternos pudessem falar em grupos específicos, como entre demais subalternos, por mais que essa fala possa ter vazões emocionais e psicológicas (de dar algum e qualquer lugar ao que precisa ser dito), isso não se configurará de fato como fala emancipatória se não houver lugar de legitimidade e igualdade de escuta e legitimação em âmbito político, local e global.

Ao mesmo tempo, a legitimação do ritual *sati* nos faz pensar que tal debate resvala nas discussões sobre a universalização de direitos humanos ou a do conceito de humano. Desse modo, como garantir, ao mesmo tempo, a igualdade (de fala) humana e a diferença em um mundo com valores culturais e morais diversos e hierarquizados? Até que ponto o ritual *sati* não era uma forma de fala das mulheres indianas identificadas com um discurso ideologicamente neutro e hegemônico de submissão das mulheres a seus maridos literalmente até a morte na Índia antes da colonização britânica? Até que ponto Baartman não poderia real e genuinamente pensar como Cezar Hendrix e se identificar com seu discurso? Para além das questões morais culturais, por que só alguns sujeitos têm suas

vozes sociais (vontades e desejos sociais e internos) tornadas falas, passíveis de entrarem em ampla disputa com demais discursos? O que faz com que algumas vozes/falas tenham lugar no mundo e outras vozes se tonem silenciosas ao ressoar ou coadunar com falas e discursos e moralismos de outros (discursos mais “altos”, estabelecidos e, conseqüentemente, repetidos)?

Nancy Fraser (2007) nos ajuda a pensar um pouco sobre o que essas questões nos incitam ao escrever sobre a dicotômica defesa da distribuição econômica ou do reconhecimento social para a garantia de igualdade social. Para a filósofa, o reconhecimento não está relacionado à legitimação de certas identidades como possíveis no mundo, mas à garantia de participação de todos os tipos de atores sociais em debates sociais e políticos por meio da paridade de participação. A paridade de participação é o que permitiria que todos os atores sociais se tornassem pares em igualdade para toda e qualquer ação e elaboração na sociedade, sem que haja limitação de participação social devido a hierarquizações sociais, culturais e morais oriundas do que Fraser chama de padrão institucionalizado de valorização cultural.

Pensados nas perguntas propostas acima, interessa-nos a análise de Fraser de que se, por um lado o excesso de predicados associados aos sujeitos é o que leva à padronização institucionalizada de valorização cultural que promove diferenciação e hierarquização social e cultural, por outro às vezes é necessário garantir a diferença para que se alcance a paridade de participação, ou seja, a justiça do reconhecimento. Vejamos:

No caso em que o não reconhecimento envolve a negação da humanidade comum de alguns participantes, o remédio é o reconhecimento universalista; assim, a primeira e mais fundamental compensação para o *apartheid* sul-africano foi a cidadania universal “não racializada”. Ao contrário, quando o não reconhecimento envolve a negação daquilo que é distinto em alguns participantes, o remédio pode ser o reconhecimento da especificidade; desse modo, muitas feministas argumentam que a superação da subordinação de gênero requer o reconhecimento da capacidade única e distinta de as mulheres darem à luz. Em todo caso, o remédio deve ser moldado para o dano. (FRASER, 2007: 121, grifos da autora e nossos)

Entre as proposições de Fraser, interessa-nos também a ideia de que para que haja paridade de participação é preciso modificar o padrão institucionalizado de valorização cultural. Mas como? Pensamos que talvez por meio da positivação de todas as culturas negativadas discursiva e historicamente.

Nesse sentido, a nosso ver, o cinema, ou melhor, as produções audiovisuais, quando operam não apenas como reflexo convencionalizado, mas também como refração da realidade, têm papel político-dialético na positivação de todas as culturas negativadas discursivamente. A dialética está no desafio de promover a paridade de participação (discursiva e de fala) de diferentes culturas e sujeitos sociais intradiegeticamente e, assim, torná-la uma possibilidade também extradiegeticamente.

O que podemos chamar de “justiça de reconhecimento audiovisual”, no sentido de modificar ou implodir o “padrão institucionalizado de valorização cultural”, não será, para continuarmos na linha de Fraser associada a todo o restante que escrevemos aqui, conseguida apenas por meio de distribuição econômica que leve as minorias sociais, raciais e de gênero a deterem os meios de produção cinematográfica e suponha que só a representatividade de minorias sociais entre produtores levará necessariamente a uma representação positiva dessas minorias nas ficções, como comumente se pensa. Contudo, será conseguida com o empenho em incluir entre produtores audiovisuais sujeitos de minorias sociais, raciais e de gênero que questionem e implodam os discursos hegemônicos

e estejam implicados em redefinir e/ou implodir, dentro e fora das ficções, as padronizações institucionalizadas de valorização culturais e os significados hegemônicos das “imagens-corpos”.

Enquanto discursos e falas hegemônicas puderem ser mais escutados e mais passíveis de interpelar e cunhar identidades de negros, brancos, indígenas e todas as demais etnias e raças sociais dos sujeitos, só a representatividade social entre produtores não irá gerar uma justa paridade de representação e participação (por falas, discursos e “imagens-corpos”) intradieética e extradiegeticamente.

Assim, considerando que políticas afirmativas como cotas funcionam como uma das principais formas de promoção da paridade de participação na realidade vivida por nós, fazemos a seguinte ressalva: se o que não é representado/ordenado não é dado a ver/existir na realidade mediada, o que não é visto nessa realidade não é passível de ser refletido ou mesmo refratado nas ficções audiovisuais. Além da disputa ideológica dos significados das representações/ordenações que ocorre nas produções ficcionais, há que se considerar o âmbito das transformações sociais da realidade material vivida por nós, o qual está relacionado à necessidade de modificação e implosão dos padrões institucionalizados de valorização cultural reiterados e refratados nas representações ficcionais. Em suma, para falarmos sobre representatividade e representação nas ficções (audiovisuais), precisamos falar da realidade vivida por nós e sobre as suas (não) transformações sociais.

Referências

- ANGRY black woman. 3'08". *Marcos Ferreira*, Youtube, 21 ago. 2015. Disponível em <<https://goo.gl/DHsrJG>>. Acesso em: 4 abr. 2017.
- BORGES, R. Política, imaginário e representação: uma nova agenda para o século XXI? *Blog da Boitempo*, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/Bqnq69>>. Acesso em: 31 jul. 2016.
- BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- BAKTHIN, M.; VOLOCHÍNOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.
- CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1958.
- CANDIDO, M.; DAFLON, V.; FERES-JÚNIOR, J. Cor e gênero no cinema comercial brasileiro: uma análise dos filmes de maior bilheteria. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, São Paulo, n. 3, 2016.
- DOANE, M. The afterimage, the index, and the accessibility of the present. In: _____. *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, 2008.
- FERREIRA, J.; HAMLIN, C. Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não civilizados. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 18, n. 3, p. 811-836, 2010.
- FOUCAULT, M. Sobre a arqueologia das ciências: respostas ao círculo epistemológico. In: _____. *Estruturalismo e teoria da linguagem*. Petrópolis: Vozes, 1971.

FRASER, N. Reconhecimento sem ética? *Lua Nova*, São Paulo, v. 70, p. 101-138, 2007.

GOMES, M. R. Do simbólico ao imaginário. In: _____. *Comunicação e identificação – ressonâncias no jornalismo*. Cotia: Ateliê, 2008.

HALL, S. Quem precisa de identidade? In: HALL, S.; SILVA, T. T. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

HAMBURGER, E. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 78, p. 113-128, 2007.

HOOKS, B. *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

MORIN, E. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

MOURÃO, M. D. A montagem cinematográfica como ato criativo. *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo v. 33, n. 25, p. 229-250, 2006.

NOGUEIRA, I. *Significação do corpo negro*. 1998. 143 f. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

NWABASIL, M. Q. Viola Davis: a mulher negra de mentira é real? *Miguel Arcanjo Prado*, 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/JkA0iT>>. Acesso em: 7 jun. 2017.

_____. Além do que se vê: Xicas da Silva e os signos ideológicos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2016, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/blfwlm>>. Acesso em: 7 jun. 2017.

PEIRCE, C. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

RODRIGUES, J. *O negro brasileiro e o cinema*. 4. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SERELLE, M. The ethics of mediation: aspects of media criticism in Roger Silverstone’s works. *Matrizes*, São Paulo, v. 10, n. 2, 75-90, 2016.

SHOHAT, E.; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOARES, R. De palavras e imagens: estigmas sociais em discursos audiovisuais. *E-Compós*, Brasília, DF, v. 12, n. 1, 2009.

_____. Estigmas sociais em narrativas audiovisuais: entre a consolidação e transgressão. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 19., 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: PUC, 2010.

SPIVAK, G. et al. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STAM, R. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

STAM, R.; VUGMAN, F. S. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Edusp, 2008.

VÊNUS Negra. Direção: Abdellatif Kechiche. Intérpretes: Yashima Torres; Andre Jacobs; Olivier Gourmet; François Marthouret; Elina Löwensohn e outros. Roteiro: Abdellatif Kechiche. Paris: MK2 Productions, 2010. (162 min), son., color. Disponível em: <<https://goo.gl/qvhLff>>. Acesso em: 26 out. 2015.

XAVIER, I. *O olhar e a cena*: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

XICA da Silva. Direção: Carlos Diegues. Intérpretes: Zezé Motta; Walmor Chagas; Altair Lima; José Wilker; Stepan Nercessian e outros. Roteiro: Antonio Callado, Carlos Diegues e João Felício dos Santos. São Paulo: Embrafilme, 1976. (116 min), son., color.