

PERFIL



FOTO: RICARDO LUVA

**DANDARA:
AUTOIMAGEM
DE UMA
CINEASTA NEGRA**

O PODER DO OLHAR – político, frontal e desafiador da mulher afro-americana na segunda metade do século XX, tal como coloca Bell Hooks em *O olhar opositivo: espectadoras negras*¹ – é aqui tomado sob uma outra ótica. O que se explora neste “perfil” é o modo pelo qual esse olhar confrontador distingue a cinematografia criada por diretoras negras brasileiras neste começo de século XXI. Mais particularmente, busca-se revelar a função desse olhar na composição da autoimagem, em filme e *webvídeo*, de uma pioneira do cinema negro feminino no Brasil, autora de *Gurufim na mangueira* (2000) – média-metragem que inaugura a autorrepresentação da mulher negra brasileira como sujeito da narrativa ficcional².

A menina negra que investiga a câmera que a “captura”. A criança negra educada entre brancos. A jovem cineasta negra que, na estreia, é desqualificada por seus “pares” como “uma dona de casa que só gostava de novela”. Danddara, mãe e avó afro-carioca de cinema. Na leitura que Hooks faz de Foucault, o olhar que agencia resistência à sujeição passiva, no contexto de diversas relações de poder, exprime, de um lado, a curiosidade que desloca o pai/fotógrafo³ do pedestal; de outro, no colégio⁴, expõe a dor da aluna face à consciência da condição sócio-racial.

Estudar na escola de vanguarda na Tijuca. Morar em um prédio pobre em frente ao Morro dos Macacos, em Vila Isabel⁵. Isso no Rio dos anos de chumbo, quando a classe média negra começa a produzir imagens da mulher negra livre, rompendo com séculos de iconografia da servidão. Hernani Heffner⁶ situa nos anos 1970 as primeiras imagens da família negra, com a chegada do VHS. Todavia, no cenário da cultura hegemônica, sobravam evidências de que ser uma mulher negra era algo ruim.

Na TV, a que eu e minha irmã Valéria tínhamos acesso controlado por nossos pais, *Anjo mau* e *Escrava Isaura*⁷ escancaravam *A negação do Brasil*⁸, mostrando que mulher negra não podia protagonizar nem mesmo

papéis que desempenhavam na vida real. Essa “praga”, visível em chanchadas como *Samba em Brasília* (1960) – na qual a loura Eliana Macedo é a passista que abala a capital – persiste em folhetins como *Senhora do destino* (2004), em que o “lourismo” acomete da nordestina retirante (Carolina Dickman) à rainha da bateria (Ludmila Dayer). Duelos entre a loura Ludmila e morenas não negras (Maria Maya/Thânia Kallil) pelo melhor samba no pé são revisitados em *Rock story* (2016), quando Viviane Araújo confronta as louras Laís Pinho e Helga Nemezyk em cenas em que a negra passista lhes serve de pano de fundo. O que pensa e sente a maioria de mulheres afrodescendentes diante dessas imagens? Nosso olhar opositivo não tentará esconder. A onipotência do homem branco para realizar e veicular narrativas audiovisuais é, em geral, deliberadamente agressiva contra não brancos, e oprime a mulher negra em particular.

Meu trauma na primeira aula de História sobre escravidão foi material para uma cena de *Vista minha pele*⁹, do qual sou corroteirista. Não obstante, a pedagogia revolucionária do Baby Garden¹⁰ faria a única aluna negra do turno da tarde ser Helena de Tróia em um festival de cinema super-8, gravar canção de sua autoria em LP¹¹ e ser estrela de peças teatrais. Desde a alfabetização, as escolas que frequentei sempre me empoderaram. Infelizmente não bastou para desfazer a autoimagem carregada de feiura, vulgaridade e pobreza com que a TV brasileira me massacrava.

Na descoberta da sexualidade, que se deu no mesmo ambiente de escolas particulares de elite, com adolescentes brancos, o peso dessa inferioridade estética e o *bullying*, que eu fingia achar engraçado, quase me levaram ao suicídio, com apenas 16 anos. Foi nessa fase que tentei me inserir como atriz nas telas brasileiras. O assédio sexual nos bastidores assustava, mas parecia não ser nada demais, já que a violência contra mulheres e meninas é constante no Brasil, e ainda mais corriqueira para cidadãs não brancas. Chocava-me o baixíssimo

nível dos personagens disponíveis para mim. Se é que escravas, meretrizes e domésticas mudas – que vinham à cena somente para receber ordens, xingamentos e abuso moral, econômico e sexual – sejam qualificáveis como tal. Não é preciso procurar muito: da comédia em que Mazaropi chama uma empregada negra de “macaca” ao Lord Black de Chico Anysio que ameaça e ofende com o bordão “Nega Xexelenta, vou dale porra da nessa nega” – há exemplos variados. Era impossível para mim aceitar aquele tipo de trabalho. Certa vez, na praia em Ipanema, fui abordada por “produtores” que me chamaram para ficar nua no cinema. Recusei. Como desculpa, disse que era menor e meu pai não permitiria. “Ele não vai saber, seu rosto nem vai aparecer”, responderam. Em 1988 fiz um teste na Globo para ser mucama coadjuvante da Cláudia Abreu. A novela foi cancelada por suspeita de plágio, dando lugar a *Fera radical*. Me chamaram para o elenco de apoio. Escolhi o teatro. Em 1989, fiz minha única participação como atriz de TV em *Capitães de areia*, minissérie da Band. Personagem: Neguinha do Areal.

“Ótimo papel, direção de Walter Lima Jr.”, me convenceram. Cena intensa, três páginas, fora tentada antes de mim pela atriz Iléia Ferraz, que eu muito admirava, mas o menino que fazia Pedro Bala não soubera interagir com uma atriz “tão mulher”. Aos 19 anos, eu estrelava o infantil *Vale a pena?* como uma menina de rua. Apesar de já ser mãe desde os 17, convencia como criança. “Perfeita para o papel”. A ação consistia num estupro, em que a Neguinha poupava seu hímen dando ao agressor a opção do sexo anal. Livre adaptação da obra de Jorge Amado... O diretor orientou o tom dramático do diálogo. *Take um*. Aplausos. Hora de assistir. Ansiedade. Eu, namorado, pipoca e guaraná descobrimos que a cena fora mutilada. O diálogo quase inexistia. O intenso drama resumira-se a: Neguinha jogada no chão por adolescente louro alfa do Areal. Corta para *close* na calcinha rosa florida que surge sob a sainha curta. Fim.

FOTO: ANDRÉ WAZZINI/OLIVEIRA



Foto de família, dunas de Cabo Frio / RJ (1972)

Doeu. Mas sem surpresas. Meu olhar opositivo, desconfiado e questionador, fora treinado desde cedo pelo olhar de minha mãe, Edna, bióloga e cinéfila, que expunha conteúdos subliminares de cenas de cinema e televisão, destacando representações de gênero e raça. Até hoje, ridicularizar estereótipos em filmes e novelas é uma diversão que compartilho com meus filhos, Yan e Yara, e minha neta mais velha, Sarah. Meu pai pegava mais leve. Acho que ele queria que a gente sonhasse.

Aprendemos a encarar (quase) tudo e todos interrogando: “Onde está a armadilha, o convite à sujeição?”. Na história norte-americana, a máquina hollywoodiana tem sido empregada para formatar ou anular identidades à conveniência de supremacistas, brancos e homens, que controlam a indústria audiovisual.

As representações convencionais da mulher negra violentavam a imagem. Em resposta a essa agressão, muitas espectadoras negras descartaram a imagem, desviaram o olhar, não deram ao cinema importância alguma em sua vida. No entanto, havia aquelas espectadoras cujo olhar era de desejo e cumplicidade. (...) Todas as mulheres negras com quem eu conversei que eram/são assíduas frequentadoras de salas de cinema, amantes de filmes hollywoodianos, atestaram que, para vivenciar por completo o prazer que tinham com aquele cinema, tinham de escolher ignorar a crítica, a análise; tinham de esquecer o racismo. E, acima de tudo, não pensavam sobre o machismo.



3ª série primária no Colégio Baby Garden (1975)



Still de Cinema de preto (2004), de Dandara

Em salas escuras em que a tela grande nunca exibía meninas como eu, sonhava não com as histórias apresentadas mas com a chance de, algum dia, fazer o meu cinema.

Como as cinéfilas negras analisadas por Bell Hooks, eu e minha mãe fizemos vista grossa para algumas representações falsas ou ausentes da realidade, a fim de fruir dos filmes escolhidos. Ir ao cinema era experiência de imersão. Porém, sendo ela uma espectadora negra de olhar descolonizado (ou iconoclasta) nossa curadora/mãe elegeu, para a formação audiovisual de suas filhas, um cardápio de cinematografias sem limite de estilo ou nacionalidade. Como cinéfilas negras dos EUA, que aprenderam a desfrutar obras legendadas de diversas partes do mundo, eu e minha irmã curtimos *Pele de asno*, *Tempos modernos*, *Contatos imediatos* e *Dersu Uzalá* – Kurosawa foi o primeiro cineasta que lembro ter assistido no cinema com minha mãe. Em salas escuras em que a tela grande nunca exibía meninas como eu, sonhava secretamente, não com as histórias apresentadas – dada a impossibilidade de identificação – mas com a chance de, algum dia, fazer o meu cinema. Queria ser dona das histórias, como já fazia no teatro amador, com elencos recrutados na escola e na vizinhança. Hooks resume a ópera:

Que todas as tentativas de reprimir o poder nosso/das pessoas negras de olhar havia produzido em nós uma ânsia avassaladora de olhar, um desejo rebelde, um olhar opositivo. Ao termos coragem de olhar, nós desafiadoramente declaramos: "Eu não só vou olhar. Quero que meu olhar mude a realidade".

Assim cresci, como menina negra na fronteira entre favela e asfalto, privilégio e privação. Visão de mundo formada ao observar conflitos, de forma e conteúdo, entre as festas de partido alto na família negra e os cânones eurocêntricos da escola formal. Desde o início, tive grande necessidade de compor minhas próprias narrativas para não implodir sob a pressão de tantas imagens negativas que teimavam em se aderir a tudo que eu reconhecia como sendo eu. Criei enredos tecendo sombras do passado escravo e luzes de um futuro, novo e promissor, que sempre ansiei construir. Essa possibilidade construtiva passava necessariamente pelo que a montadora Cristina Amaral, em sua *master class*, no Empoderadas³³, chamou de "direito ao imaginário".

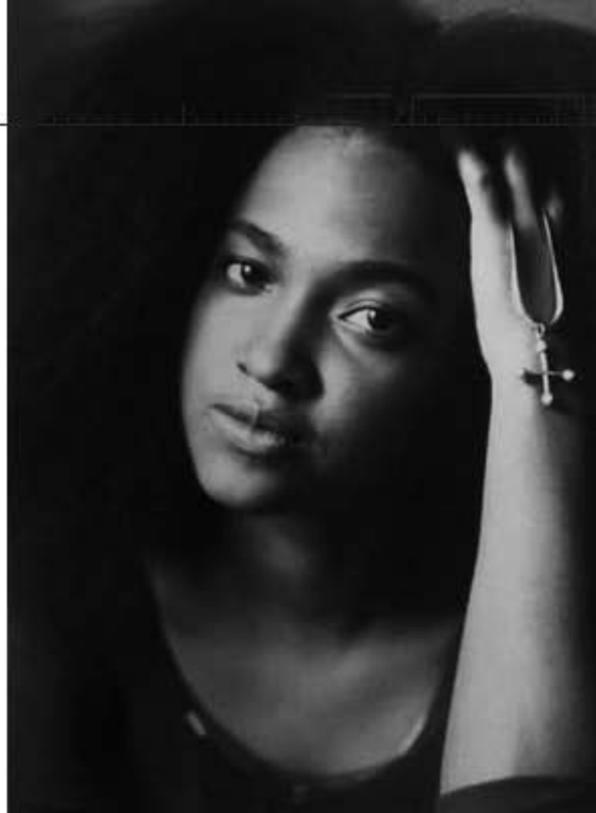


FOTO: KEDVO PESSON DANZOWA

Fotos de divulgação do show *I Am Samba, NY/EUA (1994)*

O primeiro passo foi difícil, pelas exigências técnicas da película 35mm, pela oposição de artistas homens (negros e brancos), pela falta de cumplicidade de mulheres brancas, pela ausência de mulheres negras no meu meio social. A realização de *Gurufim na mangueira* consumiu quatro anos e R\$ 80 mil reais, incluindo os R\$ 40 mil do prêmio, doações, permutas e o seguro de vida do meu pai, Eurico, advogado e boêmio, morto em 1998.

Tentei esse mesmo projeto três vezes em edital do Ministério da Cultura. Conquistei o prêmio em 1999, após ocultar a identidade de autora negra sob o nome da produtora Mônica Behague, branca de origem francesa. Não tinha coragem de assumir, nem para mim mesma, o desejo de ser cineasta. Queria me projetar como atriz e cantora. Por ironia do destino, às vésperas da filmagem tive que optar entre ser estrela ou ser diretora. Thalma de Freitas deu show como protagonista! E eu descobri que escrever e dirigir cinema é a minha cachaca. Para criar a viúva de vermelho, à frente do ritual que ressignifica toda uma comunidade, numa obra que P. C. Saraceni chamou de “um filme-samba delicioso”²⁴, a dramaturgia se enraizou nos quintais da infância. As imagens reagiram ao que vira como falso, falho ou apoucado na representação da mulher negra em filmes como *Rio Zona Norte*, *Natal da Portela*, *Chica da Silva* e *Black Orpheus*, entre outros. E acalmaram o coração.

O primeiro século de cinema brasileiro produziu imagens de mulheres negras, à nossa total revelia, e nos confinou à terceira pessoa das narrativas filmicas. Cem anos sem liberdade de representar nas telas a própria identidade, de raça e gênero, sob uma perspectiva autoral independente. O fato de que Adélia Sampaio – primeira mulher negra brasileira a dirigir um longa de ficção – não tenha querido ou tenha sido, de algum modo, impedida de quebrar esse tabu em seus filmes, faz de *Gurufim na mangueira* uma doída exceção, sem referência anterior no Brasil. Realizei esse filme após conhecer, nos EUA, as obras das cineastas negras Julie Dash e Kasi Lemons. A gana de descascar e desdizer imagens e valores que nos ofendem ou ignoram o “X” de nossas questões – que senti ao fazer o primeiro filme – é comum a todas as cineastas negras que vi em atividade, no boom de câmeras e telas digitais do século XXI. O cinema que fazemos resulta de um olhar que não apenas resiste, mas enfrenta discursos imagéticos de dominação. Realizar o *Gurufim* correspondeu à invenção de um lugar. Não pensei nisso até ouvir o Joel Zito dizer, na quele painel em Nova Iorque²⁵, que ele era o sétimo homem negro diretor de cinema, e eu a primeira mulher negra cineasta do Brasil.

A revelação do ineditismo do meu feito expôs motivações de ataques que sofri, durante e depois da minha

estrela. Entre artistas negros, a decepção de ver meu roteiro plagiado foi a pá de cal nas tentativas de pertencer a coletivos afirmativos. Não judicializei o conflito porque a vitória não compensaria a dor de causar tamanho estrago no movimento de cinema negro. Tentei sem sucesso me aproximar do Dogma Feijoada. Não fui convidada para o Manifesto de Recife. Nenhum desses grupos tratou questões de gênero. Feministas cineastas que eu conhecia não tratavam questões raciais. Para ver, pensar e falar da minha arte, mergulhei na pesquisa de autoimagem. Nessa conquista de autoexpressão, a *web* é espaço de experimentação. Tudo muito leve e coloquial. *To whom it may concern*¹⁶ (vídeo-poema) é o mais recente produto desse exercício. A obsessão com minha figura cresceu conforme meu olhar opositivo amadureceu, revelando intencionalidades na gênese de tantas, e tão persistentes, imagens/discursos destrutivos em referência à mulher negra no Brasil. É como se eu precisasse atualizar constantemente a interface pela qual interajo no mundo para repetir: “EU NÃO SOU A SUA NEGRA”.

Após cem anos de silêncio, a cinematografia das diretoras negras do Brasil é uma eficaz ferramenta de formação do olhar, disponível para artistas e educadores de todo país.

Texto selecionado no Edital Filme Cultura Edição 63

***DANDDARA** fez História na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Writing in English na New School, em Nova Iorque (EUA). Iniciou a carreira como atriz de teatro em 1985, com *Bia Lessa*. Em 1988, fundou o Teatro Florestal do Rio de Janeiro. Começou no cinema em 1990, com Paulo Rufino. Em 2000, dirigiu *Gurufim na mangueira*, obra que insere a mulher negra como sujeito da narrativa cinematográfica. Em 2017 finalizou o curta de ficção *Desaparecidos*, premiado no Edital Curta Afirmativo 2014, com estreia em novembro no 25º African Diaspora International Film Festival (ADIFF), em Nova Iorque.

REFERÊNCIAS

1. *Bell Hooks, olhar opositivo: a espectadora negra*, tradução publicada no blog foradequadro.com.
2. *Gurufim na mangueira* (2000, ficção, 35mm, cor, 1,85, Dolby SRD), filme de estreia na direção.
3. Eurico de Oliveira Rodrigues, autor das fotos de família.
4. Baby Garden, escola que usava arte na educação. A foto corresponde ao atual 4º ano (1975).
5. Bairros da Zona Norte do Rio de Janeiro.
6. Conservador-Chefe da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio).
7. *Ambas as novelas foram ao ar na Rede Globo*, em 1976.
8. *A negação do Brasil*, de Joel Zito Araújo (2000, documentário, 50 min, cor) sobre racismo na teledramaturgia.
9. *Vista minha pele*, de Joel Zito Araújo (2006, ficção, 26min, cor).
10. Denise Mendonça está hoje à frente do Instituto Tear, na Tijuca, Rio de Janeiro.
11. *Brincando de inventar simples versos cantados*, LP – 1976.
12. Texto de direção de Sura Berditchevsky, Teatro Posto 6, Copacabana, Rio de Janeiro.
13. *Empoderadas – Mulheres negras do audiovisual*, São Paulo, agosto de 2017.
14. Carta de recomendação ao Camargo Found. Fellowship Program – Rio de Janeiro, 09 abr. 2004.
15. Black Brazilian Cinema Panel – African Diaspora International Film Festival, Nova Iorque, dezembro de 2001.
16. Publicado em poemasflorestais.blogspot.com.br.