



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

NATASHA ROBERTA DOS SANTOS RODRIGUES

CINEMA NEGRO BRASILEIRO: DAS IDENTIDADES ÀS FABULAÇÕES

*BRAZILIAN BLACK CINEMA: FROM IDENTITIES TO FABULATIONS*

CAMPINAS

2023

NATASHA ROBERTA DOS SANTOS RODRIGUES

CINEMA NEGRO BRASILEIRO: DAS IDENTIDADES ÀS FABULAÇÕES

*BRAZILIAN BLACK CINEMA: FROM IDENTITIES TO FABULATIONS*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Multimeios.

*Dissertation presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Multimedia.*

ORIENTADOR: PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA NATASHA ROBERTA DOS SANTOS RODRIGUES, ORIENTADA PELO PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO.

CAMPINAS

2023

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

R618c Rodrigues, Natasha Roberta dos Santos, 1991-  
Cinema negro brasileiro : das identidades às fabulações / Natasha Roberta dos Santos Rodrigues. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Gilberto Alexandre Sobrinho.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Cinema. 2. Identidade. 3. Negros. 4. Cinema - Brasil. I. Sobrinho, Gilberto Alexandre, 1973-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

**Título em outro idioma:** Brazilian Black cinema : from identities to fabulations

**Palavras-chave em inglês:**

Motion pictures

Identity

Black people

Motion pictures - Brazil

**Área de concentração:** Multimeios

**Titulação:** Mestra em Multimeios

**Banca examinadora:**

Gilberto Alexandre Sobrinho [Orientador]

Conceição de Maria Ferreira da Silva

Noel dos Santos Carvalho

**Data de defesa:** 20-10-2023

**Programa de Pós-Graduação:** Multimeios

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0008-8425-5524>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/6474612932903477>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

NATASHA ROBERTA DOS SANTOS RODRIGUES

ORIENTADOR: PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

**MEMBROS:**

1. PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO
2. PROF(A). DR(A). CONCEIÇÃO DE MARIA FERREIRA DA SILVA
3. PROF. DR. NOEL DOS SANTOS CARVALHO

Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 20.10.2023

Aos que vieram antes

## **Agradecimentos**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, processos número 88887.472471/2019-00 e 88887.498037/2020-00.

Agradecida a Deus pela vida e aos Orixás pela força;

A minha mãe Marli e ao meu pai Claudio pelo sustento e exemplo;

A minha irmã Marla pela companhia;

Aos meus tios e minhas tias pelos ensinamentos;

Aos meus ancestrais pelo suporte e orientação;

Às famílias, de sangue e de espírito, pelo cuidado;

A minha fisioterapeuta professora de Pilates Melissa Ramos pelo acompanhamento e bom-humor;

Ao meu orientador Prof<sup>o</sup> Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho pela confiança;

Aos funcionários e às funcionárias do Instituto de Artes pelo trabalho;

Aos colegas do GT de Cotas pelo aprendizado, em especial a Guilherme Franco Pinto (in memoriam);

Ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp pela oportunidade;

À professora Dra. Ceíça Ferreira e ao professor Dr. Noel dos Santos Carvalho pela generosidade;

Aos diretores e às diretoras dos filmes analisados nesta pesquisa pela inspiração;

Aos parceiros Clementino Junior, Renato Cândido, Iwan Silva e Bruno Pinheiro e às parceiras Lygia Pereira, Everlane Moraes e Viviane Ferreira pelas trocas e incentivo;

Aos amigos Fernando Espósito e Edson Rodrigues e às amigas Monique Lima e Sabrina Savani por caminharem comigo.

Eu sou porque nós somos.

## **Resumo**

Desde o início do século XX, o cinema brasileiro se interessou pelas questões de identidade nacional, produzindo representações que, em sua maioria, estruturaram a invisibilidade e/ou a marginalização de sujeitos negros na imagem cinematográfica. A defesa da autorrepresentação e as mudanças sociopolíticas na passagem do século XX para o XXI propiciaram transformações significativas na participação de pessoas negras imaginadas pelo cinema. O objetivo deste trabalho é compreender o que se configura como cinema negro brasileiro, a partir dos anos 2000 e para que direções aponta a produção de imagens e sons, nesse âmbito, nas duas últimas décadas. Em primeiro lugar, faz-se um levantamento de referências relevantes ao campo e de disputas realizadas por intelectuais e artistas em relação aos conceitos de cinema, em seus diversos setores, compreendendo-as enquanto alicerces de um movimento cinematográfico nacional. A análise fílmica de obras selecionadas permite observar os modos de apropriação e elaboração criativa da afirmação da identidade racial nas produções recentes, em especial, de curtas-metragens. Com base nas discussões sobre identidade cultural, esta pesquisa procura investigar o cinema negro brasileiro enquanto movimento cultural contemporâneo, no qual, por meio da experiência da fabulação, a identidade se torna lugar de criação e reinvenção de si.

**Palavras-chave:** Cinema; Identidade; Negros; Cinema - Brasil.

## **Abstract**

Since the beginning of the 20th century, Brazilian cinema has been interested in issues of national identity, producing representations that mostly have structured the invisibility and/or marginalization of Black subjects in the cinematographic image. The defense of self-representation and the sociopolitical changes at the transition from the 20th century to the 21st century led to significant transformations in the participation of Black people in the Brazilian community imagined through cinema. The objective of this work is to understand how Black Brazilian Cinema has been configured since the 2000s and in which directions the production of images and sounds of Black filmmakers in the last two decades points to. Firstly, a survey of relevant references to the field and disputes carried out by intellectuals and artists in relation to the concepts of cinema, in its various sectors, is made, understanding them as foundations of a national cinematographic movement. The filmic analysis of selected works allows us to observe the ways of appropriation and creative formulation of the affirmation of racial identity in recent productions, especially short films. Based on discussions about cultural identity, this research investigates Brazilian Black cinema as a contemporary cultural movement, in which, through the experience of fabulation, identity becomes a place of self-creation and reinvention.

**Keywords:** Motion pictures; Identity; Black people; Motion pictures – Brazil.

## Lista de Ilustrações

<b>Figuras 1</b> - <i>Castigo de Escravos</i> (século XIX, de Jacques Etienne Arago) .....	13
<b>Figura 2</b> - <i>Monumento à voz de Anastácia</i> (Yhuri Cruz, 2019) .....	18
Capítulo Dois - Das identidades às fabulações: identidade racial como lugar de criação	
<b>Figuras 3, 4 e 5</b> - Quadros do filme <i>A Negação do Brasil</i> (2001, Joel Zito Araújo) .....	80
<b>Figuras 6, 7 e 8</b> - Quadros do filme <i>A Negação do Brasil</i> (2001, Joel Zito Araújo) .....	82
<b>Figuras 9, 10, 11 e 12</b> - Quadros do filme <i>Mulheres Negras - Projetos de Mundo</i> (2016, Day Rodrigues e Lucas Ogasawara) .....	91
<b>Figuras 13, 14, 15 e 16</b> - Quadros do filme <i>Mulheres Negras - Projetos de Mundo</i> (2016, Day Rodrigues e Lucas Ogasawara) .....	93
<b>Figuras 17, 18, 19 e 20</b> - Quadros do filme <i>Mulheres Negras - Projetos de Mundo</i> (2016, Day Rodrigues e Lucas Ogasawara) .....	96
<b>Figuras 21, 22, 23 e 24</b> - Quadros do filme <i>Afronte</i> (2017, Bruno Victor e Marcus Vinicius) .....	99
<b>Figuras 25, 26, 27 e 28</b> - Quadros do filme <i>Afronte</i> (2017, Bruno Victor e Marcus Vinicius) .....	101
<b>Figuras 29</b> - Quadros do filme <i>Afronte</i> (2017, Bruno Victor e Marcus Vinicius) .....	102
<b>Figuras 30 e 31</b> - Quadros do filme <i>Carolina</i> (2003, Jeferson De) .....	107
<b>Figuras 32</b> - Quadros do filme <i>Carolina</i> (2003, Jeferson De) .....	108
<b>Figuras 33 e 34</b> - Quadros do filme <i>Carolina</i> (2003, Jeferson De) .....	109
<b>Figuras 35, 36 e 37</b> - Quadros do filme <i>Carolina</i> (2003, Jeferson De) .....	110
<b>Figuras 38, 39 e 40</b> - Quadros do filme <i>Aurora</i> (2018, Everlane Moraes) .....	116
<b>Figuras 41, 42 e 43</b> - Quadros do filme <i>Aurora</i> (2018, Everlane Moraes) .....	117
<b>Figuras 44, 45, 46 e 47</b> - Quadros do filme <i>Liberdade</i> (2018, Pedro Nishi e Vinícius Silva) .....	120

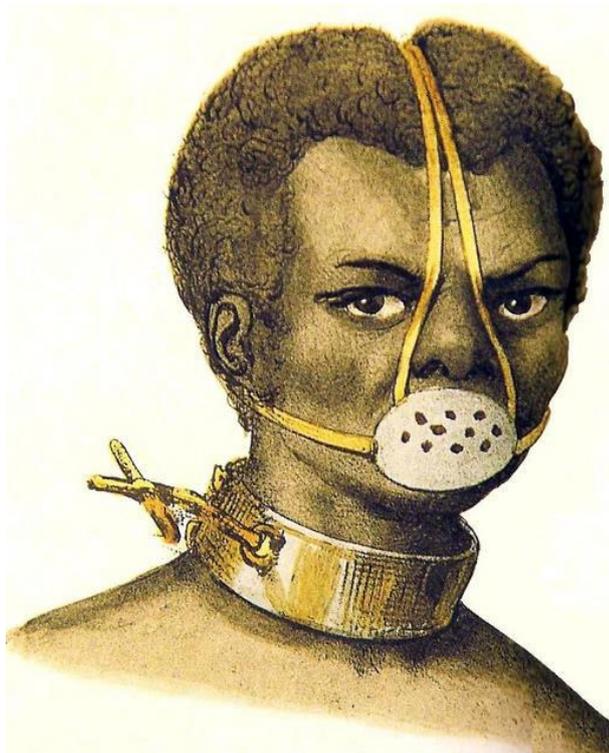
<b>Figuras 48, 49, 50 e 51 - Quadros do filme <i>Liberdade</i> (2018, Pedro Nishi e Vinícius Silva)</b> .....	121
<b>Figuras 52, 53, 54 e 55- Quadros do filme <i>Liberdade</i> (2018, Pedro Nishi e Vinícius Silva)</b> .....	123
<b>Figuras 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63 e 64 - Quadros do filme <i>Liberdade</i> (2018, Pedro Nishi e Vinícius Silva)</b> .....	125
<b>Figuras 65 e 66 - Quadros do filme <i>NEGRUM3</i> (2018, Diego Paulino)</b> .....	127
<b>Figuras 67 - Quadros do filme <i>NEGRUM3</i> (2018, Diego Paulino)</b> .....	128
<b>Figuras 68 e 69 - Quadros do filme <i>NEGRUM3</i> (2018, Diego Paulino)</b> .....	128
<b>Figuras 70 e 71 - Quadros do filme <i>NEGRUM3</i> (2018, Diego Paulino)</b> .....	129
<b>Figuras 72 e 73 - Quadros do filme <i>NEGRUM3</i> (2018, Diego Paulino)</b> .....	130
<b>Figuras 74 - Quadros do filme <i>NEGRUM3</i> (2018, Diego Paulino)</b> .....	131
<b>Figuras 75 - Quadro do filme <i>NEGRUM3</i> (2018, Diego Paulino)</b> .....	132

## Sumário

Introdução.....	13
Capítulo Um - Cinema negro no Brasil: articulação intelectual, política e artística .....	19
A negritude no cinema brasileiro: disputas conceituais.....	19
Os Manifestos e a virada do século.....	27
O movimento do cinema negro brasileiro.....	30
A consolidação conceitual do campo.....	48
Cinema negro: campo acadêmico e movimento cultural.....	60
Capítulo Dois - Das identidades às fabulações: identidade racial como lugar de criação .....	67
Identidade nacional e brasilidade.....	69
<i>A Negação do Brasil</i> .....	77
Identidade e representação.....	84
<i>Mulheres Negras - Projetos de Mundo</i> .....	89
<i>Afronte</i> .....	97
Negro: identidade sob rasura .....	103
<i>Carolina</i> .....	106
Fabulação: identidade como lugar de criação.....	111
<i>Aurora</i> .....	114
<i>Liberdade</i> .....	119
<i>NEGRUM3</i> .....	126
Considerações finais.....	134
Bibliografia.....	142
Lista de Filmes, Séries, Telenovelas e Vídeo-Instalações .....	152

## Introdução

Contar histórias talvez seja uma das artes mais antigas da humanidade. Independente da etnia, as histórias contadas transmitem saberes entre as gerações, sustentam memórias, produzem identidade e constroem coletividade. Conservando elementos culturais e, ao mesmo tempo, criando propósitos e possibilidades de existência, as histórias representam o direito humano de existir no mundo, de inventar a vida e de permanecer nela através de outras pessoas. Em alguns casos, as histórias foram escritas ou desenhadas, se tornaram objeto material, em outros, elas se mantiveram na oralidade, sem qualquer registro concreto a não ser a prática cultural. Com o advento das grandes navegações e o colonialismo, a exploração de diversos povos colocou em relação desigual de poder o direito de contar e de ouvir histórias. Tratando especialmente do tráfico de pessoas africanas escravizadas para o continente americano, difundiu-se violentamente o rompimento com a memória, o coletivo e a identidade, visando desassociar o corpo da alma, do sentido de vida, e objetificando o indivíduo a ferramenta de lucro. Popularmente conhecida como Anastácia, a mulher retratada na ilustração abaixo é símbolo desse tipo de violência.



**Figura 1** - *Castigo de Escravos* (século XIX, de Jacques Etienne Arago)

Apesar da histórica e cotidiana desumanização e das dinâmicas abusivas que permanecem nas estruturas sociais, perdura o desejo humano de reconhecimento e pertencimento coletivo, de identificar-se e caminhar com projeto, em outras palavras, subsiste na alma humana a sede por contar e ouvir histórias. Seja na música, na literatura, no teatro ou em qualquer outra linguagem, pessoas negras têm contado suas histórias e enfrentado o silenciamento que lhes é imposto enquanto narradoras de si e do mundo. No cinema não é diferente. Devido às grandes produções de estúdios gigantes, a sétima arte ficou conhecida como arte industrial, em que se necessita de extensas cadeias para sua realização. Esse entendimento não é equivocado, mas certamente não é único. Ideias de diferentes escalas e custos coexistem em caminhos paralelos e disputam a possibilidade de produção, realização, circulação e de gerar encontros e trocas: as histórias continuam a ser contadas, reveladas e criadas.

Essa afirmação vai além. Recorrendo a memórias remanescentes, incorporando histórias do colonizador e aceitando as fendas abertas da violência colonial, inventam-se histórias híbridas, fantasmagóricas, fantásticas, futuristas, entre outras. Se foi negado o direito à palavra, esta se torna agora objeto moldável, elemento capturável e passível de experimentação: poesia. É isso que o cinema negro tem apresentado há muitos anos, mas tem sido ignorado em sua potência. A dificuldade de acesso ao recurso, melhor dizendo, a concentração de recursos entre uma classe artística dominante não permitiu que as produções de pessoas negras fossem numerosas e, conseqüentemente, plurais. A autoria da direção cinematográfica, até os últimos vinte anos, foi ocupada por poucas pessoas negras, contudo, o resultado desses trabalhos oferece ricos materiais para entendimento de nação, de identidade e, principalmente, de cinema.

As mudanças políticas, sociais e culturais, nas últimas duas décadas, estruturam o aumento de cineastas negros e negras, o que revigora os discursos políticos nos campos das artes. As produções crescem numerosamente, sem abandonar as demandas das lutas dos movimentos negros, em especial, a afirmação da identidade negra na imagem. Entretanto, para a participação efetiva dessas criações no corpo do cinema nacional é necessário que elas sejam reconhecidas, primeiramente, como cinema, com potencial narrativo e substância de contribuição para um debate de linguagem. Novamente, é exigido de pessoas negras que sejam dez vezes melhores em seus trabalhos, nesse caso, enquanto cineastas. Felizmente, tem quem entregue.

Todavia, o valor desses filmes há anos é sistematicamente invisibilizado nos circuitos de exibição, mas, principalmente, no campo da pesquisa e reflexão, isto é, na academia. Sob a percepção de que obras cujos teores se relacionam às questões de identidade racial, de gênero, orientação sexual, memórias dos povos originários, ou quaisquer outros coletivos que se encontram marginalizados no imaginário da “nação” brasileira, são apenas extensões de um ativismo político, pesquisadores e pesquisadoras do cinema ignoram a transformação do campo de forças presente na cultura e a necessidade de reconhecimento de outras epistemologias. Por conta da manutenção dominante nos espaços de poderes das universidades, às realizações cinematográficas negras é negado o direito de contribuir à história e à teoria do cinema brasileiro.

Fato é que as ações afirmativas nas universidades têm possibilitado que novos grupos intelectuais resistam a este cenário excludente de uma comunidade imaginada somente por pessoas brancas de classe média e alta e, na mesma medida, permitem que o cinema negro se estabeleça enquanto campo de estudo, bem como que a produção cinematográfica de pessoas negras seja objeto de reflexão acadêmica e possível contribuinte à construção de uma teoria do cinema nacional. À exemplo disso, esta pesquisa se apresenta como proposta de investigação sobre o cinema negro, na qual se examina, a partir de discussão bibliográfica, as diferentes abordagens do termo e sua apropriação nas múltiplas iniciativas das últimas décadas em função da ampliação da presença de pessoas negras no audiovisual brasileiro. Igualmente aborda-se a consolidação do cinema negro como campo conceitual e as disputas que têm expandido seus limites à distintos e distintas agentes do cinema. Compreendendo as questões históricas de luta e resistência negra, este trabalho discute ainda a afirmação identitária na prática cinematográfica e evoca, por meio de análise fílmica, filmes realizados nos últimos vinte anos que possam informar sentidos para os quais caminham a reafirmação da identidade racial no cinema nacional.

Intitulado *Cinema negro no Brasil: articulação intelectual, política e artística*, o primeiro capítulo apresenta, a priori, as ausências e estereótipos de pessoas negras na imagem e na realização cinematográfica, bem como as pessoas responsáveis por tais apontamentos. Destaca-se também os e as agentes que postularam e afirmaram um cinema negro e as perspectivas por trás dessas proposições. Em seguida, identifica-se reflexões e acontecimentos relevantes a partir dos anos 2000 que sustentam a ideia de cinema negro no presente momento, compreendendo-a como conceito em disputa e ampliação. Por fim, afirma-se o

cinema negro enquanto um movimento cultural que se assegura na prática artística de autoria negra, no ativismo antirracista e nas discussões estabelecidas no campo intelectual.

Neste momento, recorre-se à Noel dos Santos Carvalho, Robert Stam, Paulo Emílio Sales Gomes e Gilberto Alexandre Sobrinho para compreender as ausências e invisibilidades do corpo negro na imagem cinematográfica das produções brasileiras do século XX. Retoma-se autores como David Neves e Orlando Senna a fim de compreender o surgimento do termo “cinema negro” e, posteriormente, os manifestos afirmativos dos anos 2000 – Dogma Feijoadá e Manifesto de Recife -, nos quais a autorrepresentação se torna elemento central no cinema negro. Às iniciativas afirmativas para o cinema do século XXI destacam-se a autora Janaína Oliveira, Edileuza Penha de Souza e Ceíça Ferreira, que revisitam as trajetórias do cinema negro, destacando a participação de mulheres negras nessa construção.

Ainda para a compreensão desse cenário contemporâneo, é fundamental o resgate da participação do Fórum Itinerante de Cinema Negro (Ficine), do Centro Afro Carioca de Cinema e da Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro (APAN). O mesmo se pode dizer das atuações no sentido de difusão e circulação de filmes de cineastas negros e negras, como é o caso da EGBÉ – Mostra de Cinema Negro de Sergipe, a Mostra de Cinema Negro Zózimo Bulbul (Rio de Janeiro) e o Cineclube Atlântico Negro (Rio de Janeiro). Influenciando as disputas na área da curadoria encontram-se Kênia Freitas e Heitor Augusto, que problematizam o uso do termo cinema negro e propõem novas categorias para pensar essa produção. Por fim, vale mencionar que esta pesquisa se ancora nos trabalhos de Gilberto Alexandre Sobrinho para assinalar a ampliação do cinema negro à contribuição de pessoas LGBTQIA+.

A partir das trajetórias recentes identificadas no primeiro capítulo e as distintas direções para as quais o cinema negro contemporâneo se expande, o segundo capítulo, *Das identidades às fabulações: identidade racial como lugar de criação*, discorre sobre a apropriação da identidade racial na criação de imagens. A princípio, evidencia-se a latência da questão identitária no cinema no que diz respeito à identidade nacional. Logo depois, aponta-se os elementos que fundam o conceito de identidade, seus limites e modos estratégicos de uso. Admitindo seu caráter provisório e contingencial, compreende-se, por fim, a afirmação da identidade racial como lugar de criação, no qual, através do exercício de fabulação, se possibilita o apoderamento criativo de memórias e a criação de novas subjetividades. Logo, este capítulo busca entender as proposições de identidade racial que se sugerem na produção

de curtas-metragens de pessoas negras realizadoras emergentes e como a afirmação identitária nesses trabalhos tem tornado a percepção de negritude plural e singular, humanizada.

No que diz da formação de nação e os fundamentos de uma identidade nacional, acionam-se os autores Benedict Anderson, Ernest Renan, Adauto Novaes e Renato Ortiz, e a autora Maria Isabel Pereira de Queiroz. Outro autor de grande importância aqui é Stuart Hall, na medida em que aponta a percepção da identidade enquanto experiência contingente, estratégica e política. No mesmo autor fundamenta-se a discussão acerca da complexidade em torno da afirmação da identidade racial e do direito de representar-se. Admitindo a identidade enquanto lugar de criação, novamente Kênia Freitas, juntamente a Laan Barros, auxiliam na investigação de um cinema negro menos essencialista e mais imaginativo. Ao tratar da fabulação, Mariana Pimentel e Eduardo Pellejero permitem a esta pesquisa compreender o exercício fabular no cinema negro como potência de expressão e, portanto, possibilidade de re-existências.

Por fim, a presença do autor Jacques Rancière viabiliza o adensamento da reflexão acerca das relações entre real e ficção no cinema documentário, bem como particulariza aspectos da fábula cinematográfica. Sob a luz das características da fabulação no cinema, analisa-se os filmes dividindo-os em duas chaves. A primeira corresponde a trabalhos que afirmam, em moldes tradicionais do documentário, a existência negra, sua luta e seus projetos, a saber, o longa-metragem *A Negação do Brasil* (2001, Joel Zito Araújo) e os curtas-metragens *Mulheres Negras – Projetos de Mundo* (2016, Day Rodrigues e Lucas Ogasawara) e *Afronte* (2017, Marcus Vinicius e Bruno Victor). O segundo grupo, por sua vez, apresenta filmes híbridos, nos quais se observa a potência da articulação entre identidade e fabulação, são os curtas *Aurora* (2018, Everlane Moraes), *Liberdade* (2018, Pedro Nishi e Vinícius Silva) e *NEGRUM3* (2018, Diego Paulino). O curta *Carolina* (2003, Jeferson De) se revela como de transição, cujas experiências de linguagem aparecem enquanto referência para novas gerações.

Em suma, o que se encontra nesta pesquisa é o desejo de influenciar positivamente tanto o campo do cinema negro quanto a pesquisa acadêmica de modo geral, apontando contribuições recíprocas. De um lado, há o intuito de corroborar com o reconhecimento do trabalho de cineastas emergentes que, embora possuam realizações inovadoras e poderosas, permanecem marginalizados e marginalizadas ou invisibilizados e invisibilizadas do mosaico de um cinema nacional contemporâneo. Por outro lado, se revela o intuito de contribuir à

reflexão acadêmica com análises que identifiquem práticas cinematográficas de alto nível de elaboração criativa e que têm o potencial de requalificar critérios políticos e estéticos na curadoria do que se compreende por cinema brasileiro.



**Figura 2** - *Monumento à voz de Anastácia* (Yhuri Cruz, 2019)

Distantes de alcançar a livre expressão de todos os grupos marginalizados, por se tratar de um longo exercício e que ainda enfrenta obstáculos, é possível, porém, afirmar que cineastas negras e negros têm “soltado a voz” em suas realizações. Arrancando as máscaras de ferro, assim como *Anastácia Livre* (figura 2), a luta por dignidade e liberdade se escuta. Ouve-se dessas vozes a palavra que grita de dor, que denuncia a violência, que fala de ausências, que inventa presenças, que especula futuros. A palavra que fabula e remodela o mundo, esta tem sido a palavra do cinema negro contemporâneo, não por sua temporalidade histórica, mas por seu entendimento enquanto fruto de relações éticas, estéticas e políticas, isto é, por se tratar de arte.

## Capítulo Um – Cinema negro no Brasil: uma articulação intelectual, política e artística

O cinema brasileiro se tornou mais diverso nas últimas décadas. Embora o mercado cinematográfico ainda seja composto majoritariamente por homens brancos<sup>1</sup>, outros sujeitos sociais têm disputado o lugar de construção de narrativas, tanto de si quanto do outro. Se no século XX a presença de pessoas negras no audiovisual possuía lugares rigidamente determinados, relegada na maioria dos casos a estereótipos marginalizantes, no século XXI o discurso identitário reconfigurou a luta por novas representações na imagem cinematográfica e pelo direito à autorrepresentação. O chamado cinema negro brasileiro deixa de ser um acontecimento inédito para se tornar um campo vasto e crescente, onde se observam expressões plurais de negritude e disputas internas por visibilidade e reconhecimento.

Em termos de criação e produção audiovisual já não se pode ignorar o aumento vertiginoso da participação de pessoas negras, tanto no papel de direção quanto em outras funções da cadeia produtiva. Sua voz passa a ser notada também nos setores de difusão, de curadoria, de crítica fílmica e da pesquisa acadêmica, de modo que o conceito, construído coletivamente, ganha na contemporaneidade o status de movimento cultural. O cinema negro brasileiro possui uma trajetória, um percurso que transita entre o desenvolvimento conceitual e a prática cinematográfica. O objetivo a que este capítulo se propõe é observar as transformações dessa demarcação no decorrer das duas últimas décadas, no intuito de desvendar as fronteiras do que se compreende atualmente como cinema negro e sua contribuição artística à narrativa do audiovisual nacional.

Este capítulo inicia-se, portanto, num breve percurso pelas primeiras discussões acadêmicas sobre cinema negro no século XX, bem como pelas importantes movimentações políticas no âmbito da produção audiovisual ocorridas na virada do século XXI. A partir dessa síntese, a argumentação direciona-se às principais transformações dos últimos vinte anos e à maneira como o campo reflexivo tem absorvido e conceitualizado esses acontecimentos.

### *A negritude no cinema brasileiro: disputas conceituais*

---

<sup>1</sup> Segundo o boletim publicado pelo GEEMA (2017) - *Raça e gênero no cinema brasileiro: 1970 – 2016* -, dos filmes de grande público lançados entre 1970 e 2016, 71% foram roteirizados por homens brancos e 85% das obras estão sob a direção desse mesmo grupo social.

A produção cinematográfica, tecnologia recém-chegada da Europa, deu seus primeiros passos em solo brasileiro pelas mãos de imigrantes. Com o objetivo de conquistar “respeitabilidade burguesa”, os filmes abordavam temas clássicos da literatura nacional e internacional, de modo que questões advindas das culturas afro-diaspóricas eram repelidas (Stam, 2008). Sem condições estruturais de fazer seus próprios filmes, “afro-brasileiros não figuravam de modo proeminente no cinema simbolicamente ‘branco’ das primeiras décadas do século XX” (p. 103). Embora a participação de afrodescendentes no cinema brasileiro estivesse restrita pela dificuldade de acesso aos meios de produção - vale lembrar que o cinema se constitui como arte industrial e, como em qualquer indústria, os meios de produção não pertencem aos trabalhadores ou às trabalhadoras - e pelo desinteresse das classes hegemônicas pelos modos de expressão e linguagem afro-diaspóricas, há registros de pessoas negras atuantes no cinema brasileiro desde as suas primeiras décadas de existência, trabalhando em diferentes funções da cadeia produtiva.

Em sua análise sobre a representação de pessoas negras no período silencioso, Noel dos Santos Carvalho (2003) aponta presenças, mesmo que de maneira isolada, de profissionais negros e negras no audiovisual. O autor afirma, porém, que, por coincidir com o início de uma República no Brasil, o cinema ressoava o intuito das classes dominantes, que desejavam afastar a população negra do desenvolvimento econômico. Focando-se nas riquezas naturais do país (Berço Esplêndido) e nas configurações políticas da República (Ritual do Poder), as produções do período silencioso, apesar de se apresentarem enquanto importantes documentações socioculturais da época, não deveriam oferecer imagens de atraso, pobreza ou sujeira - que estariam representadas pela pele escura - para as nações europeias (Gomes, 2016). Pessoas negras refletidas na imagem cinematográfica estavam geralmente nas margens da tela ou nos planos de fundo, sem qualquer função dramática, dando a entender que essas presenças escapavam “ao controle do cinegrafista” (Carvalho, 2003, p. 162).

A análise de Carvalho (2013) avança ainda para essa representação no período das chanchadas<sup>2</sup>. Na produção realizada entre os anos 1940 e 1950, a tônica da democracia racial dominava o discurso do pensamento social brasileiro e, portanto, prevalecia também na imagem cinematográfica. Sem demonstrar qualquer tipo de tensão racial, os filmes desse

---

<sup>2</sup> As chanchadas correspondem a um conjunto de filmes brasileiros com auge entre 1930 e 1950, de teor cômico geralmente misturado a musicais, ficção científica e suspense policial. Apesar de ter sido pejorativamente nomeado de chanchada pela crítica, essa produção encontrava-se em grande alcance de bilheteria.

período exibiam um “alegre convívio entre a favela e a cidade, negros e brancos” (p. 83), oferecendo aos atores negros e atrizes negras personagens cômicos, infantilizados, preguiçosos e de sexualidade irregular, fosse pelo excesso, como um indivíduo insaciável, fosse no extremo oposto, alguém sem qualquer expressão de desejo. O livro de João Carlos Rodrigues (2011) oferece, além disso, um importante levantamento dos inúmeros estereótipos utilizados para representar de pessoas negras no cinema - dentre eles a mãe preta, o negro de alma branca, o nobre selvagem, o negro revoltado, o negão, o malandro, o favelado, a mulata boazuda e a musa -, que podem ser identificados em muitos dos filmes desse período.

Stam (2008) reforça essa crítica ao apontar a “discreta e efêmera” (p. 131) presença de pessoas negras na vasta produção de filmes de ficção da Atlântida, produtora cinematográfica brasileira criada em 1941. Diante da transformação social do país, que viu emergir congressos e encontros de temática racial nos anos 1930 e a formação da Frente Negra Brasileira (1931) em São Paulo, aspectos da cultura afro-brasileira - a capoeira, o samba e o carnaval - passaram a ser lidos como símbolos da cultura nacional. Embora a chegada do cinema sonoro permitisse a participação da cultura negra através da música nas trilhas sonoras, sua incorporação na imagem, afirma o autor, permanecia em plano de fundo ou em papéis secundários, servindo de moldura para protagonistas brancos. Nada muito diferente pode ser dito, segundo Stam, sobre a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, produtora criada em 1949. Sob a direção do brasileiro Alberto Cavalcanti, que possuía vasta experiência na Europa, os filmes da produtora estavam “em estrita conformidade com as normas estéticas, industriais e mesmo topográficas da Europa e da América do Norte” (p. 207), de modo que pessoas negras e mestiças, a maior parte das vezes, não encontravam espaço na imagem.

Entretanto, é também na década de 1940 que se destacam sinais de resistência por parte dos atores e atrizes negras, tomando como exemplo a trajetória de Grande Otelo e Ruth de Souza. Apesar da relevância narrativa dos papéis aos quais eram designados, os dois atores citados elevavam a importância e visibilidade desses personagens por meio de sua grandiosa atuação (Carvalho, 2013). Vale lembrar que Ruth de Souza foi indicada ao prêmio de Melhor Atriz no Festival de Veneza de 1954 pelo trabalho realizado em *Sinhá Moça* (1953, Tom Payne, produzido pela Vera Cruz), a primeira artista de naturalidade brasileira a ser indicada em um festival internacional de cinema nesta categoria. Além disso, o autor relembra ainda o surgimento do Teatro Experimental do Negro, em 1944, cujo comprometimento com a

emancipação da população afro-brasileira desencadeou transformações importantes na representação de pessoas negras tanto no cinema quanto na arte brasileira em geral.

O cinema de esquerda produzido no final da década de 1950 e início de 1960 apresenta, por sua vez, uma desconstrução de identidade nacional pautada no convívio harmonioso entre pessoas negras e brancas. Os longas *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957) representam um ponto de mutação no compromisso do cinema nacional com o entretenimento. Integrante do Partido Comunista Brasileiro desde a adolescência, Nelson Pereira dos Santos, diretor dos filmes mencionados, investe numa produção cinematográfica que evidencia as questões sociais do país. Utilizando atores negros em papéis centrais, *Rio, 40 Graus* ultrapassa os estereótipos reproduzidos pelas chanchadas (Silva, 2013). A presença do ator Grande Otelo como protagonista, que, até aquele momento, dificilmente era convidado a atuar em papéis dramáticos, simboliza uma mudança significativa na representação racial no cinema brasileiro.

Segundo a autora, o mito da democracia racial não é diretamente atacado pelo diretor, assim como não se destacam expressões de racismo objetivas. Entretanto, ao associar classe e raça, o filme evidencia uma sociedade na qual, por conta de preconceitos velados e relações exploratórias, ao negro dificilmente é permitido o usufruto de sua liberdade e de seus direitos. “A divisão racial coincidente com a social (com poucas exceções de brancos na favela) prova que os negros [no filme *Rio, 40 Graus*], de fato, têm maiores dificuldades em conseguirem melhores condições de vida” (p. 92).

Na medida em que desvela essa falsa democracia e os atravessamentos que estruturam esse cenário de subdesenvolvimento, o trabalho de Nelson Pereira dos Santos influencia diversos realizadores e realizadoras contemporâneas. Engajadas num projeto de conscientização das massas, as obras do Cinema Novo buscavam representar as camadas populares e apresentar um Brasil que até então se via maquiado nas produções das chanchadas. A incorporação de elementos da chamada cultura popular era atravessada também por proposições formais na concepção cinematográfica, no intuito de apresentar releituras críticas dessas manifestações. Sob a influência do neorealismo italiano e da *nouvelle vague* francesa, nos quais se defendia, respectivamente, a produção independente e a força do olhar do diretor sobre o filme (cinema de autor), o cinema moderno brasileiro procurou ao mesmo tempo dialogar com o povo e atualizar a linguagem cinematográfica, em busca de um verdadeiro cinema nacional (Bernardet; Galvão, 1983).

Na busca de um cinema que fosse de encontro à estética hollywoodiana, abordava-se as contradições sociais contemporâneas, utilizando-se, em muitos casos, de atores desconhecidos do grande público ou, em outros casos, de atores não-profissionais. Compreendendo o cinema como prática política e ferramenta de luta contra o neocolonialismo social e cinematográfico, os locais captados por esses diretores conseqüentemente incorporaram a presença negra e mestiça das favelas e dos sertões, iniciando, assim, o que Robert Stam (2008) chama de “um cinema simbolicamente ‘negro’” (p. 267).

O resultado de tal proposição não alcançou o gosto popular e a produção cinemanovista se findou num pequeno círculo de eruditos de esquerda. Entretanto, Carvalho (2006) aponta que neste período a representação do pessoas negras recebe um lugar nunca visto na cinematografia nacional.

O Cinema Novo colocou o negro no centro da cena rompendo e condenando os estereótipos difundidos pela chanchada, Vera Cruz e adjacências. Seu anti-racismo se baseou na: 1) condenação de estereótipos raciais; 2) na ignorância à ideia de raça e sua submissão à categoria mais geral de povo; 3) na tematização de aspectos da história, religiosidade e cultura do negro. Evidentemente, críticas podem ser feitas ao negro inventado pelos filmes do Cinema Novo. No entanto, o que queremos reter aqui é a mudança de atitude, a ruptura que significou um conjunto de filmes que tiraram o negro dos papéis estereotipados tradicionais, colocando-os como protagonistas das histórias (p. 118).

De fato, com o passar dos anos o Cinema Novo tornou-se alvo de inúmeras críticas. David Neves (1968) analisa trabalhos de diretores cinemanovistas e delimita dois conceitos: o *filme de autor negro*, fenômeno que, segundo ele, ainda era inédito no Brasil, e o *filme de assunto negro*, onde se configuram as obras analisadas em seu artigo. Mesmo com a ausência de pessoas negras no papel de autor, Neves defende que já se pode ver neste momento as premissas de um cinema negro no Brasil. Olhando para o legado discriminatório que os imigrantes europeus deixaram nas companhias cinematográficas nas décadas anteriores - a saber, o discurso declaradamente racista ou completamente indiferente à existência do racismo -, Neves conclui que filmes que trazem corpos negros e que introduzem na narrativa manifestações culturais de origem africana ou que abordam o racismo em alguma medida são considerados filmes negros.

As fases seguintes do Cinema Novo, sob as forças repressoras dos militares a partir de 1968, voltaram-se à autocrítica e ao reconhecimento de si enquanto classe dominante. Por se tratarem esses cineastas em sua maioria de homens brancos de classe média e alta, pouco

espaço havia na tela, portanto, para corpos negros e mestiços. Mesmo nas produções do Cinema Marginal, que evocavam estéticas voltadas ao lixo e à sujeira, a representação de pessoas negras aludia muitas vezes à pobreza e à marginalidade (Stam, 2008). Somente durante a década de 1970, ainda no período da ditadura, que pessoas negras ganharam destaque na produção cinematográfica brasileira, não apenas enquanto tema dos filmes de diretores e diretoras brancas como também assumindo o papel da realização.

Onze anos após a publicação de Neves, Orlando Senna (1979) apresenta nova análise sobre as ausências estruturantes do cinema nacional. O autor parte da premissa de que “o Cinema, difusor da ideologia dominante, impõe à Sociedade uma representação dela mesma como uma textura homogênea” (p. 195). Ao contrário de Neves, que divide as obras cinematográficas anteriores ao Cinema Novo entre “filmes racistas” e “filmes indiferentes”, Senna, por sua vez, qualificou-os como Cinema Branco (tentativa de uma sociedade europeizada na América) e Cinema Mulato (suposta convivência pacífica entre as diferenças raciais). O Cinema Novo, afirma ele, ofereceu de fato novas representações ao corpo negro, mas explorou sua imagem enquanto metáfora de povo e não se dedicou a análise das questões raciais.

Senna observa ainda que a partir de 1976 surgem propostas de um cinema mais atento ao que ele chama de Cultura Negra e a sua participação na “essencialidade brasileira”. O autor recupera a busca pela *brasilidade*, que marcou a produção intelectual e cultural na primeira metade do século. A garantia da autenticidade de tal essência brasileira só poderia ser alcançada através da presença de pessoas negras não apenas no elenco, mas também na produção do filme.

Vale enfatizar que este é o único meio para que um discurso Negro seja articulado no Cinema Brasileiro: a tomada, pelos próprios negros, de uma parcela de decisão na complexa engrenagem cinematográfica – capitalista, industrial e fechada. Esta operação (a penetração da Cultura Negra, discriminada, em uma Tecnologia Reservada, discriminante) encerra suas armadilhas. Uma vez que os negros são pobres – e, portanto, sem possibilidade de avançar economicamente na produção cinematográfica –, a penetração só é viável individualmente ou a nível de pequenos grupos atuando no cerne do sistema de produção: ou seja, uma missão para Artistas, que terão de se impor como tal (p. 204).

A despeito da imprecisão intrínseca à noção de “essencialidade” e “autenticidade”, assunto que será discutido no segundo capítulo, a força do argumento de Senna encontra-se na defesa da autorrepresentação como possibilidade para minimizar as representações racistas do

cinema brasileiro. Se debruçando também sobre a representação de pessoas negras em filmes do Cinema Novo, o autor apresenta três realizadores negros que se consagraram como as principais referências para o início deste cinema brasileiro feito por pessoas negras. Zózimo Bulbul, com o curta-metragem *Alma no Olho* (1973), Waldir Onofre, diretor do longa *As aventuras amorosas de um padeiro* (1975) e Antônio Pitanga, também dirigindo o longa *Na boca do mundo* (1979), participaram como atores nos anos 1960 em obras cinemanovistas e na década de 1970 começavam a se apropriar do lugar de direção. O sentido das demandas do movimento negro nesse período também se atualiza, “influenciado pelo ideário da africanidade e da negritude, o movimento negro perpetrou crítica cerrada à ideologia da democracia racial” (Cavalho, 2022, p. 12). Demandando a afirmação e valorização da identidade racial e da cultura negra, as artes passaram a incentivar a disputa pela autoria.

O fortalecimento das discussões em torno da negritude fez parte do movimento na década seguinte, que se preparava para comemorar o centenário da abolição (1988). Com a reabertura política no Brasil e a volta dos movimentos sociais, robustece-se a produção de estudos, matérias e ações em torno da revisão do passado escravocrata na sociedade brasileira. Publicações no campo da comunicação apontam as ausências e estereótipos de pessoas negras na televisão e no cinema, como a 40ª edição da revista *Filme Cultura* (1982)<sup>3</sup>, publicada pela Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), dedicada a refletir sobre pessoas negras no cinema brasileiro e o livro *O negro brasileiro e o cinema* (1988), de João Carlos Rodrigues, material inteiramente voltado ao assunto (Carvalho, 2022). Exigindo a reintegração das instituições democráticas no país, os movimentos sociais retomaram a histórica demanda por novas representações - de pessoas negras, mulheres, indígenas - e introduziram na pauta a disputa pelos meios de produção de narrativa, incluindo o cinema e a televisão (Carvalho; Sobrinho, 2016). A exemplo disso se encontram *As divas do cinema brasileiro* (1989, de Ras Aduino e Vik Birkbeck) e *Raça Negra* (1988, de Nilson Araújo), obras dirigidas por pessoas negras e cujo tema se volta aos debates colocados pelo movimento negro.

À propósito da comemoração do centenário do cinema no Brasil, Zózimo Bulbul publica *O negro e o centenário do cinema* (1996)<sup>4</sup>, no qual afirma uma profunda diferença ideológica entre a concepção cinematográfica de “países mais desenvolvidos”, que teriam produzido obras direcionadas às grandes massas, e a de “menos desenvolvidos”, voltada aos

---

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-40/>>.

<sup>4</sup> O texto foi publicado no catálogo do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (2018).

interesses da classe dominante. No espírito de rememorar a história do cinema no Brasil, Bulbul nomeia pessoas negras que estiveram presentes nos primeiros passos da sétima arte no país, bem como apresenta nomes de novos realizadores negros, demonstrando o desinteresse da classe artística e da intelectualidade em reconhecer e ampliar a contribuição de pessoas negras na cinematografia brasileira. O trabalho destaca nomes importantes como Haroldo Costa, Odilon Lopes, Afrânio Vital e o nigeriano Ola Balogun.

A redemocratização inseriu ainda, segundo Flavia Rios (2018), o debate sobre injustiça racial na agenda nacional. Exigindo políticas públicas à população negra urbana e rural, o movimento negro alcança, com a Constituição de 1988, duas importantes conquistas: o racismo se torna crime inafiançável e imprescritível e são concedidos direitos territoriais e culturais às populações quilombolas. Êxitos que avançam para os anos 1990, o novo cenário político afeta, de maneira oposta, o audiovisual, em especial com o fechamento da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A) - empresa pública responsável por financiar, produzir e distribuir produções no país - e do Conselho Nacional de Cinema (Concine) - órgão que fiscaliza e normatiza a circulação de produções nacionais -, em 1990, durante o governo Collor (Carmo, 2023). Com ampla abertura ao cinema estrangeiro e sem a obrigatoriedade de cota de tela<sup>5</sup>, a realização de filmes nacionais esfria e entra em crise o setor audiovisual. A Lei Rouanet, de 1991, e a Lei do Audiovisual, de 1993, são as políticas públicas que propiciam a chamada retomada do cinema nacional.

Além disso, a chegada do digital transforma profundamente o cenário de produção de imagens. Com a entrada de equipamentos de vídeo e o surgimento de programas digitais, caem os custos de produção audiovisual, permitindo que os movimentos sociais se apropriem dessas ferramentas e aprofundem disputas sobre as questões raciais no vídeo, no cinema e na televisão (Carvalho; Sobrinho, 2016). Nesse sentido, destaca-se o trabalho de Joel Zito Araújo, com *Retrato em preto e branco* (1992) e *Eu, mulher negra* (1994). A questão da representação de pessoas negras, segundo os autores, articula-se neste período a proposições criativas no campo da linguagem por parte desses diretores e diretoras, apresentando narrativas fílmicas que fundem diferentes performances artísticas para celebrar a identidade racial.

---

<sup>5</sup> “A Cota de Tela é a obrigação que as empresas exibidoras possuem de incluir em sua programação obras cinematográficas brasileiras de longa-metragem” (ANCINE, 2017).

Debates relacionados à ampliação de acesso a mulheres, pessoas negras e indígenas no cinema não são inseridos na estruturação da Embrafilme (Carmo, 2023). Subvertendo o descaso de cineastas da retomada - que empreenderam transformações na cadeia produtiva, mas ignoraram a reivindicação por novas representações (Carvalho; Domingues, 2018) -, a virada do século XX foi palco de mudanças definitivas na trajetória do cinema brasileiro. É importante ressaltar que os movimentos do cinema negro a partir dos anos 2000 estão amparados pela luta dos movimentos sociais e por suas conquistas em termos de políticas públicas. Instituições como a Agência Nacional do Cinema (Ancine), de 2001, a Secretaria do Audiovisual (SAv), criada em 1993, ligada ao Ministério da Cultura, com lançamentos de editais afirmativos<sup>6</sup>, corroboram, segundo Renato Candido de Lima (2022), para a ampliação da participação de pessoas negras no audiovisual no Brasil. O autor ainda relembra a Lei da Condecine e FSA (Fundo Setorial Audiovisual) e a Lei de Exibição de Conteúdo Nacional em TV a cabo, que beneficiam a produção independente, e aponta instituições e ações locais que, com ações afirmativas, fomentam a realização de cineastas negras e negros, como a FunCultura, da Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco, a Spcine (Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo) e o VAI (Valorização das Iniciativas Culturais), promovidos pela Secretaria de Cultura da Cidade de São Paulo.

#### *Os Manifestos e a virada do século*

Em resposta ao cenário ainda excludente do mercado audiovisual, um grupo de realizadores e realizadoras negras da capital paulista (Ari Candido, Jeferson De, Lilian Solá Santiago, Daniel Santiago, Rogerio de Moura, Noel Carvalho, Luiz Paulo Lima e Billy Castilho), idealizam o Dogma Feijoadá, manifesto de cineastas que refletem e questionam a representação racial no cinema brasileiro. Participando com seu filme *Gênese 22* (1999) da *Mostra da Diversidade Negra* no 11º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, Jeferson De faz a leitura do manifesto *Gênese do Cinema Negro Brasileiro*<sup>7</sup>, texto que

---

<sup>6</sup> São eles o Curta Afirmativo de 2012 e de 2014, o Longa Afirmativo de 2015 e o Documentário Afro-Indígena do ano de 2018 (LIMA, 2022).

<sup>7</sup> O manifesto lido pelo diretor Jeferson De no 11º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo pautava-se em sete exigências fundamentais: “(1) o filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro; (2) o protagonista deve ser negro; (3) a temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; (4) o filme tem de ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; (5) personagens estereotipados negros (ou não)

pautava as ideias do grupo. Inspirado no movimento cinematográfico Dogma 95, lançado na Dinamarca pelos diretores Lars Von Trier e Thomas Vinterberg, o Dogma Feijoado tratava-se de uma releitura das restrições propostas pelo Dogma europeu, sem, contudo, renunciar ao caráter propositivo para a produção cinematográfica brasileira.

Com o intuito de atualizar as representações ainda estereotipadas de pessoas negras no imaginário cinematográfico, o Dogma Feijoado consistiu na primeira declaração pública de realizadores e realizadoras afrodescendentes que estabelecia regras mínimas para engendrar um cinema negro brasileiro (Carvalho, 2005). Em busca da democratização do acesso, o manifesto reivindica, através do papel da direção, o direito ao protagonismo de suas histórias.

A potência do manifesto ecoou em Pernambuco no ano seguinte por meio do Manifesto do Recife<sup>8</sup>, lido durante a 5ª edição do Festival de Cinema do Recife e assinado por uma classe artística de atrizes, atores e cineastas negros (Joel Zito Araújo, Thalma de Freitas, Antônio Pompêo, Milton Gonçalves, Ruth de Souza, Luiz Antônio Pillar, Zózimo Bulbul, Maria Ceixa, Antônio Pitanga, Maurício Gonçalves e Norton Nascimento). Ao contrário do Dogma, que estabelece a premissa da autorrepresentação e do protagonismo de pessoas negras na direção cinematográfica, o Manifesto do Recife é menos normativo no que diz respeito à renovação das representações de pessoas negras. O documento é enfático, porém, em pautar a formulação de uma estética cultural que tenha em perspectiva o entendimento da pluralidade afrobrasileira e a necessidade de ampliação do mercado audiovisual para a participação de profissionais afro-brasileiros, um chamado, portanto, para a luta política e institucional.

Para além da força que carregam ao serem apresentados em festivais tradicionais de cinema no Brasil, esses manifestos representam ainda um marco para a construção do pensamento identitário em torno da produção cinematográfica. No primeiro manifesto se encontra a importância do protagonismo na construção das representações negras; no segundo, enfatiza-se a disputa por fatias do mercado audiovisual. Acumulando discussões antigas do movimento negro e pautando a agenda ativista por “uma nova imagem do negro”,

---

estão proibidos; (6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; (7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados” (CARVALHO, 2005, p. 96).

<sup>8</sup> O Manifesto de Recife, assinado por atores e realizadores negros, reivindicava: “1) O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; 2) A criação de um fundo para incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3) A ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes. 4) A criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira” (Carvalho, 2005, p. 98-99).

conclui-se que, simbolicamente, os dois manifestos se complementaram e endossaram o engajamento de pessoas negras na produção audiovisual até os dias de hoje.

Se, por um lado, a reflexão sobre participação de pessoas negras na prática cinematográfica era introduzida em diferentes regiões do país e multiplicava-se a presença de afro-brasileiros na cadeia produtiva, em especial na direção, a produção acadêmica permanecia morosa, devido principalmente à ausência visível de pesquisadores afro-brasileiros na área do cinema. Além do trabalho de Robert Stam (2008), que investiga a representação de pessoas negras na cultura e no cinema brasileiro durante o século XX, é válido apontar também a pesquisa de Joel Zito Araújo - tese de doutorado que transformou-se no livro *A negação do Brasil – o negro na telenovela brasileira* (2000) e no filme homônimo - no qual se revela o racismo na produção televisiva, que impede o acesso de atores e atrizes negras a papéis de visibilidade e/ou profundidade, e que, principalmente, é responsável pela reprodução de estereótipos sobre corpos negros, mantendo o imaginário da identidade racial no lugar de subalternidade. As obras dispararam no começo do século XXI a necessidade de pensar em novas representações de pessoas negras e nos sujeitos sociais que dominam os meios narrativos.

Por fim, deve-se mencionar ainda a contribuição de Noel dos Santos Carvalho para fundamentar o campo de estudo sobre a produção de realizadoras e realizadores negros no início do século XXI. A prova disso encontra-se na publicação do livro de Jeferson De, cuja introdução, redigida por Carvalho (2005), oferece detalhado panorama da participação de pessoas negras no cinema brasileiro desde o período silencioso. Nessa obra o autor faz o importante papel de registrar a contribuição de cineastas negros e negras desde a chegada do cinema no Brasil, bem como apresenta um levantamento dos trabalhos acadêmicos produzidos até então sobre o assunto. Ao colocar a produção desses e dessas cineastas numa linha histórica, permitiu a futuros realizadores, realizadoras, pesquisadores e pesquisadoras gozar de referências, tanto temáticas quanto estéticas, para reconstruir a imagem de negritude nas grandes telas. Esta publicação altera o entendimento da questão da autorrepresentação enquanto demanda restrita ao movimento social para torná-la objeto do olhar analítico e científico. Em outras palavras, legitima o reconhecimento desses e dessas cineastas e de suas reivindicações, convertendo-se inclusive em texto fundamental para as gerações futuras de pessoas negras que fazem cinema.

### *O movimento do cinema negro brasileiro*

Os anos subsequentes à publicação de Carvalho e De presenciaram a abertura de caminhos para o que se convencionou chamar por cinema negro, no qual o trabalho de Zózimo Bulbul se tornou a principal referência filmográfica. Profundamente ligada às reivindicações dos movimentos sociais nos anos 1970, a atuação de Bulbul no cinema foi também influenciada pela luta dos direitos civis nos Estados Unidos e pelos processos de independência de países do continente africano. Esta relação do artista com as lutas emancipatórias da população negra fundamentaram a construção de um percurso produtivo comprometido com o discurso de afirmação da negritude.

Após visitar com seus filmes *Abolição* (1988) e *Alma no Olho* festivais voltados à exibição dos cinemas africanos e/ou afrodiáspóricos - em Burkina Faso, Estados Unidos, Itália e França -, o cineasta motiva-se a fundar no Rio de Janeiro o Centro Afro Carioca de Cinema, cuja finalidade é “a valorização da produção cinematográfica brasileira, africana e caribenha como um ato social de transmissão de sabedoria, formação técnica e artística, profissionalização e a inclusão no mercado de trabalho” (Centro Afro Carioca de Cinema, 2013). Além da realização de eventos formativos em audiovisual e atividades culturais de outras áreas artísticas, o espaço se tornou também sede do I Encontro de Cinema Negro Brasil África, no qual, com apoio do Consulado da França, foram exibidas obras de cineastas negros e negras do continente africano e do Brasil.

Felizmente o evento não se configurou uma experiência isolada. Até 2012, sob a coordenação de Bulbul, o festival era nomeado de Encontro de Cinema Negro acrescido do recorte regional ao qual a edição estava destinada (contando sempre com Brasil e África, alternando entre Caribe, Américas e América Latina). A partir de 2013, com o falecimento do cineasta, o evento foi rebatizado para Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, consagrando-o como principal referência do cinema negro brasileiro - embora não fosse o primeiro diretor negro na cinematografia nacional, dedicou a maior parte da vida à luta pela visibilidade do cinema de pessoas negras no Brasil.

Parte do reconhecimento da contribuição de Bulbul se deve, inclusive, às pesquisas dedicadas ao seu trabalho. Expondo brevemente a trajetória artística e ativista do cineasta, Carvalho (2012) o apresenta como o inventor do cinema negro brasileiro.

Seu maior desvio geracional foi o de enveredar para autoria de filme, uma opção inédita, quase proibida para um negro da sua origem social. Fez poucos filmes, mas abriu uma perspectiva nova na tematização da questão racial. A primeira novidade foi evitar o nacionalismo de esquerda corrente nos filmes da geração do cinema novo. Neste o negro é quase sempre uma alegria da nação como o povo, o camponês, o favelado, o bandido social, etc. A segunda foi experimentar e inventar novas formas de representação do negro e sua história tem correspondência com o que muitos artistas negros no mundo todo estavam produzindo. *Alma no olho* (1973) e *Abolição* (1988) são exemplares de uma forma narrativa formativa pouco usual no cinema brasileiro no período da sua realização (2012, p. 20).

No mesmo ano, a pesquisadora Janaína Oliveira (2012) apresenta o projeto *Cinegritude*, que consistia no desenvolvimento de pesquisas para “analisar a invisibilidade do cinema negro no Brasil” (p. 7), junto a breves panoramas dos Encontros ocorridos até então. Neste trabalho, Oliveira destaca a influência da Lei nº 10.639/03<sup>9</sup> - que torna obrigatório o ensino de História e Cultura Afro-Brasileira no ensino fundamental e médio - no aumento da circulação das obras de cineastas negros e negras. Diante da lacuna de qualificação em cumprir a obrigatoriedade da lei, elevou-se a demanda de educadores e educadoras por materiais culturais voltados a temas relacionados à identidade racial e à ancestralidade africana na cultura brasileira, utilizando o cinema como material de apoio no ensino formal. O público do Centro Afro Carioca de Cinema, segundo a autora, é formado em sua maioria por pessoas próximas dos movimentos negros ou por pessoas que em algum grau estão vinculadas à produção cinematográfica negra, seja apenas por interesse ou por laço profissional.

A síntese sobre os Encontros de Cinema Negro apresentada por Oliveira indica o objetivo do evento em responder positivamente às representações limitantes dadas às pessoas negras no âmbito do cinema. Tendo em vista a autorrepresentação, o Centro Afro Carioca de Cinema pautou - e ainda pauta - a importância da formação técnica de realizadores e realizadoras negras e da partilha igualitária do mercado audiovisual. Embora não seja apresentada uma definição para o termo “cinema negro”, o uso do conceito é reproduzido segundo as perspectivas apontadas pelos manifestos da virada do século. Pode-se dizer que a visibilidade de Zózimo Bulbul, decorrente inclusive da atuação dos e das intelectuais mencionadas, e a crescente magnitude dos Encontros no decorrer dos anos influenciaram a popularização do termo, tanto no âmbito prático quanto teórico.

---

<sup>9</sup> Referente à Lei Nº 10.639, de 9 de dezembro de 2003, aprovada durante o governo de Luiz Inácio Lula da Silva, que “altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática ‘História e Cultura Afro-Brasileira’, e dá outras providências” (Brasil, 2003).

A demarcação de cinema negro, embora fundamentada na oposição ao racismo estrutural do mercado cinematográfico, é alvo do questionamento de Júlio César do Santos e Maria Berardo (2013). Ao postular a pergunta “a quem interessa um cinema negro?”, o autor e a autora afirmam que, em primeiro lugar, há um cinema negro e que essa existência se funda na agência de um grupo com propósitos compartilhados. Partindo da perspectiva de que a identidade pressupõe um pertencimento provisório, o texto aponta o caráter consciente do discurso identitário na produção artística, que afirma e nega ao mesmo tempo símbolos e representações culturais.

Há um “cinema negro”, quer dizer, esta expressão foi cunhada por alguém e em determinadas circunstâncias – tempo, espaço, contexto político, cultural, tensões sociais e outros elementos, em que se incluem as diversas subjetividades dos agentes interessados nessa denominação. Afirmar isto é assumir uma condição de consciência, também interessada, de pesquisadores que se dedicam a traçar cartografias em que a negritude é central, tendo como lente a poética visual, no caso representada pelo cinema (p. 1).

A passagem aponta para a existência deste cinema enquanto discurso conscientemente posicionado de pessoas a quem tal demarcação possui efeito. Essa consciência ganha força, porém, principalmente por parte de pesquisadoras e pesquisadores que, a partir do trabalho de análise e conceitualização, nomeiam o fenômeno e reconhecem-no na realidade prática.

Reconhecendo o cinema enquanto mercadoria, a autora e o autor questionam se não estaria o cinema negro, ao compreender a classe média negra como nicho de mercado espectador, homogeneizando experiências de resistência. Este argumento se pauta na observação de obras audiovisuais que focam neste grupo para comercializar produtos estéticos, como artigos para cabelo, vestimentas e, conseqüentemente, modos de comportamento. A questão levantada certamente encontra sentido na medida em que se observa a crescente presença de pessoas negras nos comerciais televisivos, contudo, ignora-se no texto que esses produtos audiovisuais são, em sua esmagadora maioria, formulados por pessoas brancas, cuja principal preocupação não é o reconhecimento da diversidade afro-brasileira, mas sim gerar lucro a partir de seu poder de compra.

Um exemplo empírico desta afirmação corresponde à atuação da marca de produtos capilares *Salon Line*. Em 2003, a empresa produzia os principais cosméticos de relaxamento e alisamento de cabelo, amplamente oferecido a mulheres negras para desfazer o volume e os cachos característicos do cabelo afro. Atualmente a marca é responsável pela produção de uma das linhas mais consumidas por mulheres negras para hidratação e manutenção dos

cachos e crespos naturais, a linha de *Maioneses Capilares Tô De Cachos*. Sem dúvida, a atenção da marca às transformações estéticas da população brasileira é positiva, é ingênuo, porém, supor que a arrecadação dos lucros da empresa favorece em alguma medida pessoas negras.

Em concordância com o texto, afirma-se sim a tentativa de homogeneização do público afro-brasileiro, mas é justamente contra esse movimento que caminha a produção cinematográfica de pessoas negras. Ao contrário da premissa “cinema como mercadoria” proposta no texto, as produções desses e dessas cineastas são, em sua maioria, financiadas por editais públicos ou financiamentos coletivos, afastando as obras do compromisso com grandes marcas. Além disso, a circulação desses filmes ainda é restrita. Apesar da abertura de mostras e festivais para esses trabalhos, o alcance não corresponde à massividade a qual se refere o artigo. De fato, há uma camada negra da população, cujas demandas ultrapassam as questões urgentes - alimentação, moradia, saúde, etc. - e se direcionam à partilha dos bens culturais, o direito ao exercício da arte, no caso. O cinema negro, no entanto, não responde às demandas de consumo de uma classe média negra, por sua própria lógica de produção. Grandes produções estadunidenses protagonizadas por pessoas negras, como o longa *Pantera Negra* (2018, de Ryan Coogler) têm cumprido melhor esse papel, até pelo espaço esmagadoramente maior que ocupam nas salas de cinema brasileiras.

A crítica do artigo, embora não reflita a realidade da participação negra do mercado audiovisual, engendra o desejo de reafirmar o conceito de cinema negro em outros moldes. Na genealogia apresentada por Edileuza Penha de Souza (2013), considera-se o ativismo o ponto de partida para o surgimento do cinema negro no Brasil, que ela compreende enquanto gênero cinematográfico. Segundo Souza, “é nas primeiras palavras escritas por homens e mulheres negras no Brasil, grafadas em panfletos, periódicos, cadernos, jornais e tantos outros instrumentos de letramento que se encontram os primórdios para elaboração do conceito daquilo que hoje se denomina Cinema Negro” (p. 68).

O movimento negro, de fato, existe no período republicano com atuações particulares e perspectivas políticas distintas; o cenário contemporâneo de luta herda tradições dessas vastas mobilizações do século XX (Domingues, 2007), que contava, em momentos políticos não repressivos, com a contribuição da imprensa negra. As especificidades de cada movimento não são abordadas para pensar sua influência na ação afirmativa no campo do cinema, o que Souza pretende, no entanto, é comprovar que as reivindicações de cineastas

negros e negras das últimas décadas têm fundamento histórico e que a demanda por transformação das representações e criação de novas imagens sempre foi parte da luta desses movimentos.

No intuito de reconhecer e legitimar um fenômeno dinâmico, os limites do conceito de cinema negro têm sido realocados pela crítica. Se sua invenção é atribuída ao Manifesto do Dogma (Carvalho; Domingues, 2018), para a autora, o termo é ratificado no lançamento dos DVDs *Obras Raras do Cinema Negro - Década de 70<sup>10</sup>*, em 2006, pela Fundação Cultural Palmares (FCP), sob a curadoria e coordenação de Zózimo Bulbul. Embora o campo da realização tenha rapidamente se apropriado do nome, especialmente em mostras e festivais voltados às obras de cineastas negras e negros, é na discussão conceitual que a definição se potencializa. Nesse sentido, Souza faz duas importantes contribuições em sua tese. A primeira delas consiste em sugerir uma epistemologia de criação a partir desses trabalhos, isto é, levantar a possibilidade de que essas obras tragam em si expressões próprias das experiências culturais afro-brasileiras e de vivências de negritude no Brasil.

A segunda contribuição de Souza, e talvez a mais significativa, diz respeito à introdução do nome de mulheres na composição do imaginário de cinema negro e à sugestão de que “essas mulheres inauguram um cinema negro no feminino” (p. 84). Junto ao nome de Lilian Solá Santiago, a autora apresenta o trabalho de Adélia Sampaio e de mais outras cineastas negras atuantes na contemporaneidade, que a crítica ainda não havia dado conta de incorporar. As obras das diretoras não são apresentadas, tampouco analisadas no texto, Souza deixa apenas um indicativo de pesquisa que necessita ser aprofundada, contudo, evoca-se a necessidade de considerar a contribuição de mulheres negras para o cinema nacional, em geral, e para o cinema negro, especificamente.

Após a publicação do artigo sobre o *Cinegritudo*, Janaína Oliveira idealiza em 2013 o Fórum Itinerante de Cinema Negro, espaço dedicado à reflexão sobre a produção imagética feita por pessoas negras ou que tragam a experiência negra para o centro do debate. Incentivando a produção audiovisual, a crítica e a qualificação de público, o objetivo do Fórum é “problematizar a própria produção [de cineastas africanos, africanas e da diáspora],

---

<sup>10</sup> O primeiro DVD compõe-se dos filmes *Compasso de espera* (1973, de Antunes Filho), *Na boca do mundo* (1976, de Antônio Pitanga) e *Referências* (2006, de Zózimo Bulbul); e o segundo das obras *A deusa negra* (1978, de Ola Balogun), *As aventuras amorosas de um padeiro* (1975, de Waldir Onofre) e *Vida nova por acaso*, episódio do filme *Um é pouco, dois é bom* (1970, de Odilon Lopes).

mostrar como determinados contextos culturais constroem narrativas diversas e significativas, bem como criam gêneros e linguagens distintas” (FICINE, 2013).

Em sintonia com as preocupações do *Cinegritudo*, projeto de pesquisa orientado por Oliveira desde 2009, o compromisso com a desconstrução do olhar colonizado tanto no cinema quanto na educação é um dos principais objetivos do FICINE. Por isso, encontra-se no Fórum a proposição de oficinas de produção audiovisual, permitindo que pessoas negras ampliem sua formação técnica e o desenvolvimento dos meios narrativos, mas também atividades voltadas à formação de professores e professoras e desenvolvimento de material paradidático com foco no audiovisual. A possibilidade de uma epistemologia de criação apresentada por Souza se desdobra no FICINE com o incentivo à análise da relação entre contextos culturais e diversidade de narrativas. A percepção de cinema negro enquanto gênero cinematográfico se transforma para a ideia de um território onde diferentes gêneros, linguagens e estilos podem coexistir. Novamente o conceito tem suas fronteiras atualizadas para caber mais identidades, que são representadas de maneira inovadora na imagem cinematográfica.

O trabalho de Oliveira se encontra entre as principais iniciativas de desenvolvimento formativo e reflexivo do cinema negro na década de 2010, mas, até o presente momento, outros nomes contribuem significativamente para o campo. Ceíça Ferreira (2013) retoma o filme *Ôrí* (1989), de Raquel Gerber<sup>11</sup>, cujo texto de narração é assinado pela pesquisadora e ativista Beatriz Nascimento. Por acompanhar a atuação e, principalmente, transmitir o pensamento de uma das principais intelectuais afro-brasileiras do século XX, a obra ganhou atenção de Ferreira, cujo trabalho destaca a produção audiovisual a partir do olhar de mulheres negras. Em seu artigo, a autora se utiliza da análise fílmica para investigar a conjugação entre cinema e alteridade, tendo em vista o debate racial posto pelo pensamento social brasileiro e a representação de pessoas negras. Para ela, *Ôrí* demonstra a eficácia do documentário performático em permitir que sujeitos negros assumam seu “lugar de fala” e expressem seus afetos e pensamentos. As estratégias de enunciação desse tipo de documentário, segundo o artigo, incentivam as pessoas espectadoras a se colocarem no lugar deste Outro que fala de si. A obra é vista, portanto, como um exemplo de narrativa em que

---

<sup>11</sup> Dirigiu também *Ylê Xoroquê* (1982), *Abá* (1992, com Cristina Amaral). Autora dos livros *Cinema Brasileiro e Processo Político e Cultural* (1982), *O Mito da Civilização Atlântica - Glauber Rocha e o Cinema Novo* (1982).

pessoas negras podem construir sua própria história, demonstrando que a tônica da autorrepresentação é critério de análise da imagem de mulheres negras no cinema.

Se, por um lado, pesquisadoras negras apontavam para determinadas ausências na constituição discursiva do cinema negro e reivindicavam o reconhecimento da contribuição de mulheres negras para o movimento que se renova, paralelamente novos trabalhos de cineastas negras surgiam e surpreendiam a crítica e o público. Um nome de grande visibilidade e importância para a década de 2010 foi o de Viviane Ferreira, diretora do curta-metragem *O dia de Jerusa* (2014). Filmado em São Paulo, no Bixiga, a história relata o encontro entre Jerusa, moradora do bairro, e Silvia, pesquisadora de opinião que circula pela região. A tarde de memórias entre duas mulheres negras de gerações diferentes é o tema primordial do filme e a relação de afeto e amor o destaque da obra (Santos; Souza, 2016). Vale ressaltar que o curta se desdobrou num longa-metragem chamado *Um dia com Jerusa* (2020).

No ano seguinte ao lançamento do curta de Ferreira outras duas obras marcam de maneira decisiva a trajetória do cinema negro. *Kbela*, de Yasmin Thayná, e *Cinzas*, de Larissa Fulana de Tal, ambos de 2015, representam a chegada ativa e coletiva de mulheres negras no papel de direção, bem como a potência da conjugação entre identidade, gênero e narrativa audiovisual a partir da autorrepresentação. Lançado no Festival da Mulher Afro Latino-Americana e Caribenha (Latinidades), *Cinzas* retrata um dia na vida de Toni, um rapaz que deseja estudar, mas despence sua energia física e mental no trabalho de telemarketing, no transporte lotado e na defesa de si contra a violência policial. Produzido pelo coletivo Tela Preta, o filme fortalece a presença de cineastas negras da Bahia, deslocando o debate sobre o cinema negro brasileiro do eixo Rio-São Paulo para outras regiões do país.

Entretanto, no subúrbio carioca, em Nova Iguaçu, uma estudante de Comunicação Social se propôs a fazer um filme que discutisse o processo de tornar-se negra a partir da aceitação do cabelo crespo. A conjugação de performances artísticas na narrativa audiovisual resultou em *Kbela*, obra que estreou no Cine Odeon, sala tradicional de cinema do Rio de Janeiro, e que contou com mais de mil espectadores nas primeiras semanas de exibição, um número surpreendente para um curta-metragem. Além de ter sido exibido mais de 80 vezes, em mostras e festivais nacionais e internacionais, a obra foi premiada como Melhor Curta-Metragem da Diáspora Africana na Academia Africana de Cinema (AMAA Awards 2017) e foi exibido também no Festival Internacional de Cinema de Rotterdam (IFFR, 2017), na

Holanda, e no FESPACO – Festival Panafricano de Cinema e Televisão de Ouagadougou, em Burkina Faso.

O filme de Thayná possui profundo diálogo com o curta-metragem *Alma no Olho*, de Zózimo Bulbul, considerado vanguarda do cinema negro brasileiro. Assim como no filme de Bulbul, *Kbela* evidencia a potência da articulação entre a narrativa audiovisual e a temática do racismo, em especial no que diz respeito ao uso da performance. Na medida em que corresponde a demandas de cineastas e intelectuais negros e negras que buscam e incentivam a experimentação formal na cinematografia, o filme vai ao encontro também da reivindicação de mulheres negras de se verem reimaginadas nas telas. A obra é considerada um marco na trajetória do cinema negro contemporâneo (Rodrigues, 2018), destacando a primavera de curtas-metragens de pessoas negras nos últimos dez anos, em especial o trabalho de mulheres.

Certamente o despontar de cineastas negras não correspondeu somente aos nomes citados. Se essas diretoras obtiveram visibilidade se deve não apenas à qualidade de seus trabalhos, mas à dedicação de pesquisadoras negras no campo do cinema em destacar seus nomes. Assim como o Dogma contou com intelectuais que legitimaram e destacaram suas produções e reivindicações, assim a participação de mulheres negras no cinema trata-se, principalmente, de um problema de críticos, críticas e analistas que se debruçam sobre essas obras, um problema acadêmico, portanto. É sempre importante mencionar que os avanços da intelectualidade negra caminham junto com o movimento social, nesse caso o feminismo negro, que passou a contar com publicações relevantes dentro e fora do Brasil, como os livros de Djamilia Ribeiro<sup>12</sup>, Sueli Carneiro<sup>13</sup>, Chimamanda Ngozi Adichie<sup>14</sup>, Angela Davis<sup>15</sup>, bell hooks<sup>16</sup>, entre outras.

---

<sup>12</sup> *Lugar de Fala* (2016); *Quem Tem Medo do Feminismo Negro?* (2018); *Pequeno Manual Antirracista* (2019); *Cartas Para Minha Avó* (2021).

<sup>13</sup> *Mulher negra: Política governamental e a mulher* (1985), com Thereza Santos e Albertina de Oliveira Costa; *Gênero, raça e ascensão* (1995); *Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero* (2003); *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser* (Tese, 2005); *Racismo, Sexismo e Desigualdade no Brasil* (2011); *Escritos de uma vida* (2018); *Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais* (2019); *Pensamento Feminista Brasileiro: Formação e contexto* (2019); *Interseccionalidades: pioneiras do feminismo negro brasileiro* (2020).

<sup>14</sup> Livros traduzidos: *Hibisco Roxo* (2003); *Sol Amarelo* (2006); *No Seu Pescoço* (2009); *Americanah* (2013); *Sejamos Todas Feministas* (2014); *Para Educar Crianças Feministas: Um Manifesto* (2017); *O Perigo de Uma História Única* (2018); *Notas Sobre o Luto* (2021).

<sup>15</sup> Livros Traduzidos: *Mulheres, Raça e Classe* (2016); *Mulheres, Cultura e Política* (2017); *A liberdade é uma luta constante* (2018); *Estarão As Prisões Obsoletas?* (2018); *Angela Davis: Uma autobiografia* (2019); *O sentido da liberdade: E outros diálogos* (2022).

<sup>16</sup> Livros Traduzidos: *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras* (2018); *Teoria Feminista: Da margem ao centro* (2019); *Erguer a voz: Pensar Como Feminista, Pensar Como Negra* (2019); *Anseios: Raça,*

Dando continuidade à questão levantada sobre a participação de mulheres negras e, principalmente, na investigação de um cinema de afeto, *O dia de Jerusa* é acionado como exemplo de práticas cinematográficas que buscam responder à “incapacidade de dar e receber amor” apontada por bell hooks (2000, apud Santos; Souza, 2016, p. 71). Na medida em que rompem as personagens com estereótipos do imaginário cinematográfico sobre mulheres negras e projetam nas grandes telas a partilha de vivências de solidão e cumplicidade de duas gerações distintas, surge na obra a reconstituição de amor e de cura, restaurando subjetividades femininas e negras no cinema nacional.

*O dia de Jerusa* faz florescer as micropolíticas vivenciadas entre mulheres negras, por meio do autocuidado, do cuidado entre si, de encontros que evocam novas formas de representar e conceber o mundo. O Cinema Negro de Viviane se empenha na contraposição às formulações hegemônicas de representatividade para a população feminina negra. Ela constrói um cinema *desde dentro, para desde fora*; utiliza suas vivências e estabelece ferramentas próprias para composição de novas representações, de novas histórias (p. 74).

Ao ressaltar o esforço de Viviane Ferreira em se opor às imagens estereotipadas de mulheres negras, as autoras reforçam o propósito político do cinema negro em construir novas representações, especialmente quando destaca o compromisso da diretora com o ativismo e às lutas históricas por representatividade. O cinema de afeto (Souza, 2013) se encontra refletido na captura do que há de mais corriqueiro e inconsciente, nos detalhes que demonstram atenção e cuidado. Este exercício do filme de Ferreira em revelar o íntimo da resistência negra se mostra, segundo as autoras, como o cerne de um cinema negro no feminino.

Igualmente na busca por costurar este cinema negro no feminino, Janaína Olivera (2016) dedica-se ao trabalho de Yasmin Thayná e Larissa Fulana de Tal, corroborando para o reconhecimento dessas cineastas. A primeira questão a qual a autora se propõe responder é a definição do conceito de cinema negro, que naquele momento foi qualificado por ela como um “projeto em construção”, cujo objetivo principal é alcançar o direito à autorrepresentação por meio do embate com o mercado cinematográfico estruturalmente racista. No intuito de adicionar novos capítulos a esta genealogia do cinema negro, Oliveira aponta o Cinema Novo como o marco inicial dessa trajetória e reitera o papel vanguardista de Zózimo Bulbul, tanto

em termos históricos quanto narrativos e estéticos, bem como reforça sua contribuição para o fortalecimento da produção de realizadores negros e negras nos últimos vinte anos.

O texto concorda com Souza ao postular essa produção enquanto gênero cinematográfico, cujas concepções narrativas e estéticas estão fundamentalmente ligadas às reivindicações do ativismo negro no Brasil. Além disso, Oliveira, enquanto historiadora, dedica-se a recontar a trajetória do cinema negro, no intuito de encontrar nesse trajeto a contribuição (esquecida ou apagada) de mulheres negras. Nesse sentido, o texto apresenta novidades importantes, sendo a primeira delas o reconhecimento de que os trabalhos acadêmicos sobre o tema não reconhecem a participação feminina. Por esse motivo, a autora dedica um momento específico do artigo para destacar a presença e contribuição de Adélia Sampaio, comparando a indiferença ao trabalho da diretora em contraposição à identificação quase mítica de Zózimo Bulbul.

A singularidade do texto de Oliveira encontra-se, porém, na revisão de fatos históricos, qualificando-os como marcos fundamentais para a continuidade do cinema negro. Além do entendimento do Cinema Novo como ponto de partida, a autora retoma a importância do Dogma Feijoadado e do Manifesto de Recife, reconhecendo-os como “um chamado de atenção às demandas para transformação nos modos de representar o negro no cinema” (p. 4) e à necessidade de políticas públicas para aplicação de ações afirmativas no audiovisual, respectivamente. O artigo destaca também a criação do Centro Afro Carioca de Cinema e do Fórum Itinerante de Cinema Negro, bem como a relevância do Encontro de Cinema Negro que, segundo Oliveira, funcionam como quilombos de cinema, reunindo cineastas, pesquisadoras, pesquisadores e público em torno das cinematografias negras dentro e fora de África, e consolidam o exercício da autorrepresentação por pessoas negras.

A retomada história feita pela autora reconhece estes acontecimentos e organizações como marcos fundamentais, isto é, fenômenos determinantes para mudança de trajetórias, e solidifica uma narrativa para o projeto do cinema negro, dividindo-o em momentos específicos e projetando-lhe continuidade na contemporaneidade. Iniciada com o manifesto do Dogma Feijoadado, diz Oliveira, a produção contemporânea se vê ligada às universidades e aos cursos livres de cinema. Nascida em diferentes regiões do país, a nova geração de cineastas é composta majoritariamente por mulheres e sua atuação no campo de curtas-metragens é significativa. A busca por um cinema negro no feminino se responde não apenas com o

destaque de mulheres na história recente do cinema negro, mas com a afirmativa de que sua atuação constitui a sustentação dessa contemporaneidade.

De fato, é notável a atuação feminina em diferentes frentes do campo cinematográfico, em especial no setor de difusão, no estudo de recepção fílmica, no âmbito legislativo e jurídico e na esfera curatorial. No mesmo ano do lançamento de *Kbela* e *Cinzas* a Caixa Cultural recebe, sob a curadoria de Kênia Freitas, a mostra *Afrofuturismo: Cinema e Música em uma Diáspora Intergaláctica*, que apresentou vinte e um filmes nacionais e internacionais e reuniu textos fundamentais da teoria afrofuturista norte-americana, como o pensamento de Ytasha Womack e Kodwo Eshun (2015)<sup>17</sup>. Este trabalho engendrou discussões que viriam a se popularizar no referencial estético e narrativo de cineastas negras e negros. O acesso a obras fílmicas e bibliográficas sobre o afrofuturismo despertou a atenção criativa para a apropriação do debate sobre ficção científica, tecnologia e futuro. O cinema negro, que estava comprometido em denunciar as atrocidades e apagamentos sofridos pelas pessoas negras no Brasil, se voltava também, com a influência afrofuturista, a inventar novos presentes a partir das infinitas possibilidades de futuro. Para Freitas, o afrofuturismo é a estética das novas criações do cinema negro, na qual o filme se torna “um fragmento narrativo de uma memória coletiva e das memórias individuais” (p. 8).

Se o avanço de pessoas negras era notável tanto na produção cinematográfica, quanto no campo da pesquisa acadêmica e da formação de público, no que diz respeito às políticas públicas, por outro lado, o debate permanecia resistente às reivindicações dos movimentos sociais. Um evento ocorrido no Itaú Cultural de São Paulo, em 2015, foi fundamental para modificar o debate acerca do papel das instituições, públicas e privadas, na inserção de afro-brasileiros e afro-brasileiras no campo da arte e das narrativas culturais. No dia 12 de maio a instituição receberia a peça *A mulher do trem*, a ser encenada pela Companhia Teatral *Os Fofos Encenam*. Devido à caracterização de umas das atrizes (cuja personagem era uma empregada doméstica), que estaria com o rosto pintado de tinta preta, ativistas do movimento negro convocaram um boicote à peça, acusando o grupo de se utilizar de *blackface*<sup>18</sup> e, portanto, perpetuar representações racistas no teatro. Sob a pressão dos movimentos e as

---

<sup>17</sup> Textos cedidos para publicação do catálogo da mostra pela autora Ytasha Womack e pela editora Chicago Review Press, Incorporated. Publicação original: WOMACK, Ytasha. *Afrofuturism: The world of black sci-fi and fantasy culture*. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.

<sup>18</sup> O *blackface* consiste na prática comum no século XIX e XX de usar tinta preta para pintar o rosto de atores e atrizes brancas em espetáculos humorísticos, no intuito de ridicularizar personagens negras.

perdas que poderiam representar à reputação do banco, o Itaú Cultural, em diálogo com a Companhia, decide cancelar a peça e propõe no lugar uma mesa com artistas e ativistas para discutir a representação de pessoas negras na arte e na sociedade<sup>19</sup>. Embora o acontecimento tenha ocorrido no campo do teatro, a extensa repercussão do caso nas redes sociais permitiu que intelectuais e ativistas de diferentes áreas se mobilizassem em torno da questão.

O cinema não sairia ileso dessa discussão. O acúmulo reflexivo sobre a problemática da representação do corpo negro na imagem cinematográfica, bem como o desinteresse do mercado audiovisual pela produção de cineastas negros e negras foram os principais argumentos para que profissionais do audiovisual em São Paulo se mobilizassem numa resistência coletiva e sistematizada à estrutura racista do audiovisual nacional. O resultado dessa união é a fundação da Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), “instituição de fomento, valorização e divulgação de realizações audiovisuais protagonizadas por negras e negros bem como a promoção desses profissionais também para o mercado audiovisual” (APAN, 2018). É válido notar que a APAN, gestada em parte a partir de discussões da Spcine (Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo), descende igualmente de políticas públicas voltadas à equidade étnico-racial desenvolvidas durante os governos do Partido dos Trabalhadores, bem como das ações de instituições do movimento negro desse período, como o Instituto Geledés da Mulher Negra (1988). Os governos do Estado e da Prefeitura de São Paulo desse período, mesmo se tratando de governos de direita, mantiveram as pautas étnico-raciais no campo do cinema.

Fundada em 2016, a APAN foi, em seu surgimento, presidida por Viviane Ferreira<sup>20</sup>, vice-presidida por Renato Candido<sup>21</sup> e contava com a direção administrativa de Joyce Prado<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> O debate *Arte e Sociedade: a Representação do Negro (2015)* está disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=LG\\_cRXBsKfE&ab\\_channel=Ita%C3%BA Cultural](https://www.youtube.com/watch?v=LG_cRXBsKfE&ab_channel=Ita%C3%BA Cultural)>.

<sup>20</sup> Advogada e cineasta, Viviane Ferreira atua principalmente com direitos autorais, direitos culturais e direito público. A cineasta integra a Associação Mulheres de Odun e é sócia-fundadora da empresa Odun Formação & Produção.

<sup>21</sup> Cineasta com Bacharelado em Audiovisual e Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Além das realizações audiovisuais, possui atuação como professor nas áreas de fotografia, direção de arte, roteiro e História do Cinema Brasileiro. Atualmente Renato Candido leciona Produção Audiovisual na Faculdade Zumbi dos Palmares e é sócio-proprietário da produtora Dandara Produções Culturais e Audiovisuais - LTDA, pela qual roteirizou episódios da série Pedro e Bianca, exibida na TV Cultura e vencedora de diversos prêmios internacionais.

<sup>22</sup> Com formação em Comunicação Social: Rádio e TV pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e especializada em Roteiro Audiovisual pelo Centro Universitário SENAC, Joyce Prado é sócio-fundadora da Oxalá Produções. Seus principais trabalhos são como co-diretora da websérie *Empoderadas* (2015) e do curta-metragem *Fábula de Vó Ita* (2015), roteirista na série *Rua 9 - EP 06* (2015) e roteirista e diretora de produção no curta *Muros Entre Nós* (2014).

Destacando o legado de Zózimo Bulbul e de Joel Zito Araújo para o protagonismo de pessoas negras no audiovisual, a APAN reitera a valorização da negritude e defende o interesse no caráter inclusivo no que diz respeito ao recorte racial em todas as etapas do audiovisual. Os grupos de trabalho da instituição concentram-se em formação, projetos, fomento, distribuição e comunicação e suas principais atividades até 2018 eram: a Mostra do Audiovisual Negro, o Lab Negras Narrativas e o Seminário do Audiovisual Negro, que incorporava as atividades mencionadas.

Em muitos aspectos os objetivos da APAN se assemelham aos propostos pelo Centro Afro Carioca de Cinema e pelo Fórum Itinerante de Cinema Negro. Para além da referência do trabalho de Bulbul, Viviane Ferreira (2016) afirma em entrevista cedida ao Itaú Cultural, na série *Diálogos Ausentes*, que o surgimento da Associação parte principalmente do reconhecimento da quantidade surpreendente de realizadores e realizadoras negras espalhados pelo Brasil, a maioria sem visibilidade. Conjuntura visível a partir das reuniões anuais do Encontro de Cinema Negro no Rio de Janeiro, viu-se nessa numerosa produção a necessidade de uma associação que catalogasse e reunisse informações dessas pessoas, bem como agisse em prol de seus interesses profissionais. Compreendendo que as narrativas negras são essenciais à existência de uma “nação brasileira”, a instituição é vanguarda na atuação jurídica do audiovisual e na defesa dos objetivos desses profissionais enquanto categoria de classe, frente a órgãos nacionais e internacionais.

Prova disso encontra-se na apresentação em 2017 de um projeto de lei à Câmara do Senado, que prevê para o setor audiovisual políticas de ações afirmativas<sup>23</sup>, com porcentagens reservadas para pessoas negras, indígenas e mulheres. Além disso, a APAN participa ativamente da discussão da PL nº 8.889/2017<sup>24</sup>, ainda em tramitação, no intuito de incluir cotas étnico-raciais no projeto proposto pelo deputado Paulo Teixeira (PT-SP). A luta pelo reconhecimento da profissionalização de inúmeros realizadores e realizadoras negras em âmbito legislativo é uma das principais contribuições da Associação ao cinema negro contemporâneo.

---

<sup>23</sup> O projeto original, apresentado pela APAN em 2017, foi publicado no catálogo do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (2018).

<sup>24</sup> O Projeto de Lei nº 8889/2017 apresentado pelo deputado Paulo Teixeira (PT-SP) “prevê cotas de conteúdo nacional nas plataformas de conteúdo audiovisual por demanda (...). Além disso, prevê o pagamento da Condecine (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional) por essas empresas” (Haje, 2019).

O surgimento da APAN se liga à mostra *Afrofuturismo* e às publicações de Souza, Oliveira e Ferreira na medida em que revela a força da atuação de mulheres negras na trajetória do cinema negro. Se a produção audiovisual de mulheres negras ganha destaque nesse campo, se deve ao fato de que também é delas o protagonismo da ação por políticas públicas e por reconhecimento no campo científico. Não é ingênuo dizer que essas mulheres têm ditado os destaques e as inovações desta nova área de pesquisa e que a cátedra do cinema brasileiro já não pode ignorar tamanha produção fílmica e conceitual.

Este engajamento feminino é visível também fora do eixo Rio-São Paulo. As iniciativas de produção e difusão são inúmeras em todo país, vale destacar, porém, algumas que têm funcionado como novos centros de exibição, de formação de público e de diálogo entre realizadores e realizadoras. Ainda em 2016 é criada em Aracaju (SE) a *EGBÉ - Mostra de Cinema Negro de Sergipe*, organizada pelo Cineclube Candeeiro em parceria com a Ong Cacimba de Cinema e Vídeo. Tendo à frente da direção a cineasta e produtora Luciana Oliveira e o produtor João Brazil, a EGBÉ enxerga o cinema enquanto instrumento fundamental da luta antirracista, na medida em que constroi nesta imagem “um espelho onde o reflexo tenha outra cor” (EGBÉ, 2020). Devido à dificuldade em conseguir financiamento para sua realização, a mostra conta com a participação de inúmeros profissionais voluntários, em muitos dos casos estudantes de audiovisual na Universidade Federal de Sergipe; por esse motivo, a organização atua diretamente na luta por políticas públicas no Estado, fazendo essa discussão também junto ao público durante a realização do festival. Tanto a Universidade quanto as políticas públicas da prefeitura de Aracaju, conquistadas por pressão dos movimentos sociais, têm papel central na constituição de um cenário favorável à formação da Mostra.

Abrir espaço para a produção desses realizadores e dessas realizadoras e aproximar pessoas negras às telas de cinema são os principais objetivos da mostra, que se propõe um espaço de aquilombamento entre espectadoras, espectadores e cineastas. No intuito de fortalecer a autoestima da população afro-sergipana, a EGBÉ promove exposições tanto na capital quanto no interior do Estado e a cada edição elege uma figura pública atuante no cinema para ser homenageada. Em sua primeira edição, a mostra indicou o artista Severo D’Acelino<sup>25</sup>, fundador da Casa de Cultura Afro Sergipana. Devido a sua importância na

---

<sup>25</sup> Nome fundamental do movimento negro de Sergipe, Severo D’Acelino é poeta, dramaturgo, ator, escritor, entre outras ações no campo da arte e do ativismo. Além da participação na telenovela *Velho Chico* (2016),

produção artística de Sergipe, bem como sua atuação política em defesa dos direitos de pessoas afro-descendentes, a mostra o elegeu também para dar nome ao prêmio do festival. Em 2017, a homenageada foi Adélia Sampaio, iniciando assim uma jornada de valorização do trabalho de cineastas negras. Edileuza Penha de Souza foi a terceira homenageada pela Mostra, em 2018, e em 2019 a EGBÉ homenageia Everlane Moraes, documentarista soterose-rgipana que acabava de retornar da Escola Internacional de Cinema e Televisão de Cuba. A homenageada da quinta edição da Mostra (2020) é Beatriz Nascimento, intelectual natural de Aracaju, e Cristina Amaral,<sup>26</sup> montadora do filme *Ôrí*.

A descrição do festival sergipano demonstra que, em concordância com as reivindicações do movimento negro e da produção cinematográfica afirmada racialmente, falar em cinema negro pressupõe a autoria de pessoas negras, bem como a renovação de sua representação no cinema nacional. A urgência da Mostra é tornar a imagem cinematográfica cada vez mais “escura” e atualizar a história afro-brasileira do ponto de vista de quem experiencia o racismo. Nesse sentido, a EGBÉ se apresenta como agente de descentramento da produção, alocando o olhar do público e da crítica para a realização afro-nordestina e sua experiência de negritude.

Junto à iniciativa de festivais se encontra também na contemporaneidade do cinema negro a dedicação ao cineclubismo, atividade que prevê a exibição e discussão de filmes de cineastas negras e negros regularmente. Neste sentido, ressalta-se a atuação do Cineclubes Atlântico Negro (CAN), sediado no Rio de Janeiro, cujo objetivo é conectar o público negro à projeção das culturas de matriz africana nas grandes telas, propiciando vínculos de identificação e empatia e articulando projetos coletivos de futuro (Junior, 2018). Inspirado ao ver pela primeira vez o filme *Guelwaar* (1992), do diretor senegalês Ousmane Sembène, e pela visita ao Museu Nacional de História e Cultura Afro-Americana (*Smithsonian National Museum of African American History & Culture*), numa visita em 1997 à Washington DC, nos

---

Severo D’Acelino é reconhecido por sua atuação nos longas *Chico Rei* (1985, de Walter Lima Jr.) e *Espelho d’Água - Uma Viagem no Rio São Francisco* (2004, de Marcus Vinícius Cesar).

<sup>26</sup> Cristina Amaral é montadora formada pela USP, trabalhou na montagem de filmes importantes como *Ôrí* (direção de Raquel Gerber e texto e narração de Beatriz Nascimento), *Alma corsária* (1993, de Carlos Reinchenbach), *Serras da desordem* (2006, de Andrea Tonacci), dentre outros longas, e recentemente o curta-metragem *Sem asas* (2019, de Renata Martins).

Estados Unidos, o artista Clementino Junior<sup>27</sup> alimentou por onze anos o sonho de criar um cineclube que partilhasse com o público brasileiro as produções do cinema africano.

O cineasta, que já atuava como cineclubista na Associação Brasileira de Documentaristas e Curtas-metragistas (ABD Nacional), especificamente na seção do Rio de Janeiro, reconhecia a necessidade de introduzir o protagonismo negro no circuito de cineclubes, bem como identificava a baixa frequência de pessoas negras nesses espaços. Durante o desenvolvimento de sua disciplina no curso de especialização em História e Cultura Afro-brasileira - oferecida pela instituição de ensino Atlântica Educacional com o propósito de preparar professores e professoras para efetivação da Lei 10.639/03 -, Clementino Junior propõe a criação de um cineclube que projetasse obras relacionadas aos temas das aulas, que visavam ressaltar e valorizar manifestações da cultura negra. Recebendo a pré-estreia do filme *Devoção* (2008, de Sergio Sanz), documentário no qual se discute sincretismo religioso, inaugurou-se o CAN, que ganharia vida própria após o término do curso.

Comprometido em contribuir com a educação e o audiovisual, o “navio negreiro do cinema” (apelido do CAN) existiu de maneira itinerante pela cidade e chegou a fazer sede em diferentes lugares da capital, até que se firmasse no Terreiro Contemporâneo, espaço cultural no centro do Rio de Janeiro voltado preferencialmente às artes negras. Devido ao difícil acesso às obras de pessoas negras nos anos 2000, os DVDs *Obras Raras do Cinema Negro* e os curtas de Jeferson De foram as principais fontes para as exposições de obras brasileiras. Com o desenvolvimento das câmeras digitais, a implementação dos pontos de cultura audiovisuais e o avanço da política de cotas étnico-raciais nas universidades, o autor afirma que este cenário se alterou, de modo que, tanto em quantidade quanto em qualidade, percebia-se o crescimento nas produções cinematográficas de pessoas negras e a consequente necessidade de aperfeiçoamento do trabalho de curadoria.

Clementino aponta ainda que muitas dessas obras, em especial de cineastas cariocas, encontraram no CAN o espaço para seus lançamentos e pré-estreias, alternativa que respondia à postura hermética da curadoria branca dos grandes festivais e mostras de cinema no Brasil, que dificultam a entrada desses filmes nos circuitos de exibição. O compromisso do Cineclube com a difusão das produções de realizadores e realizadoras negras avançou ainda para a proposição de formações, com destaque para a oficina audiovisual “Memória Portátil”,

---

<sup>27</sup> Clementino Junior é educador audiovisual, cineasta e doutorando em Educação (Geasur/Unirio) com enfoque em Educação Ambiental. Nascido numa família de artistas - filho da atriz Chica Xavier e do ator Clementino Kelé -, sua trajetória é marcada pelo vínculo com a arte e o compromisso com as lutas antirracistas.

na qual nas primeiras edições se discutiam técnicas do cinema-documentário voltado para o registro de memória local, através de aparelhos portáteis, como câmeras fotográficas e celulares (Jesus Junior, 2016).

Ao mesmo tempo que incentiva direta e indiretamente a juventude negra a fazer cinema, Clementino Junior se mantém ativo também enquanto cineasta, tornando-se um dos curtametragistas negro de maior produção do Brasil<sup>28</sup>. Influenciado pelas atividades com o Cineclube Atlântico Negro, sua filmografia em grande parte se direciona também à valorização da cultura afro-brasileira e ao reconhecimento da cidadania dessa população. O trabalho de Clementino como cineasta, cineclubista e professor dizem da fundamental atuação que possui no cenário do cinema negro carioca, sendo que dos curtas lançados por realizadores e realizadoras negras do Rio de Janeiro nos últimos cinco anos, seu nome está presente na maioria delas. Quando não está sob a direção de uma pessoa egressa das formações do CAN (ou no mínimo frequentadora do cineclube) ou quando não assina o cineasta alguma função específica na obra, certo é que ao menos na lista de financiamento coletivo pode-se encontrar a colaboração de Clementino Junior, demonstrando seu engajamento em diversas instâncias na produção negra local.

Exemplos como a EGBÉ e o Cineclube Atlântico Negro são iniciativas que, além do interesse em difundir as produções do cinema negro, demonstram também a preocupação na formação de público e na maneira como essas obras são recebidas. Se os filmes de cineastas negras e negros têm encontrado interesse de análise, o campo da recepção, por sua vez, não alcança a mesma atenção na pesquisa (Ferreira, 2017). O motivo para a carência de estudos de recepção cinematográfica e sobre mulheres negras no cinema, se explica, segundo Ceiza Ferreira, pela parca articulação entre os estudos de cinema, a crítica feminista brasileira e a produção teórica e metodológica dos estudos culturais.

Na medida em que evidencia as relações de poder no âmbito pessoal, a crítica feminista contribui aos estudos culturais e ao atentamento sobre a recepção dos meios de comunicação no ambiente doméstico, introduzindo novas questões sobre o processo de estruturação das identidades. Contudo, a falta de tradução da maioria dessas referências, bem

---

<sup>28</sup> Sua filmografia: *Sillis* (2000); *Sequestro de Bellini* (2003); *O Artilheiro* (2004); *Bolero de Pastel* (2005); *Histórias de Pescador* (2006); *7KPTAIS* (2007); *Sua Majestade, O Delegado!* (2007); *Folia de Adão e Eva* (2009); *Ojú Onà* (2011); *Anjo de Chocolate* (2013); *Jurema* (2014); *(in)cômodos* (2014); *feli(Z)cidade* (2015); *Na Rua* (2015); *Tião* (2016); *Anamnese* (2016); *6do2* (2017); *A Fé* (2017); *O Jogo* (2017); *Mística* (2018); *Unindo Corações* (2018); *João* (2018); *Baía* (2020); *A Padroeira* (2020); *Curai-vos* (2020).

como a desintegração da categoria de raça ao estudo de gênero, consolidou, segundo Ferreira, um campo de pesquisa pouco plural. Diante da heterogeneidade do público e de seu caráter ativo, apontados pelos estudos culturais, a recepção cinematográfica permite examinar as negociações de sentido articuladas entre espectadores, espectadoras e discursos hegemônicos.

O âmbito da recepção mostra-se, assim, como uma esfera fundamental para se entender e repensar o processo comunicacional, visto sob uma perspectiva dialógica entre espectador(a) e narrativa, por isso, um ambiente que se abre para diversas trilhas, janelas e fissuras. A recepção vai muito além do momento de assistir ao filme, à novela ou a outro produto cultural sociomidiático, pois abrange a rica gama de usos sociais, das formas de consumo e da diversidade das práticas cotidianas, na qual o(a) espectador(a) dá sentido às narrativas audiovisuais, completa, negocia e até mesmo ressignifica tais mensagens (p. 183).

A negligência desta análise de espetatorialidade resulta na ignorância sobre a expectativa do público no que se refere ao cinema brasileiro, assim como sobre a influência das representações dos filmes nacionais em seu imaginário (apud Mascarello, 2005), o que possibilitaria analisar as reais relações de força do processo de comunicação que transpassam o fazer cinematográfico no Brasil.

A alternativa para a desatenção dos estudos de cinema sobre a recepção fílmica, em especial sobre a recepção de espectadoras negras, reside, segundo a autora, na crescente emergência de cineastas negras que, partindo de diferentes regiões do país, criam no campo de curtas-metragens relações de afeto e de pertencimento (apud Oliveira, 2016; Souza, 2013, 2016, 2017). A pluralidade de experiências de negritude expressa nessas produções e a diversidade formal com a qual essas obras se materializam permitem projetar outras identificações com espectadoras negras e, portanto, novas interações de espetatorialidade.

O artigo expõe ainda alguns exemplos da repercussão que os trabalhos dessas diretoras têm ganhado, apresentando projetos de exibição e diálogo com o público sobre suas obras. O *II Seminário Cinema Negro Brasileiro* e a *Mostra com Mulheres* do *Festival CachoeiraDoc*, ambos realizados em Cachoeira (BA), são dois dos eventos responsáveis por difundir e debater a produção dessas mulheres. A *Mostra Especial - Cinema Negro no Brasil Contemporâneo*, realizada na 16ª Goiânia Mostra Curtas, o *I Encontro de Cineastas e Produtoras Negras / 1ª Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio*, ocorridos na Universidade de Brasília ante a organização de Edileuza Penha de Souza, aprofundaram a discussão no Centro-Oeste. Por fim, há em São Paulo o projeto *Empoderadas*, idealizado pela cineasta Renata Martins, que promoveu em 2017 o *1º Encontro Nacional Empoderadas*:

*Mulheres Negras no Audiovisual*, demonstrando que o protagonismo de mulheres negras, tanto na realização audiovisual quanto na difusão e interlocução com o público, emerge descentralizado do eixo sudestino.

As mostras e festivais apresentados por Ceiza Ferreira e as experiências da EGBÉ representam, em primeiro lugar, o efetivo movimento de mulheres negras em levar adiante o fenômeno do cinema negro e reorganizá-lo numa contemporaneidade política e criativa, isto é, agregando-lhe novas visibilidades e modos de narrar. Além disso, esses exemplos sintonizam-se com as ações do Cineclubes Atlântico Negro na medida em que se direcionam à relação direta com o público e investigam as produções de sentido a partir da recepção fílmica deste cinema.

#### *A consolidação conceitual do campo*

O campo conceitual ganhou ainda outros horizontes a partir de publicações de Noel Carvalho junto à Petrônio Domingues (2017), cuja revisão de momentos históricos do cinema nacional favoreceram a reescrita da trajetória de um cinema negro brasileiro. Em primeiro lugar, em seu artigo *A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro*, os autores retomam a discussão sobre a representação racial no período do Cinema Novo e pós-Cinema Novo. Longe de empreender uma retórica de julgamento a respeito das representações de pessoas negras efetuadas pelos cinemanovistas, o artigo resgata os textos de David Neves e Orlando Senna, demonstrando a relevância da contribuição intelectual do período, fosse ela negra ou não, bem como incentivando o aprofundamento da pesquisa histórica entre pesquisadoras e pesquisadores contemporâneos.

No segundo artigo, *Dogma Feijoadá: a invenção do cinema negro brasileiro* (2018), os autores revisitam o contexto cinematográfico nacional da década de 1990 - a saber, o cinema da retomada, e pontuam a contínua ausência de representações múltiplas de pessoas negras. O texto discorre sobre a luta do movimento negro a partir dos anos 70, destacando as reivindicações por novas imagens da população negra, e insere a organização politizada de artistas em torno da afirmação identitária enquanto decorrência desses movimentos. Admitindo que a autodeclaração de cineastas negras e negros encontra ambiente favorável para se desenvolver - referindo-se à demanda de uma classe média negra por produtos culturais e ao apoio institucional de festivais e mídias, no caso a Associação Cultural

Kinoforum e a Folha de São Paulo -, os autores detalham os acontecimentos e discussões que permitiram a construção do manifesto.

Na medida em que recapitula os fenômenos da virada do século e discute a visibilidade recebida pelo grupo, os autores introduzem questionamentos sobre a função do conceito de cinema negro. Fica a cargo das produções acadêmicas contemporâneas à publicação a missão de responder, a seu modo, o que se compreende o termo. A exemplo disso se encontra a pesquisa de Gilberto Alexandre Sobrinho (2017), que investiga a participação de mulheres negras no documentário brasileiro.

Há um campo de criação e de reflexão compreendido como o cinema negro do Brasil. Tendo como referencial o cinema de Zózimo Bulbul e como ponto de partida seu curta-metragem experimental *Alma no Olho* (1973), pode-se definir esse cinema com base nas expressões da imagem em movimento em que domina a presença de questões formais, narrativas e conceituais de herança africana, com grande ênfase na produção da diáspora negra em diferentes contextos. (...). A defesa de um cinema negro é, portanto, estética e política, e visa defender e construir um lugar de fala que sobreponha e atualize a herança ancestral às expressões contemporâneas, com referências globais e locais (p. 163).

Tomando como ponto de partida a produção de documentários dos anos 1980, o autor afirma que a chegada do vídeo e a apropriação dos movimentos sociais dessa tecnologia permitiram transformações profundas tanto nos temas retratados quanto na abordagem. Neste contexto, a mulher negra passa a ser de interesse das lentes cinematográficas, em especial aquelas vinculadas aos movimentos sociais. De forte influência televisiva, mas também empenhadas em ampliar a visibilidade historicamente negada a essas vozes, as obras documentais desse período trabalham especialmente com articulação de imagens de arquivo, depoimentos e entrevistas, em que predominam o recurso de cabeças falantes<sup>29</sup>. É válido apontar que os filmes analisados por Sobrinho para discutir esse período do documentário brasileiro incluem a contribuição masculina, como é o caso de Joel Zito Araújo (*Almerinda, uma mulher de trinta*, 1991, e *Eu, mulher negra*, 1994), bem como de pessoas não negras, a exemplo o trabalho de Márcia Meirelles e Maria Angélica Lemos (*Axé*, 1988).

O segundo momento relevante para essa trajetória diz respeito ao lançamento do filme *Ôrí* (1989), no qual se intensifica a participação da mulher negra na produção da narrativa. Ao discutir a formação da identidade negra a partir da ausência de imagens de si, o filme dirigido

---

<sup>29</sup> Cabeças falantes (*talking heads*) é a técnica de filmagem em que a pessoa entrevistada tem seu rosto enquadrado pela câmera durante seu depoimento.

por Raquel Gerber reverbera, segundo o autor, em construções imagéticas complexas, ampliando as possibilidades de representação. Em outras palavras, as cabeças falantes dão lugar ao ensaio e à poesia. É possível dizer que, assim como *Alma no Olho* influenciou muitas pessoas negras a incorporar a performance enquanto estratégia narrativa, *Ôrí* incentivou também cineastas negras a adotar o discurso ensaístico, explorando o poder das metáforas e da poesia para narrar a experiência de mulheres negras a partir do cinema.

Apontado como o terceiro momento marcante da relação de mulheres negras com o documentário, no qual prevalece a tônica da autorrepresentação, Sobrinho afirma que o curta-metragem *Kbela* traduz a chegada dessas mulheres no lugar de direção, transformando radicalmente sua representação na imagem cinematográfica. As “práticas performáticas” celebram a resistência à violência do racismo e da pobreza e restituem, a partir do corpo, “uma integridade avassaladora, silenciosa e ruidosa, tudo ao mesmo tempo, justamente para partilhar a conquista da tela e performar os modos de empoderamento” (p. 174).

Ao olhar a atuação feminina e negra no recorte específico do documentário, Sobrinho encontra elaborações consistentes, que categorizou historicamente nos três momentos apresentados. Nota-se que os marcos indicados pelo autor, uma vez que não se estendem à produção ficcional, se afastam da trajetória proposta por Oliveira (2016), dando a ver que, por se tratar de um campo vasto de produção, são igualmente múltiplas as possibilidades de perspectivas analíticas.

Se no domínio documental a presença de mulheres negras na produção audiovisual é maior, o mesmo pode se dizer da elaboração de curtas-metragens. Ao se afastar dos filmes de grande bilheteria para se atentar ao cinema de curta-metragem, é possível observar, segundo Souza e Ferreira (2017), a diversidade de narrativas e o caráter multifacetado dos modos de representação que propõem cineastas negras. Reafirmando a proposta de um cinema negro no feminino, as autoras percebem essa produção emergir “da territorialidade e dos princípios de coletividade e de comunalidade” (p. 176), na qual os “ensinamentos ancestrais” e o “respeito às experiências da comunidade” são instrumentos de combate ao silenciamento imposto pelo racismo estrutural e pelo patriarcado.

A mudança de recorte proposta pelas autoras foi levada em consideração, de modo que, em 2017 a mostra *Diretoras Negras no Cinema Brasileiro*, realizada na Caixa Cultural Brasília e na Caixa Cultural Rio de Janeiro, com curadoria de Kênia Freitas e Paulo Ricardo Gonçalves de Almeida, destacou a atuação de cineastas negras a partir de quarenta e seis

filmes, dos quais apenas dois ultrapassam sessenta minutos de duração. É na produção independente de curtas que a curadoria enxerga a emergência da nova geração de diretoras negras. Não fosse a ênfase nos curtas, a invisibilidade seria gritante. Junto à mostra foi publicado o catálogo que reúne textos das principais pesquisadoras da área, além de entrevistas importantes para a demarcação do que é chamado de cinema negro no feminino.

Na abertura dos trabalhos, Edileuza Penha de Souza (2017) reitera a força do afeto no cinema de diretoras negras e reafirma essa produção como um “marco do cinema brasileiro da contemporaneidade” (p. 14). Na medida em que essas realizadoras se fundamentam em memórias ancestrais compartilhadas, produzem um espaço imagético no qual o público negro se identifica e encontra pertencimento; ao recriar narrativas de cuidado, amor e afeto, admite-se a responsabilidade de constituir um “cinema de identidade”. Com o olhar sobre a relação social e emocional da produção cinematográfica de diretoras negras, Souza enxerga nessas obras o propósito de restabelecer a integridade da população afro-brasileira a partir do reconhecimento positivo de si nas grandes telas.

Logo em seguida, o texto de Janaína Oliveira (2017) apresenta novas observações históricas para compreender o cenário dessa produção. Assim como Souza, Oliveira aponta para o fenômeno da saída de realizadoras negras da marginalidade para a centro do cinema negro nacional, anunciando produções de destaque técnico e atualizando dos modos de distribuição, produção e circulação dessas obras. Atentas a procedimentos coletivos, realizadoras negras conquistaram protagonismo a partir de 2010. A autora retoma a influência de Zózimo Bulbul na renovação desse cenário e aponta essa transformação como resultante de políticas públicas no campo da educação e do audiovisual.

Ou seja, o que se percebe é que a entrada das mulheres negras na produção cinematográfica acontece, de modo geral, posteriormente à de mulheres brancas e após o acesso a algum tipo de formação direta ou indireta (*stritu sensu* ou não), com cinema. Assim que para entender o protagonismo feminino no cinema negro no cenário brasileiro é preciso abrir o escopo da interpretação para englobar alguns acontecimentos da história recente do país, como por exemplo, a ampliação do acesso à universidade e a cursos de formação/capacitação ocorrida (como, por exemplo, ações em Pontos e Pontões de Cultura), nos últimos 15 anos em decorrência de políticas globais de educação. Nesta mesma linha, estão as políticas de ações afirmativas no audiovisual, sobretudo os editais ‘Curta e Longa BO Afirmativos’, lançados respectivamente em 2012, 2014 e 2015 pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. Nos editais de Curtas Afirmativos, foram contemplados 53 projetos, dos quais 29 foram propostos por mulheres.” (p. 23).

Se, ao tratar do *Cinegritudo*, Oliveira ressalta a importância da Lei 10.639 na ampliação de público para obras de cineastas negros e negras, neste caso o destaque é dado à Lei de Cotas<sup>30</sup>, que atendeu à luta dos movimentos negros no sentido de ampliar o acesso de pessoas negras ao letramento universitário. Com formação na área de audiovisual, esses realizadores e realizadoras encontraram também políticas inclusivas em alguns editais públicos, resultando em obras que despertaram o interesse da crítica e marcaram o cinema nacional.

Além disso, o texto destaca também a participação do GEEMA (Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa), núcleo de pesquisa que investiga as mudanças de representação de gênero e raça em diferentes campos sociais, inclusive no audiovisual. A pesquisa lançada pelo grupo, que identifica a ausência de mulheres negras em papéis decisivos na cadeia cinematográfica entre 1970 e 2016, é referida por Oliveira como um ponto de virada na análise conjuntural do cinema brasileiro. Em contraponto, a autora indica a participação dessas mulheres na APAN, que em 2017 correspondia a 70%, enfatizando a discriminação de raça e de gênero operadas neste mercado. A discrepância entre esses dados demonstra a relutância do mercado audiovisual em incorporar realizadoras negras e explicam, segundo o texto, a necessidade da formação de um quilombo audiovisual, que teria sido o propósito de Zózimo Bulbul ao desenvolver o Encontro de Cinema Negro.

Ademais, o catálogo da mostra salienta a atuação de Adélia Sampaio e Danddara, cuja contribuição é revelada a partir de entrevistas, bem como inicia-se a reflexão acerca da representação LGBTQIA+ na produção de realizadores e realizadoras negras. Por fim, observa-se também as ponderações de Kênia Freitas (2017) em torno do olhar de mulheres negras na imagem cinematográfica, em especial da estratégia narrativa utilizada em muitas das obras exibidas de *derrubar a quarta parede*<sup>31</sup>, introduzindo, portanto, leituras críticas voltadas à percepção formal desses filmes.

A entrada de pessoas negras no campo da crítica cinematográfica ganha força principalmente a partir do *20º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte*, no qual o

---

<sup>30</sup> Referente à Lei Nº 12.711, de 29 de agosto de 2012, aprovada durante o governo de Dilma Rousseff, onde se declara que “as instituições federais de educação superior vinculadas ao Ministério da Educação reservarão, em cada concurso seletivo para ingresso nos cursos de graduação, por curso e turno, no mínimo 50% (cinquenta por cento) de suas vagas para estudantes que tenham cursado integralmente o ensino médio em escolas públicas” (Brasil, 2012).

<sup>31</sup> A prática de *derrubar a quarta parede* provém da teoria do teatro épico de Bertolt Brecht e consiste no ato de uma personagem dirigir-se à plateia, lembrando o público de que a narrativa se trata de uma ficção. Para Brecht, a técnica encorajava uma espectralidade mais crítica.

crítico Heitor Augusto foi convidado a fazer a curadoria da mostra especial *Cinema Negro: Capítulos de uma História Fragmentada*. No intuito de esboçar uma árvore genealógica de cineastas negras e negros, os 25 curtas selecionados partiam de 1973 até 2018, superando as lacunas constantes que a história afro-brasileira encontra em termos de registro escrito ou, no caso, de conservação (Augusto, 2018a). Diante da árdua tarefa de organizar, em número tão reduzido de obras, uma narrativa filmográfica de cinema negro, Augusto problematiza o papel da curadoria dos festivais e mostras de cinema no Brasil e sua influência na invisibilidade de filmes de realizadores e realizadoras negras.

Desconfortável com a pretensa neutralidade (ou universalidade, como ele chama) na qual inúmeros curadores brancos e curadoras brancas se reconhecem, o artigo questiona se, ao se considerar um filme aquém dos padrões estéticos determinados, não estariam os critérios de seleção ultrapassados, deslocando, assim, o “problema” das obras em questão para o olhar da curadoria (Augusto; 2018b)<sup>32</sup>. O autor afirma que sua condição de sujeito negro e homossexual num universo majoritariamente branco e heteronormativo lhe mantém atento a representações disruptivas e a encontrar “outros sujeitos atrás das câmeras” (p. 281). Ao apontar a responsabilidade da curadoria na visibilidade e reconhecimento de determinados filmes e realizadores, Augusto (2018c) introduz seus questionamentos e critérios para a escolha do escopo fílmico da mostra mineira.

Sua primeira tarefa no texto é introduzir a necessidade da demarcação racial na nomenclatura desta produção cinematográfica, reiterando o contínuo desinteresse epistemológico em reconhecer pessoas negras como construtoras de suas narrativas. Embora tal afirmação ainda se faça necessária, coube ao curador a investigação do olhar artístico atrás da camada política presente nas obras. Em segundo lugar, se dedica a destacar a longínqua participação negra no cinema nacional, o autor retoma o trabalho de Haroldo Costa e José Rodrigues Cajado Filho, cineastas negros de grande atuação durante os anos 1940 e 1950.

Em consonância com a pluralidade de experiências negras de que fala Frantz Fanon (2008 apud Augusto, 2018c), observa-se nos diversos temas e abordagens empreendidas nos filmes, segundo o autor, a expansão da noção de negritude, de maneira que na imagem cinematográfica se tornam visíveis experiências negras polifônicas e contraditórias. Entretanto, Augusto enxerga uma semente comum a todas as obras, “a busca pela liberdade”

---

<sup>32</sup> Texto originalmente publicado no site *Urso de Lata* em 2017.

(p. 152), compreendendo de maneira estratégica o discurso essencialista na invocação da identidade ao tratar deste cinema.

Para ampliar o modo de seleção de filmes em festivais, o crítico propõe, por fim, novas chaves para pensar a produção de pessoas negras, categorizando-as em: *raça ao centro*, nas quais a questão racial é o principal tema da obra; *raça como detalhe*, obras nas quais o debate racial não é protagonista; *registro documental*, trabalhos que visam através do documentário dar voz a personagens verídicos da história negra; *desejo narrativo*, que correspondem aos empreendimentos ficcionais; *despertar racial*, filmes que acionam a estética como meio de empoderamento; e, por fim, a *experimentação formal*, que diz das iniciativas fílmicas que, ainda no campo narrativo, entrecruzam diferentes linguagens artísticas, como as artes visuais, a dança e a música.

Na composição deste mesmo catálogo, a curadora e pesquisadora Kênia Freitas (2018) dedicou-se também a refletir o cenário que a produção de cineastas negras e negros construía nos últimos anos. Segundo a autora, o cinema negro brasileiro diz respeito ao trabalho artístico de forte vínculo com as agendas de movimentos negros e que, por isso, o debate acerca do tema direciona-se majoritariamente a análises de ordem social, histórica e política. É do interesse de Freitas, porém, encontrar neste cinema aspectos narrativos e estéticos próprios, superando assim a necessidade de responder positivamente ao imaginário racista.

Não obstante à defesa de um sujeito negro não essencializado, que constrói suas narrativas visando a expansão de representações, Freitas delimita o conceito de cinema negro enquanto somatória entre autoria negra e narratividade de vivências negras. No sentido inverso de fixar a criação autoral numa lógica responsiva, pensar a produção artística negra implica em contemplar a infinitude de possibilidades expressivas, tendo em vista as múltiplas manifestações de negritude. Evoca-se novamente o curta *Kbela* e agora o filme *Elekô* (Coletivo Mulheres de Pedra), ambos de 2015, onde o espaço da intimidade familiar é evocado, exemplificando narrativas que partem do interior da experiência negra e que ali se mantêm.

Na busca de uma existência negra plena, Freitas pergunta: “como podemos pensar a construção de um olhar fílmico negro para dentro, autorreferente, não didático e não opositivo?” (p. 162). Assim como em Augusto, observa-se aqui a busca por filmes que se apresentem menos “panfletários” (obras cujo discurso marcadamente político é o centro da narrativa) e que costurem diferentes camadas narrativas, alcançando profundidade textual e

locações artísticas inovadoras. Em outras palavras, almeja-se um cinema negro que consiga amalgamar concepções políticas e artísticas, de modo a retirar as obras do compromisso representacional (Barros; Freitas, 2018) e enriquecer suas práticas de fabulação.

A discussão sobre um cinema de autoria negra, que trate da vivência negra, mas que não se responsabiliza em responder aos estereótipos marginalizantes parece contraditória, afinal, é no intuito de reverter a herança racista da representação de pessoas negras que se afirma o cinema negro. Entretanto, a produção cinematográfica contemporânea - que é quantitativamente numerosa - tem se mostrado também muito diversa, permitindo que a pesquisa em cinema estabeleça não apenas novas categorias de análise, mas, principalmente, novos critérios de visibilidades, pautados agora por intelectuais negras e negros.

De fato, a investigação sobre a participação negra no cinema brasileiro necessita ser aprofundada; é provável que outros nomes estejam escondidos (esquecidos ou embranquecidos) neste trajeto. Apesar disso, o termo cunhado por Neves (“filme negro”) - e, mais tarde, a proposição de um “envolvimento Cinema-Negro” por Senna - foi apropriado por realizadores e pesquisadores para designar a produção cinematográfica de autoria negra. Se o conceito de cinema negro esteve sob questionamento em diferentes momentos, deve-se especialmente ao fato de que, desde sua gênese, não incorporou em suas fronteiras a multiplicidade de narrativas afro-brasileiras, fosse nas decisões temáticas ou estéticas.

Ocorre que cinema negro se trata de um conceito em construção ou, antes, em disputa. Não apenas em função de seu caráter polissêmico, multivocal, aberto, com diferentes concepções formais e estilísticas, mas uma disputa em torno de como essa categoria analítica se conecta aos planos estético e político (Carvalho; Domingues, 2018, p. 12).

Neste “quilombo audiovisual” que se propôs o cinema negro cabe ainda um último embate que deve se estender nos próximos anos e novamente transformar essa construção. Trata-se da iniciativa de muitos filmes em discutir processos relacionados à identidade de gênero e à orientação sexual. Para além da entrada do tema da diversidade sexual entre pessoas negras, que já se preconizava na mostra *Diretoras Negras no Cinema Brasileiro*, os últimos cinco anos assistiram à chegada de pessoas não binárias ao papel de direção. Além de Juan Rodrigues, que conquista visibilidade com o lançamento da trilogia *Arco da Liberdade* (2015), *Arco do Medo* (2017) e *Arco do Tempo* (2019), destaca-se também a produção de Diego Paulino, com *NEGRUM3* (2018), e Nay Mendl, Rosa Caldeira, Stheffany Fernanda e Vita Pereira, com *Perifericu* (2019).

Estrategicamente organizadas em coletivos políticos, acadêmicos ou comunitários, pessoas LGBTQIA+ se deslocam do lugar de objeto filmado para disputar o direito de construir suas narrativas, em especial sobre seus corpos e memórias (Sobrinho; Rodrigues, 2022). Entrecruzando expressões de feminilidade, negritude e aspectos da vivência LGBTQIA+, cineastas não binários buscam o reconhecimento de suas subjetividades por meio da visibilidade de sua performatividade corporal. O uso da narração em primeira pessoa e a reimaginação do eu são articulações de destaque, tanto na produção ficcional quanto documental.

Portanto, os investimentos criativos na performance do corpo e na subjetividade, a adesão ao gesto forte de olhar para a câmera, reverberando enfrentamento/afrontamento/questionamento, os modos originais de composição híbrida entre documentário, ficção e experimental, a defesa de gestos de afeição comunitária/familiar e as apostas num cinema de invenção marcam os componentes estéticos do cinema da negritude *queer*, por ora analisados (p. 20).

A articulação entre subjetividade *queer* e experiência afro-brasileira tem produzido, segundo o autor e a autora, narrativas disruptivas, nas quais a criatividade encontra-se, em especial, na maneira como os corpos se inscrevem na imagem. A dimensão performática ganha força igualmente no trabalho da artista Linn da Quebrada no filme *Bixa Travesty* (2019, de Kiko Goifman e Claudia Priscilla), na qual é protagonista e roteirista. Articulando a dança, a gestualidade e expressividade vocal, o corpo negro trans se associa a tecnologias de produção periférica, realocando a bixa-travesty à existência de um “corpo-quilombo” (Sobrinho, 2020). É no atual conservadorismo brasileiro, segundo o autor, que o cinema negro LGBTQIA+ se apresenta enquanto potência resistente e criativa, em que se pode sobreviver e, ao mesmo tempo, imaginar novas existências.

Em busca de uma singularidade do cinema negro LGBTQIA+, Sobrinho reconhece na performatividade o elo entre os sujeitos diante da câmera e atrás dela. A tônica da autorrepresentação, que permanece nesta disputa narrativa, se coloca como “uma corrente de afetos que encontra na performatividade e na representação uma força estética de criação e resistência” (p. 437). Esta ruptura de normatividade do corpo relacionando-se ao deslocamento da imagem de negritude brasileira é conceitualizada pelo autor como *queerlombismo*, uma articulação de estratégias de enfrentamento e (re)existências na imagem e no imaginário.

A investigação na chave identitária da performance de gênero e da orientação sexual sobre a produção cinematográfica contemporânea é fator adicional à composição do campo do cinema negro, que, no movimento oposto ao fechamento no discurso essencialista, amplia-se a cada identidade afirmada dentro dele. As pesquisas apresentadas neste capítulo desenvolvem conclusões distintas do que se entende por cinema negro e corroboram a seu modo para deslocar em diferentes direções os limites de seu conteúdo. Mais do que estabelecer definições concretas para o termo, o que essas proposições conceituais conquistam conjuntamente é a afirmação da existência de um campo, de muitas faces, que necessita ser reconhecido e investigado em sua multiplicidade.

Observando as transformações conceituais e conjunturais vividas nos últimos vinte anos, Noel Carvalho (2020) recupera a noção de “coletivo de pensamento”, desenvolvida pelo médico Ludwick Fleck, para compreender o que configura o cinema negro contemporâneo. O autor compreende que toda e qualquer formulação conceitual está inserida num contexto sociocultural, resultando em processos coletivos de aprendizado. Este conhecimento compartilhado passa a se constituir como um estilo de pensamento, que, ao mesmo tempo que é determinado pelas estruturas sociais, produz em contraponto novas relações com esse contexto. O autor afirma ainda que os coletivos que formulam o conceito de cinema negro fazem escolhas particulares para relacionar cinema às diferentes expressões de cultura negra, escolhas essas que variam de acordo com sua trajetória histórica.

Destarte, não há um Cinema Negro *per se*, ao contrário ele: 1) resulta das discussões, reflexões e conceitos socializados no interior de um ou mais coletivos de pensamento. O acúmulo dessas reflexões é consequência da história de formação das disposições psicológicas e culturais dos membros dos coletivos de pensamento; 2) depende da coesão entre os participantes do coletivo de pensamento em torno de ideias compartilhadas e de uma história construída - inventada - pelos praticantes. O estilo de pensamento não é fixo, imutável e definitivo, mas variável, ambivalente e contraditório. (...). 3) sobrevive da resiliência em se firmar como um sistema de ideias, conceitos e representações que dá sentido e orienta as práticas dos seus membros - cineastas, produtores, críticos, acadêmicos etc. Não é raro que as ideias, conceitos e valores sejam tomados como únicos, óbvios e naturais e conformem sistemas normativos, quiçá, dogmáticos (p. 4).

Apesar da crítica contundente à tendência normativa à qual um estilo de pensamento está sujeito, o autor enxerga na postulação de cinema negro as condições necessárias para a fundação de diferentes modos de pensar, que designam tanto atividades diretamente ligadas à produção cinematográfica, quanto atuações na academia, no cineclubismo, na curadoria, na crítica, enfim, nas práticas paralelas, mas estruturantes do campo como um todo. Uma vez que

a comunidade de pensamento permite que perspectivas contraditórias possam conviver entre si, o entendimento de um cinema negro no plural é sugerido pelo autor, por conter diferentes estilos de pensamento, reconhece-se, portanto, “Cinemas Negros”.

A apresentação desta pluralidade propositiva não impediu o autor, porém, de propor elementos estruturais para articulação entre estética e política. Um estilo de pensamento de cinema negro deve referenciar-se, em primeiro lugar, na cultura negra, articulando sua natureza diversa a criações inovadoras, diz Carvalho. Em segundo lugar, deve ter como foco a inovação cultural, canibalizando o novo, o diferente, sem se desconectar das manifestações populares, que correspondem também a culturas negras. Por último, o cinema negro precisa se atentar à história da luta antirracista, levando em consideração a atuação de pessoas negras não apenas no papel de direção, mas em toda a cadeia produtiva. O autor reitera ainda que, embora o trabalho de Zózimo Bulbul seja de rica contribuição para o fortalecimento de um cinema negro brasileiro, é necessário reconhecer a primeira geração de cineastas negros - José Rodrigues Cajado Filho e Haroldo Costa -, bem como de outros profissionais fundamentais do cinema no século XX - Grande Otelo, Aguinaldo Camargo, Vera Regina, Ruth de Souza, Abdias Nascimento e etc.

A pergunta que se lança no artigo, *De qual Cinema Negro precisamos?*, é respondida pelas três linhas de força mencionadas; contudo, imaginar as agências produtivas e intelectuais desse cinema enquanto uma comunidade de pensamento possibilita dizer que todas as formulações, independentemente de sua “dose de essencialismo”, são fundamentais para a composição de um lugar de discussão, uma arena de debate, onde se materializam as disputas em torno do conceito. Da mesma maneira que a influência do Dogma Feijoadado se deve principalmente à relação das pessoas integrantes com o ambiente acadêmico e ativista, como menciona Carvalho, assim também as produções contemporâneas em todos os campos do cinema representam peças fundamentais no jogo de poder que é o reconhecimento epistemológico do cinema negro.

O embate conceitual no campo da pesquisa se interrelaciona com a práxis cinematográfica de pessoas negras, provocando novas visualidades de negritude. Nesse sentido, é possível unir a ideia de cinema negro enquanto “conceito em disputa” (Carvalho; Domingues, 2018) à proposição de Oliveira (2016) de “um projeto em construção”. Essas inovações são perceptíveis tanto no campo da criação, produção e distribuição, quanto no âmbito acadêmico, crítico, cineclubista e curatorial. Além disso, formulações como *cinema*

*negro no feminino, cinema de afeto, afrofuturismo e queerlombismo*, se unem à construção de novos marcos históricos e ao interesse pela espetatorialidade para compor a contemporaneidade do cinema negro brasileiro.

Somadas às transformações nessas áreas encontram-se também as iniciativas de difusão dessa produção. A Mostra Negritude Infinita (2018) mapeou festivais/mostras, cineclubes, instituições e grupos/coletivos voltados à produção de pessoas negras, com o intuito de potencializar ações conjuntas e, portanto, fortalecer a rede em termos políticos. Das dezoito mostras<sup>33</sup> identificadas no mapa, oito são realizadas no Nordeste e cinco no Sudeste. Percebe-se também entre as instituições<sup>34</sup>, os cineclubes<sup>35</sup> e os coletivos<sup>36</sup> mapeados a predominância nas regiões mencionadas, dentre os quais se identificou apenas o Coletivo Audiovisual Negro Quariterê, no estado de Mato Grosso, e o coletivo Criadoras Negras, no Rio Grande do Sul. Vale mencionar que dentre as atuações mapeadas, somente o Festival de Cinema Negro Zélia Amador de Deus foi indicado, segundo o mapeamento, como iniciativa de difusão de cinema negro na região Norte, evidenciando a desigualdade na distribuição dessas propostas por região e que o debate da invisibilidade regional ainda se faz necessário.

Apesar disso, o mapa demonstra o avanço do movimento cultural para novas localidades, tanto regionais quanto identitárias, apresentando consigo mudanças nos modos de narrar as negritudes. A participação de pessoas negras avança não apenas no campo da produção, mas em todas as frentes de trabalho da cadeia cinematográfica, inclusive na pesquisa científica. Se em 2016 o cinema negro se configurava “projeto em construção”, em 2018, por outro lado, já se fala nele enquanto “um movimento afirmado e propagado em diferentes regiões do país, com avanços estéticos, políticos e numéricos” (Oliveira, 2018, p.

---

<sup>33</sup> Mostras e festivais mapeados: (CE) Negritude Infinita, (AL) Mostra Quilombo de Cinema Negro, (SE) Mostra EGBE de Cinema Negro de Sergipe, (BA) MIMB - Mostra Itinerante de Cinema Negro Mohamed Bamba, (BA) Mostra Ousmane Sembene de Cinema, (BA) CineQuebradas, (BA) Mostra Performance Negro no Cinema Brasileiro, (BA) Mostra de Cinema Negro de São Félix, (PA) Festival de Cinema Negro Zélia Amador de Deus, (DF) Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio, (MT) Mostra de Cinema Negro de Mato Grosso, (MG) Semana de Cinema Negro, (RJ) Circuito Cinegrada, (RJ) Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul - Brasil, Africa e Caribe, (SP) Mostra do Audiovisual Negro - APAN, (SP) Mostra Empoderadas - Mulheres Negras no Audiovisual, (PR) Griot - Festival de Cinema Negro Contemporâneo, (RS) Mostra de Cinema Negro de Pelotas.

<sup>34</sup> Instituições mapeadas: (CE) CASAMATA, (SP) Associação de Profissionais do Audiovisual Negro, (RJ) Centro Afro Carioca de Cinema, (RJ) Fórum Itinerante de Cinema Negro FICINE.

<sup>35</sup> Projetos e ações cineclubistas mapeados: (PE) Cineclube Bamako, (BA) Cineclube Mário Gusmão, (ES) Cineclube Afoxé, (ES) Cineclube Teresa de Benguela, (RJ) Cineclube Atlântico Negro, (RJ) Cine Taquara, (RJ) Favela Cineclube, (SP) Cineclube Afroeducação de Cinema.

<sup>36</sup> Grupos e coletivos mapeados: (CE) ÒDÀRÀ, (RN) CENAAS - Coletivo Negro de Audiovisual Adélia Sampaio, (BA) Tela Preta, (MT) Coletivo Audiovisual Negro Quariterê, (MG) Coletivo Coisa de Preto, (ES) CineNegrada - Cinema Negro Capixaba, (ES) Damballa, (RJ) Kbça D' Nêga, (RS) Criadoras Negras.

257). O cinema negro é composto, portanto, por cinemas negros e, na medida em que suas raízes se aprofundam, multiplicam-se seus frutos. A afirmação da identidade racial na composição do campo cinematográfico contemporâneo se configura como um movimento cultural.

### *Cinema negro: campo acadêmico e movimento cultural*

O termo movimento é amplamente utilizado na teoria das artes, embora não se encontre facilmente definições específicas para seu uso. De fato, localiza-se na bibliografia a constante alternância entre as expressões *movimento*, *gênero* e *escola* para qualificar iniciativas criativas no decorrer da história do cinema, muitas vezes tratando-se do mesmo fenômeno. Não é o intuito deste trabalho criticar o uso das palavras, nem tampouco diferenciar um conceito do outro. Se faz conveniente, porém, uma breve discussão sobre os vocábulos, a fim de compreender a defesa do cinema negro contemporâneo nesta chave.

Jacques Aumont e Michel Marie (2006) afirmam no *Dicionário teórico e crítico de cinema* que a definição de *gênero* oscila no decorrer do século XX. Presente nas diferentes expressões artísticas, o gênero ora refere-se a critérios de enredo, ora à diferença de estilo ou formato. Os autores lembram que não há gênero sem o reconhecimento do público e da crítica, por isso, depende de questões econômicas e institucionais e, portanto, está fixado às transformações sociais e históricas.

No mesmo sentido, Luís Nogueira (2010) no *Manual do Cinema II - Gêneros Cinematográficos*, reitera a dificuldade em se estabelecer critérios definitivos para conceituar um gênero, justamente por conta das mudanças frequentes das definições e das misturas que muitos dos filmes operam. Qualquer característica pode ser critério para a instauração de um gênero, entretanto, é principalmente no desejo de agrupar, descrever, entender e categorizar que se encontra seu fundamento, isto é, no interesse de pessoas que enxerguem “potencial epistemológico” numa determinada produção.

Um gênero será uma categoria classificativa que permite estabelecer relações de semelhança ou identidade entre as diversas obras. Desse modo, será possível, seguindo o raciocínio genérico, encontrar a gênese comum de um conjunto de obras, procurando nelas os sinais de uma partilha morfológica e ontológica – assim, através da ínfima comunhão de determinadas características por parte de um conjunto de obras, poderemos sempre proceder a genealogia mais remota das mesmas, o que haverá de permitir compreender melhor o seu processo criativo e efectuar a

arqueologia das ideias fundamentais que veiculam ou das situações que retratam (p. 3-4).

A passagem reforça o papel fundamental da crítica no reconhecimento de semelhanças entre determinadas obras e no aprofundamento sobre sua relação com o momento histórico. Além de oferecer critérios e limites que auxiliam na compreensão de um filme dentro de seu contexto de origem, a classificação de gênero reflete também a contribuição dos trabalhos analisados para a teoria e historiografia do cinema.

Embora se investigue semelhanças e afinidades na produção do cinema negro, a chegada de novas pesquisas ampliou o debate em tal medida que já se pode identificar outras subcategorias nas produções fílmicas. Além dos gêneros tradicionais do cinema clássico (terror, drama, realismo fantástico, suspense, romance, etc.), acolhe-se ainda as diferentes categorias analíticas apresentadas neste capítulo - *cinema de afeto*, *afrofuturismo*, *queerlombismo*, *raça ao centro*, *raça como detalhe*, *registro documental*, *desejo narrativo*, *despertar racial*, *experimentação formal*. As proposições reflexivas permitem concluir que, qualificar o cinema negro enquanto gênero implica na redução analítica sobre as contribuições criativas observadas nessas obras, que, embora compartilhem objetivos políticos comuns, poeticamente se singularizam.

Em alguns casos, a noção de gênero é substituída por *escola*, que, segundo Nogueira, alude a trabalhos inspirados em métodos artísticos, que podem prover de uma pessoa artista-mestre, como também de “um líder de opinião”, uma pessoa pesquisadora, um manifesto ou uma corrente midiática. A referência para a formação de uma escola pode pautar-se também na negação de métodos anteriores, como é o caso de muitas das vanguardas artísticas do século XX.

No campo da História da Arte, Susie Hodge (2018) define *movimento* como “nomes dados a certos estilos de arte produzidos em determinadas épocas por artistas que compartilham coisas como ideais, estilos e métodos ou abordagens artísticas” (p. 6). No intuito de dissolver regras estabelecidas na tradição canônica ou apenas de refletir períodos anteriores, movimentos artísticos podem ser nomeados pela crítica muito tempo após sua efervescência ou ter seu nome proposto pelo grupo de artistas que o compõem.

De fato, na história do cinema negro brasileiro se reconhecem dois manifestos (Dogma Feijoada e Manifesto do Recife), bem como se recupera Zózimo Bulbul - ou Adélia Sampaio, a depender do caso - como cineasta-mestre das gerações subsequentes. Além disso, a

reivindicação pelo direito à autorrepresentação se funda justamente no esforço de romper com representações marginalizantes, ou seja, corresponde a um movimento de negação de imagens anteriores. No que diz respeito a estilos e métodos, a produção avança em diferentes direções, mas nota-se um corpo crítico comprometido em encontrar a “partilha morfológica e ontológica” dos cinemas negros e estabelecer marcos históricos para sua arqueologia comum.

Ao tratar da produção cinemanovista, Fernão Ramos (2000) destaca o manifesto *Uma Estética da Fome* (1965), de Glauber Rocha, na qualidade de principal referencial estético de muitos e muitas cineastas e aponta o lançamento dos documentários *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Sarraceni, e *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, como marcos para “o desabrochar do movimento cinemanovista” (p. 2). Estendendo-se de 1959, com o filme de Sarraceni, até 1971, com *Pindorama*, de Arnaldo Jabor, a produção chamada de Cinema Novo foi dividida analiticamente em três partes, desembocando em profundas transformações ideológicas e narrativas até a chegada do Cinema Marginal nos anos 1970. A magnitude das obras do Cinema Novo, partindo dos critérios colocados, não permite categorizá-lo como gênero. O Cinema Novo para a crítica é indiscutivelmente um movimento cinematográfico, plenamente reconhecido na história do cinema brasileiro.

As formulações apresentadas permitem questionar o que falta ao cinema negro para ser considerado também enquanto um movimento cultural, haja visto que os argumentos utilizados por Fernão em muito se aproximam às condições da trajetória deste coletivo de pensamento. O cinema negro conta já com críticos e críticas, que disputam conceitos, ampliam reflexões, propõem genealogias, pensam estéticas, ocupam espaços no campo acadêmico. Apesar disso, essa produção reflexiva encontra ainda obstáculos no enfrentamento de determinados cânones congelados pela cátedra acadêmica, que tem definido os critérios da arte e seu valor epistemológico. Esse é um cenário que tem se modificado lentamente, mas no qual se percebe, em especial após a Lei de Cotas, o aumento do interesse pela contribuição afro-brasileira e dos povos originários em todas as áreas de pesquisa, inclusive no cinema. A crítica interessada está em formação e em desenvolvimento.

Se um movimento abrange um acontecimento inicial, o período de apogeu e o conseqüente declínio, esta é a trajetória que a articulação conceitual e prática tem proposto para o cinema negro, a de um movimento cultural que se fortalece. Apesar das discussões conceituais, que disputam marcos, nomes e representações, o cinema negro parece caminhar ainda para seu apogeu. Se, por um lado, a produção de cineastas negras e negros cresce a cada

ano, exigindo visibilidade não apenas a diretoras e diretores, mas também a outros e outras profissionais da cadeia produtiva, por outro lado, pesquisas realizadas pela Ancine (Agência Nacional de Cinema) e pelo GEEMA (Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa) revelam que o mercado cinematográfico se mantém fechado à entrada de pessoas negras em diferentes funções, em especial ao lugar da direção.

O estudo apresentado pelo GEEMA em 2017<sup>37</sup>, mencionado no início deste capítulo, mostra as informações de raça e de gênero em cargos de “maior notoriedade” (p. 1) - direção, roteiro e atuação - na produção audiovisual (direção, roteiro e atuação) de grande público entre 1970 e 2016. Dos filmes de ficção que alcançaram público acima de 500 mil espectadores, 2% foram roteirizados por homens negros e somente uma mulher negra foi identificada, Julciléa Telles, que dividiu com Roberto Machado o roteiro do filme *A Gostosa da Gafieira* (1981). No que tange à participação na direção, a mesma porcentagem foi observada a mesma participação de homens negros, ao passo que se observou completa ausência de mulheres negras nesta categoria. Soma-se a esses números os dados publicados pela Ancine sobre diversidade de gênero e raça nos longas-metragens lançados em 2016,<sup>38</sup> no qual se observou que, dos 142 filmes lançados (97 ficções, 44 documentários e 1 animação), apenas 2,1% foram dirigidos por homens negros, enquanto nenhuma mulher negra assinou a direção de longa-metragem em 2016.

Os dados mostram que o mercado cinematográfico no Brasil está longe de ser um lugar equânime, ainda que sustentado em sua maioria por dinheiro público, isto é, pelos impostos pagos pela população brasileira, majoritariamente negra. Apesar disso, é importante destacar conquistas na disputa pela realização de longas-metragens, que aos poucos têm modificado esse cenário e apresentado narrativas inovadoras e potentes sobre as identidades brasileiras. Após sua contribuição ao campo da pesquisa e do ativismo no cinema, Jeferson De investe na carreira de direção e é atualmente um diretor negro reconhecido no cinema comercial. Além dos curtas *Gênesis 22* (1999), *Distraída para a Morte* (2001), *Carolina* (2003) e *Narciso Rap* (2010), Jeferson De assina os longas de ficção *Bróder* (2010), *O*

---

<sup>37</sup> CANDIDO, M. R.; MARTINS, C. R.; RODRIGUES, R.; FERES JÚNIOR, J. Raça e gênero no cinema brasileiro: 1970 – 2016. *Boletim Gemaa*. Número 2 – 2017. Disponível em: <[http://gema.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2017/06/Boletim\\_Final7.pdf](http://gema.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2017/06/Boletim_Final7.pdf)>. Acesso em janeiro/2020.

<sup>38</sup> ANCINE. *Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016*. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20Diversidade%20FINAL%20EM%2025-01-18%20HOJE.pdf>. Acesso: jan. 2018.

*Amuleto* (2015), *Correndo Atrás* (2018) e o recém-lançado *M8 - Quando a morte socorre a vida* (2020).

Outra trajetória que merece destaque é a do veterano Joel Zito Araújo, que há trinta anos atua como diretor, com especial contribuição na produção de documentários. Seus primeiros trabalhos são os médias-metragens: *Memórias de classe* (1989), *Alma negra da cidade* (1990), *São Paulo abraça Mandela* (1991), *Almerinda, uma mulher de trinta* (1991), *Retrato em preto e branco* (1993), *Eu, mulher negra* (1994), *Ondas brancas nas pupilas negras* (1995) e *A exceção e a regra* (1997). Seu primeiro longa *A negação do Brasil* (2000) ganhou destaque entre artistas negros e negras do audiovisual, devido à importante denúncia feita sobre a reprodução de estereótipos raciais nas telenovelas brasileiras. Dirigiu ainda os filmes *Vista minha pele* (2003), *As filhas do vento* (2004), *Cinderelas, lobos e um príncipe encantado* (2009), *Raça* (2012) e seu último longa documental *Meu Amigo Fela* (2019).

Nos últimos dez anos se destaca também o trabalho dos diretores André Novais e Gabriel Martins, que junto aos diretores Thiago Macêdo e Maurílio Martins formaram a produtora *Filmes de Plástico*. André Novais se tornou conhecido recentemente pelo longa-metragem ficcional *Temporada* (2018), mas sua carreira se compõe também dos filmes *Contagem* (2010, co-direção de Maurílio Martins), *Uma homenagem a Aluizio Neto* (2004), *Fantasmas* (2010), *Estado de sítio* (2011, co-direção de Gabriel Martins, Flávio C. von Sperling, João Toledo, Leonardo Amaral, Leo Pyrata, Maurílio Martins e Samuel Marotta), *Domingo* (2011) e o filme *Pouco mais de um mês* (2012). O diretor ganha visibilidade a partir dos curtas *Ela volta na quinta* (2014) e *Quintal* (2015), que foram amplamente premiados em festivais nacionais.

Gabriel Martins, por sua vez, possui igualmente ampla experiência com curtas-metragens, iniciando com *Filmes de sábado* (2009), *No final do mundo* (2009) e *Gabriel Shaolin Mordock* (2009), *Pelos de cachorro* (2010, co-direção de Maurílio Martins) e *Mundo Incrível REMIX* (2014). Os filmes *Rapsódia para o homem negro* (2015) e *Nada* (2017) chamaram atenção nos festivais e são os mais citados pelo público. Em 2019, com *No coração do mundo*, o cineasta inicia sua jornada na direção de longa-metragem em parceria com Maurílio Martins. Com esse currículo, a *Filmes de Plástico* vem ganhando visibilidade no circuito de cinema e reconhecimento da crítica por suas produções promissoras.

No que tange à participação de mulheres negras na direção de longas-metragens comerciais se identifica poucas presenças desde Adélia Sampaio. A primeira que se tem

notícia é a co-direção de Sabrina Rosa no longa *Vamos Fazer Um Brinde* (2011, com Cavi Borges), do qual também assina o roteiro. Em 2016, a atriz Camila Pitanga lança, com co-direção de Beto Brant, o longa documentário *Pitanga*. No ano seguinte, a diretora Camila de Moraes assume a direção do longa-metragem *O Caso do Homem Errado* (2017), que esteve entre os 22 filmes pré-selecionados para representar o cinema brasileiro na categoria de melhor filme estrangeiro no Oscar 2019. Além de Camila de Moraes, retoma-se a atuação de Viviane Ferreira, que estreou em 2020 com o longa-metragem *Um dia com Jerusa*. Estão sob sua direção os documentários *Dê sua ideia, debata* (2008), *Festa da Mãe Negra* (2009), *Marcha Noturna* (2009) e *Peregrinação* (2014). No campo da ficção dirige *Mumbi 7 Cenas pós Burkina* (2010), além do premiado curta-metragem *O dia de Jerusa* (2014).

Por fim, revela-se o trabalho de Glenda Nicácio, que conta atualmente com três longas-metragens dirigidos em parceria com Ary Rosa: *Café com Canela* (2017), *Ilha* (2018) e *Até o fim* (2019). Até o momento é escassa a divulgação de informações sobre o trabalho de cineastas negras, essa dificuldade diminui quando se trata de diretoras de curtas-metragens. As pesquisas da Ancine e do GEEMA não consideraram em sua análise pessoas trans e não binárias, de modo que não se tem dados exatos de sua participação no audiovisual. Apesar do trabalho recente de Linn da Quebrada como roteirista e atriz em *Bixa Travesty* (2019, Claudia Priscilla e Kiko Goifmann), essas pessoas ainda têm muito espaço a conquistar no cinema brasileiro, em especial na direção de longas-metragens.

Embora essas ausências sejam notadas há décadas, o cinema negro necessita ser constantemente reafirmado, visto que ainda se ignora, tanto na práxis quanto na teoria, a produção cinematográfica de cineastas afro-brasileiros e afro-brasileiras. Seja porque cineastas negras e negros estão em sua maioria fechados na produção de curtas-metragens ou pela teimosia em afirmar sua produção apenas como cinema político, a negligência ao potencial artístico do trabalho de pessoas negras permanece, não levando em consideração os avanços exponenciais em termos de produção fílmica e crítica na área.

A despeito de argumentos ultrapassados no discurso-cânone da teoria do cinema brasileiro, o cinema negro é reafirmado e tem seus limites de compreensão expandidos, fazendo-se ajustar à pluralidade latente. O caráter político por trás dessa afirmação visa reconhecer a contribuição de cineastas negras e negros desde a formação do cinema no Brasil e inovar a imagem de pessoas negras no imaginário nacional. Com o desejo de visibilizar epistemologicamente essas criações, há um esforço coletivo em descrever, investigar,

questionar e categorizar os filmes, os marcos e as reflexões desenvolvidas sobre o assunto. Ao contrário de essencializar o olhar de pessoas negras para o cinema, a afirmação identitária no pensamento cinematográfico atua como um farol, que ilumina diferentes caminhos. “A busca pela liberdade”, afirma Heitor Augusto, é sua bússola.

## **Capítulo Dois – Das identidades às fabulações: identidade racial como lugar de criação**

A correlação entre práxis cinematográfica, reflexão acadêmica e ativismo político são os pilares que estruturam o movimento cultural do cinema negro contemporâneo. Como mencionado no capítulo anterior, são notáveis os avanços de cineastas negras e negros na produção de curtas, médias e longas, bem como na inserção em outras pontas da cadeia produtiva. Contudo, não se pode ignorar que, embora espaços importantes no mercado cinematográfico estejam paulatinamente sendo disputados, o cinema negro se encontra, na maior parte de sua história, à margem da narrativa de cinema nacional. A manutenção da marginalidade dessas obras negligencia a potência criativa desses e dessas cineastas, reduzindo-os e reduzindo-as apenas a ativistas que se utilizam da ferramenta audiovisual para a reafirmação identitária.

Se o uso de tal demarcação se justifica pela necessidade do enfrentamento à hegemonia branca no chamado cinema nacional, não se pode, porém, acessar o discurso afirmativo sem compreender criticamente ao que se refere. Ao se falar em identidade negra são grandes os riscos de assentar subjetividades múltiplas em ideias essencialistas, de maneira que a pluralidade dessas expressões artísticas seja desconsiderada em nome de expectativas e preconceitos. A formulação identitária, que na modernidade alça a retórica de nação, se transforma durante o século XX, no qual os estudos das diásporas africanas influenciam diretamente a percepção de cultura. Abandonando a necessidade de pertencimento rígido a grupos imaginados, o sentido de identidade aponta para o lugar de criação e reimaginação de mundos, narrativas de subjetividades anteriormente fixadas e que se desprendem para a existência ilimitada por meio da fabulação.

Fato é que a reelaboração discursiva da identidade afro-brasileira é atravessada pelas experimentações de cineasta negras e negros, cujos trabalhos vêm também se reconfigurando nos últimos anos. Se em 2000 o combate aos estereótipos e a apropriação dos meios narrativos estava no centro do debate político dessas e desses realizadores, até 2018 a ampliação dos acessos resultou no aumento da quantidade de pessoas negras na autoria de filmes e visibilizou a pluralidade de narrativas negras no cinema brasileiro. A reconfiguração do cenário socioeconômico do cinema nacional permite questionar o que o cinema negro contemporâneo compreende enquanto “negro” e quais têm sido as diferentes modulações dessas identidades na imagem cinematográfica.

Na mesma medida em que cresce o corpo crítico em torno dessa produção, se complexificam as discussões realizadas nos filmes e, principalmente, o modo de narrá-las. A necessidade de responder positivamente aos estereótipos marginalizantes ou de recuperar memórias negras se submete ao impulso de criar sobre as ausências, de transformar as faltas em território de imaginação, de disputar o presente a partir da fabricação de futuros. Para além das demandas dos movimentos negros, o cinema negro se torna assunto de artista e, portanto, incentiva o trato cada vez mais original da linguagem. Filmes como *A Negação do Brasil* (2001, de Joel Zito Araújo) abrem o século XX comprovando a urgência da discussão racial em âmbito sociocultural, mas validando o protagonismo negro nas criações artísticas. O curta-metragem *Carolina* (2003, de Jeferson De) não apenas está no radar das produções politicamente posicionadas, como se apresenta enquanto experiência de cinema, de investigação de linguagens, tanto de ficção e documentário, quanto de teatro, literatura e performance.

Na tentativa de aprofundar a crítica acerca dessas questões, analisa-se aqui os filmes citados e avança-se para obras que serão divididas em duas chaves. Num primeiro momento, observa-se um recorte de filmes em que as estratégias narrativas utilizadas possuem o objetivo de negar estereótipos e afirmar a imagem da pessoa negra. Nos curtas *Mulheres Negras – Projetos de Mundo* (2016, Day Rodrigues e Lucas Ogasawara) e *Afronte* (2017, de Bruno Victor e Marcus Azevedo) possuem como objetivo central fazer visíveis questões de gênero e de sexualidade, disputas ainda em expansão no debate sobre cinema negro naquele contexto.

Num segundo momento, porém, outro escopo de filmes apresenta iniciativas que apontam para uma manipulação profunda da linguagem fílmica, produzindo trabalhos nos quais se pode inventar identidades negras. Nos curtas *Liberdade* (2018, de Vinícius Silva e Pedro Nishi), *NEGRUM3* (2018, de Diego Paulino) e *Aurora* (2018, de Everlane Moraes) as demandas raciais ainda são centrais, mas o tratamento delas se incorpora às escolhas estéticas sem compromisso com a representação. Apontando igualmente para questões de gênero e de sexualidade, isto é, compromissadas em ampliar o acesso a populações marginalizadas, essas obras esfumaçam limites rígidos de nacionalidade, dissolvendo as fronteiras entre os campos da ficção, do documentário, da performance, do videoclipe, entre outras linguagens.

Por fim, é importante ressaltar que a análise dos filmes não adota uma perspectiva cronológica, embora as transformações desse período sejam desencadeadas por acontecimentos históricos. Como o acesso de pessoas negras ao cinema e ao debate político

acontece de diferentes maneiras e de modo não-linear, determinadas estratégias discursivas podem reaparecer em filmes mais recentes, assim como podem se predizer em filmes mais antigos. Para direções muito distintas apontam os trabalhos analisados e é por esse motivo que foram escolhidos. Compreender o modo como as obras apresentadas acionam as identidades e como as fabulam é a questão que orienta as análises deste capítulo. Eis o desafio ao qual o cinema negro convida.

### *Identidade nacional e brasilidade*

A produção cinematográfica brasileira possui de um modo geral forte interesse pela questão da identidade, fenômeno que se repete em outras áreas artísticas. No pensamento social brasileiro do final do século XIX e início do século XX, a busca pela *brasilidade* consistiu, grosso modo, na procura por um elemento integrador de diferentes subjetividades. Ao contrário de ser encontrado, este elo foi simbolicamente construído através da reprodução de narrativas de semelhanças que caracterizassem a autêntica cultura brasileira, mas que, principalmente, a diferenciassem de expressões culturais externas. Apesar das especificidades do caso brasileiro, esta postura, observada amplamente no continente europeu moderno, consiste na condição essencial para a criação dos Estados-nacionais, em especial do pertencimento simbólico dos indivíduos aos mesmos e, portanto, ao seu fortalecimento interno. Para o funcionamento das nações modernas, a identidade atua na conexão figurativa do que é nacional e do que é estrangeiro ou exterior, do que está fora, concomitantemente, definindo o Eu e o Outro.

Em 1882, à propósito de uma conferência na Sorbonne, em Paris, Ernest Renan<sup>39</sup> (1997) propõe algumas reflexões para compreender o significado de nação. Experiência recente na história, as civilizações antigas, como China e Egito, apesar de seu poderio e durabilidade, não se configuram nações. O amalgamento das populações, característica principal dos Estados-nacionais europeus, não depende, segundo o autor, da similitude racial, linguística ou religiosa, tampouco resulta somente de necessidades militares ou interesses mercadológicos comuns. Nem mesmo as formações geográficas - rios, montanhas, mares - condicionam os limites de uma nação. Fruto de um processo histórico, cujo objetivo é

---

<sup>39</sup> RENAN, Ernest. *O que é uma nação?* Conferência realizada na Sorbonne, em 11 de março de 1882.

alcançar aquilo que é “nosso”, a nação encontra sua essência no compartilhamento de algumas memórias e, ao mesmo tempo, no esquecimento de outras, em especial das que relembram as diferenças internas da comunidade.

Uma nação é uma alma, um princípio espiritual. Duas coisas que para dizer a verdade não formam mais que uma constituem esta alma, este princípio espiritual. Uma está no passado, a outra no presente. Uma é a possessão em comum de um rico-legado de lembranças, a outra é o consentimento atual, o desejo de viver em conjunto, a vontade de continuar a fazer valer a herança que receberam esses indivíduos. (...). Um passado heróico, dos grandes homens, da glória (eu entendo da verdadeira), eis o capital social sobre o qual se assenta uma ideia nacional. Ter glórias comuns do passado, uma vontade comum no presente; ter feito grandes coisas conjuntamente, querer fazer ainda, fez as condições essenciais para ser um povo (p. 18).

O esquecimento de heterogeneidades e dissidências depende ainda, de acordo com Renan, da consonância de projetos futuros, que dão sentido ao movimento presente de perpetuar essas memórias, ou seja, há na constituição discursiva de nação a agência dos indivíduos que a compõem e dos imaginários que desejam reproduzir. Contudo, não se pode ignorar as relações de forças na prevalência de certos projetos em detrimento de outros, bem como no modo como essas heranças são coletivamente apropriadas. Pode-se dizer, portanto, que é na narrativa deste “nosso” e na sua reprodução que habita o poder da seletividade do passado comum.

Sobre esse assunto escreve Benedict Anderson (2008) ao definir nação como “comunidade política imaginada” (p. 32), limitada por fronteiras que permitem a existência de outras nações, e ao mesmo tempo soberana, que garanta a conquista de liberdade, ainda que ilusória, dos cidadãos em relação ao poder divino dos reinos dinásticos<sup>40</sup>. Para o autor, a constituição das nações corresponde a um processo espontâneo, propiciado pela combinação de transformações dos sistemas culturais predecessores. A primeira delas diz do enfraquecimento das comunidades religiosas que, diante do declínio das línguas sagradas, em especial do latim, e das novas paisagens culturais e geográficas, assimiladas em decorrência das explorações de outros continentes pelos europeus, se pluralizam e fragmentam, perdendo assim sua força centrípeta na relação com a comunidade.

---

<sup>40</sup> Deve-se levar em consideração que o autor faz menção à formação de Estados-nacionais na Europa, que se desenvolviam sob as forças filosóficas e sociopolíticas do Iluminismo e da Revolução Francesa.

O questionamento sobre a legitimidade da monarquia sagrada durante o século XVII, segundo Anderson, também corroborou com a instabilidade de centros administrativos elevados. A população, que até então era formada por súditos, submetidos às decisões reais, tornava-se cidadã, gozando de direitos políticos e civis. O terceiro fator, que interessa mais a esta pesquisa, trata-se de uma profunda mudança da percepção de tempo, ocasionada pela transformação dos meios narrativos e dos modos de representação de imaginários. Se a representação visual e auditiva da realidade, própria do clero, narravam uma simultaneidade divina, onde passado e futuro coexistiam no tempo presente, a mídia impressa - o romance e o jornal - translocavam essa simultaneidade para a medida do calendário e do relógio.

No romance percebe-se a evocação de lugares simbólicos familiares, mencionando locais e pessoas da cidade que poderiam ser reconhecidos por qualquer leitor ou leitora que conhecesse a região. Anderson aponta também para o intuito de algumas autoras e autores em aproximar personagens protagonistas o máximo possível das pessoas leitoras, acionando vocativos como “nosso herói” ou “nosso rapaz”. Através disso, a narrativa cria vínculos entre essas e esses sujeitos e delimita, para ambos, características comuns imaginadas, tudo isso desenvolvendo-se na marcação temporal do calendário, que conecta por simultaneidade experiências distantes.

Algo semelhante se observa com o jornal, que é catalisado de modo distinto pelo contexto mercadológico que circunda essa mídia. A rápida obsolescência do jornal, cuja validade é de apenas um dia, arquiteta o consumo em massa, num movimento quase que ritualístico, no qual indivíduos desconhecidos se veem de alguma maneira interligados e interligadas através da simultaneidade do acesso à ficção jornalística. Neste novo modo de perceber o tempo, “a ficção se infiltra contínua e silenciosa na realidade, criando aquela admirável confiança da comunidade no anonimato que constitui a marca registrada das nações modernas” (p. 69).

Os apontamentos de Ernest Renan e Benedict Anderson fazem menção especialmente à formação dos Estados-nacionais europeus, onde, segundo Maria Isaura Queiroz (1989), as inúmeras guerras justificaram o fortalecimento do nacionalismo. A busca por identidades nacionais nesses países visava assegurar a lealdade à nação, a fim de garantir sua prevalência diante das ameaças externas. Nesse caso, a compreensão de identidade nacional não se remete a definições culturais, uma vez que as nações europeias se compunham de coletivos

heterogêneos cuja totalidade se construía conscientemente; a adesão dessas coletividades não significou necessariamente o apagamento de suas diversidades.

A conjuntura histórica na qual o Brasil alcança sua independência da metrópole portuguesa se desenvolve, ao contrário de países europeus, por motivos internos (Queiroz, 1989), de modo que não cabe nesse caso a união de multiplicidades étnicas em torno do objetivo comum de defesa da própria integridade. Com a abolição do sistema escravagista e a transição política do modelo imperial para o modelo republicano, sedimentou-se a necessidade, em especialmente por parte da intelectualidade acadêmica e artística, de desenhar os contornos de uma possível identidade nacional brasileira.

Um dos primeiros problemas que os cientistas sociais brasileiros buscaram resolver em fins do século XIX foi o da existência e características da *brasilidade*, que segundo eles se comporia de duas vertentes: um patrimônio cultural formado de elementos harmoniosos entre si, que se conservaria semelhante através do espaço e do tempo; e a partilha do patrimônio cultural pela grande maioria dos habitantes do país, em todas as camadas sociais. Tais elementos consistiriam em bens materiais (maneiras de viver) e espirituais (maneiras de pensar). A totalidade deste patrimônio cultural poderia apresentar diferenças através do tempo e do espaço; mas seria diferenças superficiais; um núcleo central profundo persistiria igual a si mesmo pelas idades afora, em todos os níveis sociais e etnias (Queiroz, 1989, p. 29-30).

A prevalência de tal harmonia configura para esses cientistas substância fundamental para o alcance da condição de civilização, que naquele período se referenciava nas sociedades europeias. Consideradas como “costumes bárbaros”, as expressões culturais dos povos originários e dos africanos escravizados equivalem a obstáculos para a constituição de uma identidade nacional legítima, impedindo, portanto, o desenvolvimento econômico do país. Fica a cargo das religiões de matriz africana, nesse caso o candomblé, assegurar a preservação e defesa de práticas culturais trazidas pelos africanos, ameaçadas pela homogeneização cultural de caráter europeizante vigente no discurso de nação do final do século XIX e início do XX.

Essa homogeneidade, porém, passa a ser questionada na década de 1920 com a chegada de jovens pensadores e pensadoras e artistas - os e as modernistas - que julgam tal proposição ilusória e fundamentalmente equivocada. Partindo da premissa de que a formação das civilizações europeias se assentava na fusão de grupos heterogêneos, esta falsa homogeneidade - que consistia, na verdade, num processo violento de homogeneização ratificado pelo Estado - foi contestada com a defesa da coexistência de diferenças étnico-raciais e de uma espontânea mistura como característica diferencial da *brasilidade*. O

surgimento da umbanda, religião que funde heranças do candomblé, do catolicismo e do espiritismo, reflete em termos práticos a mudança de valor da heterogeneidade no novo discurso de nação, onde se podia encontrar pessoas negras, brancas e mulatas, de distintas camadas socioeconômicas, exercendo sua religiosidade de caráter mestiço nas grandes cidades do país (Queiroz, 1989).

Vale ressaltar dois momentos culturais desse período que influenciam a busca por uma identidade nacional na qual essa homogeneidade é questionada. A princípio, a Semana Moderna de 1922, com a reunião de intelectuais e divulgação de trabalhos artísticos, em especial Oswald de Andrade e Mário de Andrade, que, na mesma década, viriam a publicar seus livros exaltando a miscigenação, a saber, respectivamente, *Manifesto Antropófago* (1928) e *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928). Em segundo lugar, vale mencionar a obra literária *Casa Grande e Senzala*, publicada em 1933, na qual o autor Gilberto Freyre investiga as interrelações entre esses dois espaços domésticos do Brasil colonial e sua influência na formação mestiça da atual sociedade. Ambos os fenômenos, tanto os livros quanto a Semana em si, são amplamente estudados em diferentes disciplinas por sua influência na constituição do mito da democracia racial durante os anos 1920 e 1930.

A perspectiva de uma identidade brasileira pautada na mistura de práticas culturais das três etnias (índios, negros e brancos) se fortalece diante da chegada numerosa de imigrantes europeus. Respaldados pela interpretação retrógrada de superioridade europeia, os recém-chegados daquele continente passam a disputar (e prevalecer em) espaços de poder político e econômico, se sobrepondo inclusive a brasileiros brancos nos estratos sociais e no domínio dos meios de produção. Por esse motivo, a afirmação e valorização de um patrimônio cultural múltiplo se torna a especificidade dessa identidade nacional, que busca diferenciar-se dos imigrantes vindos da Europa.

Esta breve introdução sobre a concepção de identidade nacional no início do século XX demonstra que, diante da necessidade de afirmar-se uma nação soberana, a constituição dessa unidade fictícia e dos elementos diferenciadores de culturas estrangeiras considerou em todos os momentos a presença negra: num primeiro momento para negá-la por completo, justificando posturas políticas de perseguição e violência; e num segundo momento integrando-a a um convívio supostamente harmonioso e democrático: o mito da democracia racial. A diferenciação racial vigente no período colonial e imperial permanece nos discursos

de nação republicanas, o que obriga, portanto, ao trabalho de decodificação desses enunciados corriqueiramente alegados como neutros.

Expressão de um “ideal” sem realidade objetiva que só existe empiricamente enquanto “sentido de discurso”, o nacional-popular é essa unidade que destrói as diferenças culturais e impede a identificação do indivíduo à sua classe, raça e etnia. Quando determinado projeto reconhece a realidade cultural do outro é para transformá-lo, de imediato, em símbolo da cultura nacional; quando se fala do mundo cultural do outro é para afirmar que ele nada diz de si mesmo, porque agora ele é nacional. (...). Assim, nos projetos de cultura nacional-popular, determinada cultura - a negra, por exemplo, perde relação com o seu tempo e sua história; perde ao mesmo tempo o desejo de progresso consciente e voluntário; perde, enfim, o próprio ato de revelar-se a si mesmo e aos outros. Ganha-se, por outro lado, uma identidade cultural, construída de fragmentos de representações colados pela linguagem de interesse para produzir a “síntese” regulada e unificadora que torna cada vez mais imprópria a diferença, a distorção, o enigma e a revelação do novo. Apagam-se as diferenças culturais em favor da ficção de que todos somos iguais. (Novaes, 1983, p. 8).

Ao tratar da formação da identidade nacional no Brasil, Renato Ortiz (1986) afirma que pensar sobre a cultura brasileira implica considerar prioritariamente as relações de poder nesse processo. Na busca por essa identidade autêntica, grupos sociais protagonistas do projeto de nação delimitam de acordo com seus interesses os elementos culturais legítimos que irão compor a chamada cultura brasileira e que poderão ser chamados de “nosso”. Diferenciando o conceito de memória coletiva - que se manifesta ritualmente no cotidiano de um grupo social - de memória nacional - que, embora não seja de natureza concreta, se apresenta enquanto universal e se impõe sobre esses grupos -, o autor identifica a presença substancial do Estado na relação entre o que é popular e o que é nacional, este último, segundo o autor, se configura numa interpretação de fenômenos da cultura popular que saem do âmbito particular de determinados grupos para compor a universalidade do discurso de nação.

O Estado é esta totalidade que transcende e integra os elementos concretos da realidade social, ele delimita o quadro de construção da identidade nacional. É através de uma relação política que constitui assim a identidade; como construção de segunda ordem ela se estrutura no jogo da interação entre o nacional e o popular, tendo como suporte real e a sociedade global como um todo. Na verdade a invariância da identidade coincide com a univocidade do discurso nacional. Isto equivale a dizer que a procura de uma ‘identidade brasileira’ ou de uma ‘memória brasileira’ que seja em sua essência verdadeira é na realidade um falso problema. A questão que se coloca não é de se saber se a identidade ou a memória nacional apreende ou não os ‘verdadeiros’ valores brasileiros. A pergunta fundamental seria: quem é o artífice desta identidade e desta memória que querem nacionais? A que grupos sociais elas se vinculam e a que interesse elas servem? (p. 138-139).

O ato arbitrário de tradução de manifestações populares em componentes da cultura nacional - tarefa que o autor atribui aos e às intelectuais - responde principalmente aos objetivos do Estado, interessado em diminuir as diferenças culturais internas e as disputas de poder por partes desses grupos. Também sob o suporte da classe dominante que ocupa lugares políticos, essas traduções são amplamente reproduzidas pelos meios de comunicação, impressos e/ou audiovisuais, que, no geral, estão também na posse de pessoas que compartilham o mesmo estrato social.

A cultura nacional, por meio da qual se busca uma identificação uníssona, corresponde a discursos da elite disseminados em larga escala e à exaustão; trata-se, porém, não apenas dos enunciados em si, isto é, das representações mediadas, mas da maneira como se enunciam e dos meios através dos quais são transmitidos (Hall, 2006). “As identidades nacionais”, afirma Stuart Hall, “são formadas e transformadas no interior da representação” (p. 48), reiterando o processo de formação da identidade nacional dentro das práticas narrativas, dos discursos mediados. Por esse motivo, se pode reconhecer a tentativa de manutenção dos dispositivos narrativos e dos saberes técnicos somente entre integrantes da classe dominante, ficando em seu poder a narração do que é nação e do que se deve manter à margem dela.

Na produção cinematográfica feita no Brasil, a preocupação com o “nacional” e o “popular” surge ao lado da própria história do cinema no país (Bernardet; Galvão, 1983). Embora no início do século XX não houvesse interesse em reivindicar aspectos formais expressivos da produção brasileira, a questão da originalidade nacional e a diferenciação com Portugal e outros países europeus fez da questão do nacional, segundo o autor e a autora, um fundamento ideológico do cinema brasileiro. Objetivando estabelecer-se enquanto indústria, o “nacional” no cinema se configurava na absorção de estratégias expressivas do cinema estadunidense, centralizando, porém, assuntos brasileiros. Compromissado ainda com a promoção da integração nacional e constituição do “homem brasileiro”, a nacionalidade no cinema brasileiro deste período se compreende “ao fato de mostrar o que é ‘nosso’, de transpor para tela os ‘nossos’ usos e costumes, belezas naturais, acontecimentos e personalidades etc.” (p. 18).

Aos papéis de marginalidade e subalternidade – quando eram visíveis – destinados às pessoas negras na imagem desse cinema brasileiro, dedicou-se o primeiro capítulo desta

pesquisa. Por esse motivo, um dos aspectos ativistas do cinema negro diz do enfrentamento das representações construídas por esses meios narrativos, isto é, aos discursos de nação reproduzidos no audiovisual brasileiro, que, administrados pela classe dominante, sustentam ideais burgueses e a inalteração das estruturas de poder. Para exemplificar, *De vento em popa* (1957) e *Garotas e samba* (1957), ambos do diretor Carlos Manga, são filmes, segundo Carvalho (2013), nos quais mulheres negras são representadas apenas como dançarinas, têm seus corpos hipersexualizados e/ou ocupam cargos de empregadas domésticas, muitas vezes inconvenientes a protagonistas. Embora elementos da cultura negra tenham sido incorporados como símbolos nacionais, pessoas negras, por sua vez, permaneciam sendo sub-representadas no cinema.

Na resistência a esta sub-representação, o movimento negro já no início do século XX investia, além da alfabetização e letramento da população negra, no acesso às mídias, em especial os jornais e revistas. É através da Imprensa Negra<sup>41</sup>, segundo Petrônio Domingues (2007), que se reúne “um grupo representativo de pessoas para empreender a batalha contra o ‘preconceito de cor’, como se dizia na época” (p. 104). Entretanto, é somente em 1978, com a fundação do Movimento Negro Unificado (MNU), que o mito da democracia racial é combatido por uma organização social. Segundo o autor, ao abandonar o termo “homem de cor” e adotar de fato o “negro”, o movimento incentiva a população negra a reconhecer e aceitar com orgulho sua condição racial. “Africanizando” o movimento e incentivando a ascensão de uma identidade étnico-racial específica, o MNU refutou o mito da democracia racial e argumentou a mestiçagem como projeto de branqueamento e, conseqüentemente, de alienação política. Esse discurso passa a predominar nas ações políticas e estéticas dos anos 1970 até os anos 2000, nos quais, afirma Domingues, a juventude negra e periférica passa a se expressar pelo movimento hip-hop.

O final do século, porém, dominado pelas mídias de massa audiovisuais, em especial a televisão, encontra essa força de resistência também por meio da construção de imagens em movimento. Nesse sentido caminha o documentário *A Negação do Brasil* (2000), de Joel Zito Araújo. De produção ligada às demandas das classes trabalhadoras e dos movimentos sociais,

---

<sup>41</sup> A Imprensa Negra, que Petrônio Domingues (2008) divide em três fases, diz da publicação dos jornais: *Princesa do Oeste* (1915), *O Xauter* (1916), *O Bandeirante* (1918), *O Alfinete* (1918), *A Liberdade* (1918), *Kosmos* (1922), *O Clarim da Alvorada* (1924), *A Tribuna Negra* (1928), *Quilombo* (1929), *O Progresso* (1931), *Promissão* (1932), *Cultura, Social e Esportiva* (1934), *O Clarim* (1935), *A Voz da Raça* (1933), *Alvorada* (1945) e *Senzala* (1946).

em especial o movimento negro do Sudeste, o longa-metragem do diretor se volta às denúncias de atores e atrizes negras da televisão brasileira, se dedica a apontar a reprodução de estereótipos marginalizantes nas telenovelas, bem como revela a permanência da discriminação racial nas relações internas desse meio de comunicação. O filme representa, assim como a *Imprensa Negra*, a disputa pela apropriação do dispositivo narrativo, no caso o cinematográfico, para denunciar o racismo, demonstrando estratégias de apagamento e subalternização de pessoas negras no imaginário de nação mediado pelas telenovelas.

### *A Negação do Brasil*

O longa-metragem *A Negação do Brasil* (2000), do diretor mineiro Joel Zito Araújo<sup>42</sup>, é uma obra emblemática para compreender as transformações sociopolíticas que afetavam a produção artística de realizadores negros e realizadoras negras no início do século XXI. Lançado junto ao livro *A negação do Brasil – o negro na telenovela brasileira* (2000), o filme é resultado da pesquisa de doutorado defendida pelo cineasta na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), em 1999. Analisando as telenovelas da década de 1960 até o final da década de 1990, o documentário denuncia, por meio de entrevistas e imagens de arquivo, os estereótipos raciais reproduzidos pelo produto televisivo de maior alcance de público: as telenovelas. Através da narração *voz over* em primeira pessoa - na qual o diretor oferece experiências autobiográficas sobre o tema -, e da pesquisa apresentada por este narrador, revela-se na obra também a influência dessas representações no reconhecimento da identidade racial brasileira.

Com grande circulação em festivais internacionais, como o Festival Internacional do Novo Cinema Latino-Americano de Havana (Cuba, 2001), o *5th Annual Internacional Festival of New Cinema of the Americas* (EUA, 2001) e o Prêmio União Latina - Festival de Biarritz do Filme Documentário (França, 2002), a obra recebeu ainda os prêmios de Melhor Filme e Melhor Pesquisa na Competição Brasileira do 6º Festival Internacional de Documentários - *É Tudo Verdade* (São Paulo, 2001). Segundo Robert Stam (2008), o cenário

---

<sup>42</sup> Joel Zito Araújo é doutor em Ciências da Comunicação e Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - (ECA/USP) e pós-doutor pela Universidade do Texas. Foi coordenador do Curso de Pós-Graduação Lato Sensu de Cinema na Universidade de Cuiabá e lecionou também no programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi-Morumbi.

de destaque do longa-metragem diz respeito a sua projeção junto a outros filmes de diretores negros internacionais - como o estadunidense Marlon Riggs (*Color Adjustment*, 1992) e o britânico Isaac Julien (*Black and White in Colour*, 1992) -, cujos trabalhos se comprometem com a denúncia da discriminação racial.

O filme incorpora estatísticas que demonstram a discriminação, mas também fala da luta para conseguir uma representação mais adequada. Entre outros temas, critica a versão estereotipada do negro e a visão folclorizada da cultura negra. (...). Joel Zito Araújo conta a progressão muito lenta pela qual, aos poucos, a televisão começou a mostrar casais racialmente mistos, a denunciar a discriminação racial e apresentar a história da luta do negro, dos quilombos por exemplo. No livro e no filme, Joel Zito Araújo anota diversas tendências infelizes dentro das representações: o isolamento racial dos personagens negros, os raros filmes que examinam a discriminação contemporânea, o papel geralmente subalterno dos personagens negros, o tabu contra qualquer expressão de raiva, a falta de história de amor entre negros (p. 505-506).

Joel Zito Araújo inicia sua carreira como cineasta na década de 1980 com uma extensa produção em vídeo (Andrade; Andrade, 2021). Absorvendo as lutas dos movimentos sociais e sua apropriação do audiovisual para representar a si mesmos, Joel Zito Araújo constrói com *A Negação do Brasil* uma profunda crítica sobre a representação de pessoas negras na televisão, que era a mídia de maior alcance no país naquele momento, bem como questiona a dificuldade de atores e atrizes negras em participar das construções narrativas televisivas.

Embora a representação colocada pelas telenovelas fosse também recorrente em outros meios narrativos, como a literatura, o teatro e o próprio cinema, a televisão se estabelece a partir dos anos 1970 enquanto eletrodoméstico essencial na sala de estar de qualquer brasileiro (que tivesse este poder de compra). Apoiando-se na ampliação das antenas de telecomunicação pelo Brasil, ação empreendida pelo governo militar, o fluxo televisivo se modifica no intuito de concentrar o máximo de espectadoras e espectadores diante da programação. Esta conjunção de fatores resulta em programas exibidos em rede nacional, de modo que em quase todo país circulavam os mesmos símbolos, signos e representações de discurso nacional. A televisão nesse período é a maior construtora e reprodutora dos modelos e valores do ideal de identidade nacional; e, uma vez que era necessário sobreviver à censura, pode-se concluir que esse ideal se encontrava em sintonia com a ideologia dominante sobre essa identidade.

Ao criticar a televisão e, mais especificamente, a telenovela, Joel Zito Araújo reprova as representações de *brasilidade* de maior alcance e que, como se pode ver através do filme,

reforçam o atraso político e cultural das mídias de massa em incluir pessoas negras no exercício da cidadania. Ao estereotipar a imagem de pessoas negras, as telenovelas negam sua existência e contribuição cultural e estrutural à sociedade, recaindo na rejeição das mesmas enquanto parte integrante da população brasileira. Questionar essas representações, portanto, significa indagar também a ideologia de identidade nacional reproduzida por esse meio de comunicação. Se a telenovela marginaliza a presença negra na participação da nação, é igualmente no movimento de negação que o filme aborda as representações raciais televisivas. Nesse sentido, o título do filme atesta este duplo processo de negação: a recusa das mídias de massa na integração da pluralidade negra nas representações e a postura de rejeição da narração fílmica do documentário sobre elas.

As estratégias enunciativas desenvolvidas no filme remontam tanto a técnicas próprias do documentário expositivo - uso de imagens de arquivo e narração em *voz over* - quanto ao modo participativo - emprego de entrevistas e narração em primeira pessoa. O diretor se utiliza ainda, logo no início do filme, de planos encenados, nos quais se vê um grande conjunto de pessoas negras e mestiças reunidas assistindo à televisão, bem como recorre à captação direta de imagens de sua cidade natal, discorrendo sobre seus primeiros contatos com o cinema, as telenovelas e a imagem de pessoas negras no audiovisual. Iniciando-se com a gravação da atriz Isaura Bruno - a primeira atriz negra a atuar numa telenovela -, o filme estabelece seu modo de asserção: a *voz over* conjuga-se às imagens de arquivo, sendo que a primeira apresenta as afirmações sobre a condição do negro nas telenovelas, enquanto a segunda, através das imagens dos personagens, confirma o argumento apresentado. As entrevistas, ao revelar a denúncia dos atores e atrizes negras sobre a estrutura racista do mercado televisivo e sua perspectiva enquanto criadores e criadoras, funcionam como testemunhas que atestam as proposições do narrador.

A montagem busca argumentar sobre o tema por meio da apresentação de dados e comprovar suas asserções através dos arquivos e relatos, direcionando-se principalmente ao corpo artístico de classe média que acessa os meios narrativos. A escolha de cenários externos com belas paisagens da zona sul do Rio de Janeiro, assim como cenas internas realizadas em salas de apartamentos amplos, demonstra o recorte social ao qual o grupo de entrevistados pertence. Ao entrevistar a atriz Ruth de Souza, por exemplo, destaca-se a personagem em uma sala com carpete sentada numa poltrona suntuosa sob a luz de um elegante abajur. Ao seu lado pode-se ver uma parede na qual estão pendurados inúmeros quadros de cartazes, pinturas e

fotografias de trabalhos realizados pela atriz. Revelando a condição confortável da personagem, essa composição reforça, além do seu público-alvo, o argumento da disparidade entre a realidade da população afro-brasileira, que se deseja integrada social e economicamente, e a insistente representação de subalternidade, que não compactua com a imagem apresentada no documentário.



**Figuras 3, 4 e 5** - Quadros do filme *A Negação do Brasil* (2001, Joel Zito Araújo)

Também há no discurso do filme o apelo à identificação do público negro, de modo que a reivindicação por novas representações parta tanto dos criadores e criadoras negras, que estão colocados na narrativa, quanto dos espectadores e espectadoras negras, que igualmente almejam novas imagens de si. A estratégia de abordar as pessoas entrevistadas por meio de *cabeças falantes* (técnica já mencionada no primeiro capítulo) demonstra a importância de territorializar racialmente esses personagens. Vale mencionar que o diretor entrevista ainda dois diretores de telenovelas, homens brancos, a fim de compreender suas necessidades e critérios para seleção de elenco. Há grandes contrastes entre as afirmações desses personagens e os relatos dos atores e atrizes entrevistados, por esse motivo, é

fundamental que seus rostos sejam visíveis ao público, possibilitando assim identificar determinados discursos a seus respectivos sujeitos sociais (brancos ou negros).

Este reconhecimento dos sujeitos e a busca por identificação de espectadores e espectadoras negras se percebe também através da conjugação da voz *over* em terceira pessoa, de caráter informativo, à narração em primeira pessoa, na qual o diretor oferece relatos sobre a sua experiência pessoal com o audiovisual e a representação de pessoas negras. É esse desdobramento da narração que permite localizar o cineasta racialmente e, portanto, compreender que o tema debatido influencia diretamente suas vivências e escolhas estéticas. Além de iniciar o filme com o discurso em primeira pessoa, Joel Zito Araújo conecta sua experiência à um “nós” (negros e mulatos da família e da vizinhança) que se juntavam para assistir à telenovela. Remetendo a esta vivência comum deste grupo social nesse período histórico, o “nós” referido aos conhecidos do narrador rapidamente se torna o “nós” público negro brasileiro que nesse momento experiencia a imagem televisiva da mesma forma. Esse “nós” negros e mulatos se converte, portanto, em “nós”, maioria da população brasileira, estratégia de reconhecimento e identificação semelhante ao que Anderson (2008) verifica nos romances impressos durante o século XVIII e XIX.

A reconstrução das pessoas reunidas na sala de estar para assistir à *O Direito de Nascer* (1964-1965, de Thalma de Oliveira e Teixeira Filho) e o uso das imagens de arquivo das telenovelas se configuram igualmente estratégias de aproximação de um público negro e mulato, tanto no que tange à experiência da espetatorialidade coletiva quanto às imagens assistidas pelo Brasil todo na telenovela citada. O narrador aponta essa reconstrução como umas de suas memórias de infância, que ele compartilha no filme enquanto memória coletiva de personagens, espectadores e espectadoras. Isso se pode dizer sobre o desfecho do filme, no qual o diretor destaca a valorização da miscigenação e da cultura afro-brasileira no discurso da minissérie *Tenda dos Milagres* (1985, de Aguinaldo Silva e Regina Braga). Recortando o trecho da obra, no qual o personagem de Nelson Xavier encontra com a multiplicidade de pessoas da cidade de Salvador (BA), o narrador afirma que “mesmo sendo metade da população do país, ainda não conseguimos ver as nossas experiências de vida e os nossos sonhos representados de forma satisfatória no horário nobre da televisão brasileira”. Nesta frase de encerramento e com o apropriado uso dos pronomes “nossos”, o diretor arremata uma coletividade negra que engloba os atores e atrizes, o próprio diretor e os espectadores e espectadoras negras e mulatas, costurando assim memórias compartilhadas e desejos comuns.



**Figuras 6, 7 e 8** - Quadros do filme *A Negação do Brasil* (2001, Joel Zito Araújo)

Ainda com o objetivo de denúncia da discriminação e da reprodução do racismo na cultura brasileira, mas, principalmente, delineando novas possibilidades para o audiovisual brasileiro, Joel Zito Araújo tensiona os modos de abordagem do documentário, introduzindo rupturas da visibilidade de negritude e de criação audiovisual. A notável escassez de realizadores negros e negras durante o século XX e a disputa dos movimentos negros pelos meios narrativos são o ponto de partida para esta tese cinematográfica. Esse tema poderia ser abordado sob diferentes perspectivas, como, por exemplo, do ponto de vista de especialistas ou pesquisadoras e pesquisadores acadêmicos, a escolha de atores e atrizes negras enquanto personagens do documentário, porém, revela o interesse do diretor em destacar e visibilizar a sua percepção enquanto criadoras e criadores - que se encontravam em sua maioria no lugar da atuação.

Embora o filme se utilize de estratégias recorrentes de abordagem do documentário e aborde a questão racial do ponto de vista da discriminação, a visibilidade e escuta do elenco negro representa um salto importante em direção à renovação da representação de pessoas

negras no cinema do século XXI. É a partir da perspectiva de criativos e criativas da televisão que o diretor explora a resistência desses e dessas artistas ante ao racismo do mercado televisivo e sua potência criativa em contextos distintos. A referência histórica de Grande Otelo, que se consagrou, apesar dos inúmeros papéis estereotipados, um dos maiores atores brasileiros, e a trajetória de Ruth de Souza, que, em circunstâncias semelhantes, é reconhecida internacionalmente a partir de *Sinhá Moça* (1953, de Tom Payne) como uma das melhores atrizes brasileiras, Joel Zito Araújo demonstra que desde o início do século XX seu talento supera essas tentativas de desvalorização e subalternização.

Além do caráter participativo do documentário, no qual se identifica visual e sonoramente a intervenção do diretor, o filme se utiliza também de duas estratégias importantes: as *cabeças falantes* e a reunião das atrizes. As *cabeças falantes* obrigam que as personagens se posicionem frontalmente para a câmera, podendo, em alguns casos, interagir com ela, como é o caso do ator Toni Tornado que, ao responder às questões, em alguns momentos, chega a falar diretamente com a câmera. Com esse método, o diretor dá a ver o corpo do ator fora do contexto de subalternidade materializado nas telenovelas. Somado aos cenários refinados e à iluminação natural - na qual as nuances da fisionomia dos atores e atrizes ganham visibilidade -, este corpo pode performar outras possibilidades de existência afro-brasileira, tanto enquanto indivíduos resistentes ao racismo quanto como criadoras e criadores de novas representações.

As *cabeças falantes* de artistas negras e negros conversam com outro artista negro, o diretor, sobre suas próprias potências. Um exemplo interessante desse procedimento se vê na afirmação da atriz Léa Garcia ao observar a atuação de Zeni Pereira na novela *Carinhoso* (1974, de Lauro César Muniz). Ao ser interpelada sobre a típica estereotipagem da personagem da *mammy*<sup>43</sup> dada à Zeni Pereira, Léa Garcia ressalta a importância de se observar mais a consistência da atriz e sua capacidade de levar a cena do que correr o risco de diminuir seu trabalho por conta do papel representado. Tomando como referência a atuação do Teatro Experimental do Negro, que defendia também novas representações para pessoas negras, a atriz destaca seu potencial de atuação e de possibilidade de destaque em todo e

---

<sup>43</sup> Segundo Suzane Jardim (2016) a *mammy* é um estereótipo importado dos Estados Unidos, que se apropria do corpo de uma mulher gorda e de seios fartos, uma vez que amamenta as crianças brancas da família para qual trabalha. Trata-se de uma figura “sem pretensões, sem vida própria, assexuada e que só sabe servir e mais nada”, mas de personalidade forte, capaz de defender seus padrões em qualquer situação. Esta personagem serve, segundo a autora, para enfatizar uma suposta relação harmoniosa entre a escrava ama de leite e seus senhores.

qualquer papel, em outras palavras, reivindica a liberdade de expressão da sua potência máxima enquanto artista. Tal conversa é possível por se encontrar Léa Garcia reunida com outros atores e atrizes, mas, principalmente, por ser interpelada por outro artista que é o cineasta do documentário.

A reunião das atrizes, por outro lado, acrescenta à narrativa documental o princípio da discussão e do saber que se constrói a partir da troca. O diretor apresenta nesta reunião o desejo de entender suas sensações ao interpretar determinados papéis. A exibição das telenovelas em outro contexto e recorte temporal viabiliza um olhar mais experiente e, portanto, mais consciente sobre o momento da construção dessas narrativas, permitindo um momento coletivo de reavaliação das personagens e das narrativas. É possível ouvir citações de detalhes sobre as gravações, a montagem das personagens ou, até mesmo, da seleção de elenco, de modo que se pode aprofundar nas questões estruturais, financeiras e ideológicas por trás da formulação dos papéis de telenovelas. Vê-se no filme, assim, o movimento concreto de pessoas negras assistindo sua própria representação e sua decodificação desses códigos, ou seja, revalida o valor desse olhar sobre as narrativas, do ponto de vista da construção, da análise e do potencial de agência na transformação dessa estrutura.

Em conclusão, há neste trabalho de Joel Zito Araújo o intuito de denunciar os estereótipos recorrentes das telenovelas e o racismo enfrentado por criadoras e criadores negros no audiovisual, enjeitar os símbolos nacionais reproduzidos no maior veículo de comunicação, que desvalorizam a contribuição afro-diaspórica na identidade brasileira, e enfatizar, de maneira indireta, a importância da apropriação dos meios narrativos por pessoas etnicamente diversas. Estratégias de abordagem tradicionais do documentário expositivo e participativo se conjugam, portanto, a procedimentos disruptivos com o objetivo de agregar realizadores, realizadoras, atores, atrizes, espectadores e espectadoras em torno da necessidade de disputar o discurso de identidade nacional.

### *Identidade e representação*

A produção de Joel Zito Araújo esteve profundamente vinculada às demandas dos movimentos sociais, à princípio com as lutas operárias e reivindicações sindicais e posteriormente enfatizando as questões raciais e as exigências dos movimentos negros. Engajado na resistência à ditadura militar e nas ações de redemocratização, o diretor, assim

como outros realizadores e realizadoras nos anos 1980, se apropria do vídeo para traduzir o discurso ativista e intelectual negro do período (Andrade; Andrade, 2021). Embora o vídeo tenha chegado ao Brasil na década de 1970, foi somente nos anos 1980 que, segundo Gilberto Alexandre Sobrinho (2014), a história do audiovisual se viu transformada pela produção videográfica, em especial no campo documentário.

Por ser mais acessível e de fácil manuseio, o vídeo favorecia o aumento da quantidade de realizadoras e realizadores, bem como a circulação das obras, chegando, inclusive, a projetar novos circuitos de exibição. Diante do domínio televisivo, no qual as imagens e as representações estão sob o controle de empresas privadas, a prática do vídeo sinalizava “o desejo de visibilidade e empoderamento por parte das comunidades organizadas politicamente e iam ao encontro de realizadores independentes e suas aspirações estéticas e/ou políticas” (p. 5). Características técnicas do vídeo promoveram ainda transformações plásticas na imagem que corroboraram para descentralizar o olhar de determinadas representações e significados nunca questionados nas mídias hegemônicas. Sobrinho afirma também que o registro das lutas e reivindicações de movimentos sociais e a ampliação do diálogo sobre cidadania a partir do vídeo configuraram interferências diretas nos quadros audiovisuais e políticos. Se o cinema nacional empreendia até então discursos totalizantes para pensar a identidade brasileira, no qual a imagem de pessoas negras representava o povo e a pobreza, a amplitude de produção ocasionada com a chegada do vídeo revela, segundo o autor, a diversidade de vozes sufocadas no discurso unívoco de identidade nacional.

Como demonstra o documentário de Joel Zito Araújo, a concentração dos meios narrativos nas mãos desses canais televisivos impossibilita a expressão da amplitude de representações e reforça imagens de subalternidade. A centralização das representações impede, portanto, o reconhecimento das pluralidades étnicas e culturais que compõem a nação brasileira. Esse processo revela a conservação do funcionamento elitista e discriminatório dos aparelhos ideológicos nacionais, nos quais, seguindo a lógica colonial, a diferença deve ser suprimida em nome da soberania do Estado. Já presente no romance e no jornal, como mencionado por Benedict Anderson, essa centralização da possibilidade de construir representações favorece a permanência de poucas vozes no papel de narração de nação, isto é, as comunidades são imaginadas (e narradas) por pequenos grupos da classe dominante, aos quais são dados os acessos aos meios narrativos. O campo do sensível se partilha entre poucos e, por isso, são escassas as dissonâncias nos regimes de visibilidade até início do século XX.

Segundo Hall (2006), uma das fontes primordiais de identificação cultural de um indivíduo trata-se da sua nacionalidade, isto é, sua identidade nacional. Como demonstrado, a concentração dos meios narrativos oferece por longo tempo representações relativamente estáveis e duradouras dessas identidades, ainda que ficcionais. Contudo, o século XX é palco de profundas transformações tecnológicas e comunicacionais, despertando formas mais ágeis de troca de informação e, conseqüentemente, reconfigurando a percepção do espaço e do tempo. O fenômeno da globalização é, ao mesmo tempo, causa e consequência da diminuição das distâncias e da aceleração dos deslocamentos, abreviando o tempo de transmissão e recepção de informações no globo. Esta reestruturação espacial e temporal se faz visível também, segundo o autor, nos meios de representação, em especial nas artes, alterando assim os modos de produção de identificação simbólica nas diferentes linguagens artísticas. Essa “moldagem e remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas” (p. 71).

A cultura nacional, fonte central de sentido às identificações dos sujeitos e de homogeneização das diferenças internas, passa a ser lida como uma “estrutura de poder cultural” que domina os meios discursivos. A identidade, anteriormente compreendida como permanente, unificada e inquestionável, torna-se, assim, contingente, provisória e reflexiva. Segundo Hall, “à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente” (p. 13). Este aumento da multiplicidade de representações e dos modos de interpelação fazem do processo de identificação uma escolha, uma ação ativa daquele que é interpelado.

Os meios narrativos, antes dominados pelo discurso hegemônico, passam a ser disputados - como observado em *A Negação do Brasil* -, oferecendo assim opções de representações e gerando, conseqüentemente, possibilidades de identificação. Ao invés da relação de poder inerente à reprodução da identidade nacional, com a globalização a formação da identidade se politiza no indivíduo, que direciona sua constituição social a projetos e propósitos de seu interesse ou de interesse de coletivos marginalizados da nação. A homogeneização das subjetividades na busca pela identidade nacional partilha de incontáveis rupturas – pessoas negras, pessoas mulheres, pessoas LGBTQIA+, pessoas de povos

originários etc. –, dando lugar a discursos de identidade pautados na diferença, mas fundamentados em ações políticas comuns. A política da diferença permite o fortalecimento de determinados movimentos sociais, cujas demandas partem de grupos de pessoas marginalizadas da cidadania nacional.

Calcada no entendimento do Outro como diferente e objetivando a hegemonia dos Estados nacionais europeus, a colonização estruturou a subalternidade de pessoas lidas como não-brancas. O fim da escravidão negreira e a luta de povos americanos e africanos pelo fim da colonização colocou a questão racial no centro do debate político. Embora essas instituições deixassem de existir nas antigas colônias, as novas instituições instauradas nesses territórios herdaram diferenciações raciais coloniais e mantiveram a discriminação nas estruturas do poder. Os movimentos de independência de países africanos após 1950 e o aumento da imigração de pessoas negras para o continente europeu (moradores das ex-colônias em busca de melhores condições de vida nas metrópoles) mobilizaram pensadores e pensadoras a refletir sobre a condição de pessoas negras na diáspora.

Com o objetivo de fazer visível o sujeito social negro e, assim, promover sua participação cidadã nas nações que se formavam na América, os movimentos sociais questionavam as representações marginalizantes e reivindicavam imagens positivas de pessoas negras nos sistemas simbólicos. Esta é a luta descrita no primeiro capítulo, no caso específico das imagens construídas no cinema. É importante lembrar que o tráfico de escravizados e escravizadas para a América aproximou pessoas de diferentes nações africanas, cujas tradições, filosofias, costumes e até mesmo idiomas se distinguiam entre si. O encontro desses diferentes povos nas colônias americanas compeliu o desenvolvimento de novas expressões culturais e linguísticas, no intuito de desenvolver a compreensão entre as pessoas escravizadas e a sobrevivência ao sistema escravagista.

De fato, as africanas e os africanos trazidos ao Brasil nunca corresponderam a uma única nação. O elemento unificador entre esses povos na diáspora se configurava – e ainda se configura entre suas e seus descendentes – na opressão vivida e na invisibilidade de sua pluralidade. Por esse motivo, a apropriação da identidade negra se funda na resistência “às maneiras fragmentadas e patológicas pelas quais essa experiência [da diáspora forçada] foi reconstruída nos sistemas dominantes de representação cinematográfica e visual do Ocidente” (Hall, 1994, p. 90). Olhando para o cinema negro do Caribe, Stuart Hall afirma que, através da representação cinematográfica, a experiência negra do caribenho e da caribenha se

encontra, num primeiro momento, na busca pela cultura/história/ancestralidade compartilhada. A investigação desse passado comum garantiria, enfim, a unicidade e verdadeira essência dessa identidade.

Esta concepção essencialista da identidade caribenha destaca a “presença/ausência” da África, sem se tratar, contudo, da África como ela é, mas de um lugar imaginado, da África recontada e, nesse processo, mitificada. As contranarrativas cinematográficas, segundo Hall, se aliciam a essa mitificação, no intuito de equilibrar os discursos formadores da identidade caribenha.

Enquanto a África era algo inconfesso, a Europa foi um exemplo de fala interminável - e que fala interminavelmente para “nós”. A presença europeia interrompe a inocência do discurso inteiro de “diferença” no Caribe ao introduzir a questão do poder. A “Europa” pertence irrevogavelmente ao jogo de poder, às linhas da força e do consentimento, ao papel do que é “dominante” na cultura caribenha. Em termos de colonialismo, subdesenvolvimento, pobreza e racismo, a presença europeia é aquela que, na representação visual, posicionou o sujeito negro dentro de seus regimes dominantes de interpretação: o discurso colonial, as literaturas de aventura e exploração, os romances exóticos, o olhar etnográfico e de viajantes, as linguagens tropicais de turismo, dos panfletos de viagem e de Hollywood e das linguagens agressivas e pornográficas da *ganja* e da violência urbana (p. 95).

Nesse sentido, a afirmação da identidade negra, mesmo que de modo essencializado, configura-se numa tentativa de desconstruir as representações subalternizantes e marginalizantes do sujeito social negro nos sistemas simbólicos e de tornar positiva sua imagem no imaginário nacional. *A Negação do Brasil*, que negou a imagem de nação construída nas telenovelas, nas quais a pessoa negra estava sempre em posição de subalternidade, representou uma abertura para a manifestação política de realizadoras e realizadores negros. Não à toa é nesse mesmo momento e nessa articulação que são lançados os Manifestos do Dogma e do Recife, que declaram abertamente a necessidade de novas representações para o corpo negro no audiovisual e da disputa de pessoas negras pelos meios narrativos. Mas é também a partir desta obra que esses e essas realizadoras, inseridos na produção videográfica, investem na produção e circulação de imagens positivas de negritude, dialogando com e interferindo no discurso de identidade racial dos movimentos sociais e dos projetos de nação do século XXI.

Assim como em qualquer grupo organizado, as disputas internas existem e constituem sua formação política. Na composição discursiva de um cinema negro brasileiro não é diferente. Se a disputa pela presença de mulheres e pessoas LGBTQIA+ é uma questão no

campo da reflexão, seu protagonismo na produção e nos corpos retratados também é latente. Dispostos igualmente a denunciar o racismo, mas destacando as particularidades de gênero e orientação sexual, os filmes *Mulheres Negras: Projetos de Mundo* (2016, Day Rodrigues e Lucas Ogasawara) e *Afronte* (2017, de Bruno Victor e Marcus Azevedo) se assemelham ao documentário de Joel Zito Araújo na medida em que dedicam-se à afirmação da identidade negra a partir da recusa de imaginários racistas.

### *Mulheres Negras - Projetos de Mundo*

O curta-metragem *Mulheres Negras - Projetos de Mundo*, de Day Rodrigues<sup>44</sup> e Lucas Ogasawara<sup>45</sup>, com aproximadamente 25 minutos, estreou em 2016 na Galeria Olido, em São Paulo. Com grande circulação pelo Brasil, o filme chegou a ser exibido na TVE, na Bahia, e recebeu os prêmios de Melhor Direção e Júri Popular no XXI Festival Cine PE, em 2017. No intuito de apresentar perspectivas importantes do feminismo negro e de reiterar a relevância dessa luta, o documentário reúne depoimentos de mulheres negras, dentre elas intelectuais e artistas que compõem o movimento feminista negro da atualidade, e investiga seus projetos de autoafirmação e transformação social.

Esta obra se projeta num contexto mais amplo de visibilidade feminina negra. Segundo Norma Odara (2016), 2015 foi o ano em que “a primavera das mulheres floresceu”, uma vez que se assistiu eventos como: a aprovação da Lei do Femicídio<sup>46</sup> durante o governo de Dilma Rousseff; a citação de Simone de Beauvoir no Exame Nacional do Ensino Médio; as campanhas feministas nas redes sociais, com as *hashtags* “meu amigo secreto” e “meu primeiro assédio”, por exemplo; e, o mais importante, a Primeira Marcha de Mulheres Negras - Contra a Violência, realizada em Brasília. No ano seguinte, em 2016, foi registrado ainda o

---

<sup>44</sup> Day Rodrigues é cineasta, produtora, escritora e educadora, formada em Filosofia pela Universidade Católica de Santos (SP) e especializada em Gestão Cultural, no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc. Dentre suas principais produções estão: *Ouro Verde - a roda de samba de Marapé* (2012), *Geni Guimarães* (2020), *Viva nossa Voz* (2020) e a série documental *Como ela faz?* (direção geral de Tatiana Villela e co-direção com Fernanda Polacow, Selma Perez, Carolina Roxo N. Bandeira). Day também dirige o episódio *Racismo e resistência* (2020) da série *Quebrando o Tabu* da GNT.

<sup>45</sup> Lucas Ogasawara é diretor e montador de cinema formado em Midialogia pela UNICAMP. Assina a direção do curta *A Despedida* (2013) e trabalhos realizados para Folha, Vogue, Abril, Globo, SESC, Discovery e Canal Combate.

<sup>46</sup> Altera o art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei nº 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos.

recorde de candidatas negras no Concurso Miss Brasil, cuja vencedora foi a modelo negra Raíssa Santana, do Paraná.

*Mulheres Negras - Projetos de Mundo* se situa, portanto, num contexto de eclosão de vozes femininas negras, representada principalmente pela figura da filósofa Djamila Ribeiro, que escreve em 2016 o prefácio do livro *Mulheres, raça e classe*, da autora estadunidense Angela Davis. É nesta efervescência do ativismo e com essa personagem de grande visibilidade (Djamila Ribeiro foi nomeada secretária-adjunta de Direitos Humanos e Cidadania da cidade de São Paulo) que o curta inicia sua argumentação.

Articulando depoimentos, intertítulos informativos e performance em dança, o documentário apresenta, além da fala da filósofa, as entrevistadas: Preta Rara, Aldenir Dida Dias, Francinete Loiola, Nenesurreal, Ana Paula Correia, Monique Evelle e Luana Hansen, além da bailarina Andréia Alves. Se utilizando da técnica de *cabeças falantes*, o documentário faz suas asserções, principalmente, por meio do discurso das depoentes. É importante mencionar que as personagens do filme, além de serem nomeadas nos créditos, recebem também uma pequena descrição de seu trabalho e sua atuação<sup>47</sup>. Devido ao protagonismo dessas intelectuais no avanço das pautas do feminismo negro, a estratégia das *cabeças falantes* revela-se enquanto posição de escuta adotada pela câmera.

As primeiras entrevistadas encontram-se sentadas num banco comprido vermelho e atrás delas há uma parede preta. As personagens sentam-se no meio do banco, que permanece com suas laterais desocupadas - com exceção da entrevista das cantoras Preta Rara e Nenesurreal. O ambiente é amplamente iluminado, de modo que a incidência de luz sobre elas é difusa, permitindo, dessa maneira, a visualização detalhada de suas feições e das diferentes tonalidades de pele. A imagem garante, portanto, a percepção da pluralidade de mulheres negras entrevistadas (incluindo pessoas negras de pele clara e de pele escura), bem como da narratividade que pode conter seus gestos e expressões.

O fundo preto produz destaque para o corpo filmado, que, nessa disposição, ocupa a centralidade do plano. A composição, ao mesmo tempo que enfatiza o conteúdo dos

---

<sup>47</sup> Preta Rara: rapper, professora de História e criadora da campanha #euempregadomestica; Aldenir Dida Dias: Feminista socialista e doutora em Ciências Sociais; Francinete Loiola: revendedora natura e mãe; Nenesurreal: grafiteira, educadora social e avó; Ana Paula Correia: Feminista negra, mestre em Ciências Sociais e coordenadora do Centro de Defesa e Convivência da Mulher Casa Anastácia; Monique Evelle: comunicadora e fundadora do Desabafo Social; Luana Hansen: Dj, MC e produtora musical; Andréia Alves: bailarina e integrante do grupo Ilú Oba de Min; Djamila Ribeiro: feminista negra, mestre em Filosofia Política e Secretária Adjunta da Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania de São Paulo (*Mulheres Negras – Projetos de Mundo*, 2016).

depoimentos, provoca ainda a sensação de isolamento. Infere-se, assim, a contradição: embora seus discursos protagonizem a projeção de questões fundamentais do feminismo negro, a imagem reforça que o debate com essas mulheres está de fato sendo invisibilizado e/ou negligenciado, como elas mesmas afirmam no filme. Em outras palavras, o banco vazio reafirma que perspectivas transformadoras permanecem inaudíveis - assim são colocadas - na narração de nação.



**Figuras 9, 10, 11 e 12** - Quadros do filme *Mulheres Negras - Projetos de Mundo* (2016, Day Rodrigues e Lucas Ogasawara)

Em alguns casos, porém, as entrevistadas sentam-se numa cadeira vermelha à frente de uma parede amarela. Nesse caso, o plano de fundo ganha visibilidade, embora as personagens vistam roupas vermelhas. O uso da cadeira se diferencia da composição anterior, retirando a sensação de isolamento mencionada. Essa composição, porém, traz o plano de fundo para o discurso, cuja cor amarela faz referência à orixá Oxum<sup>48</sup>, enquanto o vermelho faz menção à orixá Iansã<sup>49</sup>. A alusão, por meio das cores, a estas divindades do candomblé

<sup>48</sup> Oxum, orixá feminina que tem sob seu domínio as águas doces, em especial os rios e as cachoeiras, é considerada a deusa da beleza, do amor, da riqueza, da sensualidade e da fertilidade. Relaciona-se a ela a cor amarelo ouro (Ventura, 2011).

<sup>49</sup> Iansã, orixá feminina que se manifesta nos ventos, ventanias e tempestades, é reconhecida como a deusa guerreira. Relacionada ao elemento fogo, Iansã é a mulher (e mãe) que se dedica às tarefas fora do lar, rejeitando o papel feminino patriarcal de obrigação com o cuidado doméstico. Suas cores são vermelho, marrom e/ou rosa (Ventura, 2011).

aborda o poder das energias femininas, representadas por figuras de mulheres, na ancestralidade afro-diaspórica, argumentando, por fim, que as mulheres entrevistadas não apenas possuem força para a transformação política, como estão respaldadas (acompanhadas) pela potência de suas ancestrais.

Dividido em oito capítulos, mais um prólogo e um epílogo, o curta se apresenta como um livro, que se escreve por meio dos depoimentos e dos intertítulos. Esse livro é oferecido, no primeiro intertítulo, “para as nossas avós, para as nossas ancestrais”. Tais dizeres posicionam o filme, em primeiro lugar, enquanto uma obra realizada também por uma mulher negra, visto que utiliza o adjetivo “nosso”, e colocam como ponto de partida a referência de mulheres negras que vieram antes, seja das famílias de sangue ou das famílias espirituais. Suturando-se à memória dessas mulheres, que tiveram suas vozes constantemente apagadas na formação da democracia, é que o discurso do filme afirma sua identidade. Envolvidas pelo mar e ritmadas pelo tambor, as palavras de dedicatória dão lugar ao banco vazio onde as primeiras entrevistadas farão suas colocações. A primeira denúncia, localizada no prólogo, anuncia:

(...) o diálogo é assim: um fala e o outro escuta. Só que quem está no grupo privilegiado tem uma dificuldade muito grande de ouvir; e eu penso que agora, para o diálogo ser possível com essas pessoas, elas precisam se colocar no lugar da escuta. Então, não tem como eu conversar com uma pessoa que só quer falar, falar, falar, falar e não quer ouvir; e ouvir um grupo que foi historicamente silenciado e tem esse direito legítimo à voz<sup>50</sup>.

Diante dessa declaração é que o filme escolhe sua posição em relação às entrevistadas: uma câmera fixa, plano americano<sup>51</sup> e enquadramento frontal, isto é, como alguém que se senta diante dessas mulheres e as escuta. Quando a voz da entrevistada afirma que, a partir de agora, as mulheres negras vão falar, apresenta-se, numa cena noturna, uma mulher negra de pele clara, vestida com biquíni dourado, saia rodada cor-de-rosa e turbante na cabeça, na areia da praia com o mar ao fundo (novamente a menção aos orixás pelas cores, pela locação e pela dança). Com as mãos na cintura, a mulher se aproxima da câmera. Ao começar a dançar, um corte introduz o título do filme. Em seguida, um intertítulo de letras brancas no fundo preto introduz um trecho do texto *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do*

---

<sup>50</sup> Citação direta do depoimento cedido por Djamila Ribeiro.

<sup>51</sup> Modo de enquadramento da câmera em que se vê a figura humana dos joelhos para cima.

*terceiro mundo* (2000), de Gloria Anzaldúa, no qual a autora revela a intenção de sua escrita enquanto escritora do terceiro mundo.

Os capítulos seguintes adotam estrutura semelhante ao epílogo: os depoimentos se intercalam a asserções por meio dos intertítulos, asserções essas que introduzem trechos de escritos de mulheres negras brasileiras e estrangeiras - além de Gloria Anzaldúa, o filme cita também Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Livia Natália<sup>52</sup> - e estatísticas que informam da desigualdade de gênero e raça no Brasil - a saber, dados sobre a diferença de mortalidade entre jovens brancos e negros e dados sobre a diferença do número de vítimas de violência entre mulheres brancas e mulheres negras<sup>53</sup>.



**Figuras 13, 14, 15 e 16** - Quadros do filme *Mulheres Negras - Projetos de Mundo* (2016, Day Rodrigues e Lucas Ogasawara)

Há ainda a adição de intertítulos que funcionam como legenda dos depoimentos, como é o caso do capítulo quatro, que trata sobre a imagem, no qual a entrevistada Preta-Rara fala da dificuldade de conseguir emprego por conta da sua imagem, seja na fotografia do currículo ou na presença dos contratantes no momento da entrevista. Essa inserção funciona como um

<sup>52</sup> Autoras dos livros *Quarto de Despejo - diário de uma favelada* (1960), *Vozes-mulheres - Cadernos Negros 13* (1990) e *Eu mereço ser amada* (2016), respectivamente.

<sup>53</sup> Fonte dos dados: Anistia Internacional 2012 e Mapa da Violência 2015, respectivamente.

destaque feito a algumas ideias colocadas pelas depoentes. Embora o filme ofereça grande espaço de escuta às personagens, as asserções diretas feitas pelos intertítulos lembra que, por meio da direção do curta, também uma mulher negra participa do debate. É a essa mulher, no caso a co-diretora Day Rodrigues, que o livro filmado pertence.

Após o prólogo, os capítulos se apresentam da seguinte maneira: *capítulo 1 - essa narrativa existe*, no qual as entrevistadas afirmam a existência de narrativas de mulheres negras; *capítulo 2 - o fim da história única*, que discute o apagamento da perspectiva de pessoas negras; *capítulo 3 - juventude*, onde se debate a política de extermínio física e simbólica da juventude negra; *capítulo 4 - (imagem)*, no qual, ao invés de um título escrito, encontra-se uma fotografia 3x4 de uma mulher negra, referindo-se à imagem indesejada no mercado de trabalho; *capítulo 5 - espelho: tornar-se negra*, que pensa sobre o processo de reconhecimento de ser mulher negra e a importância do afeto para essas mulheres; *capítulo 6 - interseccionalidade*, que retoma a necessidade de pensar ações de modo interseccional; *capítulo 7 - em todos os lugares*, no qual as depoentes falam sobre a importância de ocupar lugares de protagonismo, como palcos e universidades; *capítulo 8 - são muitas narrativas*, em que as entrevistadas apresentam diferentes soluções para as desigualdades discutidas. O filme exhibe novamente seu título e finaliza com o epílogo, se escuta uma rima da cantora Preta-Rara, que metaforiza a luta e a resistência dessas mulheres negras.

O filme é conduzido pela palavra, tanto a palavra dita (nos depoimentos) quanto escrita (nos intertítulos). Um tambor marca a transição de muitos dos planos, o que traz peso para determinados textos dentro da narrativa. Há também a presença de trilha musical e do som do mar, como já comentado, mas é o som do tambor nos cortes e entrada de alguns intertítulos que fazem da palavra a condutora do ritmo do filme. O filme caminha segundo o ritmo do discurso dessas mulheres, ou seja, em consonância com as questões colocadas. A partir do capítulo 6, que trata sobre interseccionalidade, uma nova trilha musical passa a compor a paisagem sonora. Ao final do filme, quando as depoentes falam sobre as possíveis soluções, é possível ouvir também vozes de crianças. Observa-se, portanto, que, o curta que se inicia saudando a memória das mais velhas, se encerra construindo memória para as mais jovens, reforçando, assim, a existência de projetos políticos que fundamentam o pensamento feminista negro.

O tambor demarca a força da palavra, que, por sua vez, conduz a narrativa do filme. Construído em capítulos e intercalando a palavra ouvida com a palavra escrita, se encontra o

discurso fílmico de uma diretora negra e um diretor amarelo, que escolhem, por meio do documentário participativo, afirmar a identidade de mulheres negras. O uso de pessoas importantes do cenário contemporâneo do feminismo negro se une à estratégia tradicional das *cabeças falantes*, bem como à inserção de intertítulos com dados e citações, e constroem elementos de memória e identificação. As pessoas entrevistadas e as citadas nos letreiros são todas mulheres negras. A palavra, que denuncia e anuncia projetos, centraliza a urgência de escuta que esse discurso demanda.

O caráter argumentativo que esses elementos possuem se complementa, por fim, a uma ruptura da racionalidade do discurso. Se no início do filme, logo após a introdução do tema, uma mulher negra com indumentária de divindades do candomblé apresenta seu corpo à câmera, no decorrer do filme essa imagem retorna e já se pode ver esse corpo se mover de um lado a outro do campo, construindo uma dança ancestral. A dança refere-se a movimentos de orixás femininos, bem como a escolha da locação - o mar faz referência à orixá Yemanjá<sup>54</sup> -, o que oferece como base de toda a argumentação uma epistemologia africana, que, nesse caso, não está expressa em palavras. É no corpo que o orixá se manifesta e é, portanto, na centralidade do corpo na imagem e no corpo que dança que se expressa sua ancestralidade, seu modo de viver e o compromisso com a comunidade. Embora a palavra conduza a narrativa, a presença da performance rompe com o fluxo do filme e afirma a origem e o destino do pensamento construído: a vida das mulheres negras.

---

<sup>54</sup> Yemanjá, orixá feminina que habita os mares, é considerada a grande mãe nos cultos iorubanos. Deusa das águas, especialmente das águas salgadas, Yemanjá protege a família e a harmonia do lar. Representada pelas cores branco, prateado e azul (Ventura, 2011).



**Figuras 17, 18, 19 e 20** - Quadros do filme *Mulheres Negras - Projetos de Mundo* (2016, Day Rodrigues e Lucas Ogasawara)

O filme *Mulheres Negras - Projetos de Mundo* se apresenta, portanto, num contexto de projeção do feminismo negro. Embora os curtas *O dia de Jerusa*, *Kbela* e *Cinzas* sejam reconhecidos principalmente pela sua inventividade narrativa, *Mulheres Negras - Projetos de Mundo* aciona elementos tradicionais do documentário, como o depoimento e o uso de intertítulos. Essa estratégia retoma o caráter de denúncia do discurso, reafirmando a necessidade de apontar as estruturas que produzem sistematicamente o epistemicídio do pensamento de mulheres negras. Do mesmo modo que Joel Zito Araújo utiliza as *cabeças falantes* para visibilizar e escutar os projetos dos atores e atrizes criadoras nas telenovelas, assim também este documentário centraliza o discurso da entrevista, a fim de reconhecer os processos da constituição identitária dessas sujeitas e dos projetos políticos nela inseridos. A reflexão da identidade negra nesse filme se faz presente no discurso das entrevistadas, mas também nos recursos audiovisuais utilizados e no referencial da religião afro-diaspórica. A partir desse momento, o protagonismo feminino tornou-se principal objeto de debate nos movimentos negros, de modo que a representação da identidade racial no cinema não poderia ignorar determinadas denúncias e demandas. Nesse contexto se faz imprescindível uma produção “panfletária” como o documentário *Mulheres Negras - Projetos de Mundo*, que centraliza a diferenciação de gênero na construção da luta política.

O debate sobre as questões de gênero e de sexualidade avançou no interior das políticas afirmativas étnico-raciais para o audiovisual, mas fortaleceu-se, antes de tudo, na reflexão acerca do cinema negro brasileiro, nas ações dos movimentos negros e, principalmente, na prática cinematográfica, em especial na disputa por lugares de decisão na equipe de filmagem. Além da resistência de pessoas negras de orientação sexual não-heterocisafetivas, a visibilidade por indivíduos não-heterocirnormativos passou a ser estrutural para a afirmação de um cinema negro brasileiro. Onde estão cineastas negres e que referências temos dessas pessoas na história do cinema brasileiro? Eis algumas das questões que o movimento LGBTQIA+ destacou entre pessoas negras realizadoras.

Nesse sentido, o filme *Afronte* apresenta-se enquanto marco dessa luta e da construção do cinema negro brasileiro contemporâneo. O projeto de série, escrito a partir desse curta-metragem, pleiteou um edital do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) em 2018, que destinava projetos de produção independente ao público televisivo. *Afronte*, assim como outros trabalhos, foram interditados de receber o apoio pelo então presidente Jair Bolsonaro, alegando ser descabida a oferta de suporte público a obras que sustentam temáticas relacionadas às identidades LGBTQIA+. A interdição, que ocorreu em âmbito digital, foi rebatida pela equipe do filme nas redes sociais e gerou comoção de movimentos progressistas e conservadores. A censura sofrida pelos realizadores é um demonstrativo da força que o filme alcança no que diz respeito à luta retratada. Semelhante à *Mulheres Negras - Projetos de Mundo*, a obra protagoniza a existência e resistência de pessoas negras LGBTQIA+ através de entrevistas e captação direta. Contudo, ficção e performance são acionadas na composição do discurso fílmico, de modo que a performatividade do gênero se traduz, em *Afronte*, em estratégias disruptivas da linguagem documental.

### *Afronte*

O curta-metragem *Afronte*, dirigido por Marcus Vinicius<sup>55</sup> (natural do Rio de Janeiro) e Bruno Victor<sup>56</sup> (natural de Anápolis, Goiás), estreou em 2017 e conta com quinze minutos

---

<sup>55</sup> Bacharel em Audiovisual e mestrando do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais na Universidade de Brasília (UnB), Marcus Vinicius atua em diferentes áreas da produção cinematográfica. Produzir a Mostra Competitiva de Cinema Negro – Adélia Sampaio em 2017, 2018 e 2019; produziu o documentário *Filhas de Lavadeiras* (2019, de Edileuza Penha de Souza); e co-direção do longa *Rumo* (2022, com Bruno Victor).

de duração. O filme é resultado do trabalho de conclusão de curso dos diretores, que, nesse momento, concluíam a graduação em cinema da Universidade de Brasília (UnB). Além de receber o Prêmio Saruê no 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, o curta foi premiado ainda na categoria de Melhor Filme em curta-metragem na 25ª edição do Festival Mix Brasil, de Melhor Montagem na Mostra Brasília e recebeu o 22º Troféu Câmara Legislativa do Distrito Federal, mostra paralela desse mesmo festival.

Ficção e documentário se cruzam para mostrar o processo de transformação e empoderamento de Victor Hugo, um jovem negro e gay, morador da periferia do Distrito Federal. Seu relato se mistura aos depoimentos de outros jovens, cujas histórias revelam diferentes formas de resistência, encontradas em discursos de valorização do negro gay (Afronte, 2017).

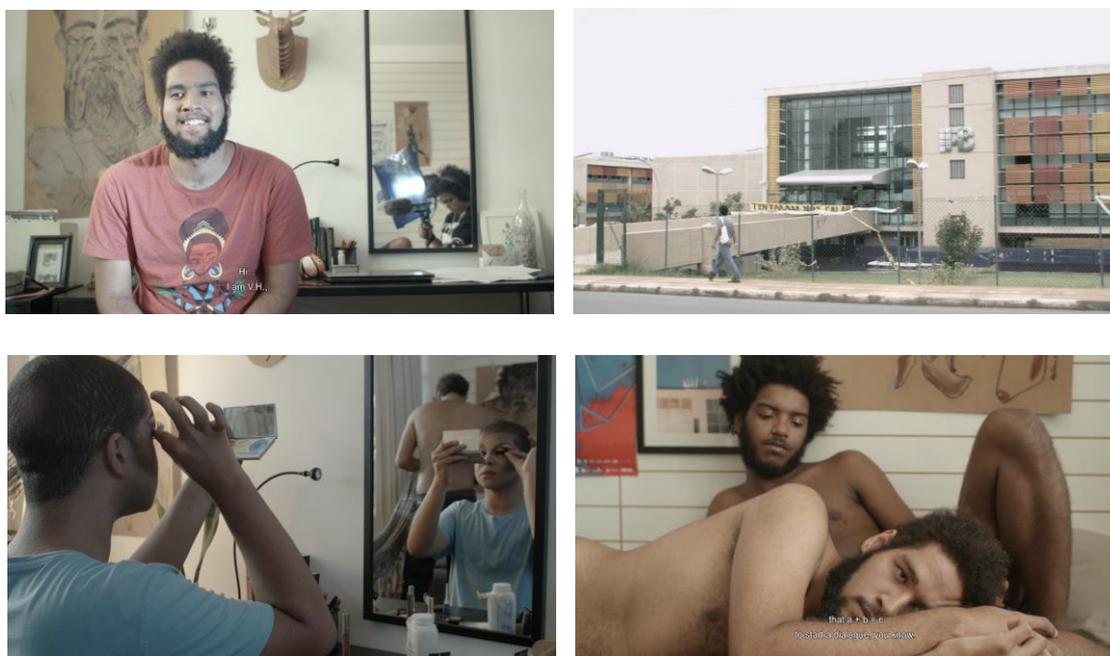
Diante da experiência de solidão vivida por homens negros gays, *Afronte* centraliza a questão do afeto na resistência ao racismo e a importância do coletivo no fortalecimento e reconhecimento dessas pessoas. O filme se inicia localizando o protagonista VHafro (Victor Hugo) no trajeto até a universidade e seu encontro com um grupo de estudantes negros para assistir à aula da professora Edileuza Penha de Souza. São dela as primeiras palavras ouvidas, que afirmam o fazer cinematográfico enquanto prática ativista e questionam a invisibilidade de cineastas negros e negras. Na cena seguinte, VHafro se apresenta por meio de entrevista e se identifica “eu sou ator, eu sou bicha, eu sou preto... não necessariamente nessa ordem”.

A abordagem por entrevistas e depoimentos permanece durante toda narrativa; em algumas cenas é possível ver, através de um espelho, o reflexo da equipe de filmagem. O depoimento das pessoas entrevistadas acompanha captação direta de situações referidas em suas falas ou de experiências do seu cotidiano, como no caso do personagem Victor, que caminha pelas ruas da cidade montada com sua drag queen Naomi Leakes. Além de VHafro e Victor, o filme entrevista também os personagens Thiago, que se identifica como Yaô de Oxalá, e o casal Gabriel Nascimento e Damien. Além disso, há o registro da fala, através de captação direta, da professora Edileuza e do professor de capoeira (personagem não identificado). Essas pessoas são as únicas narradoras e são suas vozes que dão sentido às imagens do filme.

---

<sup>56</sup> Formado em Audiovisual pela Universidade de Brasília (UnB) e mestrando em Mídias pela Unicamp, Bruno Victor foi assistente de direção do curta *Lubrina* (2023, de Leonardo Hecht e Vinicius Fernandes); assistente de direção, diretor assistente e pesquisador no longa *Afeminadas* (2022, de Wesley Gondim); e codireção do longa *Rumo* (2022, com Marcus Vinicius).

Escutados em *off*, a fala dos personagens é acompanhada de diferentes cenários e situações. As cenas alternam entre espaços externos, como o Museu Nacional da República, a Universidade de Brasília, um clube noturno, uma cachoeira e uma festa na rua, e espaços íntimos, o quarto do protagonista, onde três cenas distintas acontecem. Os planos abertos permitem reconhecer o contexto em que os personagens estão inseridos e como seus corpos se movimentam nesse espaço; o que aparentemente é apenas uma caminhada na calçada, para esses personagens, denota o enfrentamento e a necessidade de autoafirmação diários. Esses cenários se intercalam com imagens captadas no quarto de VHafro - a saber, sua entrevista, a montagem da drag Naomi e uma cena ficcional de romance do protagonista. Nas cenas internas há sempre na imagem mais de uma pessoa, o protagonista ora está acompanhado da equipe de filmagem, ora do amigo que se monta para a festa ou do parceiro afetivo, ou seja, o personagem nunca está sozinho. O espaço íntimo se apresenta, portanto, como lugar de expressão, de acolhimento, de escuta, de cuidado e de afeto.



**Figuras 21, 22, 23 e 24** - Quadros do filme *Afronte* (2017, Bruno Victor e Marcus Vinicius)

É válido reforçar a presença do espelho no quarto, que se destaca por seu caráter metafórico. Se durante a entrevista de VHafro é possível ver o reflexo da equipe de filmagem, que se compõe de pessoas negras, durante a entrevista de Victor, fica refletida no espelho a imagem do homem negro se tornando a drag Naomi. O espelho, em ambos os casos, pode ser lido como um elemento de busca de si e reconhecimento da própria identidade, como também

simbolizam a necessidade de reflexos, isto é, de imagens de si, de representações ausentes, que o cinema de realizadores e realizadoras negras pode oferecer.

Outros espaços apresentados no filme são a roda de capoeira e a cachoeira. Nesses contextos são referenciadas práticas culturais de herança afro-brasileira, como o candomblé e a capoeira. A menção a essas práticas se relaciona às possibilidades de coletividade e fortalecimento entre pessoas negras e pessoas não-heterocisnormativas. Assim como em *Mulheres Negras*, *Afronte* resgata elementos da cultura negra enquanto possibilidade epistemológica de existência. Nota-se nesse filme que o combate à marginalização de homens negros gays passa por buscar ancestralidades comuns através das práticas culturais de matriz africana.

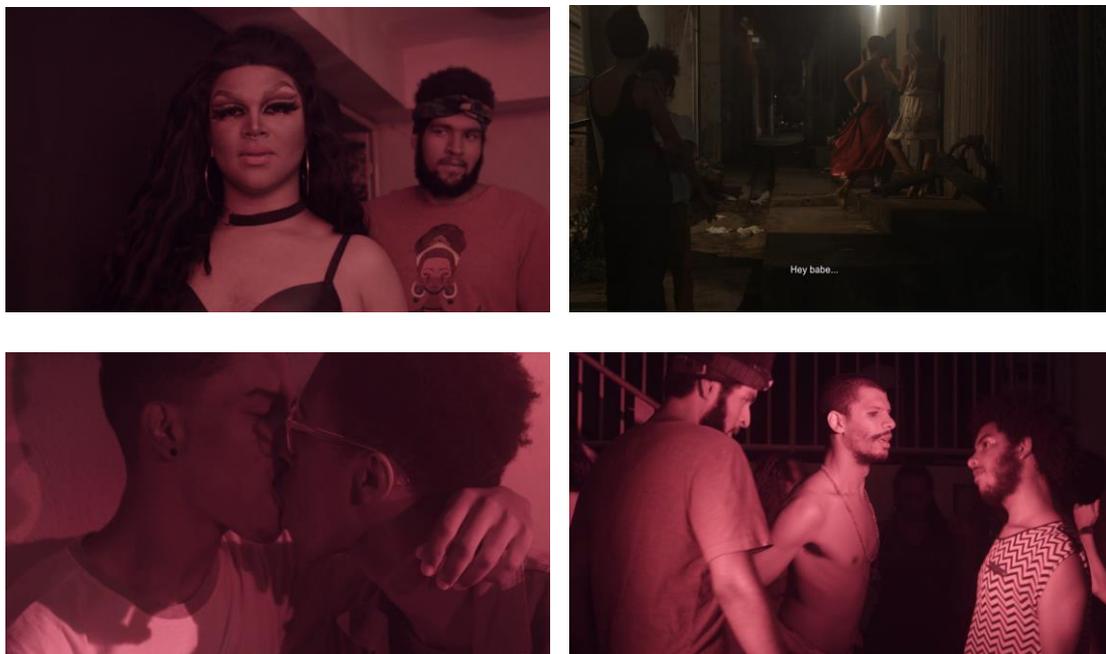
Em sua estratégia tradicional de documentário participativo - entrevistas, captação direta, presença da equipe - o filme enfatiza a experiência de solidão de homens negros gays ao mesmo tempo que reforça as construções coletivas de afetividade e as possibilidades de cuidado por meio da afrocentricidade (as referências africanas e afro-diaspóricas no centro das relações). Mas, assim como em *Mulheres Negras*, este curta aciona também elementos ficcionais e performáticos. Depois de montar a drag queen de Victor, os amigos se direcionam a festa. Numa ruela pouco iluminada, os personagens entram numa casa, seguidos por uma personagem andrógina sem camisa, que vem rodopiando sua saia vermelha e preta. Sob a luz rosada da balada, os dois personagens caminham lentamente em direção ao interior da festa, olhando para a câmera, como se descobrissem o lugar. *Flashes* de tecidos com lantejoulas, jovens se beijando, corpos dançantes, trocas de olhares. A figura de saia vermelha e fios de conta<sup>57</sup> ressurgem dançando energeticamente, atraindo o outro afro a outra pessoa que dança na pista. Dois jovens não-heterocisnormativos se atraem por meio da dança e se beijam. No amanhecer do dia, a figura de saia vermelha deixa o quarto e vemos os jovens juntos seminus na cama.

A chegada na festa adiciona ao filme a entrada num universo imaginado. A iluminação rosada e as lantejoulas adicionam cor e brilho ao cotidiano desses homens, que encontram nesse ambiente o movimento livre do corpo, seja na dança ou na troca afetiva entre amigos e parceiros. Destaca-se a personagem silenciosa que rodopia no espaço, que é percebida pela sua caracterização e pela maneira como participa do evento. Sua vestimenta e acessórios

---

<sup>57</sup> Fios de conta: colares de miçangas de cores distintas que, para praticantes de religiões de matriz africana, simbolizam a ligação entre o filho, isto é, a pessoa que usa o fio de contas, e o Orixá, a entidade sagrada.

fazem menção a Pomba Gira<sup>58</sup>, entidade afro-religiosa, que se relaciona com o mundo material de maneira amoral, através, especialmente, da sedução, do romance e da proteção contra o mal.



**Figuras 25, 26, 27 e 28** - Quadros do filme *Afronte* (2017, Bruno Victor e Marcus Vinicius)

O seguimento de planos curtos favorece o ritmo acelerado da cena, costurada por elipses temporais, difundindo a atenção em diferentes momentos da ação. O calor da imagem é sobreposto pela trilha musical, na qual a canção *Sacrifício*, de Stefano Luna, diz “Eu não tenho medo de ser frágil e vulnerável”. O ritmo da música, mais lento que a montagem dos planos, envolve a experiência da festa num fluxo intimista. A letra da canção reforça o caráter subjetivo da festa, onde os personagens parecem viver, através da expressão livre do corpo, conexões interpessoais e, portanto, rupturas da solidão. O argumento se fortalece na cena seguinte, na qual o casal é visto trocando carinhos. As luzes coloridas e o movimento frenético do corpo e das imagens são substituídos por dois corpos deitados na cama, relaxados sob a luz do sol. A troca vivida na festa e durante a noite sugere a entrega, a intimidade e a humanidade dos personagens; se evidencia a consciência e a coragem da vulnerabilidade.

<sup>58</sup> Segundo Lages, a “Pombagira faz parte da linha esquerda da Umbanda e é sempre chamada nos terreiros para dar solução a problemas relacionados à vida amorosa e a outras situações de aflição” (Lages, 2003, p. 33).

Em termos de trilha musical, pode-se destacar igualmente a cena final, na qual a canção *Bixa Faz*, de Loucas Figueiras, contrasta com as imagens. O casal se direciona a um bar, onde ocorre uma festa na rua. Pessoas de diferentes identidades de gêneros e orientações sexuais festejam e dançam, posam para fotos e se abraçam. Enquanto as personagens se divertem e interagem com o grupo, voz e violão acompanham as imagens com os dizeres “bixa quer, bixa faz”, ao mesmo tempo que discorre sobre o relacionamento com as ancestrais femininas. Novamente, a experiência da festa, da dança e das trocas é envolvida em ritmo lento e melódico, tornando a cena mais intimista e reforçando o argumento de que o reconhecimento dessas identidades e a vivência no coletivo afetam profundamente a subjetividade dessas pessoas.



**Figuras 29** - Quadro do filme *Afronte* (2017, Bruno Victor e Marcus Vinicius)

A questão colocada por *Afronte* - onde estão os cineastas negros - é respondida pelo filme através da imagem e do reflexo de pessoas negras não-heterocisafetivas como interlocutoras e sujeitos da câmera. Se em *Mulheres Negras - Projetos de Mundo* as referências são intelectuais da literatura, das artes e ativistas, em *Afronte* a primeira referência é uma cineasta negra, cuja indagação se direciona às imagens, ao imaginário e a seus e suas construtoras. A fala é também o principal condutor da narrativa, colocando as vozes dos entrevistados como narradores das imagens, mas a ficção e a performance estruturam no filme

aquilo que é imaginado e desejado aos personagens. Visualizando o cuidado e o afeto, a performance visibiliza o corpo e o espaço onde ele se insere ao mesmo tempo que aciona elementos e símbolos da cultura de matriz africana como referência de ancestralidade e coletividade. Em contraponto à solidão e à discriminação dos lugares ocupados hegemonicamente por pessoas brancas, a afrocentricidade entre “bichas pretas” se apresenta enquanto oportunidade de emancipação de suas expressões e de reconhecimento e fortalecimento desses indivíduos.

*Negro: identidade sob rasura*

Influenciados pelo gesto afirmativo dos manifestos do início dos anos 2000, das reflexões acadêmicas acerca de cineastas negras e negros na história do cinema nacional e da força da figura de Zózimo Bulbul e os Encontros de Cinema Negro, os filmes comentados não temem em afirmar-se racialmente e fazerem parte desse cinema negro. Com suas particularidades, *Mulheres Negras - Projetos de Mundo* e *Afronte* retomam questões como discriminação, invisibilidade e apagamento para falar da presença negra no Brasil, enfatizando vozes, rostos, suas ideias e denúncias. No intuito de fortalecer a comunidade racializada e enfrentar as estruturas racistas, o “negro” se identifica com elementos culturais de matriz africana e com o reconhecimento das experiências de racismo compartilhadas entre os sujeitos. Num contexto de recepção esmagadora de referências imagéticas da cultura hegemônica, como é o caso da televisão e da publicidade, o significante “negro” pode simbolizar:

(...) a comunidade negra onde se guardam as tradições e cujas lutas sobrevivem na persistência da experiência negra (a experiência histórica do povo negro na diáspora), da estética negra (os repertórios culturais próprios a partir dos quais foram produzidas as representações populares) e das contranarrativas negras que lutamos para expressar (Hall, 2003, p. 382).

Este é o uso estratégico do essencialismo que, atestando a autenticidade das produções culturais, tenta garantir a sobrevivência de narrativas que estão estruturalmente destinadas à marginalização pela indústria cultural. Entretanto, num cenário onde, em consequência do ativismo dos movimentos sociais e da ação de políticas públicas, se amplia o acesso de pessoas negras à possibilidade de construir suas narrativas, a pergunta de Hall se faz

novamente pertinente: o discurso essencializante de identidade ainda é satisfatório para pensar novas práticas culturais?

Embora o conceito de identidade, segundo Hall (1996), funcione “sob rasura” - necessita ser superado, mas não encontra substituto adequado -, não é possível renunciar seu uso, uma vez que coloca “a questão da agência e da política” (p. 104) no centro da discussão. Contudo, o autor propõe a abordagem do termo não mais de um ponto de vista essencialista, mas compreendendo que a construção da identidade se encontra no interior da representação e que, portanto, diz respeito ao processo (consciente e inconsciente) de identificação do sujeito com as práticas discursivas. Essa aproximação permite conceber a identidade (identificação) “como uma construção, como um processo nunca completado” (p. 106), que pode ser interpelada em diferentes direções e cuja conexão com o sujeito, se não sustentada, pode ser desfeita.

Nesse sentido, a identidade se apresenta como contingente e condicional e sua existência se estabelece pela manutenção das estruturas materiais e simbólicas que a sustentam (Hall, 1996). Uma vez que não está fixada num único referencial - na modernidade, na ideia de nação -, a identificação passa a mudar de posicionamento de acordo com os interesses do indivíduo e o modo como este é interpelado ou interpelada; em outras palavras, a identidade se transforma num “conceito estratégico e posicional” (p. 108) e praticada de maneira política, de acordo com seus projetos. Imersa na formação discursiva, ela é gerada na definição de limites simbólicos e na exclusão de determinados elementos do que não se é, ou seja, se constitui no jogo da diferença, na diferenciação entre o Eu e o Outro.

Na abordagem discursiva proposta pelo autor, o apelo da identidade ao passado já não corresponde à evocação de uma origem e tradição definidoras, mas, sim, à percepção das relações de poder históricas das culturas na qual se constitui o indivíduo e do que é feito a partir disso, de maneira ativa e política.

Utilizo o termo “identidade” para significar o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode “falar”. As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós (Hall, 1995). Elas são o resultado de uma bem-sucedida articulação ou “fixação” do sujeito ao fluxo do discurso (...) (p. 111-112).

A análise da formação da identidade e do processo de identificação implica, portanto, reconhecer - ao menos admitir - os pontos de sutura do indivíduo com as representações e a relação dessas conexões subjetivas com os discursos que fazem sobre ele ou que faz de si próprio e de seu passado. A abordagem discursiva da identidade retira, assim, o indivíduo da posição passiva diante dos sistemas simbólicos, uma vez que a identificação não se trata apenas de uma convocação, mas também do investimento do sujeito na posição ao qual é interpelado. É nessa agência que bell hooks (2018) se ancora ao propor que espectadoras negras, conscientes do papel das mídias de massa como reprodutoras da supremacia branca, desenvolveram sobre o cinema hollywoodiano um *olhar opositor*, isto é, um olhar que, por escolher não se identificar com as representações de seu corpo na tela, se torna profundamente crítico e encontra prazer no questionamento.

Esta postura ativa no processo de identificação ultrapassa o sujeito enquanto receptor de narrativas e o alcança também enquanto sujeito que narra. O acesso ao passado por meio da suturação transfere a questão da identidade, retirando-a da necessidade de definir uma origem fixa para estabelecê-la enquanto reflexão acerca da edição da memória sobre esse passado, isto é, de compreender a apropriação criativa dos apagamentos e lacunas construídos pela história oficial, a identidade nacional. A reflexão sobre a identidade negra, portanto, “tem a ver não tanto com as questões ‘quem nós somos’ ou ‘de onde nós viemos’, mas muito mais com as questões ‘quem nós podemos nos tornar’, ‘como nós temos sido representados’ e ‘como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios’” (Hall, 1996, p. 108).

Segundo o autor, não se trata de redescobrir as tradições, mas de contá-las, inserindo, nas fissuras do apagamento, a imaginação, o desejo, o projeto. A esta fragmentação à qual foi submetida a memória de África no colonialismo tentam responder as narrativas negras, costurando experiências dispersas e imaginando-as numa temporalidade narrável. É mais do que encontrar o Eu perdido no discurso hegemônico, mas inventar a si próprio na construção de narrativas.

Elas [as identidades] surgem da narrativização do eu, mas a natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política, mesmo que a sensação de pertencimento, ou seja, a “suturação à história” por meio da qual as identidades surgem, esteja, em parte, no imaginário (assim como no simbólico) e, portanto, sempre, em parte, construída na fantasia ou, ao menos, no interior de um campo fantasmático (p. 108-109).

Se a identidade se funda na representação, afirmar-se numa determinada identidade implica, por conseguinte, a manipulação das representações a partir de seus próprios propósitos e projetos. A identidade é também, e principalmente, um lugar de criação ou, ao menos, de recriação. Reformular o conceito “negro” demanda a dissolução dos estereótipos pré-definidores e a escultura de novos limites dessa imagem, e, por isso, necessita igualmente da potencialidade de narrar a si e, nesse processo, projetar possibilidades de ser. Se “é somente pelo modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos” (Hall, 2003, p. 346), o hábito da narratividade e da ficcionalização de si é, por conseguinte, parte da constituição dos sujeitos numa sociedade. Para além do ato político de produzir novas representações e outras visibilidades, a afirmação da identidade negra significa a reivindicação do poder de criar e de expressar pluralidades.

### *Carolina*

Da relação entre esses fantasmas e a fantasia da identidade surge um trabalho fundamental para os anos 2000, que viria a se tornar referência para diversos e diversas jovens cineastas negras e negros nas décadas posteriores. O curta-metragem *Carolina* (2003) é a segunda obra realizada pelo diretor Jeferson De, lançada três anos após a leitura do manifesto Dogma Feijoada. De aproximadamente quinze minutos de duração, o filme protagoniza a história da autora afro-brasileira Carolina Maria de Jesus: “Carolina (interpretada por Zezé Motta), mora com a filha, Vera Eunice. Cercada por uma realidade de miséria, desespero e preconceito, ela desabafa e extravasa suas angústias por meio das palavras” (Carolina, 2003)<sup>59</sup>.

Numa proposta parecida com Joel Zito Araújo, Jeferson De aborda, por meio do hibridismo, a percepção de Brasil a partir da figura emblemática da autora. Mulher negra, moradora da favela, recolhia materiais na rua para alimentar a si e sua família. Em *Quarto de Despejo* (1960), seu livro mais conhecido, descreve as angústias e sofrimentos diante da fome e da extrema pobreza, por meio de um diário, e destaca a necessidade da escrita para sua própria lucidez. Traduzido para treze idiomas, o livro tornou Carolina conhecida no mundo

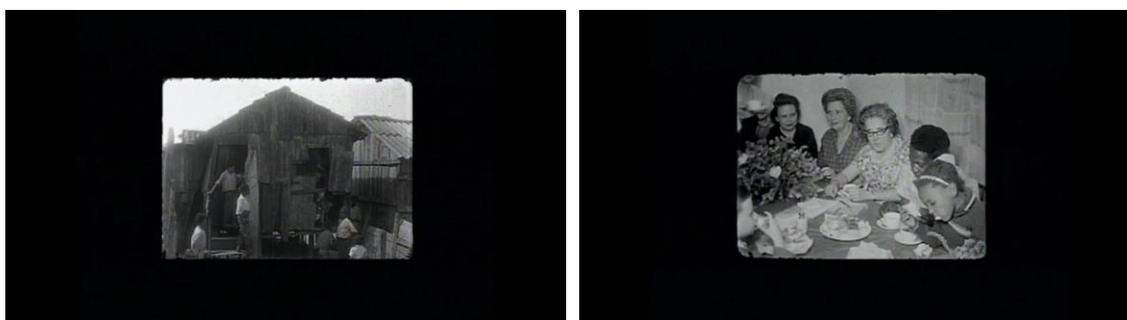
---

<sup>59</sup> Sinopse.

todo, mas não garantiu que terminasse sua vida com conforto e abundância. Como destaca o curta, Carolina morreu pobre.

A história da autora retratada no filme aponta para dois sentidos, caracterizados por modos diferentes de discurso. A partir de imagens de arquivo e intertítulos, o filme apresenta a autora, sua condição de vida e seu enterro. Sob a sonoridade do samba e da batucada de terreiro, pode-se ver imagens de Carolina, ao mesmo tempo em que se introduz a personagem Carolina, protagonizada por Zezé Motta, acompanhada de sua filha Vera Eunice. Riscos de lápis no papel compõem a atmosfera sonora e é possível ouvir também diferentes passagens do livro sobrepostas, narradas pela atriz. Numa folha de caderno, a personagem escreve suas ideias. Reproduzido de trás para frente, o que se observa é uma mão com um lápis em movimento e as palavras desaparecendo aos poucos. “No dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual: a fome”, destaca o filme.

Com as imagens de arquivo enquadradas num fundo preto o que se constrói é o retrato de um Brasil faminto, miserável e preto, Brasil que Carolina detectava todos os dias de sua escrita. Sublinhando a fome como permanência da escravidão, o curta acena para uma identidade nacional forjada na discriminação, mas que Carolina reinventa na força de sua perspectiva. Embora viva situações muito adversas, ela separa tempo de seu sono para escrever e dizer a si mesma suas percepções do mundo, sua lucidez. Identificada como narradora desse Brasil ainda escravo, essa figura criativa é esquecida e invisibilizada nessa teia de intelectuais, pensadoras e pensadores que narram a nação brasileira.



**Figuras 30 e 31** - Quadros do filme *Carolina* (2003, Jeferson De)



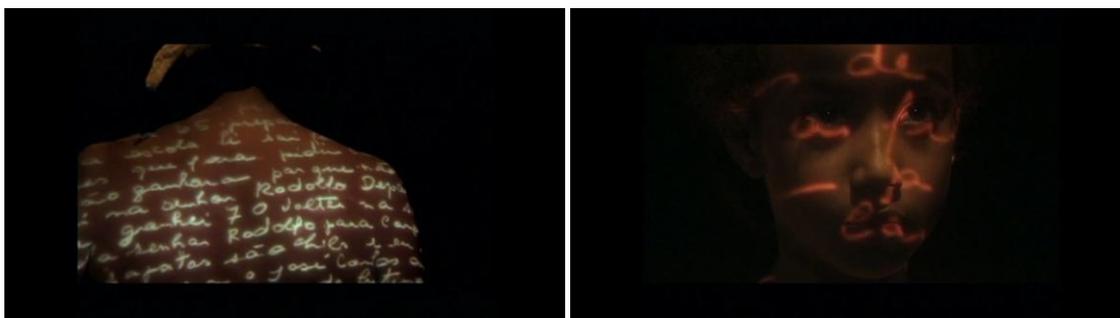
**Figuras 32** - Quadros do filme *Carolina* (2003, Jeferson De)

Esse argumento se reforça na sequência de imagens de arquivo finais, nas quais se pode ver a autora ascendendo socialmente, mudando-se de bairro, vestindo-se com roupas elegantes e interagindo com grupos hegemonicamente brancos. Os intertítulos informam sobre os destaques de sua biografia: a publicação, venda e circulação dos livros; a saída da favela; a formação da filha Vera Eunice. Por fim, o filme reitera a condição de sua morte, na pobreza e no esquecimento. Nota-se, num primeiro momento, portanto, a representação de Carolina como uma narradora do Brasil esquecido, criativa e resistente, que tem sua imagem e obra usadas e depois é descartada e esquecida, um símbolo do ciclo de exploração da contribuição de pessoas negras e o apagamento de sua memória da história nacional. Ao final dessa produção incomparável e dessa trajetória surpreendente, o filme relembra após os créditos: “a Vera começou a pedir comida e eu não tinha”.

Contudo, o filme retoma a vida da escritora não somente do ponto de vista das condições materiais, mas, principalmente, por meio de suas palavras e ideias, o que fornece à obra seu caráter inventivo. No cenário construído em estúdio, há uma cama, uma mesa com objetos de cozinha, um espelho pendurado e a mesa onde a autora escreve. Construído por sequências de esquetes, o filme traz a personagem trajando roupas simples, pano na cabeça, junto à sua filha, uma menina de aproximadamente dez anos. Na maior parte dos planos a personagem está escrevendo; quando não escreve, conversa diretamente com a câmera. As

palavras se envolvem no som da noite e da trilha musical de instrumentos de sopro que acompanham a cena.

Finalmente, a personagem já não fala, suas palavras estão escritas em sua pele, por meio de projeção. Os braços estendidos, o rosto da filha, a pele negra recebe os textos sobre si: Carolina vive na pele o que escreve, é a escrita de uma mulher negra. Por fim, a escritora já não está mais lá e Vera Eunice grita pela mãe na casa vazia. No cenário sem paredes, com fundo escuro, somos transportados para o interior da casa, onde as duas personagens convivem com a miséria e a consciência da realidade. A câmera caminha pelo ambiente, indo da sala à cozinha e ao quarto, todos no mesmo cômodo. As imagens se intercalam com intertítulos, que carregam outras passagens do diário.



**Figuras 33 e 34** - Quadros do filme *Carolina* (2003, Jeferson De)

Observa-se o recorte de passagens que reiteram a escravidão pela fome, a diferença social entre brancos e negros e as angústias e percepções da autora. As palavras ganham afeto, expressividade, se tornam emocionais no corpo da atriz. Carolina não é apenas citada, suas palavras ganham voz, que se dirigem diretamente às pessoas espectadoras, evocação direta da atenção e da empatia. Por fim, as palavras inscritas na pele reiteram a força da identidade racial na construção das histórias, bem como da história do Brasil. Nesse sentido, o diretor se retira de um mero espectador do retrato de Brasil para compor esse mosaico.



**Figuras 35, 36 e 37** - Quadros do filme *Carolina* (2003, Jeferson De)

As imagens de arquivo, envolvidas na batucada, reforçam esse retrato de um país explorador em sua formação étnico-racial, que absorve expressões culturais ao mesmo tempo em que discrimina e apaga os e as agentes originárias dessas culturas: a identidade brasileira forjada no mito da democracia racial. Através da ficção e da performance a partir do corpo e da voz da representação dessa autora negra, essa identidade se compõe de outra musicalidade brasileira: a canção *Negro Drama* (2002), do grupo de rap Racionais MC's, parte do álbum *Nada como um dia após outro* (vencedor de Álbum do Ano em 2002 e de Melhor Álbum da Década em 2009, ambos do no Prêmio Hutúz). No final dos anos 1990, o grupo já possuía projeção nacional, em especial pela produção do disco *Sobrevivendo no Inferno* (1997), com cerca de 1,5 milhão de cópias vendidas.

A atuação do grupo foi decisiva para fazer do rap muito mais que uma simples representação da periferia. Sua radicalidade e seu senso de “missão” (afinal, “rap é compromisso”, já dizia Sabotage) ajudaram a desenvolver um espaço discursivo em que os cidadãos periféricos puderam se apropriar de sua própria imagem,

construindo para si uma voz que, no limite, mudaria a forma de enxergar e vivenciar a pobreza no Brasil (Oliveira, 2018, p. 23).

O encerramento do filme com *Racionais* reconfigura a representação de pobreza e de negritude, atualizando-a, em primeiro lugar, a partir do ponto de vista da juventude negra urbana e periférica. Nesse investimento na mudança de sua própria imagem enquanto afro-brasileiro, Jeferson De narra o Brasil miserável e racista, mas fabula um país negro, criativo, autorreferente, visível, crítico, híbrido e novo. As antigas referências são reinterpretadas pela lente de novas linguagens e postas em diálogo com o contemporâneo. Em *Carolina*, se projeta, portanto, um país que dialoga e se atualiza, que incorpora a criatividade negra à despeito da discriminação e do apagamento estrutural, que elege e inventa novos símbolos de identidade nacional. Surgidas no interior do simbólico, como afirma Hall, as identidades acionadas em *Carolina* caminham, ao mesmo tempo, entre os fantasmas das figuras históricas e a fantasia da ficcionalização de si, dessas suturas criativas entre memórias e projetos.

#### *Fabulação: identidade como lugar de criação*

Se *A Negação do Brasil* se torna importante referência ao ativismo negro, em particular no campo da produção de imagens, pelas denúncias que apresenta e a visibilidade que oferece às personagens e suas questões, pode-se afirmar o mesmo sobre *Carolina*, uma obra que demonstra criatividade e ousadia para falar de identidade racial e nação. As novas gerações de cineastas, na medida em que se espelham em trabalhos como esses, encontram ferramentas singulares e múltiplas para moldar suas imaginações de “negro”. Tal fenômeno vem sendo observado e analisado por Kênia Freitas (2018), que direciona forças à construção de um cinema negro de expressão artística não essencializada.

Embora o combate ao racismo e suas expressões nas imagens em movimento seja base fundamental do movimento cultural nas últimas décadas, as produções de autoria negra, que centralizam vivências negras, podem, segundo Freitas, se destacar por características narrativas e estéticas particulares e articular questões de identidade racial de modo não-responsivo à imaginários essencializantes. Para a autora, interessa mais saber:

(...) quais são as negociações (im)possíveis/existentes entre a criação autoral autônoma negra e os contextos políticos, epistemológicos e ontológicos racializados desta criação? E, neste questionamento de negociações das expressões artísticas,

existência e formulação intelectual e crítica negra, nos interessa pensar mais os fluxos entre estes campos e as suas práticas do que os limites fixos. Ou seja, menos o que pode ou não pode os/as artistas negros/as e mais como as expressividades criativas e reflexões estéticas/narrativas sobre as obras negras modulam-se permanentemente uma pela outra (p. 161).

Nesse sentido, as experiências de resistência ao racismo e as demandas políticas de pessoas negras enquanto sujeito social funcionam como ponto de partida para práticas cinematográficas inventivas, que exploram a narratividade da própria linguagem.

Para Barros e Freitas (2018), o cinema negro tem se comprometido em afirmar modos de existência, combater preconceitos e valorizar a alteridade, no entanto, há internamente nesse campo “um tensionamento entre temática e representação negras e as possibilidades de livre criação das e dos cineastas negras e negros” (p. 106). Em oposição às imagens que reiteram supremacias e subalternizações, o cinema negro pode se apoiar na diferença enquanto potência criativa, produzir, a partir das imagens faltantes, das histórias não contadas, das memórias apagadas, fábulas. Amalgamando aspectos artísticos e políticos e esfumando sua legibilidade na representação, o exercício da fabulação se torna estratégia expressiva para um cinema negro menos “panfletário”, mais inventivo e polifônico. Recobrando o conceito de fabulação de Gilles Deleuze, o autor e a autora observam, em filmes documentais e experimentais, a prática fabular na “necessidade de preencher e/ou fissurar uma ausência histórica de imagens representativas dos corpos negros” (p. 106).

Diante também de documentários de forte caráter experimental, como é o caso da produção de Chris Marker, Jacques Rancière (2010) afirma que o documentário, embora se encarregue de tratar as imagens enquanto indícios do real e as promova ao status de documento, esse campo do cinema não se diferencia, por essa razão, do “filme de ficção”.

Ele [o documentário] não opõe o já dado do real à invenção ficcional. Simplesmente o real não é, para ele, um efeito a se produzir, mas um dado a compreender. O filme documentário, portanto, pode isolar o trabalho artístico da ficção dissociando-o daquilo que a ele facilmente se identifica: a produção imaginária de verossimilhança e de efeitos do real. Ele pode levar o trabalho artístico a sua essência: uma maneira de decupar uma história em sequências ou de editar histórias, de ligar e separar as vozes e os corpos, os sons e as imagens, de esticar ou comprimir tempos (p. 180).

Da maneira como o documentário lida com o documento - edita -, assim é a memória com a lembrança. Segundo o autor, a informação por si só não corresponde à memória, ela se torna tal quando se encontra em conjunto com outros signos e é com eles orquestrada, rearranjada, editada, isto é, transforma-se em narrativa. Percebe-se, portanto, que, nesses

termos, não existe uma conservação da memória por si só; nessa ordenação de fatos, dados e vestígios, a memória é criada, é “uma obra de ficção” (p. 180), uma fábula. Assim também se dá no documentário, onde o real é ordenado, narrativizado, fabulado e cria memória.

Nesse sentido, a criação de narrativas fílmicas se relaciona diretamente à constituição identitária à qual nos fala Hall, que não se restringe a reencontrar as imagens invisíveis na história oficial ou o passado perdido de uma terra mítica, mas de, a partir da reflexão sobre essa edição da memória, assumir o papel de narrador e narradora de si e do mundo, anexar e embaralhar às fissuras das narrativas oficiais sua própria imaginação e desejo. Se é nos sistemas simbólicos que se funda a ficção da identidade nacional, nas produções estéticas do sistema capitalista que se traçam e vendem territórios de existência, pode-se dizer igualmente que é através das disputas dessas narrativas e das práticas estéticas fabulatórias que reside a produção de novas subjetividades (Pimentel, 2012). A resistência às narrativas do poder configura-se, portanto, na “invenção de outros modos de existir e habitar este mundo” (p. 474), de re-existência. Outras criações, novas memórias, novas suturas, outras subjetividades.

Além disso, a fabulação, na medida em que tensiona real e ficção e subverte a lógica de causa e efeito, insere saídas, possibilidades. Numa sociedade pós-escravista, sem reparações realizadas e que sufoca vozes negras sistematicamente, é essencial o agenciamento da sensibilidade. Além do caráter inventivo da fabulação, este é capaz ainda de gerar impacto pela própria possibilidade da expressão em si e que produz, portanto, vozes ativas. Em contextos de inviabilidades de condições materiais, a expressão pode representar “um excesso de possíveis” (Pellejero, 2008, p. 66), e, por isso, configura-se num ato político fundamental.

Fabular não é uma utopia, mas a possibilidade de alcançar uma linha de transformação, através da expressão, em situações históricas que fazem aparecer qualquer mudança como impossível. Não se fabula uma verdade política universal, mas apenas uma estratégia singular não totalizável. Fabular não responde à necessidade de integrar todas as culturas, todas as formas de subjetividade e todas as línguas num devir comum, mas apenas à necessidade estratégica de salvar da alienação uma cultura, para permitir o florescimento de uma subjetividade, para arrancar do silêncio uma língua. Não é uma solução para tudo nem para todos (e esta é a sua debilidade), mas pode ser o único para alguns (e esta é a sua potência). Não a arte (técnica) do possível, mas a arte (transformação) do impossível (p. 73).

Se as identidades nacionais são forjadas cotidianamente em mitos e memórias totalizantes, nos quais a diferença é posta à margem, o exercício de fabulação a partir desses e dessas agentes representa, antes de tudo, o afrouxamento dos limites imaginários de ao menos uma subjetividade, isto é, de uma forma de vida em específico, que passa a não se

condicionar às representações marginalizantes e pode, sim, inspirar outros membros de grupos historicamente oprimidos a se recriarem nas narrativas nacionais.

A fábula cinematográfica, em particular, apresenta ainda especificidades, que ampliam seu potencial disruptivo de estruturas de poder. Embora sirva, em muitos casos, à velha arte das histórias, da ação e reação, da causa e efeito e da verossimilhança, a fabulação no cinema pode lançar histórias num vazio, indiscernir realidade de ficção, construir ações abertas, sem direção, adotar movimentos próprios, sem ritmo dramático, bem como o movimento da vida (Rancière, 2001). Para alcançar esse objetivo, porém, é necessário um “trabalho de desfiguração”, de retirar das fábulas da velha arte, da arte representativa, a fábula à qual se deseja refigurar. A fábula cinematográfica, afirma o autor, é extraída de outra fábula e é recomposta em outro sistema de encadeamentos, onde as características da narratividade representativa são apagadas. Por meio da contradição de expectativas, da releitura e redistribuição dos elementos, a desfiguração desassocia significados de signos e os reorganiza, operando, por este meio, a confluência “entre a pura atividade de uma criação agora sem regras nem modelos e a pura passividade de uma potência expressiva inscrita nas próprias coisas” (p. 13).

Destarte, é para estas direções que aponta este cinema negro contemporâneo - da apropriação criativa da memória, da constituição de novas subjetividades, da política da expressão -, por meio da neblina entre real e ficção e da desfiguração de velhas fábulas. A fabulação se apresenta, por fim, como operação desejável e inevitável entre cineastas negros e negras, na medida em que se ampliam suas referências e se plurificam seus projetos políticos. O passado e suas fendas encontram o sujeito desejante de futuro, com perspectivas de expressão e apropriado das ferramentas técnicas e narrativas cinematográficas. Do reconhecimento das velhas fábulas e da sua própria potência de re-existência, identidade e fabulação se tornam parte do mesmo processo político e emancipador de autoafirmação. Os filmes *Aurora* (2018, de Everlane Moraes), *Liberdade* (2018, de Pedro Nishi e Vinicius Silva) e *NEGRUM3* (2018, de Diego Paulino) demonstram algumas das questões levantadas e ilustram o caráter expressivo e criativo das fábulas cinematográficas do cinema negro contemporâneo.

*Aurora*

Filmado em Cuba, em 2018, pela diretora Everlane Moraes<sup>60</sup>, o curta-metragem *Aurora*, de aproximadamente quinze minutos, circulou por festivais nacionais e internacionais, como: 30ª Kinoforum - Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo (2019); 21º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (2019); Curitiba International Film Festival (2019); Doc Buenos Aires International Documentary Film (2019, Argentina); True/False Film Fest 2020 (Estados Unidos); e o Contemporary Latin American Documentary Film Festival (2019, Hungria). Navegando pela linguagem experimental, o documentário apresenta três personagens: “no palco de um teatro destruído, Elizabeth, Mercedes e Crisalida, três mulheres negras de idades diferentes, revivem e reinterpretam suas histórias, conflitos e perdas, recorrendo a monólogos, boleros e memórias de dança” (*Aurora*, 2018)<sup>61</sup>.

O filme se inicia com uma adolescente de cabelos trançados e vestido até os joelhos. A segunda personagem trata-se de uma mulher de meia-idade, que usa uma peruca ondulada e várias joias. A terceira personagem é uma idosa de cabelos curtos, cadeirante, trajando uma camisola. Os planos fixos abertos permitem ver o ambiente onde se encontram essas mulheres. Os planos frontais centralizam as personagens, que, em algum momento, quebram a quarta-parede, isto é, olham diretamente para a câmera. Não se pode descrever um enredo único para *Aurora*; o que se observa são ações simples e contidas num plano longo, mas que não possuem continuidade temporal. Plano a plano, a trama se constrói por pequenas esquetes, por isso, muitas vezes as personagens ocupam o primeiro plano e, logo em seguida, o plano de fundo da imagem, alternando o enquadramento fixo entre quadros abertos e fechados, sem cortes.

---

<sup>60</sup> Licenciada em Artes Plásticas na UFS (Universidade Federal de Sergipe) e especializada em Documentário na EICTV - Escola Internacional de Cinema e TV, Everlane Moraes realiza vários trabalhos na direção de arte, assistência de cenografia, assistência de figurino e assistência de direção. Como diretora produz os filmes: *Caixa d'água: Qui-lombo é esse?* (2012); *Conflitos e abismos: a expressão da condição humana* (2014); *Allegro ma non troppo: la sinfonia de la belleza* (2016); *El reflejo* (2016); *Monga, retrato de café* (2017); *La santa cena* (2017); *Pattaki* (2019) e *O navio e o mar* (2020); além de programas para TV.

<sup>61</sup> Sinopse.



Figuras 38, 39 e 40 - Quadros do filme *Aurora* (2018, Everlane Moraes)

Filmado em um teatro - o que só se descobre ao final do filme -, o cenário apresenta grandes espaços vazios, nos quais é possível ver o chão de madeira com poucos objetos. Uma cama, uma mesa, uma cadeira, os móveis se tornam o componente central da cena. Os objetos vão desde lençóis e cortinas a pentes, bacia, varal e uma caixa de charutos. Embora o cenário seja o mesmo para as atrizes, assim como alguns móveis, não há, tampouco, continuidade espacial em termos narrativos, isto é, a mobília constrói espaços diferentes, tanto entre as personagens, quanto entre as cenas que elas atuam. As personagens do filme concernem ao que Bill Nichols (2016) chama de *atores sociais*, ou seja, não se trata de atrizes profissionais e as histórias que interpretam não são fictícias. Essas mulheres atuam suas próprias vivências, a partir de diálogos estabelecidos e posteriormente roteirizados em pequenas performances. Buscando expressar questões dessas mulheres negras, as personagens interpretam, em certa medida, ficções de si. O exercício do corpo na cena é transformar em ação aspectos subjetivos da sua condição de vida.



**Figuras 41, 42 e 43** - Quadros do filme *Aurora* (2018, Everlane Moraes)

A composição de cor em preto e branco destaca as texturas dos tecidos e dos objetos utilizados, que, junto à iluminação, realça as nuances dos diferentes tons de pele e as camadas das marcas desses rostos. O resultado conquistado é uma imagem de forte contraste e volume, quase como um retrato marcado e intenso, belo e doloroso, dessas mulheres negras. Soma-se a isso a aproximação extrema da câmera aos seus rostos que, com o destaque das linhas de expressão, confere força poética e intimidade ao olhar, demonstram a passagem inevitável do tempo e o vestígio das experiências vividas.

Predomina no filme o silêncio, com poucas intervenções de som, concentrando a atenção nas ações das personagens. Sem cortes, a ação transcorre num tempo dilatado, que é observado no silêncio. Ao finalizar ou iniciar o plano com a quebra da quarta parede, a imagem produz um choque entre a contemplação e a intensa mobilização produzida pelo olhar da personagem para a câmera. Há a fusão de estratégias, olhar para a câmera, tempo dilatado

de observação e predomínio do silêncio, que, ordenadas em esquetes subjetivas, concedem intimidade e profundidade ao filme, como se o único som audível (mesmo que seja um som de chuva ou uma canção) viesse do interior dessas mulheres, de sua experiência mais interna. O silêncio representa a escuta àquilo que não é dito, mas ao que se sente. Essa construção sonora conversa diretamente com o ritmo do filme, que se apresenta lento, com poucos cortes. Combinado ao silêncio, o tempo estendido parece formar uma escada para o interior da personagem, que, ao olhar para a câmera, escancara uma ferida. Nesse tempo interior, que se dedica a ação completa da personagem, seu sentir é soberano.

Por fim, vale mencionar que a relação estabelecida entre as imagens não prioriza a continuidade narrativa. A associação dos planos mantém aberta a interpretação sobre o vínculo entre essas mulheres e as experiências mostradas. A compreensão de identidade negra em *Aurora* é demonstrada através da intimidade do plano, da iluminação expressiva de peles negras e suas nuances, do caráter poético do retrato em preto e branco. A experiência da mulher negra nesse filme manifesta-se também no vazio do cenário e na performance de atrizes sociais de suas próprias experiências. A hipersexualização e a solidão da mulher negra são os temas principais do curta, contudo, a obra não argumenta pela palavra, mas pela ação, as marcas, o tempo. Uma mulher afro-brasileira, que estando em Cuba, reconhece em mulheres afro-cubanas experiências comuns, identificando memórias coletivas entre mulheres negras de países distintos. Esse Outro apresenta em sua história e memória elementos que identificam esse Eu como semelhantes. Para pensar e reinterpretar a solidão da mulher afro-brasileira pode-se remeter às experiências de solidão de mulheres negras em outras partes do planeta. Neste documentário, a dimensão do real se configura no quanto podem essas mulheres narrar de suas histórias e ficcionalizar de si mesmas. “Suas identidades são, portanto, lugares de invenção e recriação, de conexão com outras mulheres negras, mas de reinterpretação da experiência do racismo e da resistência” (Rodrigues, 2022, p. 882), e igualmente da violência de gênero.

Os elementos nacionais já não condicionam a identificação, que se dá agora através da pele, mas, principalmente, através da subjetivação desses corpos. Através da intimidade com seus afetos, memórias coletivas são inventadas. E por meio da ficcionalização de si, da atuação de sua própria experiência, se constituem possibilidades de expressão e reinvenção dessas existências. Contrariando a representação esgarçada de mulheres negras, frequentemente à margem, objetificadas, silenciadas, *Aurora* fabula mulheres negras na

centralidade, manifestando sua subjetividade em cada aspecto da imagem, expressando seus limites e quereres no silêncio e no olhar direto à câmera.

### *Liberdade*

Se em *Aurora* o real é ensaiado e metaforizado em performance, a mistura entre indexação de real e efeitos de real em *Liberdade* resulta numa narrativa nebulosa e sombria. Finalizado em 2018, o curta-metragem híbrido *Liberdade* tem direção compartilhada por Pedro Nishi<sup>62</sup> e Vinícius Silva<sup>63</sup>. De aproximadamente vinte e cinco minutos de duração, o filme teve ampla circulação e foi premiado em grandes festivais nacionais, entre eles: Prêmio ABD de Melhor Curta no 29º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo - Kinoforum; Prêmio Especial do Júri na Mostra Competitiva do 51º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro; Melhor Direção em Curta-metragem na 2º Mostra Internacional de Cinema de São Luís; Melhor Curta na Competitiva Cachoeira no XIV Panorama Internacional Coisa de Cinema; e Melhor Roteiro da Competitiva Nacional na 12º Curta Taquary.

Abou é um artista guineense que vive com outros imigrantes africanos em uma pensão no bairro da Liberdade em São Paulo. Entre eles, vive Satsuke, uma mulher japonesa misteriosa que parece estar na casa a muitas décadas. Sow, um jovem guineense, está tentando chegar na casa para começar uma vida no Brasil, mas fica preso na imigração no aeroporto. Vidas estrangeiras habitam o bairro da Liberdade, um lugar de passado sombrio (Liberdade, 2018)<sup>64</sup>.

Centralizados na imagem, os personagens são apresentados sob uma canção à capela, música original do protagonista Aboubacar Sidibé, em seu idioma materno. O primeiro personagem, Sow, de costas para a câmera, observa a pista de aterrissagem do aeroporto em São Paulo; Satsuke, a segunda personagem, se encontra parada de braços cruzados numa rua do bairro Liberdade (São Paulo), primeiro de perfil, a personagem então se vira para a

---

<sup>62</sup> Formado em Cinema pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Pedro Nishi é diretor, roteirista e montador. Como diretor realizou os filmes: *Retratos para você* (2017); *Tempo de ir, tempo de voltar* (2018); *Liberdade* (2018, co-direção Vinícius Silva); *Livro e meio* (2020, co-direção Giu Nishiyama); *Contos da família Pu* (2020). Co-fundador da produtora Terra Estranha, Pedro Nishi tem trabalhos relacionados à performance, às artes visuais e à dança.

<sup>63</sup> Cineasta da Zona Leste de São Paulo, Vinícius Silva é formado pela Universidade Federal de Pelotas. Dirigiu os filmes: *Deus* (2017), *Liberdade* (2018, co-direção Pedro Nishi) e *Quantos eram pra tá?* (2018). É fundador da produtora Studio L e membro da APAN (Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro).

<sup>64</sup> Sinopse.

câmera; de costas para um palco de arquitetura japonesa, Abou, o personagem principal, parece segurar uma câmera diante do rosto, atrás dele um grupo de pessoas acompanha uma programação que acontece no palco.



Figuras 44, 45, 46 e 47 - Quadros do filme *Liberdade* (2018, Pedro Nishi e Vinícius Silva)

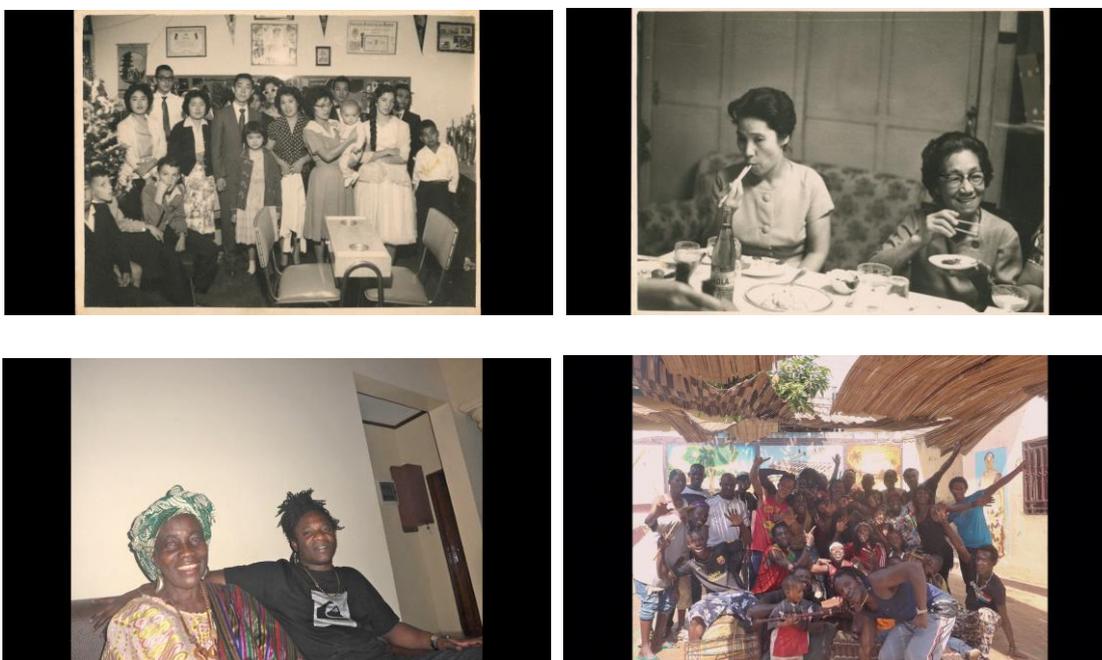
Em seguida, vê-se imagens do bairro da Liberdade num dia movimentado. A voz *over* narra:

Liberdade, a voz de um povo que chama todos os seus irmãos da grande África.  
 Liberdade, a voz de um povo que chama todos os seus irmãos para que reencontrem seu caminho.  
 Liberdade é o hino nacional do meu país.  
 Meu país é Guiné.  
 Liberdade é um bairro no centro de São Paulo.

Abou, o narrador personagem, explica o que é o bairro da Liberdade, quando chegou ali e onde vive. Fala sobre a forte presença da imigração japonesa, chinesa e coreana do início do século XX, mas igualmente da atual imigração de guineenses, haitianos, congoleses, angolanos, togoleses, que ele chama de “nós”. No decorrer do filme, ele ainda comenta sobre o passado assombroso do bairro, que possuía no século XVIII o Pelourinho, o Largo da Forca (atualmente a Igreja Santa Cruz das Almas dos Enforcados ou apenas “Igreja dos Enforcados”) - onde escravizados de diferentes etnias eram torturados e enforcados -, e a

Igreja dos Aflitos -, antigamente um cemitério de mesmo nome, onde pessoas condenadas à morte eram sepultadas. É sobre esse passado da região que reside a história da imigração oriental e a presença dos atuais imigrantes e é acerca da invisibilidade da população imigrante recente que o filme se debruça.

Sob a narração de Abou, os personagens atuam sua chegada em casa, uma pensão onde vivem outros imigrantes. Planos abertos mostram ruas e praças do bairro, apresentam a pensão, seus quartos, seu quintal. Os personagens guineenses representam a si próprios em situações fictícias, ao contrário de Satsuke, que é interpretada pela atriz Cristina Sato. Através de planos fixos, os personagens interagem entre si, se alimentam juntos, trocam informações sobre questões de imigração. Satsuke oferece suporte a Abou quando seu primo é mantido preso na imigração do aeroporto, a mulher parece ajudar o protagonista com saberes que adquiriu enquanto imigrante. O português é o idioma que os conecta.



**Figuras 48, 49, 50 e 51** - Quadros do filme *Liberdade* (2018, Pedro Nishi e Vinícius Silva)

Em seu quarto, Abou fala ao telefone com sua mãe; numa escrivaninha, Satsuke escreve uma carta aos familiares. Uma canção japonesa à capela envolve a sequência de imagens de arquivo: fotografias em preto e branco da família de Satsuke e, logo em seguida, fotografias coloridas da família de Abou. O filme não oferece informações do passado dos personagens, não se aprofunda sobre os países de que vieram essas pessoas, suas histórias de

vida, sua única referência de memória se encontra nessas fotografias e em seu idioma natal. Traça-se um paralelo entre esses dois personagens, tanto por meio das imagens de arquivo, fotografias de família, quanto das canções inseridas. Embora o discurso principal do filme seja de Abou, o narrador-personagem, cuja voz escutamos na maior parte das cenas, o uso das canções à capela nos dois idiomas maternos cria ligação entre essas vivências, que se reconhecem e se significam na experiência da imigração.

Ainda, são construídos planos em que os imigrantes moradores da pensão são enquadrados no centro, ora corpo inteiro, ora apenas busto, e, em muitas dessas imagens, se vê ao fundo a paisagem do bairro. Da invisibilidade dessa experiência, que as palavras do narrador denunciam, formam-se retratos dessa nova geração de africanos que ocupam e vivem a cidade. A memória no filme, portanto, não se trata de recuperar algo no passado, mas de forjar no presente, na presença, uma memória coletiva, de pessoas que fazem suas vidas num território estrangeiro e de passado nebuloso.

Orientais e africanos se identificam em território brasileiro: sua identidade é a imigração. Isso se nota no trato dado à Satsuke, que, como afirma Abou, trata-se de um fantasma que habita a casa há décadas, uma das primeiras moradoras do local. Embora a maioria dos personagens do filme seja do continente africano ou haitianos, essa ancestralidade é pouco mencionada (apenas na conversa de Abou com sua mãe). Não interessa aqui o redescobrimiento de África ou uma mitificação fantasiosa, há, porém, a referência aos “irmãos da grande África”, a “nós, guineenses, haitianos, congoleses”, ao “momento dos africanos”. Essa convocatória no plural, tratando de todas as etnias e nacionalidades ali presentes enquanto “nós, africanos” apaga as especificidades culturais de cada etnia, mas destaca o elemento de ligação entre os sujeitos: a permanência e resistência em solo brasileiro e a recuperação da memória de outros africanos trazidos séculos antes, que habitaram e construíram esse país.

Abou divide o papel de narrador-personagem com seu primo Sow, quando espera pela liberação no aeroporto. Na narração em *voz over* “Bem-vindo, mas não bem-vindo”, novamente o filme revela, sempre do ponto de vista dos dois imigrantes guineenses, o que significa ser um africano no Brasil. Sobre o apagamento da presença africana de séculos atrás, que ainda reside sob o solo da Liberdade, a experiência atual desses africanos e haitianos é de resistência à hostilidade - completamente oposta à hospitalidade tão famosa da cultura brasileira -, sombra do racismo que permanece na estrutura do país.

A fotografia traduz na imagem as disputas traçadas na narração. Para além do enquadramento frontal e centralizado, a iluminação contribui na ilustração da relação apagamento-visibilidade que o filme anuncia. Com a cidade ao fundo, os personagens imigrantes africanos e haitianos olham para a câmara, mas sob uma forte sombra, que só se projeta sobre seus rostos, não é possível observar suas expressões, tampouco reconhecê-los. No decorrer da obra, porém, em especial após a chegada do primo Sow e a reunião de artistas na casa, o rosto desses mesmos personagens é devidamente iluminado, demonstrando suas feições, traços e expressões. Seus rostos se tornam visíveis, narram afetos e participam da construção da imagem da Liberdade. O histórico apagamento de pessoas negras na história se traduz na invisibilidade da pele negra na imagem, herança das limitações de película que não reconheciam as nuances de peles escuras<sup>65</sup>, entretanto, sobre essa representação de invisibilidade, o filme oferece uma fábula descomplicada, um novo foco de luz, um novo ponto de vista.



**Figuras 52, 53, 54 e 55** - Quadros do filme *Liberdade* (2018, Pedro Nishi e Vinícius Silva)

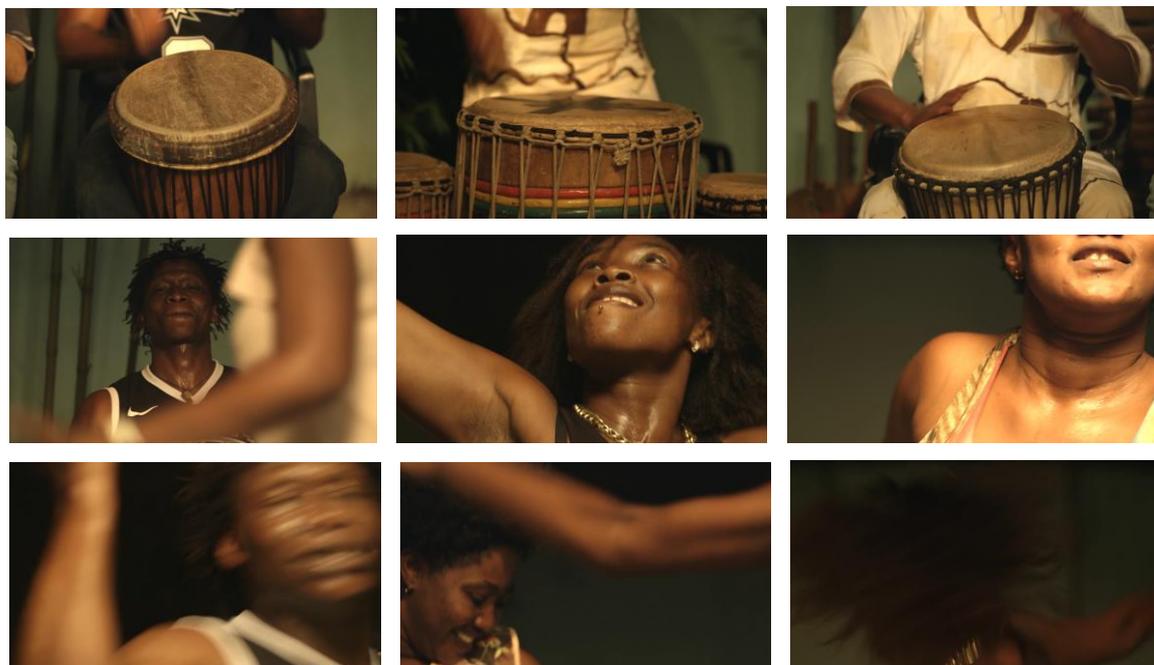
<sup>65</sup> A partir dos anos 1940, nos laboratórios fotográficos, fotografias de mulheres de pele clara, as Shirleys, serviam de padrão para calibrar as cores de pele nas fotografias. Tal estratégia, concebida ingenuamente como reflexo do real, mas definida por questões culturais, foi responsável pela dificuldade de reprodução das nuances de peles escuras por décadas, prejudicando, assim, a visibilidade desses corpos nas imagens (Roth, 2016).

O olhar para a câmera, novamente o discurso direto da voz do documentário, evoca a atenção das pessoas espectadora e fala diretamente a eles e elas, mas, neste caso, não se projeta através da voz do personagem, o faz apenas por meio de seu corpo, de sua expressão. A ideia de uma África atrasada, miserável e primitiva é colocada em xeque a partir, em primeiro lugar, da quebra da quarta parede, do colocar-se diante da câmera, reconhecendo-se personagem de sua própria história. Em segundo lugar, da voz que narra o filme e que centraliza o enredo e todas as trocas afetivas, um homem guineense, com seu idioma, seu canto e sua música. Num terceiro momento, informações sutis apresentadas no filme, como a declaração de Abou sobre a formação do primo Sow como cientista social na Universidade de Conacri, uma das maiores universidades da Guiné, e o momento em que Abou ensina o primo a tocar o instrumento, pois, como afirma o personagem, nem todo africano sabe tocar tambor. Além do protagonismo de Abou, esses são exemplos de cenas que revelam camadas subjetivas, retirando os personagens do lugar apenas de imigrantes em situação de vulnerabilidade ou de exóticos, mas apresentando suas capacitações, diversidades, trocas afetivas e de conhecimentos, são artistas e intelectuais.

Na mesma direção dessa quebra de estereótipos se encontra a cena em que os personagens se reúnem para tocar e dançar. Na música predomina a sonoridade dos tambores, não se sabe a qual cultura a música pertence, tampouco há algum canto com o qual se possa reconhecer vínculo de nacionalidade ou etnia. Mulheres e homens dançam energeticamente, mas dançam para a câmera, exibem movimentos, sorrisos, olhares. A câmera recorta seus bustos, os desenhos feitos pelas mãos e cabeças. A iluminação direcionada aos corpos traz à cena a força de um palco, um espaço iluminado pensando no destaque desses e dessas dançarinas. Novamente aqui não se aprofunda numa especificidade étnica, destaca-se, porém, a energia da reunião dessas pessoas e sua expressão cultural.

O olhar recortado nos vultos dos movimentos revela o interesse pela criação artística da dança e não um olhar exotificado sobre essa manifestação. O enquadramento fechado nos rostos e a luz direcionada demonstram a agência desses e dessas personagens, recorda que se trata de um grupo de artistas que se reúne e apresenta sua criação artística, a partir desse mosaico de experiências que é a imigração e o encontro com imigrantes de outras etnias. Não são todos os personagens que participam da cena, porque quem toca são apenas os artistas, os músicos, as bailarinas. Entretanto, é após esse exercício do grupo que o rosto dos e das personagens em retrato é iluminado. Nesse sentido, o filme confirma que falar de visibilidade

implica na liberdade de expressão cultural, artística, criativa, intelectual e cidadã, sujeitos com memória, com presença e com projetos.



**Figuras 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63 e 64** – Quadros do filme *Liberdade* (2018, Pedro Nishi e Vinícius Silva)

Por fim, vale destacar ainda mais dois aspectos da obra, que a transbordam do papel de representação para o exercício fabular. O primeiro diz da decisão por inserir um personagem fantasma, que corresponde à imigrante de ascendência japonesa. Antiga habitante da casa, é Satsuke que, em certa medida, recebe e cuida dos atuais moradores e moradoras. Num território hostil, avesso à presença negra em sua memória, o ambiente da casa é transmitido como um lar, um espaço seguro. Neste lugar, com esta mulher de outro plano, há pertencimento e identificação. A imagem conversa com a percepção de Hall quando infere que a sutura da identidade passa por um pertencimento simbólico, remetendo inclusive à fantasia. No filme, a figura do acolhimento e da recepção trata-se justamente de um fantasma, que não surpreende os moradores e as moradoras, ao contrário, produz reconhecimento e identidade enquanto nova geração de imigrantes.

O segundo aspecto, por sua vez, fala da escolha em manter indiscernível os atores e as atrizes sociais dos atores e atrizes profissionais, de modo que não se pode tampouco distinguir o que é a experiência do real - se de fato moram juntos, os papéis que exercem, etc. O ficcional domina a narrativa, o documentário autoriza, mesmo se tratando de pessoas reais,

essa ficcionalização de suas vidas. Nesta neblina que se forma sobre a indexação do real, os elementos de reconhecimento identitários ficam ainda mais esfumados, incertos, como se não coubesse ao filme dizer o que é real dos fenômenos vividos, mas o que se pode extrair afetivamente nesse terreno nebuloso que é ser africano num território com memórias soterradas. À qual narrativa suturar-se quando personagens reais vivem ficções e os fantasmas do passado são presenças concretas no tempo atual?

Para discutir a invisibilidade da presença negra na narrativa do bairro paulistano, *Liberdade* abandona a tarefa de preencher lacunas com dados e fatos do real, mas cria, a partir da realidade da denúncia do apagamento, retratos visíveis, corpos expressivos, conexões afetivas, comunicação direta pelo olhar, reconhecimento e ficcionalização de si. Das novas relações entre africanos de diferentes nacionalidades, haitianos e um fantasma de uma mulher japonesa, o passado de morte e violência vivida pelos escravizados nesse bairro é contrariado e reconfigurado em narrativas fantásticas, que traçam cartografias de subjetividades singulares, vidas em sua potência máxima, em seu excesso de possíveis.

### *NEGRUM3*

O último curta-metragem que esta pesquisa analisa trata-se de *NEGRUM3*, realizado em 2018 pelo diretor Diego Paulino<sup>66</sup>. Com aproximadamente vinte e dois minutos de duração, o documentário mistura diferentes linguagens, dificultando sua qualificação num gênero específico. O filme foi amplamente reconhecido por festivais e mostras, recebendo mais de 40 prêmios, dentre eles: de Melhor Curta-metragem pelo Júri Popular e de Melhor Curta-metragem Prêmio Canal Brasil na 22ª Mostra de Cinema de Tiradentes (MG); de Melhor do Filme pelo Júri Popular, Melhor Montagem, Melhor Direção de Arte no 12º Festival de Cinema de Triunfo (PE); e o prêmio Lili Award (melhor filme) no 34º MIX Copenhagen, Dinamarca. Conjugando questões de identidade racial às resistências de gênero e sexualidade, o curta navega através da performance, do documentário direto, da ficção e do videoclipe, explorando referências audiovisuais afrofuturistas.

---

<sup>66</sup> Nascido em Leme, interior de São Paulo, Diego Paulino graduou-se no curso de Imagem e Som na Universidade Federal de São Carlos. Entre 2013-2014 estudou *Bachelor of Fine Arts: New Media*, na University of Lethbridge (Canadá). Sua produção artística e audiovisual se dedica a investigar a intersecção de raça, gênero e sexualidade. Vencedor do Prêmio Antonieta de Barros para Jovens Comunicadores Negros em 2016.

Entre melanina e planetas longínquos, *NEGRUM3* propõe um mergulho na caminhada de jovens negros da cidade de São Paulo. Um ensaio sobre negritude, viadagem e aspirações espaciais dos filhos da diáspora (NEGRUM3, 2018)<sup>67</sup>.

A temática central do filme trata dos espaços a serem ocupados, revelando as intersecções entre gênero, sexualidade e identidade racial. O palco do teatro, primeira cena do filme, simboliza o espaço interior do protagonista, na qual a personagem caminha dentre vários cabides e figurinos e se contempla num espelho trincado. Sob a pressão das denúncias de racismo e LGBTQIA+fobia e da sirene policial expostas em *over*, a cena avança para uma performance densa, no qual Eric Oliveira se autoflagela. A cena finaliza com a personagem de pé e seu figurino final, com joias douradas sobre a cabeça, caminhando despidoradamente pelo palco e se admirando no espelho. O espaço interno se representa, portanto, por opções inomináveis de figurino - que simbolizam o gênero -, por experimentações e dúvidas, por ofensas, perseguições e auto-ódio, e, finalmente, por autoaceitação e amor-próprio, figurados especialmente pelas peças douradas, que remetem à coroa de Oxum, considerada a deusa da beleza e do amor.



**Figuras 65 e 66** - Quadros do filme *NEGRUM3* (2018, Diego Paulino)

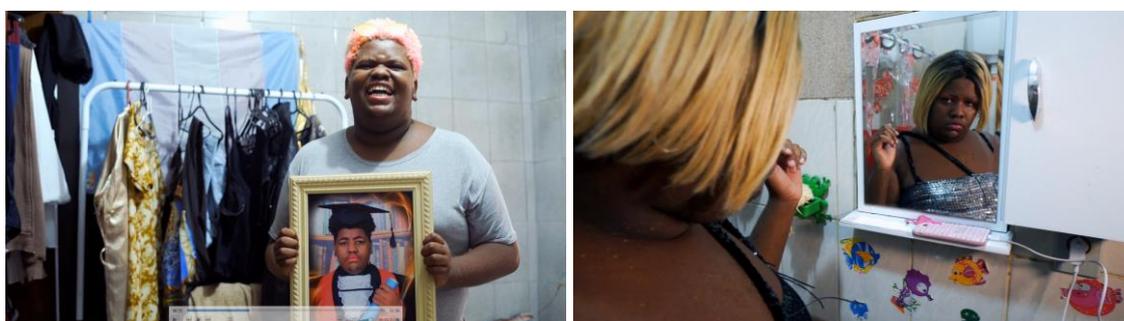
---

<sup>67</sup> Sinopse.



**Figuras 67** - Quadros do filme *NEGRUM3* (2018, Diego Paulino)

Outro espaço abordado no filme trata-se da casa de Eric, onde, de modo participativo, o diretor entrevista-o e colhe relatos de sua infância e juventude, imagens de seu ambiente privado, suas fotografias e, especialmente, do momento em que se veste para uma festa. A personagem sai, então, à rua de peruca loira Chanel e vestido tubinho sem costura e se direciona ao carnaval de rua LGBTQIA+ - o bloco da *Batekoo*<sup>68</sup> - no centro de São Paulo. Lá ela se encontra com amigos e dança sobre o trio elétrico, a câmera registra diferentes pessoas e suas performances. A celebração culmina numa imagem do céu seguida da entrada do título da obra.



**Figuras 68 e 69** - Quadros do filme *NEGRUM3* (2018, Diego Paulino)

<sup>68</sup> Criada em 2014 na cidade de Salvador, Bahia, a *Batekoo* é uma festa voltada ao público negro, periférico e LGBTQIA+. Atualmente o evento acontece em diversas capitais brasileiras e já possui edições realizadas no exterior.



**Figuras 70 e 71** - Quadros do filme *NEGRUM3* (2018, Diego Paulino)

Nesse momento, a narrativa deixa de acompanhar Eric e se expande para outros personagens. A discussão sobre a presença negra e LGBTQIA+ nos espaços se metaforiza pela imaginação do espaço sideral, sendo ele negro como a noite. A leitura do “Manifesto do Espaço Preto” inaugura a performance de diversos personagens, que se concatenam com imagens de uma festa no Aparelha Luzia<sup>69</sup>. Planos rápidos com câmera em movimento, cortes secos e música eletrônica ao fundo, a montagem produz o dinamismo de um clube noturno, ao passo que os relatos denunciam a ausência de pessoas negras nos espaços e afirmam a festa, a dança e o *vouging/vogue*<sup>70</sup>, em especial, como lugares sociais de aceitação, pertencimento, liberdade e criatividade. A leitura do Manifesto apresenta, por fim, um grupo de jovens negros, negras e negres no terraço de um apartamento, usando figurinos e maquiagens que remetem à estética afrofuturista, envoltos em luzes de neon. A câmera alta rodopia sobre esse terraço e se afasta em direção ao céu noturno.

O espaço sideral passa a ser, ao mesmo tempo, morada e horizonte de uma juventude negra representada no filme, onde as definições de gênero e de sexualidade já não limitam a imaginação de si e a autorrepresentação. Trechos do filme *Space Is The Place*<sup>71</sup> (1974, de John Coney) são inseridos no curta, referindo-se à nave de pessoas negras que viaja em direção à colônia especial. Em meio à fumaça e muitas luzes, Aretha Sadick, multiartista, cantora e performer, sai de uma nave espacial e inicia sua canção, em que canta sobre a beleza

<sup>69</sup> Espaço localizado na região central da cidade de São Paulo autodenominado quilombo urbano, cujo objetivo é promover atividades voltadas à memória e identidade negra.

<sup>70</sup> O *vogue* é uma dança que “mistura pantomima, trejeitos de manuseio de estojos de maquiagem, passos de break, movimentos de ginástica, hieróglifos do Egito antigo, desfile de moda e imagens de poses de revistas” (p. 70), criada e desenvolvida no ambiente da *ball culture*, cena de alguns clubes gays estadunidenses nos anos 1980, que articula dança, competições e desfiles (Berte, 2014).

<sup>71</sup> *Space Is The Place* é um longa-metragem realizado nos Estados Unidos, cujo protagonista é o músico jazzista Sun Ra, um expoente do Afrofuturismo estadunidense nos anos 1970. No filme de ficção científica, uma nave formada por pessoas negras majoritariamente decola sentido a uma colônia espacial.

do negrume da noite. Uma escadaria enfeitada com elementos que remetem a um carro alegórico de escola de samba, símbolos referentes a divindades egípcias, tudo isso somado à afirmação da identidade racial presente na canção e nos gestos das performers. É neste espaço ficcional, futurista e musical que o filme se encerra.

Ora recorrendo a estratégias tradicionais do modo participativo do documentário, como o uso de depoimentos, ora inserindo a performance como forma narrativa, o hibridismo do filme ganha coerência por meio da estética afrofuturista. Segundo a autora Ytasha Womack (2015), a estética afrofuturista “combina elementos da ficção científica, da ficção histórica, da ficção especulativa, da fantasia, do afrocentrismo e do realismo mágico com crenças não ocidentais” (p. 30), cujo intuito é reinterpretar o passado, considerar criticamente suas fissuras e lacunas e, a partir disso, especular sobre o futuro. Da necessidade concreta de ocupar os espaços sociais e se fazer presente e visível neles, a obra caminha para a expansão de territórios concretos para territórios imaginados, que, simbolizados pelo espaço sideral, representam um território escuro e sem limites.



**Figuras 72 e 73** - Quadros do filme *NEGRUM3* (2018, Diego Paulino)



**Figuras 74** - Quadros do filme *NEGRUM3* (2018, Diego Paulino)

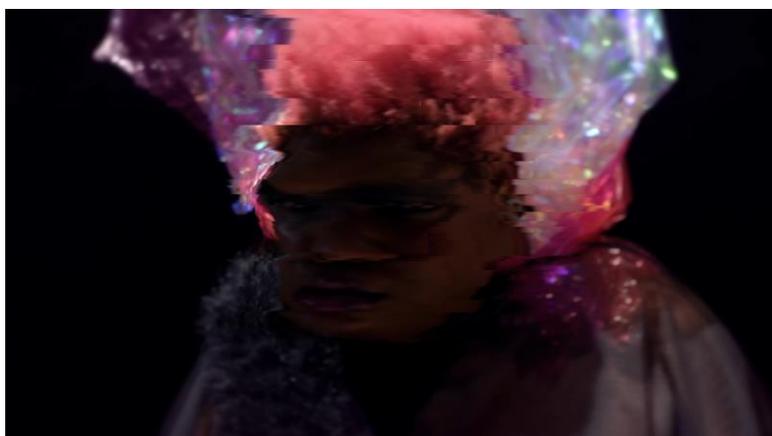
De fato, são diversas as estratégias que retiram a narrativa das relações de causa e efeito ou de verossimilhança. Mesmo as cenas voltadas à performance fazem do real um dado a ser investigado, sentido e reinterpretado. O uso de imagens de arquivo, por exemplo, ao contrário de ilustrar ou comprovar argumentos, se inserem na montagem como ruídos, principalmente em decorrência do efeito distorcido ao qual são submetidas em edição. A música eletrônica, predominante na obra, se conjuga a sobreposição de vozes (interiores e exteriores), material de arquivo - como o *Me Gritaron Negra*<sup>72</sup> (1960, Victória Santa Cruz) -, sirenes, objetos quebrando, gritos de ódio, que, mesclados, oferecem uma composição sonora ruidosa e ambígua. O ritmo acelerado da montagem se associa a efeitos de repetição de imagem e uso do *glitch*<sup>73</sup>, distorcendo os limites dos corpos em campo e de seus movimentos. Observa-se, portanto, que o ruído é um efeito desejado e inserido desde o início do filme, onde são feitas as denúncias e reconhecimentos da discriminação e dos entraves à autoaceitação. Se pensássemos a narrativa como uma estação de rádio, o ruído representaria

<sup>72</sup> Tradução em português: *Gritaram-me negra*.

<sup>73</sup> O efeito *glitch*, utilizado na pós-produção de uma obra audiovisual, faz uso da tecnologia computacional para transmitir a intenção de erro de transmissão ou corrupção de dados. Através do *Glitch* alcança-se certa fetichização da tecnologia e do “não-desejado”, na qual a imperfeição torna o resultado único (Gazana, 2013).

interferências no sinal, ações operadas muitas vezes por faixas não licenciadas, isto é, rádios-piratas, que agem na lógica do hackeamento.

Esses ruídos constituem parte dessa estética afrofuturista, cujo objetivo é especular novos territórios. O dinamismo, as sobreposições, a indefinição de limites e o hibridismo distorcem a compreensão dos espaços e provocam as questões: por quem e como eles devem ser ocupados? O convite é o de imaginar espaços sem fim, onde novas subjetividades são possíveis, onde o gênero é performado com liberdade e a identidade racial é motivo de criação, de celebração e de encanto. A apropriação de imagens de subalternidade e violência se combina a usos debochados e críticos, que reconfiguram a força dessas memórias enquanto mitos fundadores de uma identidade nacional, isto é, de uma memória fabulada que, ao ser submetida em outro encadeamento narrativo, espacial e temporal, é desassociada de seu sentido precedente e ressignificada como símbolo de vergonha e atraso.



**Figuras 75** - Quadro do filme *NEGRUM3* (2018, Diego Paulino)

A partir de ações que se desenvolvem sem um propósito narrativo verossímilante ou crível e de indiscernimento entre realidade e ficção, o que se vê são corpos que ocupam a imagem de modo potente, relatando suas experiências, ao mesmo tempo que exibem seus rostos, corpos e movimentos; são coroados por flores, cores, indumentárias exuberantes, seus gestos narram sobre si, determinam movimentos particulares. A função das personagens se encontra em mover o corpo com liberdade e autenticidade, com alegria, especialmente. O corpo negro, gordo, não-heterocisnormativo, é o agente das escolhas, das trocas, da produção de vida, eis uma fábula de novos protagonismos. Nesse sentido, os ruídos oferecem aberturas

para a agência de sensibilidade das personagens e torna possível expressar e recriar a si próprias na tela e na memória.

Em resumo, o curta *NEGRUM3* apresenta o cenário de uma juventude negra LGBTQIA+ centralizando seus corpos, relatos, experiências, mas, principalmente, oferecendo rasuras nas quais se pode performar sua potência criativa, isto é, esboçar possibilidades de existência. Por meio de ruídos na imagem, no som, no corpo e no ritmo, a expressão ampliada desses atores e atrizes sociais projeta espaços sem limites, histórias abertas que avançam ao céu, ao futuro. Memórias reencadeadas transformam fábulas atrasadas em novas perspectivas e subjetividades, território infindável para protagonistas emergentes. O terreno do cinema negro se amplia, enfim, em sujeitos e em linguagem.

## Considerações finais

Essa jornada que se denomina cinema negro brasileiro consiste, de fato, na composição de distintos percursos e iniciativas, que, pela sua complexidade, são impossíveis de identificar e analisar a todas. Coube a esta pesquisa realizar seu recorte: compreender suas características enquanto ativismo político, destacar intervenções práticas e reflexivas que afirmaram e reforçaram a existência do campo e observar as imagens construídas no exercício de cineastas negras e negros do cenário contemporâneo. Defendendo a contribuição estética e política dessa produção para o cinema brasileiro, os trajetos aqui destacados correspondem a aspectos relevantes que confirmam o reposicionamento das obras desses e dessas cineastas na participação do estudo do cinema, em particular, e das artes, de modo geral, reconhecendo esse movimento enquanto vanguarda artística.

As tentativas de desenhar a *brasilidade* ou essa identidade nacional genuinamente brasileira semearam e frutificaram imagens – na literatura, nas artes visuais, na música, no cinema, entre outras linguagens – nas quais pessoas negras eram estigmatizadas e/ou marginalizadas. A alternância entre estereótipos e a completa invisibilidade estruturou a comunidade brasileira imaginada pelo cinema em grande parte do século XX. A denúncia de tais imagens encaminhou as primeiras reflexões e atividades sobre o corpo negro. O caminho coerente era apontar as violências vividas, tanto na tela quanto por trás das câmeras, e questionar as estruturas que mantinham invisíveis as histórias negras, seus saberes e potências. Em outras palavras, percebe-se que são paralelas e interligadas as iniciativas de renovação da representação de pessoas negras e o questionamento do racismo na estrutura da sociedade brasileira. Nesse sentido, a práxis cinematográfica de pessoas negras vincula-se ao ativismo político, que se converte em demandas por políticas públicas, em especial no campo do audiovisual.

Na mesma direção se encontram os esforços em identificar as contribuições já existentes de pessoas negras para o cinema – especialmente em papéis de autoria – e visibilizar seus discursos e estratégias de expressão. Recontar a história do cinema nacional incluindo personagens invisibilizados e invisibilizadas é o trabalho que começa a ser realizado no campo da pesquisa e que se trata, igualmente, de disputas traçadas para questionar quem são as pessoas que podem dizer o que é cinema nacional e o que é digno de reconhecimento e reflexão. Demanda-se do cinema imagens positivas de pessoas negras e a visibilidade de

cultura e pensamento de intelectuais negras e negros. A centralidade pertence ao corpo negro e à sua voz, que se direciona diretamente às pessoas espectadoras, são as cabeças falantes de pessoas negras.

A chegada do digital, que barateou os custos de produção, a aplicação de políticas públicas para o audiovisual e as ações afirmativas no campo da educação propiciaram o aumento de produções de cineastas negros e negras, que agora disputam internamente a visibilidade de suas especificidades. Mulheres e pessoas LGBTQIA+ negras impõem suas referências e almejam seus espaços, o cinema negro se pluraliza. Avança, portanto, a crítica e a pesquisa no sentido de identificar e destacar essas personagens e, nesse processo, expandem os limites de compreensão do que é cinema negro brasileiro.

Este empreendimento intelectual de refletir, destacar e recompor as iniciativas de pessoas negras no campo do cinema se soma à prática de cineastas negras e negros e ao ativismo, estruturando, sobre esses três pilares, o movimento cultural do cinema negro. E, como em qualquer movimento artístico, é possível encontrar trabalhos de diferentes naturezas, desde os mais incisivos em termos de discurso, isto é, os que tratam das questões do racismo diretamente, até os que manuseiam a afirmação étnico-racial através de elementos constitutivos da linguagem cinematográfica, a saber, a fotografia, a paisagem sonora, a atuação, o ritmo, entre outros elementos. Em outras palavras, a experiência de ser negro se torna um terreno fértil para criação de histórias, concepção de imagens, sons e movimentos, invenção de “eus”. O “nós” é uma sugestão, mais um projeto do que uma essência.

O fortalecimento do cinema negro enquanto campo conceitual, com aprofundamento no estudo historiográfico e levantamento das contribuições negras anteriores, permite que jovens diretores e diretoras transitem pelo papel da realização com maior liberdade de experimentar cinema do que de responder às urgências políticas; e assim o fazem sem abandonar a importância de centralizar corpos e questões da identidade racial. Com coerência, estratégias tradicionais do documentário foram utilizadas e estilizadas a propósito de visibilizar homens, mulheres e pessoas LGBTQIA+ negras, tanto enquanto sujeitos da imagem quanto como sujeitos da câmera. As *cabeças falantes* dificilmente sairão de moda, uma vez que sempre haverá pessoas a serem ouvidas e reconhecidas em seu discurso. O mesmo pode-se dizer das imagens de arquivo na tentativa de reconstrução de memória, da recorrência de letreiros e dados que ilustrem o cenário sociopolítico em que esses relatos se

inserir, da narração *over* de pessoas autoidentificadas como afrodescendentes, da captação direta de situações cotidianas que comprovam as denúncias de discriminação e de resistência.

Contudo, a evocação de epistemologias de matriz africana, a relevância de demonstrar afetivamente as violências vividas no corpo, a urgência de fazer esses corpos visíveis em outras chaves de entendimento, isto é, da empatia e da humanidade, trazem a esses filmes abertura para a performance. Se observa em *Mulheres Negras- Projetos de Mundo e Afronte* os primeiros passos para o exercício de fabulação, de aproveitar do filme, nem que seja em algumas cenas, a oportunidade de especular alegria, relaxamento, liberdade, empoderamento e protagonismo.

O trabalho de criar imagem respaldando-se nas questões da identidade, embora se apresente muitas vezes como ação ativista, rompe com o limite da identidade nacional, formula sujeitos na imagem cinematográfica cujo elemento de identificação ultrapassa a rigidez da nacionalidade e se conecta em nível internacional por meio do reconhecimento da identidade racial. Antigas representações são questionadas, bem como os meios de comunicação pelos quais estas são mediadas; multiplicam-se as mídias e transitam os sujeitos da diáspora pelo Atlântico, indo e vindo das antigas colônias para as metrópoles, a identidade nacional fragiliza-se enquanto mito. As contranarrativas se fortalecem, o sujeito europeu já não fala sem fim.

Se, por um lado, a coletivização se faz necessária em termos de fortalecimento da resistência e da luta, por outro, corre o risco de novamente essencializar as vivências plurais de pessoas negras. Carecendo de substituto ainda inexistente, o conceito de identidade precisa ser visto de maneira estratégica, compreendendo seu uso não enquanto definidor cultural, mas posicionado politicamente diante das interpelações. A sutura a essas posições às quais se é convocado ou convocada é o processo político de identificação e, por conseguinte, de reconhecimento nas relações de poder. Esse entendimento lança o indivíduo, por fim, ao terreno instável da identidade, no qual já não faz sentido recuperar o passado perdido ou a memória roubada, uma vez que é na representação que ela é forjada, antes convém perguntar-se o que se pode ser e o que se pode imaginar de si a partir do que se tem hoje.

Felizmente, essas indagações não têm resposta finita (nem é seu propósito), visto que o sujeito desejante nunca deixa de querer ser algo, por isso mesmo, a tarefa de narrar a si não pode encerrar-se numa experiência isolada, ela tende a e deve se transformar em exercício e parte da constituição subjetiva da vida. Passando recorrentemente pelas experiências

relacionadas à identidade racial, o narrar-se de pessoas negras supera a missão da denúncia para inventar possibilidades, ilustrar imagens que só existem na mente. Nesse sentido, o real já não possui status de verdade, mas de documento que deve ser compreendido e reinterpretado, ou seja, passar por decomposições, edições, sobreposições, recortes, colagens, nas mãos de outros maestros e maestrinas, novas orquestrações, fábulas em reconstrução. No exercício de desfiguração do cinema, isto é, do potencial de reencadear elementos e desassociar símbolos de significados, extrai-se novas fábulas de fábulas antigas e, assim, ousa-se traçar outros territórios de existência subjetiva, concebe-se, por meio da expressão, um possível infinito dentre as impossibilidades materiais.

Nesse sentido, vale destacar trabalhos que representam, em certa medida, os avanços e as complexidades aos quais o exercício artístico a partir da identidade racial tem proporcionado, sugestões, talvez, para desenvolvimentos futuros de pesquisas no campo. Em primeiro lugar, destaca-se novamente a produtora *Filmes de Plástico*, que conta com novas produções de realizadores negros, os curtas *Rua Ataléia* (2021, André Novais Oliveira), *Terremoto* (2022, Gabriel Martins) e *Nossa Mãe Era Atriz* (2023, André Novais Oliveira e Renato Novais) e o longa-metragem de grande destaque, o filme *Marte Um* (2022, Gabriel Martins), eleito pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) como melhor filme brasileiro de 2022.

A obra foi amplamente premiada no Brasil e no exterior, com ênfase para os prêmios recebidos no Prêmios Sesc de Melhores Filmes – melhor filme pelo júri da crítica e do público, melhor diretor e melhor roteirista (Gabriel Martins) pela crítica e público, melhor fotografia (Leonardo Feliciano, pela crítica e público), melhor atriz (Rejane Farias, pela crítica) e melhor ator (Carlos Francisco, pela crítica) –, no 50º Festival de Cinema de Gramado – Melhor Filme pelo Júri Popular, Melhor Roteiro, Melhor Trilha Musical e o Prêmio Especial do Júri –, no Out On Film Festival - Atlanta LGBTQ Film Festival – com troféus de melhor filme de ficção, melhor filme internacional e melhor elenco – e no Nashville Film Festival, no qual recebeu o prêmio de melhor longa de ficção.

Indicado a representar o Brasil no Oscar 2023, *Marte Um* apresenta os conflitos de uma família negra de classe média baixa, na qual cada personagem se vê afetado pela vigência de um governo de extrema-direita. Tratando de questões caras, como o afeto familiar de pessoas negras, relações homoafetivas entre mulheres negras e o contexto sociopolítico no qual essas vidas estão inseridas, o filme fala sobre a possibilidade do sonho, em especial de

um garoto negro que almeja participar da colonização de Marte. Trata-se de uma obra que aborda individualidade e subjetividade plural de pessoas negras, rompe com estereótipos e expectativas da realidade socioeconômica da população negra, insere elementos de afrofuturismo no cenário brasileiro contemporâneo e, principalmente, centraliza relações e afetos entre esse grupo historicamente violentado. É por histórias como essa, nas quais pessoas negras são representadas com sensibilidade e honra, que a *Filmes de Plástico* permanece como uma das produtoras mais promissoras de narrativas negras do cinema brasileiro contemporâneo.

Com destaque semelhante caminha o longa-metragem *Noites Alienígenas* (2023, Sérgio de Carvalho), considerado o primeiro longa acreano. Vencedor de seis prêmios no 50º Festival de Gramado – prêmios de Melhor Filme, Melhor Filme pelo Júri da Crítica, Melhor Ator (Gabriel Knoxx), Melhor Atriz Coadjuvante (Joana Gatis), Melhor Ator Coadjuvante (Chico Diaz) e Menção Honrosa ao ator Adanilo –, o filme apresenta personagens de diferentes grupos sociais, pessoas negras, indígenas, transexuais, nortistas, enfim, grupos de pouca ou nenhuma visibilidade no cinema brasileiro. Acionando também artifícios da ficção científica, o filme apresenta a cidade de Rio Branco em seu contexto urbano, questões de criminalidade e violência, ao mesmo tempo que ressalta a força da ancestralidade dos povos originários, bem como centraliza subjetividades marginalizadas. Trata-se de uma obra que projeta não apenas o Estado do Acre, mas a região Norte como um todo enquanto produtora de histórias e criadora de cinema. Os olhos do cinema brasileiro estão finalmente voltados para essa região e para esses e essas protagonistas, representação de sonhadores e sonhadoras.

Outro trabalho que necessita menção trata-se da filmografia do diretor Adirley Queirós, que desestabiliza os limites do cinema negro, uma vez que sua obra, profundamente atenta às questões de classe, também visibiliza corpos negros e centraliza seus projetos, embora o diretor seja lido como branco. Morador de Ceilândia, cidade satélite do Distrito Federal, Adirley atua em diferentes funções no audiovisual, mas identifica-se, resumidamente, como ativista cultural da cidade. É diretor dos curtas documentais *Rap, o canto de Ceilândia* (2005) e *Meu nome é Maninho* (2014), do curta ficcional *Dias de Greve* (2009), da série *Fantasma da casa própria* (2018) e *Fragmentos de 2016 em Dois Episódios* (2018, com Cássio Oliveira), e dos longas *Fora de Campo* (2008), *A Cidade é uma só?* (2011), *Branco Sai, Preto Fica* (2014), *Era uma vez em Brasília* (2017) e *Mato Seco em Chamas* (2022).

Seu trabalho mais conhecido, *Branco Sai, Preto Fica*, conta a história de dois homens que têm suas vidas mudadas após um tiroteio em um baile *black*. A explicação para o fenômeno trágico ocorrido se torna objetivo de um terceiro personagem, um investigador que vem do futuro, viajando através do tempo, para identificar os verdadeiros responsáveis pelo incidente. Alternando entre documentário e ficção, a narrativa híbrida denuncia a violência policial exercida em 1986, no massacre do baile do Quarentão, em Ceilândia. O que teria sido o grito de ordem de um dos policiais ao entrar no baile, *Branco Sai, Preto Fica* fez da luta contra a violência do Estado e da memória de resistência o argumento para personagens negros e negras, não atores, ficcionalizassem seu protagonismo na investigação do caso e na revelação dos fatos, isto é, que contassem essa história macabra do ponto de vista das vítimas e dos sobreviventes.

Considerado um dos primeiros filmes afrofuturistas brasileiros, *Branco Sai, Preto Fica* recebeu diversos prêmios, dentre eles: Melhor Filme, Melhor Ator, e Melhor Direção de Arte no 47º Festival de Brasília, Júri Oficial; Melhor Longa-Metragem pelo Juri Oficial no Cachoeira DOC (2014); Melhor Filme, Melhor Ator, Melhor Montagem, Melhor Captação de Som Direto e Melhor Edição de Som na Mostra Brasília; e os prêmios internacionais Melhor Filme Prêmio Especial do Júri e Prêmio da Crítica Internacional no Festival de Mar del Plata e Menção Honrosa Ficci no Prêmio Saruê FICUNAM, Prêmio Especial do Júri. O livre trânsito entre a ficção e o documentário e a inserção de elementos da ficção científica se configuraram características particulares do trabalho de Adirley, que, concentrando atenção sobre figuras marginalizadas na sociedade, se apresenta enquanto expoente de um cinema periférico e revolucionário, especialmente em termos estéticos.

Por fim, é importante mencionar que, neste cenário contemporâneo do cinema negro brasileiro, as mulheres mantêm sua força, em especial no que tange às inovações de linguagem. Nesse sentido, destaca-se o trabalho da cineasta, artista visual e fotógrafa Aline Motta. Combinando técnicas de fotografia, vídeo, performance, colagem, instalação, arte sonora e texturas, o exercício audiovisual de Aline ultrapassa a sala de cinema para ocupar espaços de galeria e museus, expandindo a linguagem do cinema para espaços interdisciplinares. No intuito de resgatar e preservar a ancestralidade negra e africana, a artista produz trabalhos de diálogo entre sua autobiografia e a história da sociedade brasileira, revelando as violências e brutalidades que as forjam.

Com obras de videoinstalação, como *Pontes sobre Abismos* (2017); *Se o mar tivesse varandas* (2017); *Poupatempo* (2015); *(Outros) Fundamentos* (2017-2019) e *Máquina Kalunga* (2022), os trabalhos de Aline Mota já circularam pelo Festival de Cinema de Berlim (2020), pelo 17º Africa Film Festival (2019), em Colônia, pelo Kugoma Forum Cinema (2019), em Maputo, pelo Africa in Motion Film Festival (2019), em Glasgow e pelo forumdoc.bh (2019), em Belo Horizonte. Destacam-se as participações, também em 2019, na mostra *Perspectiva Alma no Olho: o legado de Zózimo Bulbul e o Cinema Negro Brasileiro Contemporâneo*, com curadoria de Janaína Oliveira, no International Film Festival Rotterdam, e em 2018 no 20º Fest Curtas BH, na mostra *Cinema Negro: Capítulos de uma História Fragmentada*, com curadoria de Heitor Augusto, que projetaram a interdisciplinaridade da cineasta enquanto peça desse mosaico do cinema negro contemporâneo.

Assim como Everlane Moraes, Vinícius Silva, Pedro Nishi e Diego Paulino – diretora e diretores cujos filmes são analisados nesta pesquisa –, os filmes mencionados anteriormente apresentam um exercício de cinema que parte das questões de identidade racial, mas que atravessam o horizonte da linguagem, no qual se experimenta os limites e os amálgamas entre real e imaginário, ficção e documentário, o verdadeiro e o falso. Às fissuras da memória, essa produção encontra a alternativa da fabulação, de conectar o ativismo político e as demandas dos movimentos sociais a estratégias criativas, inventivas, compromissadas ao mesmo tempo com a resistência e com a invenção de si, um ativismo estético.

A fábula cinematográfica, a qual esses e essas cineastas acessam agora e exercitam com maestria, derivam de uma apropriação da memória voltada a criação de novos mundos, cujas lacunas, ao invés de gerar sofrimento ou falta, são fios soltos para a costura de subjetividades particulares. O território dominado pelo discurso colonialista é revisitado com otimismo e projeto. É a política da expressão que permite à identidade racial se tornar um espaço de criação, de invenção de si e de pertencimento à humanidade. Não se faz parte de um todo sendo à imagem e semelhança de alguém autodeclarado superior, mas sim sendo uma pessoa singular, que contribui de maneira única e de coração aberto. As palavras e frases desses peitos libertos, através do cinema, constroem excessos de possíveis e reposicionam o cinema brasileiro em termos de inventividade, seja no que tange à linguagem ou no que concerne aos avanços em termos de direitos humanos. O cinema negro brasileiro é artística e socialmente uma vanguarda, que merece investigação e reconhecimento.

Das denúncias concretas ao racismo à indefinição entre real e ficção para a criação de uma identidade negra ainda desconhecida, mas que olha para a câmera, esta é a ponte que o cinema negro contemporâneo desenha. Uma produção que permanece subreconhecida e, por isso, carece de estudo, de reafirmação. O cinema negro aqui analisado reflete uma prática artística, ativista e reflexiva que surpreende pelo que diz e, principalmente, por como diz, que aborda assuntos cada vez mais complexos e que aponta para direções tão distintas entre si que já não pode ser entendida somente como cinema político (mesmo porque toda expressão estética contém sua carga política). O cinema negro compreende imagens que navegam sentido à liberdade. E a liberdade em todo e qualquer sentido.

## Bibliografia

ANCINE. *Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016*. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20Diversidade%20FINAL%20EM%2025-01-18%20HOJE.pdf>>. Acesso em: jan. 2018.

\_\_\_\_\_. Cota de Tela. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/aceso-a-informacao/perguntas-frequentes1/cota-de-tela>>. Acesso em: mai. 2023.

ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

ANDRADE, Álvaro; ANDRADE, Vinícius (Org.). *Mostra Joel Zito Araújo: uma década em vídeo - 1987-1997* (catálogo). Belo Horizonte: Ponta de Areia, 2021.

ANISTIA INTERNACIONAL. *Informe 2012 - Anistia Internacional: o estado dos direitos humanos no mundo*. Disponível em: <[http://files.amnesty.org/air12/air\\_2012\\_full\\_pt-br.pdf](http://files.amnesty.org/air12/air_2012_full_pt-br.pdf)>. Acesso em: 09.fev.2022.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. Trad. Édina de Marco. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

APAN. *Abram-se os caminhos*. 2018. Disponível em: <<https://apan.com.br/sobre/>>. Acesso em: out.2020.

ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. 1. ed. São Paulo: Editora Senac, 2000. 328 p.

AUGUSTO, Heitor. Cinema Negro: Capítulos de uma História Fragmentada. *Urso de Lata*, 2018a. Disponível em: <<https://ursodelata.com/2018/07/31/cinema-negro-capitulos-de-uma-historia-fragmentada-apresentacao/>>. Acesso em: out.2020.

\_\_\_\_\_. Problema só dos Filmes ou o Problema Também Somos Nós?. (Texto publicado originalmente no site *Urso de Lata* em (<https://www.ursodelata.com/>), em 9 de fevereiro de 2017). In: SIQUEIRA, A. [et al]. *Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte* (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018b.

\_\_\_\_\_. Passado, presente e futuro: cinema, cinema negro e curta-metragem. In: SIQUEIRA, A. [et al]. *Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte* (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018c.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2ª ed, 2006.

BARROS, Laan. M.; FREITAS, Kênia. Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro. *Revista Eco Pós*, v. 21, n. 3. 2018.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

BRASIL. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. *Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências*. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/110.639.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm)>. Acesso em: 13.nov.2020.

\_\_\_\_\_. Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012. *Dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições de ensino técnico de nível médio e dá outras providências*. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2012/lei/112711.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/112711.htm)>. Acesso em: 13.11.2020.

\_\_\_\_\_. Lei nº 13.104, de 9 de março de 2015. *Altera o art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei nº 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos*. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2015/lei/113104.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113104.htm)>. Acesso em: 08.fev.2022.

BERTE, Odailson. Vogue: dança a partir de relações corpo-imagem. *Dança*, Salvador, v. 3, n. 2 p. 69-80, jul/dez. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/13338/9776>>. Acesso em: abr. 2023.

BULBUL, Zózimo. O negro e o centenário do cinema. (Texto publicado originalmente no Jornal Maioria Falante, edição de janeiro de 1996. Atualizado pelo Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa). In: SIQUEIRA, A. [et al]. *Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte* (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

CANDIDO, M. R.; MARTINS, C. R.; RODRIGUES, R.; FERES JÚNIOR, J. Raça e gênero no cinema brasileiro: 1970 – 2016. *Boletim Gemaa*. Número 2 – 2017. Disponível em: <[http://gemaa.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2017/06/Boletim\\_Final7.pdf](http://gemaa.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2017/06/Boletim_Final7.pdf)>. Acesso em janeiro/2020.

CARMO, Rachel Aguiar Estevam do. As políticas públicas para o audiovisual no Brasil: Do (possível) furor criativo ao apagão imagético. *Revista Metaxy*, Rio de Janeiro, PPDH/NEPP-DH/UFRJ, 2023, v. 4, n. 1, p. 64-82. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/metaxy>>. Acesso em: mai. 2023.

CARVALHO, Noel dos Santos. O negro no cinema brasileiro: O período silencioso. *Plural - Revista De Ciências Sociais*, 10, 155-179, 2003.

\_\_\_\_\_. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: Jeferson De. (Org.). *Dogma Feijoada e o Cinema Negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005, v. 1, p. 17-101.

\_\_\_\_\_. *Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul*. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 311 p. 2006.

\_\_\_\_\_. O Produtor e Cineasta Zozimo Bulbul - O Inventor do Cinema Negro Brasileiro. *Revista Crioula* (USP), v. 12, p. 1-21, 2012.

\_\_\_\_\_. Imagens do Negro no Cinema Brasileiro: O Período das Chanchadas. *Cambiassu - Estudos de Comunicação*, v. 12, p. 81-94, 2013.

\_\_\_\_\_; DOMINGUES, Petrônio. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. *Estudos avançados*. 2017. Vol. 31, n.89.

\_\_\_\_\_; DOMINGUES, Petrônio. Dogma Feijoada: a invenção do cinema negro brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* [online]. 2018, vol.33, n.96, e339612.

\_\_\_\_\_; SOBRINHO, Gilberto Alexandre. Imagens do negro em redes audiovisuais no Brasil: documentários e construções identitárias. In: SOBRINHO, Gilberto A. *Cinemas em redes: tecnologia, estética e política na era digital*. Campinas: Papirus, 2016.

\_\_\_\_\_. *De qual cinema negro precisamos?* Algumas proposições para um estilo de pensamento sobre o cinema negro. In: PRUDENTE, Celso; SILVA, Paulo Vinicius Baptista (org). 16ª Mostra Internacional do Cinema Negro: Educação, cultura e semiótica. Jandaíra: São Paulo, 2020.

\_\_\_\_\_. *Cinema negro brasileiro*. (Org.). Campinas, SP: Papirus, 2022.

CENTRO AFRO CARIOCA DE CINEMA. *Quem somos*. 2013. Disponível em: <<http://afrocariocadecinema.org.br/quem-somos/>>. Acesso em: out.2020.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Candiani, Heci Regina. São Paulo: Boitempo, 2016. 244 p.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Tempo*, Niterói, v. 12, n. 23, p. 100-122, 2007. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/tem/a/yCLBRQ5s6VTN6ngRXQy4Hqn/?format=pdf&lang=pt>>.

Acesso em: abr. 2023.

\_\_\_\_\_. *A nova abolição*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

EGBÉ. *EGBÉ - 5ª Mostra de Cinema Negro de Sergipe*. 2020. Disponível em: <<https://egbecinemanegro.wixsite.com/egbe/egbe>>. Acesso em: out.2020.

EQUIPE DO AFRONTE. Alguém avisa, 2019. Curta 'Afronte' censurado pelo presidente está disponível online. Disponível em:

<<http://www.alguemavisa.com.br/2019/08/19/curta-afronte-censurado-pelo-presidente-esta-disponivel-online/>>. Acesso em: set/2019.

ESHUN, Kodwo (2015). Mais considerações sobre o afrofuturismo. In: FREITAS, Kênia (org.). *Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica*. São Paulo: Caixa Cultural.

EVARISTO, Conceição. *Vozes-mulheres*. In: *Cadernos Negros 13*. São Paulo: Quilombhoje, 1990. p. 32-33.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Bahia: Editora Edufba, 2008.

FERREIRA, Ceíça. Uma representação de si para o mundo: afetos e subjetividades no documentário performático. *Razón y Palabra*, núm. 82, março-maio, 2013. Universidad de los Hemisferios Quito, Equador.

\_\_\_\_\_. Lacunas nos estudos de comunicação e cinema no Brasil: feminismo (e a intersecção de gênero e raça) e recepção fílmica. *Matrizes* (online). v.11, p. 169-195, 2017.

\_\_\_\_\_; SOUZA, Edileuza Penha. Formas de visibilidade e (re)existência no cinema de mulheres negras. In: Holanda, Karla; Tedesco, Marina Cavalcanti. (Org.) *Feminino e Plural: Mulheres no cinema brasileiro*. 1ed. Campinas: Papyrus, 2017, p. 175-186.

FERREIRA, Viviane. A opinião de Viviane Ferreira. In: ITAÚ CULTURAL. *Viviane Ferreira - Diálogos Ausentes* (2016). Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/viviane-ferreira-dialogos-ausentes-2016>>. Acesso em: out.2020.

FESTCURTASBH. PL: Dispõe sobre as políticas de ações afirmativas no setor audiovisual; e dá outras providências. In: SIQUEIRA, A. [et al]. *Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte* (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

- FICINE. *Fórum Itinerante de Cinema Negro*. 2013. Disponível em: <<http://ficine.org/>>. Acesso em: out.2020.
- FREITAS, Kênia. O olhar das mulheres negras em filmes. In: \_\_\_\_\_; ALMEIDA, P. R. G. (Org.). *Diretoras Negras no cinema brasileiro*. Caixa Cultural/ VOA. 1ª edição: Rio de Janeiro, 2017.
- \_\_\_\_\_. Cinema Negro Brasileiro: Uma Potência de Expansão Infinita. In: SIQUEIRA, A. [et al]. *Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte* (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.
- GAZANA, Cleber. et al. Glitch: estética contemporânea visual e sonora do erro. In: *Cultura Visual*, n. 19, julho/2013, Salvador: EDUFBA, p. 81-99.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)*. In: \_\_\_\_\_; CALIL, Carlos Augusto (Org.). Uma situação colonial? São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- HAJE, Lara. Projeto fixa cotas de conteúdo nacional em plataformas de “video on demand”. Agência Câmara Notícias, Brasília, 10 de dezembro de 2019. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/noticias/557196-projeto-fixa-cotas-de-conteudo-nacional-em-plataformas-de-video-on-demand/>>. Acesso em: 21.nov.2020.
- HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? (1996). In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org. e Trad.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.
- \_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11ª. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Identidade Cultural e Diáspora* (1994). In: Histórias Afro-Atlânticas [vol. 2] Antologia, Org. Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro, André Mesquita. São Paulo: Masp, pp. 88-98, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais* (2003). Tradução: Adelaine L. Guardia Resende. 2ª ed. 1ª reimpr. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- HODGE, Susie. *Breve história da arte: um guia de bolso dos principais movimentos, obras, temas e técnicas*. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.
- hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

- JARDIM, Suzane. *Tia Jemima (a Mammy)*: Reconhecendo estereótipos racistas internacionais - Parte V. Portal Geledés, 2016. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/tia-jemina-mammy-reconhecendo-estereotipos-racistas-internacionais-parte-v/>>. Acesso em: 15 set. 2021.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo* – diário de uma favelada. São Paulo: Francisco Alves, 1960.
- JESUS JUNIOR, Clementino Luiz de. *Santa Fé e a dimensão pedagógica: território, governo, biopoder e memória no cinema*. 2016. 97 f., Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. \_\_\_\_\_ . *CAN - 1 década do “Navio Negreiro do Cinema”*. 2018. Disponível em: <<https://www.buala.org/pt/afroscreen/can-1-decada-do-navio-negreiro-do-cinema>>. Acesso em: nov. 2020.
- LAGES, Sônia Regina Corrêa. *Exu - Luz e Sombras: uma análise psico-junguiana da linha de Exu na Umbanda*. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2003, 80 p.
- LIMA, Renato Candido de. *Por uma política audiovisual preta no Brasil: Estudo sobre a negritude dentro das políticas públicas audiovisuais brasileiras e as questões que envolvem ações afirmativas para produção audiovisual negra no Brasil*. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 116 p. 2022.
- NATÁLIA, Livia. *Eu mereço ser amada*. Portal Geledés, 2016. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/eu-mereco-ser-amada/>>. Acesso em: 09.fev.2022.
- NEGRITUDE INFINITA. Mapa Difusão do Cinema Negro no Brasil. 2018. Disponível em: <<https://negritudeinfinita.com/mapadifusaocinemanegro/>>. Acesso em: 09.nov.2020.
- NEGRUM3. Reptilia, 2019. Negrum3. Disponível em: <<http://reptilia.art.br/portfolio/negrum3/>>. Acesso em: ago/2019.
- NEVES, David E. O cinema de assunto e autor negros no Brasil. (Tese apresentada no Congresso de Gênova sobre o Terceiro Mundo e a Comunidade Mundial. Publicada em *Cadernos Brasileiros*, n. 47, p. 75-81, mai./jun. 1968. Texto atualizado pelo Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa). In: SIQUEIRA, A. [et al]. *Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte* (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas-SP: Papyrus, 2005.

- NOGUEIRA, Luís. *Manuais de cinema II: géneros cinematográficos*. Covilhã (Portugal): Livros LabCom, 2010. 163 p.
- NOVAES, Adauto. Introdução. In: BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- ODARA, Norma. 2015: a primavera das mulheres que floresceu. Portal Geledés, 2016. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/2015-a-primavera-das-mulheres-que-floresceu/>>. Acesso em: 08.fev.2022.
- OLIVEIRA, Acuam Silvério de. O evangelho marginal dos Racionais MC's. In: RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 19-41.
- OLIVEIRA, Janaína. Cinegritudo: reflexões sobre a invisibilidade da produção cinematográfica afrobrasileira contemporânea. In: *XV Encontro Regional de História da Associação Nacional de História (ANPUH)*, 1, 2012. Disponível em: <[http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/resources/anais/15/1338316130\\_ARQUIVO\\_ArtigoAnpuh.pdf](http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/resources/anais/15/1338316130_ARQUIVO_ArtigoAnpuh.pdf)>. Acesso em 01.jan.2020.
- \_\_\_\_\_. “Kbela” e “Cinzas”: O cinema negro no feminino, do “Dogma Feijoadá” aos dias de hoje. In: *Avanca Cinema: Anais da Conferência Internacional de Cinema de Avanca (Portugal)*, realizada em 2016. VALENTE, António; CAPUCHO, Rita. (coord.) *Avanca | Cinema 2016*. Avanca: Edições Cineclub de Avanca, 2016. p. 646-656.
- \_\_\_\_\_. Cinema Negro contemporâneo e o protagonismo feminino. In: FREITAS, K.; ALMEIDA, P. R. G. (Org.). *Diretoras Negras no cinema brasileiro*. Caixa Cultural/ VOA. 1ª edição: Rio de Janeiro, 2017.
- \_\_\_\_\_. Kbela e Cinzas: O cinema negro no feminino, do “Dogma Feijoadá” aos dias de hoje. (Texto publicado originalmente em 2016, mas acrescido de revisão) In: SIQUEIRA, A. [et al]. *Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte (catálogo)*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.
- ORTIZ, Renato. *A cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PELLEJERO, Eduardo. Literatura e fabulação: Deleuze e a política da expressão. Fortaleza, *Polymatheia - Revista de Filosofia*: vol. IV, Nº 5, 2008, p. 61-78. Disponível em: <<https://revistastestes.uece.br/index.php/revistapolymatheia/article/view/6522/5235>>. Acesso em: 05 dez. 2022.

PIMENTEL, Mariana. A arte de resistir ou a re-existência da arte. In: Monteiro, R. H. e Rocha, C. (Orgs.). *Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual Goiânia-GO*: UFG, FAV, 2012. Disponível em:

<[https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2012-54\\_a\\_arte\\_de\\_resistir.pdf](https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2012-54_a_arte_de_resistir.pdf)>. Acesso em: abr. 2023.

QUEIROZ, Maria Isabel Pereira de. Identidade Cultural, Identidade Nacional no Brasil. *Tempo Social*, V. 1, n.1, 1989, p. 29-46.

RAMOS, Fernão Pessoa. Breve Panorama do Cinema Novo. *Revista Olhar*, v.2, p. 123 - 141, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Lisboa: Papyrus, 2001.

\_\_\_\_\_. A ficção documental: Marker e a ficção da memória. In: *Revista Arte e Ensaios*, PPGAV\EBA\UFRJ, n. 21, 2010. Disponível em:

<<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/51545/27909>>. Acesso em: abr. 2023.

RENAN, Ernest. O que é uma nação? São Paulo, *Plural*; Sociologia, USP, 4: 154-175, 1.sem, 1997.

RIOS, Flavia. *Antirracismo, movimentos sociais e Estado (1985-2016)*. In: LAVALLE, A.G., CARLOS, E., DOWBOR, M., and SZWAKO, J., comps. *Movimentos sociais e institucionalização: políticas sociais, raça e gênero no Brasil pós-transição* [online]. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2018, pp. 255-283. Disponível em: <<https://doi.org/10.7476/9788575114797.0008>>. Acesso em: mai. 2023.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. 240 p.

RODRIGUES, Natasha Roberta dos Santos. Kbelá: Alma no Olho da mulher negra. *Revista Akeko: Negritude*, Rio de Janeiro, v.1, n.1, 2018. p. 107-116.

\_\_\_\_\_. A participação de mulheres na expansão do cinema negro brasileiro. *Anais do XXV Encontro Socine: Inventar Futuros*, 2022, São Paulo-SP. Disponível em: <[https://www.socine.org/wp-](https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2022(XXV).pd)

[content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2022\(XXV\).pd](https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2022(XXV).pd)>. Acesso em: abr. 2023.

ROTH, Lorna. Questão de pele: os cartões Shirley e os padrões raciais que regem a indústria visual. *Zum: Revista de fotografia*, São Paulo, 10, abr. 2016. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/questao-de-pele-os-cartoes-shirley-e-os-padroes-raciais-que-regem-industria-visual/>>. Acesso em: abr. 2023.

SANTOS, Elen Ramos; SOUZA, Edileuza Penha de. O dia de Jerusa: representações de gênero, identidade, memórias e afetos. *Gênero*. Niterói. Vol. 17. Nº 1. P. 67-81. 2.sem 2016.

SENNA, Orlando. Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro. (Texto publicado originalmente na Revista de Cultura Vozes, ano 73, v. LXXIII, n. 3, p. 211–26, 1979. Atualizado pelo Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa). In: SIQUEIRA, A. [et al]. *Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte* (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

SILVA, Carolinne Mendes da. *O negro no cinema brasileiro: uma análise fílmica de Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e *A Grande Cidade* (Carlos Diegues, 1966). 2013. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. Vídeo e televisão independentes no Brasil e a realização de documentários. *Lumina*, [S. l.], v. 8, n. 1, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21127>>. Acesso em: 15 set. 2021.

\_\_\_\_\_. Identidade, resistência e poder: mulheres negras e a realização de documentários. In: Holanda, Karla; Tedesco, Marina Cavalcanti. (Org.) *Feminino e Plural: Mulheres no cinema brasileiro*. 1ed. Campinas: Papyrus, 2017, v., p. 163-174.

\_\_\_\_\_. Bixa Travesty e o queerlombismo: a negritude trans no documentário. *Anais de Textos Completos do XXIII Encontro SOCINE* [recurso eletrônico] / Organização editorial Angela Freire Prysthon... [et al.]. São Paulo: SOCINE, 2020.

\_\_\_\_\_; RODRIGUES, Natasha Roberta dos Santos. *O cinema dos afetos da negritude queer*. In: CARVALHO, Noel dos Santos (Org.). *Cinema Negro Brasileiro*. Campinas-SP: Papyrus, 2020.

SOUZA, Edileuza Penha de. *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 204 p. 2013.

\_\_\_\_\_. Construindo um cinema de identidade e afeto. In: FREITAS, K.; ALMEIDA, P. R. G. (Org.). *Diretoras Negras no cinema brasileiro*. Caixa Cultural/ VOA. 1ª edição: Rio de Janeiro, 2017.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Edusp, 2008, 526 p.

VENTURA, Solange Christine. *Conhecendo os Orixás*. 2011. Disponível em: [http://www.curaeascensao.com.br/downloads/CONHECENDO\\_OS\\_ORIX%C3%81S.pdf](http://www.curaeascensao.com.br/downloads/CONHECENDO_OS_ORIX%C3%81S.pdf).

Acesso em: junho de 2018.

WAISELFISZ, Julio Jacobo. Mapa da Violência 2015: homicídio de mulheres no Brasil. *Curadoria Enap*. Disponível em: <[http://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2016/04/MapaViolencia\\_2015\\_mulheres.pdf](http://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2016/04/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf)>. Acesso em: 09.fev.2022.

WOMACK, Ytasha (2015). Cadete Espacial. In: FREITAS, Kênia (org.). *Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica*. São Paulo: Caixa Cultural.

**Lista de Filmes, Séries, Telenovelas e Vídeo-Instalações**

*6do2* (2017, Clementino Junior)  
*7KPTAIS* (2007, Clementino Junior)  
*Abolição* (1988, Zózimo Bulbul)  
*A Cidade é uma só?* (2011, Adirley Queirós)  
*A deusa negra* (1978, Ola Balogun)  
*A exceção e a regra* (1997, Joel Zito Araújo)  
*A Fé* (2017, Clementino Junior)  
*Afronte* (2017, Marcus Vinícius e Bruno Victor)  
*A Gostosa da Gafieira* (1981, Roberto Machado)  
*Alma corsária* (1993, Carlos Reinchenbach)  
*Alma negra da cidade* (1991, Joel Zito Araújo)  
*Alma no Olho* (1973, Zózimo Bulbul)  
*Almerinda, uma mulher de trinta* (1991, Joel Zito Araújo)  
*Amor Maldito* (1984, Adélia Sampaio)  
*Anamnese* (2016, Clementino Junior)  
*A Negação do Brasil* (2001, Joel Zito Araújo)  
*Anjo de Chocolate* (2013, Clementino Junior)  
*A Padroeira* (2020, Clementino Junior)  
*Arco da Liberdade* (primeiro filme da *Trilogia da Bicha Preta*, 2015, Juan Rodrigues)  
*Arco do Medo* (segundo filme da *Trilogia da Bicha Preta*, 2017, Juan Rodrigues)  
*Arco do Tempo* (terceiro filme da *Trilogia da Bicha Preta*, 2019, Juan Rodrigues)  
*Arraial do Cabo* (1959, Paulo César Sarraceni)  
*Aruanda* (1960, Linduarte Noronha)  
*As aventuras amorosas de um padeiro* (1975, Waldir Onofre)  
*As divas do cinema brasileiro* (1989, Ras Adauto e Vik Birkbeck)  
*Aurora* (2018, Everlane Moraes)  
*Até o fim* (2019, Glenda Nicácio e Ary Rosa)  
*Axé* (1988, Márcia Meirelles e Maria Angélica Lemos)  
*Baía* (2020, Clementino Junior)  
*Bixa Travesty* (2019, Kiko Goifman e Claudia Priscilla)

*Black and White in Colour* (1992, Isaac Julien)  
*Bolero de Pastel* (2005, Clementino Junior)  
*Branco Sai, Preto Fica* (2014, Adirley Queirós)  
*Bróder* (2010, Jeferson De)  
*Café com Canela* (2017, Glenda Nicácio e Ary Rosa)  
*Carinhoso* (1974, Lauro César Muniz)  
*Carolina* (2003, Jeferson De)  
*Cinderelas, lobos e um príncipe encantado* (2008, Joel Zito Araújo)  
*Cinzas* (2015, Larissa Fulana de Tal)  
*Compasso de espera* (1973, Antunes Filho)  
*Contagem* (2010, André Novais e Maurílio Martins)  
*Correndo Atrás* (2018, Jeferson De)  
*Curai-vos* (2020, Clementino Junior)  
*Dê sua ideia, debata* (2008, Viviane Ferreira)  
*De vento em popa* (1957, Carlos Manga)  
*Devoção* (2008, Sergio Sanz)  
*Dias de Greve* (2009, Adirley Queirós)  
*Distraída para a Morte* (2001, Jeferson De)  
*Domingo* (2011, André Novais)  
*Ela volta na quinta* (2014, André Novais)  
*Elekô* (2015, Coletivo Mulheres de Pedra)  
*Era uma vez em Brasília* (2017, Adirley Queirós)  
*Estado de sítio* (2011, André Novais, Gabriel Martins, Flávio C. von Sperling, João Toledo, Leonardo Amaral, Leo Pyrata, Maurílio Martins e Samuel Marotta)  
*Eu, mulher negra* (1994, Joel Zito Araújo)  
*Fantasmas* (2010, André Novais)  
*Fantasmas da casa própria* (2018, Adirley Queirós)  
*feli(Z)cidade* (2015, Clementino Junior)  
*Festa da Mãe Negra* (2009, Viviane Ferreira)  
*Filhas do vento* (2004, Joel Zito Araújo)  
*Filmes de sábado* (2009, Gabriel Martins)  
*Folia de Adão e Eva* (2009, Clementino Junior)

*Fora de Campo* (2008, Adirley Queirós)  
*Fragmentos de 2016 em Dois Episódios* (2018, Adirley Queirós e Cássio Oliveira)  
*Gabriel Shaolin Mordock* (2009, Gabriel Martins)  
*Garotas e samba* (1957, Carlos Manga)  
*Gênesis 22* (1999, Jeferson De)  
*Guelwaar* (1992, Ousmane Sembène)  
*Histórias de Pescador* (2006, Clementino Junior)  
*Ilha* (2018, Glenda Nicácio e Ary Rosa)  
*(in)cômodos* (2014, Clementino Junior)  
*João* (2018, Clementino Junior)  
*Jurema* (2014, Clementino Junior)  
*Kbela* (2015, Yasmin Thayná)  
*Liberdade* (2018, Vinicius Silva e Pedro Nishi)  
*M8 - Quando a morte socorre a vida* (2020, Jeferson De)  
*Máquina Kalunga* (2022, Aline Mota)  
*Marcha Noturna* (2009, Viviane Ferreira)  
*Marte Um* (2022, Gabriel Martins)  
*Mato Seco em Chamas* (2022, Adirley Queirós)  
*Memórias de classe* (1989, Joel Zito Araújo)  
*Meu Amigo Fela* (2019, Joel Zito Araújo)  
*Meu nome é Maninho* (2014, Adirley Queirós)  
*Mistica* (2018, Clementino Junior)  
*Mulheres Negras – Projetos de Mundo* (2016, Day Rodrigues e Lucas Ogasawara)  
*Mumbi 7 Cenas pós Burkina* (2010, Viviane Ferreira)  
*Mundo Incrível REMIX* (2014, Gabriel Martins).  
*Na boca do mundo* (1979, Antônio Pitanga)  
*Nada* (2017, Gabriel Martins)  
*Narciso Rap* (2010, Jeferson De)  
*Na Rua* (2015, Clementino Junior)  
*NEGRUM3* (2018, Diego Paulino)  
*No coração do mundo* (2019, Maurílio Martins)  
*No final do mundo* (2009, Gabriel Martins)

*Noites Alienígenas* (2023, Sérgio de Carvalho)  
*Nossa Mãe Era Atriz* (2023, André Novais Oliveira e Renato Novais)  
*O Amuleto* (2015, Jeferson De)  
*O Artilheiro* (2004, Clementino Junior)  
*O Caso do Homem Errado* (2017, Camila de Moraes)  
*O dia de Jerusa* (2014, Viviane Ferreira)  
*O Direito de Nascer* (1964-1965, Thalma de Oliveira e Teixeira Filho)  
*O Jogo* (2017, Clementino Junior)  
*Ojú Onà* (2011, Clementino Junior)  
*Ondas brancas nas pupilas negras* (1995, Joel Zito Araújo)  
*Ôrí* (1989, Raquel Gerber)  
*(Outros) Fundamentos* (2017-2019, Aline Mota)  
*Pantera Negra* (2018, Ryan Coogler)  
*Pelos de cachorro* (2010, Gabriel Martins e Maurílio Martins)  
*Peregrinação* (2014, Viviane Ferreira)  
*Perifericu* (2019, Nay Mendl, Rosa Caldeira, Steffany Fernanda e Vita Pereira)  
*Pindorama* (1971, Arnaldo Jabor)  
*Pitanga* (2016, Camila Pitanga e Beto Brant)  
*Pontes sobre Abismos* (2017, Aline Mota)  
*Pouco mais de um mês* (2012, André Novais)  
*Poupatempo* (2015, Aline Mota)  
*Quintal* (2015, André Novais)  
*Raça* (2012, Joel Zito Araújo)  
*Raça Negra* (1988, Nilson Araújo)  
*Rap, o canto de Ceilândia* (2005, Adirley Queirós)  
*Rapsódia para o homem negro* (2015, Gabriel Martins)  
*Referências* (2006, Zózimo Bulbul)  
*Retrato em preto e branco* (1992, Joel Zito Araújo)  
*Rio, 40 Graus* (1955, Nelson Pereira dos Santos)  
*Rio, Zona Norte* (1957, Nelson Pereira dos Santos)  
*Rua Ataléia* (2021, André Novais Oliveira)  
*São Paulo abraça Mandela* (1991, Joel Zito Araújo)

*Sem asas* (2019, Renata Martins)  
*Se o mar tivesse varandas* (2017, Aline Mota)  
*Sequestro de Bellini* (2003, Clementino Junior)  
*Serras da desordem* (2006, Andrea Tonacci)  
*Sillis* (2000, Clementino Junior)  
*Sinhá Moça* (1926, Tom Payne)  
*Space Is The Place* (1974, John Coney)  
*Sua Majestade, O Delegado!* (2007, Clementino Junior)  
*Temporada* (2018, André Novais)  
*Tenda dos Milagres* (1985, Aguinaldo Silva e Regina Braga)  
*Terremoto* (2022, Gabriel Martins)  
*Tião* (2016, Clementino Junior)  
*Uma homenagem a Aluizio Neto* (2004, André Novais)  
*Um dia com Jerusa* (2020, Viviane Ferreira)  
*Unindo Corações* (2018, Clementino Junior)  
*Vida nova por acaso* (episódio do filme *Um é pouco, dois é bom*, de 1970, Odilon Lopes)  
*Vista minha pele* (2003, Joel Zito Araújo)  
*Xica da Silva* (1976, Cacá Diegues)