UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

LYGIA PEREIRA DOS SANTOS COSTA

Direções do olhar:
um estudo sobre as poéticas e técnicas de diretoras negras do cinema brasileiro

São Paulo
2020

LYGIA PEREIRA DOS SANTOS COSTA

Direções do olhar:
um estudo sobre as poéticas e técnicas de diretoras negras do cinema brasileiro

Versão Corrigida
(Versão Original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação
e Artes da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em Meios e Processos
Audiovisuais.

Área de concentração: Poéticas e Técnicas

Orientador: Prof. Dr. Almir Antonio Rosa

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Costa, Lygia Pereira dos Santos

Direções do olhar:: um estudo sobre as poéticas e técnicas de diretoras negras do cinema brasileiro / Lygia Pereira dos Santos Costa ; orientador, Almir Antonio Rosa. -- São Paulo, 2020.

173 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Diretoras Negras 2. Cinema Negro Brasileiro 3. Mulheres Negras 4. Olhares Negros 5. Imagens I. Antonio Rosa, Almir II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: COSTA, Lygia Pereira dos Santos

Título: Direções do olhar: um estudo sobre as poéticas e técnicas de diretoras negras do cinema brasileiro

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

A minha avó, D. Judith, por me guiar com amor e fé.

AGRADECIMENTOS

*Eu sou o sonho dos meus pais
Que eram sonhos dos avós
Que eram sonhos dos meus ancestrais
Vitória é sonho dos olhares
Que nos aguardam nos lares
Crendo que na volta somos mais*

*O lar é nesse abraço
A casa, detalhe
Onde plantamos paz
Se tem metade divide
Se tem o dobro convida
É assim que Deus vive nos mortais*

Trevo, suor e figurinha – Emicida e Ivete Sangalo

*Eu sou um pequeno sonho de quebrada.*¹ E esta dissertação é a materialização de um sonho coletivo. Agradeço inicialmente àqueles que me deram a oportunidade de sonhar, meus pais, Flávio Luiz Costa e Eliana Pereira dos Santos Costa por terem me concebido, dado a oportunidade de ter a vida neste corpo e toparem o desafio de evoluirmos juntos. Do meu pai levo os livros, a visão crítica, o enfrentamento, os cafés quentes de todas manhãs e a certeza de que podemos ser tudo aquilo que sonhamos. De minha mãe levo a paciência, o colo, o tempero da comida, a sensibilidade e a força de seguir em frente. Parte disso tem a leveza, a sagacidade e bom humor do meu irmão, Raul Pereira. É um presente poder ter você tão perto, te ver crescer. Nem sempre foi ou é fácil, mas entre nós (e incluo aqui a Capitu), nunca faltou riso.

À minha avó materna, que pude conviver tão pouco, Dirce Herreira (*in memoriam*) e meu avô materno Lázaro Pereira dos Santos (*in memoriam*), que não conheci em vida, mas sinto que carrego a força de vocês dentro de mim. Ao meu avô paterno, Sebastião Costa (*in*

---

¹ Trecho da música “Sonhando” de Drik Barbosa.

memoriam), que muitos lembram pela firmeza nas palavras e ações, guardo o exemplo de um homem preto que viveu 76 anos e criou sete filhos num lar afetuosos. E a minha avó, Judith Maria Costa (*in memoriam*), a mais Bela das Belas, por ter me criado com tanto amor e tanta fé, dela guardo as risadas, o olhar terno e o ensinamento diário do cultivo da espiritualidade. Dos meus bisavós, Martinha Lima (*in memoriam*) e Pedro Lima (*in memoriam*), levo o gosto pela casa cheia, pelas festas de família e pelo baião. Nada disso seria possível sem que eles tivessem sonhado.

À Karina Pandolfo Costa e Letícia Nogueira Costa, por serem minhas primas irmãs, minhas primeiras lembranças da infância, meus pontos de chegada e de saída. Aos meus primos e primas, por compartilharem comigo uma infância tão boa, foi com eles que aprendi o que é coletividade e a não deixar ninguém para trás. Aos meus tios e tias, pela presença, cada um a sua maneira, nas feijoadas, nas bebedeiras, nos jogos do Corinthians e nos passinhos de dança nos pequenos bailes *blacks* da família. A vitória é nossa.

Ao Gustavo Ângelo, pela construção diária do amor e da felicidade. Pela tapioca que você me fez ontem de manhã, pela cumplicidade, pela força, pela segurança passada um ao outro, pela nossa amizade, por nossas risadas. *“E a verdade é que hoje quem vem de onde a gente veio são as pessoas que tão falando as coisas mais relevantes, tá ligado? Que existe no mundo... São as pessoas que com autenticidade e verdade tão fazendo o mundo girar, irmão! Chega a arrepiar!”*². Obrigada por compartilhar sonhos: da nossa casa a uma sociedade mais justa. Agradeço também aos seus pais, Durval Pereira Araújo e Maria José Reis de Araújo, por me receberem com tanto carinho neste momento de escrita.

Aos amigos e amigas que em vários momentos foram o suporte emocional deste e tantos outros projetos. Àqueles que já completaram mais de uma década caminhando juntos e estão no princípio de tudo: Paula Maximiano, Thays Duarte, Abner Fernandés, Camila Pierotti, Tuako Hamadi e Amanda Rodrigues. À minha família campineira, espalhada pelo mundo: Franco Simões, Marcelo Fomigoni, Vitor Guedes, Lucas Lazarini, Olívia Fiusa, Ana Júlia Carvalheiro, Juliana Tarumoto, Cauê Mopesil, Dominique Gogolevsky, Ana Luísa Teixeira, Camila Santana, Luhdy Sardinha, Tobias Rezende, Lara Cavalcanti, Iuri Lusvarghi, Nina Amora e Dora. Em especial, àquelas que tenho como irmãs, Laura Videira e Gabriela Orestes, por evoluirmos juntas. À Isabela Moura e Lucas Reitano, pelas aventuras e contradições.

Às amizades feitas na Frente Pró-Cotas da Unicamp: Mariel Nakane, Rodrigo Ribeiro, Carolina Bonomi, Kátia Norões, Maiara Dourado e Du Kiddy Artivista, pela construção

---

² Trecho da música “Itinerário” de FBC ft. Djonga.

afetuosa de luta num ambiente hostil. Ao Aquiles Coelho Silva, por ter se tornado um porto seguro. À Natasha Rodrigues agradeço pelas conversas profundas e por partilhar as dores e delícias de ser preta no audiovisual, na academia e na vida.

No retorno a São Paulo, agradeço aos caminhos que me levaram até Andressa Habyak, Rodrigo Alcantâra, Kamilla Bianca, Jaqueline Santiago, Karina Lima, Patrícia Cristina Leopoldina, Lara Duarte, Lidianne Araújo por dividirem sonhos e angústias da vivência periférica. Às Pretas Bãs, Angelina Reis, Marlene Santana e Maria da Graça Araújo, mestras e mentoras, todo meu carinho, admiração e respeito por plantaram flores embaixo de viadutos. Ao Espaço Cultural Adebankê, casa que elegi como refúgio e lugar de organização, e a todos que a compõem: Inaiá Araújo, Douglas Iesus, Anelise Mayumi, Joelma Souza, Edson Lima, Márcio Dantas, Verinha Curado, Edna Xavier e Lívia Leite. Ao meu mestre de capoeira angola, Pedro Peu, pelo profundo e afetuoso compromisso com a cultura preta e com o povo preto e periférico, por partilhar e acreditar tanto na gente. E aos companheiros e companheiras do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô – Zona Leste por me ensinarem a jogar miudinho o jogo da vida.

Da vivência acadêmica, agradeço inicialmente ao meu orientador Almir Almas, por ter topado conduzir este trabalho junto a mim, com a liberdade e segurança necessária. Mas, principalmente, por antes de qualquer título, ser uma pessoa sensível e disposta a transformar a realidade. Encontramos muitas adversidades durante este processo, mas estar contigo foi fortalecedor.

Aos colegas do LabArteMídia: Daniel Lima, Lyara Oliveira, Deisy Feitosa, Eleonora Loner, Haroldo Lima, Carol Berger, Kit Menezes, Renato Cândido, Luiz Fernando Angerami, Bruno Machado, Gisele Frederico, Lilian Solá Santiago, Gustavo Buckner, Jaqueline Vasconcellos, João Knijnik e Daniela Souto. Às colegas do Mirada – Grupo de Estudos sobre gênero no audiovisual, agradeço por criarmos um espaço frutífero de trocas entre mulheres de diferentes trajetórias. E a todos os funcionários(as) do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão (CTR) da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP, tão fundamentais para realização deste projeto.

Em muitos momentos a vivência acadêmica foi solitária, mas pude encontrar nessa caminhada outras pesquisadoras negras cuja convivência certamente ajudaram a transformar esta pesquisa e o modo como me relaciono com ela. Agradeço a ONG Criola pela oportunidade de realizar o curso de Teoria e Questões Políticas na Diáspora Africana nas Américas em 2017, pontapé inicial deste trabalho, em especial agradeço à Lúcia Xavier, pela coordenação carinhosa e à Deize Carvalho e Mônica Cunha, por compartilharem suas vivências. Carrego comigo parte

de suas dores e revoltas, esta pesquisa é um modo de transformar esses sentimentos. Às queridas: Ellen Cintra, Eliane Almeida, Ceres Santos e Marina Marçal, pelos laços criados entre cervejas, sambas e por terem permanecido até aqui. Agradeço ao Thiago Gallego e a Roberta Rocha por me receberem no Rio de Janeiro neste período.

Às demais pretinhas da pós-graduação da ECA, em especial, Mariana Queen, Andréa Rosendo, Laísa Costa, Cinthia Gomes e Manu Thamani, é imensurável o tanto que me fortaleço e aprendo com vocês.

Este trabalho não poderia ter sido realizado, sem que Rosane Borges, Kênia Freitas, Edileuza Penha de Souza, Janaína Oliveira, Luciana Oliveira, Francine Barbosa, Heitor Augusto e Gilberto Alexandre Sobrinho tivessem mantido as portas abertas, agradeço por me ajudarem a construir as reflexões aqui presentes e pela generosidade em compartilhar seus saberes.

E, principalmente, nada aqui teria sido feito sem a atenção e cumplicidade pela qual Everlane Moraes, Viviane Ferreira, Renata Martins e Glenda Nicácio, receberam nosso convite. Agradeço por permitirem que eu acessasse não apenas suas questões profissionais, mas suas trajetórias pessoais. E sobretudo, agradeço a partilha benevolente e por acreditarem no potencial deste trabalho. Espero ter conseguido falar com vocês.

À FAPESP pelo apoio financeiro concedido através do processo nº 2018/12114-4, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da FAPESP e da CAPES.

Por fim, agradeço a todas as entidades divinas que me guiam e me trouxeram até aqui. Ainda que não esteja firmemente ligada a nenhuma religião, busco honrar aquilo que foi me dito por Ogum, através de Preto Velho: *“a escrita é seu caminho, menina, você tem uma visão que pode ajudar muito a gente, basta se soltar”*.

“Eu não só vou olhar. Eu quero que meu olhar mude a realidade.”

(hooks, 2019, p. 216)

RESUMO

COSTA, Lygia Pereira dos Santos. Direções do olhar: um estudo sobre as poéticas e técnicas de diretoras negras do cinema brasileiro. 2020. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Esta pesquisa tem como objetivo analisar de que forma os olhares cinematográficos de Viviane Ferreira, Everlane Moraes, Glenda Nicácio e Renata Martins, diretoras negras do cinema brasileiro, inscrevem-se no jogo da política que nos organiza enquanto corpo social. A partir de entrevistas semiestruturadas e da análise (numa perspectiva estética, formal e histórica) de nove filmes dirigidos por elas, observamos que, para pensar o audiovisual proposto por essas criadoras é necessária a construção de uma gramática visual, onde caibam as afrofabulações, presenças, perspectivas éticas e outros elementos poéticos e técnicos, ancorados no paradigma epistemológico afro-brasileiro, e que muitas vezes vão além do que o olho – humano ou maquínico – consegue ver. Como resultado surgem narrativas que expandem as noções de realidade, de liberdade e de possibilidades de existência. No mundo ocidental, a visão foi consagrada como sentido privilegiado e as imagens técnicas (criadas pela fotografia, cinema, televisão, entre outros) alteraram significativamente as relações interpessoais, assim como a forma como vemos e somos vistos. As imagens passaram a ter uma dimensão política e a inscreverem imaginários, valores, signos e comportamentos. Ao longo da história do audiovisual, em países da diáspora africana, observa-se um fator em comum: a ausência de experiências de mulheres negras e/ou o uso recorrente de estereótipos em torno delas. No Brasil, tanto nas produções audiovisuais, quanto nas reflexões teóricas, há um processo de desumanização dos sujeitos negros e de apagamento das nossas múltiplas formas de viver. Entretanto, frente a estrutura social racista, surgem diretoras, roteiristas, e outras profissionais negras no audiovisual que desafiam essas imagens, e que têm buscado construir uma nova cinematografia, onde a multiplicidade e complexidade da experiência negra toma as telas.

Palavras-chave: Diretoras Negras. Cinema Negro Brasileiro. Mulheres Negras. Olhares Negros. Imagens.

ABSTRACT

COSTA, Lygia Pereira dos Santos. Directions of the gaze: study on the poetics and techniques of black women directors of Brazilian cinema. 2020. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

This research aims to analyze how the cinematic gazes of Viviane Ferreira, Everlane Moraes, Glenda Nicácio and Renata Martins, black women directors of Brazilian cinema, are part of the game of politics that organizes us as a society. From semi-structured interviews and the analysis (in an aesthetic, formal and historical perspective) of nine films directed by them, we observe that, in order to think about the audiovisual proposed by these creators, it is necessary to build a visual grammar, where the afrofabulations, presences, ethical perspectives and other poetic and technical elements can fit. They are anchored in the Afro-Brazilian epistemological paradigm, and many times go beyond what the eye – human or mechanic – can see. As a result, narratives arise that expand the notions of reality, freedom and possibilities of existence. In the Western world, vision was consecrated as the privileged sense, and technical images (created by photography, cinema, television, among others) significantly changed interpersonal relationships, as well as the way we see and are seen. The images started to have a political dimension and to create values, signs and behaviors. Throughout the history of audiovisual, countries of the African diaspora show a common factor: the absence of experiences of black women and/or the recurrent use of stereotypes around them. In Brazil, both in audiovisual productions and in theoretical reflections, there is a process of dehumanizing black subjects and erasing our multiple ways of living. However, facing the racist social structure, directors, screenwriters, and other black women in audiovisual appear to challenge these images and to build a new cinematography, where the multiplicity and complexity of the black experience takes over the screens.

Keywords: Black Women Directors. Black Brazilian Cinema. Black Women. Black Looks. Images.

Lista de Figuras

<u>Figura 1: De cima para baixo: casal namora na rua (Dirce Thomaz e Edson Montenegro); Sebastião (João Acaiabe); Kléber - o poeta (Majó Sesan).....</u>	92
<u>Figura 2: Jerusa (Léa Garcia) abraça Silvia (Débora Marçal).....</u>	94
<u>Figura 3: Jerusa (Léa Garcia) e Silvia (Débora Marçal) cantam parabéns em baiano. ....</u>	96
<u>Figura 4: Mumbi (Maria Gal) deitada em sua cama.....</u>	103
<u>Figura 5: De cima para baixo, da esquerda para direita - pai (Osmani Rodríguez,), mãe (Adairis Meralla) , filhos (Lesyanis Hidalgo e Lovanis D’Rodríguez) e galo; personagens do filme.....</u>	110
<u>Figura 6: “Última Cena” (1452-1519) - Leonardo da Vinci.....</u>	112
<u>Figura 7: “La Cena” (1991) – Belkis Ayón .....</u>	113
<u>Figura 8: “A Invenção Coletiva” (1943) – René Magritte.....</u>	116
<u>Figura 9: Mulher com cabeça de peixe.....</u>	120
<u>Figura 10: Da esquerda para direita -La Niña (Elizabeth Fuentes), La Cantante (Mercedes Rodríguez) e La Señora (Crisálida Páez.....</u>	122
<u>Figura 11: Sequência a). Da esquerda para direita: Paulo (Guilherme Silva), Margarida (Valdinéia Soriano) e Violeta (Aline Brune) reunidos na laje; Margarida, Violeta no aniversário de Paulinho .....</u>	134
<u>Figura 12: Olhares e gestos de Violeta (Aline Brune).....</u>	139
<u>Figura 13: De cima para baixo - Marcos e Violeta entram em casa após o funeral de Adolfo; Violeta alimenta sua avó; quarto de Dona Roquelina logo após sua morte .....</u>	140
<u>Figura 14: Margarida em sua casa. De cima para baixo – Margarida encara-se no espelho; Margarida fuma na cozinha de sua casa; Azeite de Dendê escorre pela parede enquanto Margarida vagueia em pensamentos.....</u>	143
<u>Figura 15: Seu Nenê (Mestre André) e Dona Geralda (Cleide Queiroz) dançam na cozinha</u>	154
<u>Figura 16: Zuri (Kaik Pereira) após abordagem policial .....</u>	157
<u>Figura 17: Jussara (Grace Passô) acolhe o filho.....</u>	158

Lista de Siglas

Ancine – Agência Nacional do Cinema

APAN – Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro

CEAFRO – Programa de Educação para Igualdade Racial e de Gênero

CEAO – Centro de Estudos Afro-Ocidentais

CIPÓ – Comunicação Interativa

COOPCAM – Cooperativa de Trabalho em Costura e Artesanato de Maragogipe

EICTV – Escuela Internacional de Cine y TV

FESPACO – Festival Pan-africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou

FIES – Financiamento Educativo do governo federal

Flacso – Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais

FNB – Frente Negra Brasileira

FBSP – Fórum Brasileiro de Segurança Pública

FUNCEB – Fundação Cultural do Estado da Bahia

GEMMA – Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

Infopen – Sistema de Informações Penitenciárias

IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada

NEV-USP – Núcleo de Estudos da Violência da Universidade de São Paulo

Proac – Programa de Ação Cultural

Prouni – Programa Universidade para Todos

REUNI – Reestruturação e Expansão das Universidades Federais

SIM – Sistema de Informações de mortalidade

SISU – Sistema de Seleção Unificada

STF – Supremo Tribunal de Justiça

TEN – Teatro Experimental do Negro

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFRB – Universidade Federal do Recôncavo Baiano

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

USP – Universidade de São Paulo

UFS – Universidade Federal do Sergipe

Sumário

1	Introdução	16
2	Como nós, mulheres negras, chegamos até aqui?	21
2.1	Contexto	24
2.2	RACISMO ESTRUTURAL E O AUDIOVISUAL: TECNOLOGIAS, LUGARES OCUPADOS E ESTEREÓTIPOS	31
2.3	Movimento político e cinema negro: primeiras diretoras negras	40
2.4	“O lixo vai falar, e numa boa”	46
2.5	Que cinema é esse?	49
3	Políticas do Olhar	53
3.1	Há voracidade no olhar	53
3.2	Mas afinal, qual a trajetória do olhar?	54
3.3	Dispositivos maquínicos e a expansão do olhar	57
3.4	Olhares negros	61
3.4.1	Viviane Ferreira	67
3.4.2	Everlane Moraes	72
3.4.3	Glenda Nicácio	76
3.4.4	Renata Martins	82
3.5	Às vezes para ver, é necessário fechar os olhos	85
4	Viviane Ferreira e Everlane Moraes	89
4.1	Entre o tempo e a oralidade	89
4.1.1	O Dia de Jerusa	89
4.1.2	Mumbi 7 Cenas Pós Burkina	98
4.2	Entre o silêncio, os gestos e as fabulações	107
4.2.1	“La Santa Cena”	108
4.2.2	“Pattaki”	115
4.2.3	“Aurora”	121
5	Glenda Nicácio e Renata Martins	125
5.1	Todo fim é um começo	125
5.1.1	Café com Canela	126
5.2	Retratos de Amor	146
5.2.1	Aquém das Nuvens	151
5.2.2	Sem Asas	155
6	Considerações Finais	161

7Referências Bibliográficas.....	165
8Referências Filmográfica.....	172
9ANEXO I.....	173

1 INTRODUÇÃO

Há muito me interessa refletir sobre a relação das pessoas negras com as imagens. Desde a infância estive cercada por elas – nasci nos anos 1990 na periferia de São Paulo e tive a televisão como maior canal de entretenimento durante muitos anos. Foi através dela que conheci lugares e realidades completamente diferentes da minha e com o tempo passei a me questionar por que aquela realidade representada era tão distante. Via poucos personagens nas narrativas, tanto de produtos brasileiros quanto de produtos estrangeiros, que apresentassem pessoas parecidas comigo, com meus pais, avós, tios, tias, primos e vizinhos e normalmente, quando via pessoas negras na televisão elas ocupavam uma posição de subalternidade, de violência, de pobreza e de pouco agenciamento. Instigava-me também entender por que o lugar onde nasci e que me formou – a zona leste de São Paulo, especificamente a Cohab I em Arthur Alvim – era sempre lembrada na televisão pela criminalidade e vulnerabilidade, em suas concepções mais negativas. Tais elaborações sobre a realidade que vivenciava, em conjunto, pouco diziam sobre as múltiplas possibilidades de existência e diversidades daquele ambiente.

Essas inquietações, elaboradas na vida adulta, puderam ser organizadas após uma caminhada pela universidade e pelo trabalho com audiovisual, mas é fato que verbalizadas ou não, elas sempre estiveram ali e revelam algumas pistas sobre o meu olhar. Aquelas imagens das experiências negras/periféricas causavam em mim identificação e rejeição, um tipo de pertencimento bastante dialético. Elas eram fruto de um olhar branco, colonizador e que tem suas raízes nos padrões eurocêtricos de beleza, sucesso e felicidade. Em contraposição existia o meu olhar, que numa tentativa de enquadrar-se a esse olhar dominador acabava por ora interrogá-lo e ora rejeitar a mim mesma. Faço questão de apresentar esse contexto pois me coloco aqui também como parte do objeto de estudo dessa pesquisa: mulheres negras que pensam e realizam audiovisual. E porque talvez a motivação desse mergulho esteja na pequena Lygia de doze ou treze anos que não conseguia se olhar no espelho, que assim como tantas outras meninas negras cresceu sem grandes referências positivas na televisão e no cinema e que mesmo assim se apaixonou pelas imagens, pelo contar histórias e por fazer filmes. Essa menina não conhecia Julie Dash, Ava Duvernay, Sára Gomez, Safi Faye, Sarah Maldoror ou Adélia Sampaio, Dandara e Lilian Solá Santiago, muitas delas pioneiras na arte do cinema em seus países, mas que por processos invisibilizatórios são desconhecidas pelo grande público.

Em 2017, conheci Adélia Sampaio, Lilian Solá Santiago, Janaína Oliveira e Cristina Amaral no “I Encontro Nacional Empoderadas: mulheres negras no audiovisual”, idealizado

por Renata Martins e realizado em parceria com Maitê Freitas, Issis Valenzuela e outras mulheres negras de diversas áreas do audiovisual. Foi ali, no Aparelha Luzia, região central de São Paulo, ouvindo essas mulheres, muitas pela primeira vez, que este projeto começou a desenhar-se. O incômodo, e ao mesmo tempo interesse, que sentia há tanto tempo não era só meu.

A epígrafe que dá início a esta dissertação está presente no ensaio “Olhar opositivo: a espectadora negra” (2019) escrito pela intelectual negra bell hooks³, onde a autora trata da experiência espectral de mulheres negras estado-unidenses, desenvolvendo uma linha de pensamento que tem no olhar uma forma de enfrentamento às narrativas hegemônicas. Vivemos a era das imagens, a revolução técnico-científica difundiu as imagens técnicas criadas pela fotografia, pelo cinema e televisão e alterou significativamente as relações interpessoais, assim como os processos de subjetivação. Estamos submetidas a relações atravessadas por imagens, carregadas de significados e que mediam as dinâmicas psíquicas, do cotidiano, econômicas e políticas. Para hooks, a experiência espectral de mulheres negras foi desenvolvida a partir de uma relação com o olhar num contexto cinematográfico que constrói a presença de mulheres negras a partir da ausência, que nega nosso corpo a fim de perpetuar a supremacia branca.

As representações convencionais das mulheres negras nos violentavam. Em resposta a essas agressões, segundo hooks, muitas espectadoras rejeitam essas imagens, as descartam, não dando nenhuma importância ao cinema em suas vidas. Entretanto, há aquelas que assumem uma postura de subordinação, cujo olhar é de cumplicidade e desejo. Nessa lógica, a apreciação fílmica passa por um lugar de desafeto, onde se faz necessária certa tolerância: para divertir-se com os filmes, às vezes, é necessário que não os olhem a fundo.

bell hooks levanta algumas questões pertinentes à formação do olhar de espectadoras negras, especialmente no que diz respeito a quanto as mulheres negras se sentem desvalorizadas, objetificadas, desumanizadas determina o escopo e a textura de suas relações de olhar. Assim, lança duas questões que são disparadoras para o desenvolvimento deste trabalho: Existe um olhar da mulher negra para o cinema? Como as mulheres negras se relacionam com a política de gênero na representação? Para aprofundá-las é importante ressaltar que a tentativa de definição de um olhar único da mulher negra frente ao cinema é um terreno perigoso. Tal análise precisa ser feita considerando inúmeras nuances e particularidades a fim de não cair em uma posição essencialista na qual se assume mulheres negras como vítimas da opressão racial e de gênero e que por isso, têm um campo de visão inerentemente diferente. Dessa reflexão surge

---

³ A grafia do nome em minúsculo, inclusive no início de parágrafos, representa um desejo da própria autora.

uma terceira questão: Como diretoras negras, a partir da autodefinição e da espectralidade crítica, propõe políticas através do olhar? Tendo a estética, como a base da política, daquilo que nos organiza enquanto corpo social e anuncia quem vê e quem é visto (RANCIÈRE, 2009), o audiovisual constitui-se como um importante campo de disputas em torno do imaginário.

Apesar das questões levantadas por bell hooks focarem na experiência de mulheres negras e na cinematografia estadunidense, elas dialogam com um contexto maior de produção de imagens e significados dos países da diáspora africana, onde as narrativas em torno das experiências negras constituem-se como campo de disputa. Desse modo, as contribuições de Lélia González, Beatriz Nascimento, Rosane Borges, Edileuza Penha de Souza, e outras pesquisadoras negras da diáspora, são caras para pensarmos essas questões no contexto de produções brasileiras.

O cinema, antes do desenvolvimento digital e significativo barateamento das tecnologias de produção, foi uma atividade restrita a quem tinha acesso aos meios de produção, ou seja, majoritariamente homens brancos de uma classe dominante. Assim, as representações sobre as experiências negras foram elaboradas pelo olhar do *Outro*, e a separação binária entre Eu e Outro; o branco e o negro; homem e mulher, foram fundamentais para a imposição dos valores e signos da cultura ocidental.

Por outro lado, mesmo frente as estruturas racistas sociais, vivemos hoje um movimento de efervescência da cinematografia negra, com destaque para a presença de mulheres negras que se utilizam das ferramentas cinematográficas para expressar seus afetos, angústias, experiências e desejos. Em dezembro de 2019 aconteceu em Brasília, a terceira edição da Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio dedicada a exibição exclusiva de filmes dirigidos por mulheres negras. A mostra, que celebra o trabalho pioneiro de Adélia Sampaio, tem reunido filmes de curta-metragem produzidos no sul, sudeste, nordeste, norte e centro-oeste do Brasil, além de filmes produzidos em outros países da diáspora africana. É crescente o número de realizadoras negras no Brasil, no que vem sendo desenhado como “Cinema Negro no Feminino” (FERREIRA; SOUZA, 2017), que tem encontrado janelas de exibição em quilombos cinematográficos como o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul no Rio de Janeiro, a EGBÉ, em Aracaju, a Mostra de Cinema Negro do Mato Grosso em Cuiabá e os Encontros Empoderadas, em São Paulo.

Tendo como base as discussões em torno da presença e da ausência de mulheres negras no audiovisual, esta pesquisa debruça-se sobre o trabalho de quatro diretoras negras brasileiras contemporâneas: Viviane Ferreira, Everlane Moraes, Glenda Nicácio e Renata Martins. A partir de entrevistas semi-estruturadas e da análise dos filmes, proponho aproximações e

distanciamentos sobre suas trajetórias pessoais, suas abordagens estéticas, a forma como se apropriam da linguagem audiovisual como ferramenta para raqueamento⁴ e sobrevivência de pessoas negras e as fabulações que surgem a partir disso. Para essas reflexões, costuro as entrevistas realizadas com cada realizadora e com as poéticas e técnicas de suas produções, assim, compõe o corpus fílmico da pesquisa os filmes:

- “O dia de Jerusa” (2014, 20 min, Brasil) e “Mumbi7CenasPós Burkina” (2010, 07 min, Brasil), dirigidos por Viviane Ferreira;
- “La Santa Cena” (2015, 13 min, Cuba), “Pattaki” (2019, 21 min, Cuba) e “Aurora” (2018, 16 min, Cuba), dirigidos por Everlane Moraes;
- “Café com Canela” (2017, 102 min, Brasil) dirigido por Glenda Nicácio;
- “Aquém das Nuvens” (2010, 18 min, Brasil) e “Sem Asas” (2019, 19 min, Brasil), dirigidos por Renata Martins.

No primeiro capítulo interessa trabalhar a ideia de que a crescente presença de realizadoras negras é um resultado de um trabalho contínuo que reflete a trajetória coletiva de mulheres e famílias negras dentro da estrutura social brasileira. A continuidade é fruto do empenho de mulheres e homens negros, que vieram antes de nós, em dar estruturas e possibilidades de futuro a suas filhas, netas e bisnetas. Nossa trajetória é consequência das trabalhadoras negras livres do período da escravidão, das mulheres que vendiam doces, costuravam, lavavam roupas para fora, mães de santos, artistas, chefes de família, dentre outras. Busco entender as bases ideológicas, que através de imagens, associam mulheres negras aos trabalhos subalternos e como colaboram na manutenção dessa estrutura social. Assim, proponho uma reflexão sobre o retrato feito das mulheres negras pelo cinema e pela televisão, e como essa ideologia racista estrutura desde as tecnologias desenvolvidas até o acesso à produção cinematográfica no Brasil. A articulação de pessoas negras em movimentos auto-organizados tem sido fundamental para que tais desigualdades sejam reparadas, e a reivindicação de um cinema negro comprometido em desconstruir estereótipos e agenciado por pessoas negras, é uma consequência desta organização.

Percorrendo a trajetória que favoreceu o olhar como o principal sentido humano, proponho pensarmos o olhar em sua dimensão maquínica (fotografia, cinematógrafo, televisão/vídeo, imagem da informática, entre outras telas). Apartado das ideias de prazer e desejo, com a ascensão do pensamento cartesiano, o olhar deixou de ser compreendido como

---

⁴ Entendo raqueamento como um neologismo derivado do verbo inglês *to rack*, e que significa explorar um sistema de forma que não foi prevista por ele, ou seja, criar mecanismos, dinâmicas, códigos culturais que possibilitem a sobrevivência num sistema estruturalmente racista.

fonte de conhecimento para se aproximar da concepção do ver como um processo mental, científico e racional. Logo, as imagens técnicas, desenvolvidas num primeiro momento com a fotografia, rapidamente alcançaram o estatuto da verdade e os meios desenvolvidos a partir dela, como o cinema e a televisão, passaram a reivindicar cada vez mais o “efeito de realidade”. E é com a popularização do cinema e da televisão, que as ideias em torno do “ex-ótico” e os estereótipos, encontram meios de difusão que distanciam e mantêm afastados das estruturas de poder negros, indígenas e tudo aquilo que foge da perspectiva ocidental de conhecimento. Entretanto, como nada é unilateral, olhar também implica ser olhado e as dinâmicas de opressão em torno do ver e do olhar encontram como consequência “espiadas”, formas de contestação deste poder, que crescem à margem. O cinema feito por mulheres negras, com compromissos políticos estabelecidos, disputa olhares, imaginários e se colocam na partilha do sensível que organiza a cena do mundo, mesmo que para ver, às vezes, seja necessário fechar os olhos.

Indo além das barreiras do visível, nos capítulos três e quatro, busco costurar o fio das entrevistas realizadas com o fio das narrativas audiovisuais. No terceiro capítulo falo a partir das reflexões de Viviane Ferreira e Everlane Moraes, que apesar de terem abordagens estéticas muito diferentes, lançam-se o desafio de criar a partir da oralidade, do tempo, dos silêncios e das fabulações. Por fim, o quarto capítulo, apresento as narrativas estéticas sobre amor, afeto, morte, violência e cura propostas no cinema feito por Glenda Nicácio e Renata Martins.

2 COMO NÓS, MULHERES NEGRAS, CHEGAMOS ATÉ AQUI?

“A noite ia para a escola
Às vezes de pé no chão
Na base do candeeiro
Estudava a lição,
Me formei em bacharel
E digo com todo amor
Mamãe era lavadeira
Papai era pescador”

Lição de Vida - As Ganhadeiras de Itapuã

Dona Judith, minha avó, nasceu em Formoso, região do Recôncavo Baiano. Na última vez que nos encontramos, pouco de antes de falecer, ela me contou sobre sua infância na Bahia e um pouco do que viveu ao chegar em São Paulo com sua família. Ela me lembrava que desde muito pequena, afinal veio para o sudeste aos doze anos, sua mãe a levava para lavar roupa no rio quando ainda moravam na pequena cidade do Recôncavo e que ao chegar em São Paulo, um de seus primeiros trabalhos foi como pajem numa casa de família. Figura comum nos livros de Lygia Fagundes Telles, pajens eram como babás de famílias de classes média e alta, eram jovens mulheres, algumas com menos de dezoito anos que cuidavam das crianças e das casas. “Minha mãe descobriu que essa pajem chamava a cachorrada para lambar os pratos sujos com o resto de comida e botou-a de castigo”, narra Telles (2010) ao rememorar sua infância no conto Apai no livro A Disciplina do Amor.

A figura da pajem, termo atualmente em desuso, representa uma função ressignificada das mucamas, amas de leite ou mães pretas do período da escravidão. Jovens negras que vivam nas casas dos senhores e cumpriam múltiplas funções: cozinhar, lavar, passar, alimentar, limpar e em alguns casos eram forçadas a deitar com seus senhores. Apesar de essa não ser uma memória de Dona Judith, recorro a essa passagem para ilustrar um pouco daquilo que ouvi de minha vó em nossa conversa quando ela dizia “É filha, a vida da sua avó foi muito difícil”. Minha avó era uma mulher de pele clara, com cabelo crespo, nariz largo e lábios bem carnudos. Não tive a oportunidade de perguntar a ela em vida como ela se definia racialmente, mas

acredito que ela compreendia suas origens negras e indígenas. Nos anos 1950 casou-se com meu avô, Sebastião Costa, um jovem preto do interior de São Paulo que veio ainda na adolescência trabalhar na capital, e juntos tiveram sete filhos nos mais variados tons de negro, dentre eles meu pai, Flávio Luiz. Nos anos 1980 vieram morar em um pequeno apartamento do conjunto habitacional em Artur Alvim, zona leste de São Paulo. Lá meu pai conheceu minha mãe, Eliana Pereira, uma jovem branca que morava com a mãe e os irmãos no mesmo conjunto de prédios populares.

Nossa história é bastante similar a história de tantas outras famílias pobres, periféricas, negras e mestiças dos grandes centros urbanos brasileiros que carregam marcas em seus corpos e em suas subjetividades das desigualdades de gênero, classe e raça. Dessa última conversa com minha avó lembro ainda dela me perguntar se ao final do mestrado eu seria atriz de cinema, ela que faleceu sem dominar completamente o recurso da escrita e da leitura, sempre incentivou e reconheceu a importância que o estudo teria na vida de seus filhos e netos. Se hoje foi me dada a possibilidade de propor essa reflexão intelectual e trabalhar com audiovisual é porque sou reflexo de uma trajetória coletiva, de homens e mulheres que enxergaram no futuro de suas gerações a possibilidade de romper com alguns destinos impostos pelo racismo, pela pobreza e pelo sexismo.

A epígrafe escolhida para iniciar este capítulo é um trecho da música “Lição de Vida” do grupo As Ganhadeiras de Itapuã. Cantoras de samba de roda, As Ganhadeiras de Itapuã são mulheres negras de Itapuã, bairro de Salvador, e cantam as histórias vividas e memórias compartilhadas por elas e outras mulheres da mesma região que trabalhavam como lavadeiras da Lagoa do Abaeté. Na música, a voz narrativa é de um filho de uma dessas lavadeiras que se formou em bacharel.

Recentemente, uma colega que me ensinou muito durante o último ano na graduação, e que hoje é historiadora, publicou um texto provocativo que nos evoca a refletir se a história do Brasil poderia ser contada a partir da trajetória de mulheres negras. Partindo da ideia de que “mulheres negras têm ocupado papéis centrais e consolidado ações estratégicas para a sobrevivência da nossa comunidade desde os tempos da escravidão e pós-abolição”, Santos (2020) reforça a centralidade da ação de mulheres negras para a manutenção de suas famílias. Segundo a autora, seja pela configuração emergente das relações de gênero ou pelas heranças da organização social e política de algumas comunidades de origem africana, a mobilização de mulheres escravizadas impactou diretamente nos processos de abolição no Brasil, em Cuba e em outras regiões da América.

As mulheres escravizadas foram as mais bem-sucedidas no acesso às cartas de liberdade e se alforriaram em maior número quando comparadas aos homens. Além de trabalhar no campo e vender os excedentes do que plantavam nas feiras urbanas, as mulheres negras dominavam as ruas das cidades no que dizia respeito ao comércio de alimentos, amuletos, entre outras coisas. O dinheiro que arrecadavam com a venda desses artefatos e das iguarias foram o suficiente para libertar muita gente. Às vezes, elas exerciam duas profissões ou mais, combinando as funções de escravas domésticas ou trabalhadoras do campo com o ofício da lavagem de roupas, da venda no tabuleiro e outros mais. (SANTOS, 2020)

Assim como minha avó que acompanhava sua mãe nas lavagens de roupa para fora me contou suas lembranças de infância, as Ganhadeiras de Itapuã são porta-vozes da memória e da vivência de mulheres que desafiam a narrativa “oficial” e portanto, hegemônica, que coloca à margem a experiência social das mulheres negras ao reafirmar a escravidão como a única possibilidade de existência no passado. Apesar de termos sido aprisionadas no subemprego e encurraladas em profissões pouco valorizadas, algumas de nós, muitas vezes netas e filhas dessas mulheres, têm lançado novos olhares e se apropriado de referenciais interpretativos para propor paradigmas de reflexão dentro dos campos de reflexão teóricos e artísticos para repensar a formação social brasileira. “Poderia a história do Brasil ser contada a partir da trajetória das mulheres negras?” é o título do texto de Santos (2020) e é em consonância a essa pergunta que convido a leitora e o leitor a perseguir neste capítulo a análise da ideia de que a continuidade de trajetórias negras femininas que romperam lugares impostos – tanto de trabalho quanto de representação – criaram as bases para que pudéssemos criar e propor narrativas audiovisuais que experimentam o mundo a partir de um ponto de vista negro e feminino.

Proponho pensarmos a presença das mulheres negras na sociedade brasileira como força de trabalho, intelectual e artística na tentativa de compreender o lugar que ocupamos hoje no audiovisual brasileiro enquanto diretoras cinematográficas, onde de enquadradas passamos a enquadradoras. As questões: Como chegamos até aqui? E onde estávamos até então? São guias sobre o que pretendo refletir neste capítulo para demonstrar que se hoje temos mulheres como Renata Martins, Everlane Moraes, Glenda Nicácio, Viviane Ferreira, Juliana Vicente, Sabrina Fidalgo, Camila de Moraes, Jéssica Queiróz, Joyce Prado, dentre tantas outras, é porque existe uma trajetória coletiva de mulheres negras que se organizaram, lutaram, resistiram e criaram estruturas para que pudéssemos viver esse momento.

Em “O Dia de Jerusa” (2014), Jerusa Anunciación, interpretada pela atriz Léa Garcia é uma mulher solitária de 77 anos. No encontro com Sílvia (Débora Marçal) ela conta a história de seu nome: dado em homenagem a sua avó, que não era registrada e nem letrada, que ao fugir do senhor que a tinha como propriedade para se apresentar a um outro, que a marcasse de

aluguel, se apresentou como Maria Jerusa de Anunciación – Maria em homenagem a mãe de Jesus, Jerusa em louvor a Jerusalém e Anunciación porque ela estava destinada a anunciar o retorno do senhor Jesus Cristo. Entretanto, este não era seu nome verdadeiro, mas o que ela queria era que o senhor não duvidasse da sua fé e a contratasse como lavadeira. Se este é um fato ou não, pouco importa, mas a forma como Viviane Ferreira (diretora e roteirista do filme) interpreta a história dessa mulher escravizada e a coloca num lugar de estrategista, capaz de desdobrar a realidade para a sua sobrevivência, a desloca do lugar-comum de bondade e subserviência amplamente reproduzido no imaginário social brasileiro.

2.1 CONTEXTO

Pesquisas no campo dos estudos sobre raça correm certos riscos. Mal compreendidas, podem ser lidas como racistas “reversas” (como se existisse um racismo correto), afinal a ideia de que vivemos numa democracia racial no Brasil ainda encontra forte reverberação. Por outro lado, correm o risco de reafirmar um essencialismo identitário, negro no caso, que tende a achatar as multiplicidades das experiências que são marcadas não só por tons de pele diferente, mas por diferenças de gênero, de classe social, de localização geográfica, dentre outras. Ainda assim, não é possível se distanciar da realidade social, onde os jovens negros são os mais assassinados pela polícia ou do fato dos crimes de feminicídio serem maiores contra mulheres negras⁵. O debate sobre raças, em qualquer campo que seja, é um debate sobre fraturas históricas e é sempre necessário contextualizá-los para melhor compreendê-los.

No livro “O que é racismo estrutural”, Almeida (2019) esmiúça as relações entre raça, economia, direito e pensamento filosófico para compreender como o racismo é hoje, algo normal, que fornece sentido, lógica e tecnologias para as formas de desigualdade e violência que moldam a vida social. Na reflexão sobre a maneira como a ideia de homem foi construída pela filosofia moderna, o autor retorna ao século XVIII e ao projeto iluminista que tem no homem branco e europeu seu principal objeto, a principal referência para os parâmetros de civilidade, universalidade, racionalidade. O iluminismo enquanto fundamento filosófico das grandes revoluções liberais, marca a transição das sociedades feudais para a sociedade

---

⁵ Informações levantadas pela 13ª edição do Anuário da Violência no 10º Fórum de Segurança Pública. Disponível em: <<https://www.almapreta.com/editorias/realidade/anuario-da-violencia-75-dos-mortos-pelas-policias-brasileiras-sao-negros>>. Acesso em 20 de julho de 2020.

capitalista, onde o homem possui direitos universais que o colocam enquanto ser civilizado e não primitivo (ALMEIDA, 2019).

A colonização enquanto movimento de expansão e dominação teve o caráter propagador de ideias de liberdade, igualdade, do Estado de Direito e do mercado, considerando que formas de organização social diferentes àquelas desenvolvidas sob o pensamento racional seriam primitivas, grotescas, atrasadas. “E foi esse movimento de levar a civilização para onde ela não existia que redundou em um processo de destruição e morte, espoliação e aviltamento, feito em nome da *razão* e a que se denominou de *colonialismo*” (ALMEIDA, 2019; p. 21 – grifos do autor). A classificação dos seres humanos baseada na divisão binária entre raças servia como uma das tecnologias do capitalismo europeu para a destruição dos povos originários nas Américas, da Ásia, da África e da Oceania. Sendo assim, são considerados seres humanos dignos de liberdade e direitos aqueles que se enquadram nos padrões de civilidade, práticas culturais, valores morais e costumes europeus, enquanto os africanos eram tidos como seres “sem história, bestiais e envoltos em ferocidade e superstição” (ALMEIDA, 2019). Na passagem da compreensão do homem enquanto objeto filosófico para objeto científico, as características biológicas (determinismo biológico) e climáticas e/ou ambientais (determinismo geográfico) passaram a explicar as diferenças morais, psicológicas e intelectuais entre as raças, a ponto de o racismo científico defender a não mistura entre elas. Sendo assim, durante alguns séculos a noção de raça operou sobre os registros biológico e étnico-cultural (origem, religião, língua). E hoje, mesmo que as justificativas para as discriminações não sejam mais de origem biológicas ou culturais, a noção de raça ainda é um fator político importante, pois é um reflexo da estrutura social racializada.

Almeida (2019) descreve o racismo como “uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam.” (ALMEIDA, 2019, p. 25), que tem no preconceito e na discriminação racial práticas concretas de ação. A longo prazo, o tratamento diferenciado a membros de um grupo racialmente identificados, observa-se a estratificação social que pode afetar as chances de ascensão social, reconhecimento e de sustento material por várias gerações de uma mesma família. Ou seja, o racismo é um *processo* em que as condições de subalternidade e de privilégio que são distribuídas em diferentes grupos raciais se reproduzem no âmbito da política, da economia e das relações cotidianas.

Além da dimensão subjetiva do racismo, praticada por indivíduos, o racismo tem profundas raízes na formação das instituições e da estrutura da sociedade como um todo. Na

dimensão institucional do racismo temos como resultado o funcionamento das instituições, suas regras de conduta e a normalização das situações que tornam indivíduos em sujeitos. Assim, elas moldam o comportamento humano, racionalmente e sentimentalmente, em relação às suas preferências, além disso, tais instituições são reflexo das questões sociais e tensões raciais. Sob essa concepção, o poder é elemento central da relação racial, logo, racismo é dominação. Ou seja, aos grupos dominantes em exercício de poder sobre a organização política e econômica da sociedade é interessante institucionalizar seus interesses, impondo (racionalmente ou não) regras sociais, padrões de conduta, valores morais e culturais que tornem “natural” e “normal” o seu domínio (ALMEIDA, 2019). Nesses espaços, a presença e a ascensão de negros e/ou mulheres é dificultada, assim como os espaços para discussões dessas desigualdades. Uma vez que instituições são reflexo da sociedade, elas reproduzem seus conflitos – seja de classe, de gênero ou de raça. Assim, em sua dimensão estrutural, o racismo opera como uma consequência do modo naturalizado e “normal” da forma como se constituem as relações econômicas, jurídicas, políticas e até familiares e que, por processos políticos e históricos, criou e sistematicamente continua recriando, condições sociais para que grupos racialmente identificados continuem sendo discriminados, excluídos e marginalizados.

No Brasil, o processo histórico de consolidação do racismo como pilar de sustentação social é marcado desde a invasão dos portugueses. Segundo González (2018a), Portugal e Espanha, países da colonização ibérica, possuem uma vasta experiência em relação ao modo de articulação das relações raciais. A formação desses países foi feita a partir da luta de muitos séculos contra os mouros, que invadiram a Península Ibérica no ano de 771. Os mouros eram sobretudo negros, e a luta entre mouros e cristãos tinha na dimensão racial (constantemente silenciada) um importante papel ideológico nas lutas da Reconquista. O caráter hierárquico, onde cada grupo social tem sua função muito bem definida é uma forte característica da formação destes dois países, e diferentemente de países cujo processo de colonização foi feito por nações anglo-saxões onde existiram políticas de segregação racial (como as leis de Jim Crow, nos Estados Unidos e o Apartheid na África do Sul), no Brasil, e outros países latino-americanos a diferenciação racial foi imposta por tradições hierárquicas e mecanismos ideológicos como a ideologia do branqueamento e democracia racial.

O racismo como prática ideológica é um processo de constituição de subjetividade que conecta consciência e afeto a práticas sociais. Mais explicitamente, no caso brasileiro, ao criar explicações que normalizam as desigualdades formam-se também sujeitos que não se abalam diante das violências raciais, que naturalizam um mundo racializado e que, sobretudo, internalizam posturas, códigos de conduta e parâmetros culturais com base em valores

eurocêntricos de cultura, religião, linguística, vestimentas, beleza, dentre outros. Mesmo que os indivíduos se reconheçam enquanto sujeitos autoconscientes, seus afetos e sua noção sobre si mesmos são constituídos por um imaginário e práticas sociais cotidianos que tem por base a divisão racial. A formação subjetiva dos negros na diáspora africana, W. E. Du Bois (1999)⁶ chamou de *dupla consciência*, pois ao mesmo tempo que o sujeito negro faz parte da sociedade, ele sabe que não é e não pode ser integrado, afinal ela é sistematicamente racista.

Mas, de forma prática, como se reproduz essa ideologia racista? Além das práticas institucionais que perpetuam o racismo, o imaginário social é construído pelos meios de comunicação, pela indústria cultural, e pelo sistema educacional, por exemplo.

Após anos vendo telenovelas brasileiras um indivíduo vai acabar se convencendo que mulheres negras têm uma vocação natural para o emprego doméstico, que a personalidade de homens negros oscila invariavelmente entre criminosos e pessoas profundamente ingênuas, ou que homens brancos sempre têm personalidades complexas e são líderes natos, meticolosos e racionais em suas ações. (ALMEIDA, 2019, p. 51)

No Brasil, mais de 60% das pessoas encarceradas são negras⁷, assim como a maioria das empregadas domésticas são mulheres negras⁸ e os líderes de empresa são majoritariamente homens brancos⁹ e essas são consequências de políticas e dinâmicas estruturalmente racistas. Entretanto, o que nos é apresentado num filme ou em uma novela não é a realidade, mas uma representação do imaginário social acerca dos grupos racializados (ALMEIDA, 2019). A ideia de que existe uma vocação natural para o emprego doméstico mascara o fato de mulheres negras terem seu trabalho explorado economicamente e sistematicamente, de estarem mais expostas a

⁶ A tradução brasileira é de 1999, mas o texto original é de 1903, conforme a referência: W.E.B. (1903). *The Souls of Black Folk*. New York: Bantam Classic.

⁷ Entre as pessoas encarceradas, 61,76% são negras (pretas e pardas), de acordo com pesquisa do Sistema de Informações Penitenciárias (Infopen). Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/comissoes/comissoes-permanentes/cdhm/noticias/sistema-carcerario-brasileiro-negros-e-pobres-na-prisao>. Acesso em 29 de outubro de 2020.

⁸ Segundo dados do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), cerca de 68% das mulheres das trabalhadoras domésticas são negras. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2019-12/ipea-trabalho-domestico-e-exercido-por-mulheres-mais-velhas#:~:text=Em%202018%2C%206%2C%20milh%C3%B5es,3%2C9%20milh%C3%B5es%20eram%20negras>. Acesso em 29 de outubro de 2020.

⁹ Segundo pesquisa do Instituto Ethos com as 500 empresas de maior faturamento do Brasil aponta que apenas 4,7% do quadro executivo são compostos por pessoas negras, contra 95,6% de pessoas brancas. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/concursos-e-emprego/noticia/2019/09/10/negros-na-lideranca-debates-sobre-desigualdade-racial-crescem-mas-falta-de-referencias-ainda-e-barreira-para-profissionais.ghtml>. Acesso em 29 de outubro de 2020.

todo tipo de violência e estarem submetidas a mecanismos jurídicos, políticos e econômicos que as mantêm em condição de subalternidade. Além do mais, esconde também as histórias daquelas que escapam a essa narrativa, como aquelas que chefiaram quilombos, famílias, estudaram, trabalharam no serviço público, ou se tornaram cineastas, por exemplo. Almeida (2019) conclui que a ideologia, portanto, não é uma representação da realidade material, das relações concretas, mas uma representação de como nos relacionamos essa realidade material ao nosso redor.

A ideia de que no Brasil vivemos sob um modelo de democracia racial foi um dos mecanismos encontrados para justificar e perpetuar as práticas sociais de desigualdade. Ao mesmo tempo em que se passou a enaltecer elementos simbólicos da cultura nacional baseado na mistura entre brancos, negros e índios, passou-se a invisibilizar as populações negras e indígenas e a tratar processos violentos e dolorosos como pacíficos. A ideologia do branqueamento perpetuou a valorização da cultura eurocêntrica em detrimento das culturas negras e indígenas, ao mesmo tempo que enalteceu a miscigenação brasileira – deixando de lado o fato de que as relações sexuais entre senhores brancos e escravizadas negras ou mulheres indígenas se davam por meio da força, do assédio e do estupro¹⁰. González (2018a) observa um silêncio barulhento no seio das representações baseadas no mito da democracia racial, pois escondem e até romantizam as contradições raciais da formação social brasileira. Processos ideológicos como o branqueamento e a democracia racial têm como objetivo a domesticação de culturas e corpos, e trazendo para um contexto mais atual, Almeida (2019) coloca a globalização, o multiculturalismo e os mercados livres como ferramentas contemporâneas e sofisticadas dessa domesticação.

Porém, assim que a superioridade econômica e racial foi estabelecida pela *desumanização*, o momento posterior da dinâmica do racismo é o do enquadramento do grupo discriminado em uma versão de *humanidade* que possa ser controlada. Ao invés de destruir a cultura é mais inteligente determinar qual o seu valor e seu significado. (ALMEIDA, 2019, p. 56 – grifos do autor)

---

¹⁰ O projeto DNA do Brasil, liderado pela geneticista e professora da USP, Lygia da Veiga Pereira, tem o objetivo de mapear o genoma brasileiro. Os dados preliminares aprontam que 70% das mães que deram origem à população brasileira são africanas e indígenas – mas 75% dos pais são europeus. A razão remonta aos anos de colonização portuguesa no Brasil, onde o estupro de mulheres negras e indígenas era padrão. Fontes: <https://super.abril.com.br/ciencia/estupro-de-mulheres-negras-e-indigenas-deixou-marca-no-genoma-dos-brasileiros/>; <https://www1.folha.uol.com.br/ciencia/2020/09/estudo-com-1200-genomas-mapeia-diversidade-da-populacao-brasileira.shtml>. Acesso em 29 de outubro de 2020.

Há algumas décadas a questão da diferença vem ganhando força e penetração cultural, tanto nas universidades, quanto nos meios de comunicação e até mesmo em empresas. O multiculturalismo é uma categoria de análise dentro da comunicação que ganhou força com os Estudos Culturais, e mais especificamente, dentro da teoria do cinema é largamente utilizada para pensar as diversidades. Apesar de Shohat e Stam (2006) defenderem um “multiculturalismo policêntrico”, que numa atitude radical reconheça a necessidade de descentralização do poder, da tomada de poder pelos excluídos e da transformação de instituições e discursos subordinados, o discurso liberal faz uso de um multiculturalismo e de uma diversidade bem-comportada, de forma que as diferenças culturais e étnicas possam até ser reconhecidas, mas sem que mexam nas estruturas fundantes dessas mesmas diferenças.

O conceito de multiculturalismo, portanto, é polissêmico e sujeito a diversos campos de força política: o termo adquiriu um significado vazio sobre o qual diversos grupos projetam seus medos e esperanças. Nas suas versões mais diluídas, pode facilmente degenerar em um pluralismo administrativo pelo Estado e por corporações como a United Colors of Benetton, através do qual poderes estabelecidos promovem a ‘moda étnica do mês’ com objetivos comerciais ou ideológicos. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 85)

Para Walsh (2008), o multicultural e o pluricultural são termos que descrevem situações diversas e que indicam a existência de múltiplas culturas em um determinado lugar pleiteando seu reconhecimento, tolerância e respeito. O “multi” aponta para uma coleção de culturas singulares em relação entre elas e um marco de uma cultura dominante, enquanto o “pluri” indica uma convivência de culturas em um mesmo espaço territorial, mesmo que sem uma profunda interrelação equitativa. Sendo assim, Walsh (2008) afirma que o multiculturalismo sustenta a produção e administração da diferença dentro de uma ordem nacional tornando-a funcional para a expansão do neoliberalismo e, por fim, aponta para a interculturalidade e a descolonização como paradigmas epistemológicos capazes de propor profundas mudanças estruturais na ordem social.

Já vem de alguns anos que vemos pipocar nas redes sociais e nos programas de televisão debates encabeçados pelo slogan “Representatividade Importa”, que chamam atenção para o baixo número de atores, atrizes, apresentadores, repórteres e comunicadores negros e negras ocupando espaços na televisão e no cinema quando comparados a pessoas brancas (mesmo que

no Brasil 56% da população se autodeclare negra)¹¹, afinal vivemos a era das imagens. Entretanto, a representatividade por si só não garante que as instituições e as dinâmicas de poder, responsáveis pela manutenção do racismo enquanto estrutura, sejam questionadas ou tensionadas. A mera ocupação desses espaços pode fazer surgir um efeito contrário e esvaziar às críticas ao pensamento colonial que rege economia e política, por exemplo. Questiono se a representatividade que buscamos é a de ter uma personagem negra rica que mantém uma empregada doméstica igualmente negra, dócil e quase sem falas, numa das telenovelas de horário nobre ou se buscamos a construção de personagens que proponham rupturas com o imaginário nacional que sistematicamente nos representa enquanto seres subalternizados e mansos. Ou seja, buscamos uma representatividade dentro da lógica neoliberal, que continuará criando bases ideológicas para a exploração do trabalho de mulheres negras (um braço do racismo estrutural) ou buscamos uma representação, nos meios audiovisuais, de subjetividades negras plurais, que caminhem na direção de enfrentar o racismo e descolonizar nossos imaginários?

Haider (2019), em seu recente trabalho, nos convida a refletir sobre as identidades e suas armadilhas ao reivindicarmos políticas de representações identitárias desarticuladas de uma crítica ao capitalismo e aos valores culturais e econômicos burgueses. Ao codificar as demandas que vêm de grupos marginalizados, subordinados, ou subalternizados como políticas meramente identitárias, consagramos a identidade branca masculina como universal e o que não é branco e masculino tem que se adequar para fazer parte desse imaginário. Se esse ideal não for questionado, pessoas negras, junto a outros grupos oprimidos, não têm escolha a não ser articular suas demandas políticas em termos de inclusão no ideal burguês masculinista (HAIDER, 2019).

Para além do *slogan* sobre representatividade, a pauta pelo protagonismo negro na elaboração de narrativas faz parte de uma agenda política que propõe mudanças no ponto de vista da história e vem sendo construída, pelo menos, desde os movimentos pré-abolicionistas. Agenda que reivindica não só a absorção social no mercado de trabalho, mas principalmente o reconhecimento da contribuição afro-brasileira na formação cultural, dos direitos da população negra e da nossa humanização. E, no campo das imagens, a construção de um imaginário plural sobre as experiências negras fazem parte deste processo. Na tentativa de articular as relações entre o racismo estrutural e a indústria do audiovisual, proponho uma breve observação de três frentes: no desenvolvimento tecnológico que privilegia a captura de imagens da pele e dos

---

¹¹ Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 2019, 46,8% da população de autodeclara parda e 9,4% preta, o que somado configura numa população de 56,2% de pessoas negras.

traços brancos; nos cargos ocupados por homens e mulheres negros dentro da indústria do audiovisual brasileiro; e na forma estereotipada como negros e negras vem sendo sistematicamente representados.

2.2 RACISMO ESTRUTURAL E O AUDIOVISUAL: TECNOLOGIAS, LUGARES OCUPADOS E ESTEREÓTIPOS

A crença de que a tecnologia é neutra é uma falácia. Do ponto de vista tecnológico, a fotografia é um exemplo de técnica desenvolvida pensada para pessoas de pele clara, como aponta o trabalho de Lorna Roth (2016). Os “cartões Shirley” desenvolvido pela Kodak nos anos 1940 surgiram com o propósito de ajudar a determinar a exposição, a densidade e a calibragem dos tons de pele das fotografias impressas. Acontece que esses cartões reproduziam a imagem de uma mulher de pele clara, vestindo roupas de alto-contraste e contrapostas a escaldas de cor e de cinza, muitas vezes se lia a palavra “Normal” nesses cartões. Shirley era o nome da primeira mulher estampada nesses cartões e o nome foi reproduzido nos que vieram depois, e durante décadas o padrão de mulheres escolhidas eram as de pele clara e aparência ocidental. Esse padrão de balizamento de cores atravessou continentes e se popularizou na indústria fotográfica, tendo suas versões na televisão (com a presença da Moças da Cores ou Color Girls) e no cinema (China Girls – que não era de origem asiática, mas de pele branca), havia também um ideal de feminilidade imposta e reconhecida pela indústria como ideal. Sendo assim, as emulsões comuns da Kodak foram inicialmente desenvolvidas para favorecer tons de pele mais claros, as fórmulas químicas usadas na fabricação dessas emulsões privilegiavam a captura dos tons de pele claro.

Latitude fotográfica é a diferença existente entre o tom claro mais claro e o tom escuro mais escuro de uma foto, e refere-se também à capacidade do filme de registrar as pequenas diferenças no contínuo da cor entre esses dois extremos. Assim, com uma gama de cores tão limitada, a captura de imagens com pessoas de pele escura e pessoas de pele clara em um mesmo ambiente, ou a captura de imagens de pessoas de pele escura em ambientes de luz controlada eram um problema: já que a tecnologia não era pensada para essas situações, as fotos apresentavam distorções no contorno dos rostos das pessoas de pele escura, superexposição das peles claras quando fotografadas em um mesmo ambiente, dava o aspecto acinzentado à pele preta ou com um contraste muito grande entre seu rosto e sorriso. Além do tensionamento de

afro-americanos, a Kodak sentiu realmente a pressão das indústrias de chocolate e de móveis de madeira que reclamavam não conseguir capturar boas imagens de seus produtos. Na década de 1980 surgiram alguns filmes profissionais da marca que garantiam uma melhor captura de imagens de casamento (pensadas para balancear o contraste entre os vestidos branquíssimos e os *smokings* pretos). Em 1997 a empresa lança o Gold Max, filme de consumo popular que dizia ser capaz de “fotografar os detalhes de um cavalo preto com pouca luz” (ROTH, 2016), sem admitir ou fazer menção a melhora no registro de pessoas de pele escura. E é somente nessa época que a Kodak passa a produzir cartões de referência com mulheres negras, brancas e orientais (e que demoraram a ser incorporados pelo mercado).

Apenas em 1998 o padrão de transmissão nos Estados Unidos se tornou digital, e hoje, o balanceamento das cores na câmera digital é feito por um equipamento eletrônico mais sofisticado, com caixas de luz e de tabelas de escala de cinza que mostram a latitude fotográfica com graus de variação no espectro de cores (ROTH, 2016). Porém, o padrão de câmeras digitais não tem garantido a eliminação de problemas semelhantes aos gerados pelo uso dos cartões Shirley. A autora aponta exemplos como o da webcam da HP lançada em 2009, que só conseguia rastrear rostos de pele clara, muito provavelmente porque estava programada para reconhecer apenas peles claras como rostos humanos, ou a câmera Coolpix S630 da Nikon incapaz de reconhecer consumidores asiáticos, e até mesmo os padrões de reconhecimento facial do Google, quem em 2015, identificou um casal de jovens de pele escura como “gorilas”. Os filtros do aplicativo Instagram são um exemplo recente de como a tecnologia foi desenvolvida tendo como referencial de beleza a pele branca e os traços euro-ocidentais, pois muitos de seus filtros clareiam a pele e afinam nariz e boca.

No que se refere a baixa presença de profissionais negros como efeito do racismo estrutural, em 2020, a Revista Marie Claire foi questionada ao publicar uma reportagem sob o título “Mulheres no Comando: conheça as diretoras por trás dos maiores sucessos da Globo”¹² em que todas as entrevistadas eram mulheres brancas. Ao não racializarem essas mulheres no título da reportagem, induz-se a pensar que o termo “mulheres” é usado para se referir a mulheres brancas, enquanto apenas as negras seriam racializadas¹³. Muitas pessoas se posicionaram nas redes sociais, sobretudo realizadoras negras e em 08 de maio de 2020 a atriz

¹² Publicada em 01 de maio de 2020 e disponível em: https://revistamarieclaire.globo.com/Mulheres-do-Mundo/noticia/2020/05/mulheres-no-comando-conheca-diretoras-por-tras-dos-maiores-sucessos-da-globo.html?fbclid=IwAR0qgOoxNrf9JOW_R2uuPOgnI503tIgt44I3JqEZRRb-oj7o7BgtYznKCI

¹³ Usualmente, nos meios de comunicação e até nos debates acadêmicos quando se fala de “mulheres” estão considerando as experiências das mulheres brancas, sendo que quando é para se pensar as especificidades das mulheres não-brancas, elas são usualmente racializadas. A bibliografia sobre o tema é extensa, destaco o discurso “E eu não sou uma mulher?” de Sojourner Truth, proferido em 1851 em uma convenção feminista em Ohio.

e produtora Maria Gal foi anunciada como nova colunista da revista. O anúncio de Antonia Pellegrino e José Padilha como roteirista e diretor, respectivamente, da série sobre a ex-vereadora Marielle Franco¹⁴, gerou igualmente desconforto, afinal com tantas diretoras e roteiristas negras ganhando destaque no audiovisual brasileiro, por que a representação da vida e subjetividade de uma mulher preta e nascida em favela deveriam ser criadas por pessoas completamente distantes dessa realidade? O debate sobre as disputas em torno de quem tem autoridade para representar um grupo socialmente excluído será feito mais à frente neste texto, mas chamo atenção para uma frase Antônia Pellegrino que disse que não havia no Brasil cineastas negros no nível de Spike Lee ou Ava Duvernay.

Desde 2017 o Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa (GEMAA) ligado à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) vem desenvolvendo pesquisas que analisam o perfil do cinema brasileira em uma perspectiva de gênero e raça. Dos sete boletins elaborados, o primeiro analisa a presença de diretores, roteiristas e elenco sob uma perspectiva de raça e gênero nos filmes brasileiros de ficção de maior público (com mais de 500.000 espectadores) lançados entre 1995 e 2016; e o sétimo analisa os lançamentos entre 1995 e 2018. Em todos os casos o percentual de mulheres negras como diretoras e roteiristas é de 0%, homens negros também são sub-representados, aparecendo entre 2% e 3% como diretores e roteiristas, em seguida mulheres brancas compõe entre 20% e 30% em cada uma das funções, e por fim, homens brancos chegam a uma representação de 85% enquanto diretores e 75% de roteiristas (no Boletim 01) e 84% como diretores e 71% como roteiristas (Boletim 07). No Boletim 02, que analisou os filmes de grande público entre 1970 e 2016 a discrepância é ainda maior, mulheres e homens negros representam 0% dos diretores, homens negros aparecem como 2% dos roteiristas, mulheres brancas ocupam 2% e 6% das funções de direção e roteirista, respectivamente, enquanto homens brancos atingem 71% dos postos de roteiro e 85% dos cargos de direção. O enfoque nas funções de direção, roteiro, elenco e produção se dá por serem as áreas que normalmente concentram as principais funções deliberativas, tanto do ponto de vista narrativo quanto executivo. Apesar deste não ser o foco desta pesquisa, uma análise das composições de raça e gênero em funções de maquinaria, câmera, técnicos de som, transporte e *catering* provavelmente traria dados ainda mais reveladores sobre as hierarquias de poder dentro da indústria audiovisual.

---

¹⁴ Marielle Franco foi uma socióloga e política brasileira. Nascida no complexo da Maré, no Rio de Janeiro, atuava contra o abuso e a violência da polícia militar, além de defender o feminismo e os direitos humanos. Ela e seu motorista, Anderson Pedro Mathias Gomes, foram brutalmente assassinados após um evento político em 14 de março de 2018. Até hoje o caso permanece sem solução.

O terceiro ponto, revelador da estrutura racista no audiovisual, diz da produção iconográfica nacional e internacional que reproduz há séculos estereótipos sobre as pessoas negras, aqui concentro a discussão em algumas imagens criadas para representar mulheres negras. Collins (2019) chama de “imagens de controle” esse tipo de representação, pois são instrumentos da elite dominante para justificar as opressões de gênero, raça, classe e sexualidade, sendo assim, ela define estereótipos como aquilo que busca disfarçar ou mistificar relações sociais objetivas para naturalização dessas opressões.

A iconografia ocidental, que conserva um ideal de realização na brancura e na tradição eurocêntrica, produziu um conjunto de imagens que perpetua variações das mesmas formas de representação das mulheres negras. Imagens que, balizadas por um ponto de vista bastante delimitado, não são nem completamente realistas ou gratificantes, pois nos dão uma visão da história dos negros na diáspora contada a partir da escravatura, reduzindo a história negra a esse período e as dinâmicas opressivas que os mantiveram, ignorando seus sistemas e sua própria metafísica. É uma representação que surge a partir da comparação com o Outro, no caso, o Outro branco. “O outro, através de gestos, atitudes, olhares, fixou-me como se fixa uma solução com um estabilizador.” (FANON, 2008, p. 103). Os colonizadores, como parte do sistema colonizador, ao invadirem um continente já completo em si, tiveram de olhar para o outro na tentativa de definir a si e usaram da negação como ferramenta para a própria construção de si. Para Collins (2019) no pensamento ocidental, a binariedade e a objetificação são fundamentais para a separação entre o “eu cognoscente” e o “objeto cognoscível”, a objetificação da natureza, por exemplo, tem a intenção de controlá-la e explorá-la. Nesse processo, a infantilização é um mecanismo usado para enquadrar pessoas negras, González (2018b) observa essa infantilização na forma como somos silenciados e sempre mencionados em terceira pessoa e Collins (2019) a observa no trato dado a trabalhadoras domésticas, muitas vezes chamadas de “meninas” e tratadas como se fossem crianças.

Na tentativa de dominar os sujeitos negros, foram usados desde castigos físicos, privações básicas, apagamento histórico até mecanismos psíquicos de negação da própria definição de si. Frente as representações do negro como sujo, malvado, violento e ignorante, criadas pela colonização, Fanon (2008) trata da percepção e afirmação do sujeito, da história e da cosmovisão negra tensionada por essas imagens. Ressalta que a experiência negra é ambígua, pois não há *um preto*, há *pretos* e fala em um existir triplo: o do lugar ocupado; o da busca e encontro com o Outro (distanciando-se do Eu); e o da autodefinição (que reconhece a sensibilidade interna que seu corpo carrega, opondo-se ao pensamento racional e aproximando-

se do seu espírito). Consciente dos impactos psíquicos que as sofisticadas formas de dominação sugerem, Fanon se coloca como ser crítico e consciente para formular sua própria experiência.

O preto é um brinquedo nas mãos dos brancos; então, para romper este círculo infernal, ele explode. Impossível ir ao cinema sem me encontrar. Espero por mim, no intervalo, antes do filme, espero por mim. Aqueles que estão diante de mim me olham, me espionam, me esperam. Um preto-groom vai surgir. O coração me faz girar a cabeça. Apesar de tudo, recuso com todas as minhas forças esta amputação. Sinto-me uma alma tão vasta quanto o mundo, verdadeiramente uma alma profunda como o mais profundo dos rios, meu peito tendo uma potência de expansão infinita. (FANON, 2008, p. 126)

Fanon descreve uma sensação comum a muitos negros da diáspora – ir ao cinema é ser confrontado com representações daquilo que ele não é – uma vez que as imagens da negritude as quais somos expostos não são nem completamente realistas ou gratificantes. Para o imaginário branco é como se o inconsciente coletivo das pessoas negras fosse pré-programado para a alienação (identificação com o branco e rejeição do negro), decepção (olhar para si como se estivesse no lugar dos brancos) e trauma (incorporação dessa ordem social) (KILOMBA, 2016).

A Vênus Hotentote é um dos exemplos mais lembrados por intelectuais negros para pensarmos as representações do corpo da mulher negra e é a partir dela que hooks (2019a), desenvolve sua análise sobre a mulher negra selvagem. Saartije “Sarah” Baartman foi uma mulher de uma família khoisan¹⁵ que nasceu em 1789 na região conhecida hoje como África do Sul, e sob o olhar europeu foi tida como uma aberração pelas suas proporções corporais. Ela, que trabalhava como criada de servir em uma casa de holandeses perto da Cidade do Cabo, foi levada por Hendrick Cezar, irmão de seu patrão, para ser exibida em um *tour* pela Europa, das feiras de *freak shows* às festas da alta sociedade. Em 1815 foi vendida para um francês que passou a exibi-la completamente nua, tendo sido exposta e humilhada diversas vezes. Seu corpo passou a ser representado em pinturas e desenhos, normalmente exaltando suas proporções, com ênfase dada a protuberância de suas nádegas e do comprimento de seus lábios inferiores. Dessa forma, foi definida uma fronteira entre o corpo da mulher africana “anormal” e o corpo da mulher branca “normal”, sendo ela considerada uma “mulher selvagem”. Após sua morte

---

¹⁵ Khoisan é o nome que unifica dois grupos étnicos do sudoeste da África (os Khoi e os Sãs). Apesar de hoje existirem apenas cerca de 100 mil falantes Khoisan, estima-se que estes povos, que habitam a região há centenas de milhares de anos, sejam uma das comunidades humanas mais antigas do mundo.

um molde de gesso de seu corpo, cérebro e esqueleto ficaram expostos no Museu do Homem em Paris até 1974, e seu enterro na sua cidade de origem só foi possível em 2002 após pedido de expropriação feito por Nelson Mandela.

“Hotentote” é o nome pejorativo dado ao povo Khoi e “Vênus” é em referência à deusa do amor. Assim, uma das primeiras representações do corpo da mulher negra de origem africana, pela cultura ocidental, é marcado por uma história de violência, amputação e a um ideal que atribui o corpo da mulher negra tanto à sexualidade quanto à animalidade. E a televisão brasileira têm um papel central na reprodução deste estereótipo. A figura da Globeleza, reproduziu durante décadas a imagem de mulheres negras nuas e sexualizadas e só foi mudada recentemente, após a contestação dessa representação por outras mulheres negras¹⁶. Em 2017, TV Globo mudou sua abordagem e passou a incluir em sua vinheta do carnaval pessoas com roupas, adereços e outros elementos culturais. Outro marco, já não tão recente assim, foi a telenovela “Da cor do pecado” (2004), que tinha como eixo principal o romance inter-racial entre a feirante Preta (Taís Araújo) e o botânico Paco (Reinaldo Gianecchine). Não é objeto aqui discutir as nuances narrativas, mas o que chama atenção foi a imagem final da vinheta da novela que exibia o colo de uma mulher negra nu com o título que dava nome à narrativa: “Da cor do pecado”, uma alusão à cor negra e consequentemente o corpo da mulher negra como objeto de desejo sexual e de pecado.

A figura da negra sexual, também conhecida como “mulata” (hooks, 2019a) ou “nêga ativa” (GONZÁLEZ, 2018b) foi reproduzida ao longo de séculos e poderíamos citar inúmeros exemplos. É interessante notar como a atualização dos lugares e modos de exposição - dos espaços públicos (das galerias, feiras e festas) para o espaço privado (os aparelhos de televisão das famílias brasileiras) - cria novas formas de reprodução da figura da mucama. O mito da democracia racial, assim como todo mito, oculta para além do que mostra. No momento carnavalesco, evidencia-se a violência simbólica praticada sobre o corpo da mulher negra, pois do outro lado do endeusamento carnavalesco, está o momento onde somos transfiguradas em empregadas domésticas. Esse endeusamento carrega em si uma carga forte de agressividade, e é por aí que se constata que os termos mulata e doméstica são atribuições do mesmo sujeito. “A

---

¹⁶ Uma série de manifestações de mulheres negras contra a sexualização dos corpos negros representados na figura da Globeleza foram importantes para a mudança. Destaco dois textos publicados em revistas online em 2016: “Mulheres Negras: O que a Mulata Globeleza tem a nos ensinar”, escrito por Lorena Monique e publicado no Brasil Post em 26 de janeiro de 2016 (disponível em: <https://www.huffpostbrasil.com/lorena-monique/mulheres-negras-o-que-a-mulata-globeleza-tem-a-nos-ensinar_b_9077696.html>. Acesso em 29 de outubro de 2020), e o texto “Nós, mulheres negra, queremos o fim da Globeleza”, escrito por Djamila Ribeiro publicado na Revista AzMina em 29 de janeiro de 2016 (disponível em: <<https://azmina.com.br/colunas/nao-queremos-mais-protagonizar-o-imaginario-de-quem-busca-turismo-sexual/>>. Acesso em 29 de outubro de 2020.)

nomeação vai depender da situação em que somos vistas” (GONZÁLEZ, 2018b, p. 196). Mucama é uma palavra de origem *quimbumdo* (*mu 'kama*) e que significa “amásia escrava”. No dicionário é definida como “a escrava negra moça e de estimação que era escolhida para auxiliar nos serviços caseiros ou acompanhar pessoas da família e que por vezes, era ama de leite” (GONZÁLEZ, 2018b, p. 197). Seu sentido oficial esvazia/neutraliza o sentido original, o que deixa transparecer uma tentativa de ocultamento daquilo que os africanos sabiam. A palavra amásia significa “aquela que vive na concubinagem”, ou seja, aquela que mantém uma relação afetiva com alguém, que mora com ele (que é casado legalmente com outra pessoa). Heleieth Saffioti (apud GONZÁLEZ, 2018b) articula a função da escrava na sociedade escravocrata tanto do ponto de vista do sistema produtivo (prestação de bens e serviços) quanto da prestação de serviços sexuais. O que estabelecia certa desordem econômica e familiar, pois a relação sexual entre senhores e escravas desajustava a ordem social das castas, gerava disputa tanto entre homens negros e brancos (que passavam a tomar atitudes antieconômicas), quanto entre mulheres negras e brancas (que disputavam a atenção de homens brancos). A doméstica está do lado oposto da exaltação, o do cotidiano, é responsável por carregar duas famílias, é a mucama “permitida”. Mas é sempre uma figura tratada de duplo sentido, pois a outra função da mucama está implicitamente exposta e é exaltada quando convém.

A figura da doméstica está por vezes ligada a outro estereótipo que marca a construção da imagem da mulher negra pelo imaginário branco: o da “mãe preta”. A pintura “Um Jantar Brasileiro” do francês Jean-Baptiste Debret (pinto francês que compôs a Missão Artística Francesa no Brasil no século XIX) reproduz a representação do que ele compreendia como um jantar brasileiro: dentro da casa de uma família branca, abastada, que está sentada em volta de uma mesa farta, servido por pessoas negras, possivelmente escravizados. A imagem é composta por duas crianças negras no chão cuja presença no quadro remete a animais de estimação da família branca: eles estão nus e são alimentados com restos de comida, enquanto os adultos negros zelam pela sua segurança e conforto. Os dois homens negros à direita no quadro parecem estar desconfortáveis na situação, seus braços estão cruzados e a reprodução não favorece suas feições. Enquanto a mulher negra em pé à esquerda, zela pelo conforto da mulher branca sentada na mesa com uma feição serena. Essa representação pictórica carrega uma ênfase à normalidade da situação, quase que uma certa passividade. A escravizada segura o objeto com o qual abana a senhora com leveza, - docilmente.

Em alguma instância, imagens como essa escolhem determinados pontos de vista da história para pautarem a realidade do momento. Após a abolição, o trabalho doméstico realizado por mulheres negras foi um dos mais incorporados (de forma informal) pela sociedade brasileira

e imagens de mulheres negras dóceis e gentis servindo famílias brancas, repetidas à exaustão, certamente colaboram com esta dinâmica. Mamãe Dolores, personagem da novela “O Direito de nascer” (1964), interpretada pela atriz Isaura Bruno (que morreu na pobreza e desconhecida) era a empregada doméstica de uma família branca e foi uma personagem que conquistou o público. Ela não tinha laços externos com outras pessoas negras e era sempre muito cordial.

A mãe preta (GONZÁLEZ, 2018b) ou *mammy* (COLLINS, 2019) foi um papel destinado às mulheres negras nas narrativas como empregadas domésticas de famílias brancas, sem família própria e sem laços externos, repetidos exaustivamente. Ficou marcado em minha memória as novelas de Manoel Carlos, um dos teledramaturgos que mais reproduziu a visão de mundo zona sul (ARAÚJO, 2000) e cujas novelas fizeram muito sucesso durante certo período. Conceição (Maria Alves), em “Baila Comigo” (1981), Zilda (Thalma de Freitas), em “Laços de Família” (2000), Lídia (Thalita Carauta), em “Páginas da Vida” (2006), Sônia (Priscila Dias), Maria (Idelcéia Santos) e Zilda (Roberta Rodrigues) em “Mulheres Apaixonadas” (2003), Elvira (Edir de Castro), em “Por Amor” (1997) e Rosa (Tânia Toko), Ceíça (Ju Colombo) e Ivi (Carla Cristina Cardoso) em “Em Família” (2014) (MEMÓRIA GLOBO, 2020) são algumas das empregadas domésticas negras que fizeram parte das novelas de Manoel Carlos. Com sua fórmula repetitiva, suas telenovelas seguem sempre o mesmo modelo de narrativa que gira em torno da figura da personagem Helena, mulher da alta sociedade, e como um bom melodrama, trazem histórias cheias de temas emocionais e de valores morais burgueses, onde a família patriarcal possui lugar central e tensões raciais são tratadas pelo viés da meritocracia, da democracia racial e da amistosidade. Imagens e relações repetidas à exaustão.

No imaginário construído em cima das relações de cuidado entre mulheres negras e famílias brancas, sobretudo com as crianças, chamo atenção para uma fotografia do século XIX (autor desconhecido), amplamente reproduzida, onde se vê uma menina negra carregando uma criança branca nas costas, servindo de cavaleiro. É interessante notar as dinâmicas de poder que essa imagem suscita, a criança branca, apesar da pouca idade, já reproduz seu poder de dominação sob a jovem negra; o fotógrafo, atrás de sua câmera, reproduz a situação de violência (muito provavelmente essa cena foi montada); mas a jovem negra, mesmo em posição de subalternizada o interpela com firmeza pelo olhar e é nítido em seu rosto o desconforto com a situação. González (2018b) chama atenção para a centralidade da figura da “mãe-preta” para a construção cultural brasileira, pois seriam elas que dariam a rasteira na lógica dominante. Enquanto mucamas, seriam mulheres, mas enquanto “bás”, ou seja, mães, seriam aquelas que exercem a função materna, que educam, transpassam a linguagem e os valores culturais às crianças, é a partir delas que entramos na ordem cultural brasileira. Diferentemente da pintura

de Debret, o olhar da jovem na fotografia nos dá pistas dos mecanismos de resistência e agenciamento dos escravizados, que passa antes de tudo pelo corpo.

As caricaturas de Saartije “Sarah” Baartman, a Globeleza seminua, a novela de nome racista, a representação de Debret da família brasileira, as personagens empregadas domésticas negras e a foto da jovem negra servindo de cavalinho contam, no plano oficial, a história da colonização, da subordinação da mulher negra, da violência e das injustiças correlatas a um tempo distante e muito perverso. Imagens que foram legitimadas por espaços institucionalizados, como museus, escolas, o cinema e a televisão. Entretanto, ao mesmo tempo que afirmam um certo ar de normalidade e aceitação das situações, deixam escondidas histórias de insubordinação, de resistência, de fabulações.

Por conta das imagens que se sedimentam ao longo do que convençamos chamar de História, o corpo negro é, em parte, o corpo raptado em África, jogado em porões de navios negreiros, acorrentado em senzalas, obrigado a trabalhos forçados; o corpo vestido de algodão cru ou de rendas, mas descalço porque escravizado, que se movia das cozinhas para as ruas. Certamente, para o período escravista, a pesquisa iconográfica e relativa a representações sociais pode nos apontar outras imagens. (RATTS, 2006, p. 66)

O trecho de Ratts (2006) questiona quais imagens poderiam ser achadas se mudássemos o ponto de vista de quem conta a história do negro no Brasil, que permitam outras leituras que não apenas como pessoas raptadas, violadas e escravizadas. Se mudarmos a ótica da democracia racial, dos conflitos apaziguados e passarmos a observar com mais profundidade a contribuição da cosmovisão construída na diáspora africana podemos talvez elaborar novas bases interpretativas para história do Brasil. Quando Santos (2020) questiona “Poderia a história do Brasil ser contada a partir da trajetória das mulheres negras?” trazemos o pensamento construído por mulheres negras para o centro do debate e o assumimos como paradigma para análise cultural.

Em 2018 Juliana Vicente¹⁷ dirigiu e lançou a websérie “Afronta!” que tem como *slogan* a frase “Descolonize o Pensamento”, nela são entrevistados jovens artistas negros que refletem sobre o Afrofuturismo como um movimento estético e filosófico¹⁸. Em 2019, a 4ª Mostra Egbé

¹⁷ Mulher negra, diretora, roteirista e produtora na Preta Portê Filmes.

¹⁸ Sinopse: “A série AFRONTA! é dirigida pela cineasta negra Juliana Vicente e lança luz sobre a potente juventude negra brasileira contemporânea que contam suas trajetórias e oportunidades geradoras da sua constituição como indivíduo expressadas pelos seus trabalhos. Em 26 episódios documentais de 15 minutos, grandes nomes contemporâneos refletem sobre o AFROFUTURISMO,

de Cinema Negro, realizada em Aracaju/SE teve como tema a descolonização das telas. O tema da descolonização é pauta em diversas produções, nos debates sobre audiovisuais e tem como objetivo a articulação de um pensamento que contesta a colonialidade do poder e do pensamento. Em entrevista cedida a mim para esta pesquisa, Viviane Ferreira entende o Cinema Negro como um movimento político emancipatório, compromissado em desconstruir estereótipos e que vem sendo construído como um braço do movimento social negro brasileiro.

2.3 MOVIMENTO POLÍTICO E CINEMA NEGRO: PRIMEIRAS DIRETORAS NEGRAS

A professora Janaína Oliveira apresentou na 4ª Egbé: Mostra do Cinema Negro (2019), algumas ideias para descolonização das telas, fundamentais para a construção de um imaginário que seja plural e representativo da diversidade capaz de subverter alguns pactos do colonialismo. Para isso, ela aponta três momentos: o deslocamento, sobretudo epistemológico, que permita outros modos de conhecer para outros modos de narrar e sentir; a oposição, que se entende como afirmação identitária e cultural não dominante; e a reinvenção, que seria a capacidade de criar, fabular narrativas sobre si mesmo e processos históricos a partir do ponto de vista do colonizado ou do sujeito subalternizado. Essas duas últimas etapas são também compreendidas por ela como um duplo processo do tornar-se sujeito.

As discussões em torno do que seria o Cinema Negro são bastante prolíficas e utilizo aqui uma definição mais política do que estética. As experiências negras são cheias de multiplicidade e particularidades, assim como os produtos audiovisuais realizados por pessoas negras. Souza (2013) pensa o Cinema Negro como uma experiência que surge desde dentro e cujas raízes estão na experiência da população negra em diáspora que encontra no Cinema um canal de comunicação de suas fabulações e visões de mundo.

---

como movimento estético e filosófico, sobre os encontros afrodiaspóricos e a criação desta rede como geradora de autonomia e potência. Realizado em diversos pontos do país como Recife, Bahia, São Paulo, Minas e Rio de Janeiro, *Afronta!* apresenta nomes como Rincon Sapiência, cantor de rap, Grace Passô, atriz e dramaturga premiada e Ingrid Silva, bailarina do Dance Theater of Harlem, NY". Retirada do site oficial da Preta Portê Filmes. A série está disponível no catálogo da Netflix.

Para arquitetar o conceito de Cinema Negro, evoco cineastas e acadêmicos cujas obras têm transformado teorias e ideologias em lições de vida. A adesão a esses e a essas pensadores e pensadoras me permite refutar uma das afirmações de Barthes: “Só podemos definir ‘gênero’ comparando uma obra a outra, nunca comparando a obra com a experiência vivida” (BARTHES, 2001, p. 156). Ao longo deste trabalho, identifico então gerações sucessivas de militantes que somente foram capazes de demarcar teorias e, conseqüentemente, ideologias, por meio de suas experiências de vida. (SOUZA, 2013; p. 63)

É com essa perspectiva que Edileuza trabalha para conceitualizar e traçar uma trajetória da historiografia do Cinema Negro Brasileiro. Ela parte da ideia de que para enfrentar o desmerecimento da imagem negra, construído ao longo dos quase quatro séculos que durou o período escravocrata no Brasil, muitas manifestações artísticas, ligadas a fatores sociais, culturais e históricos surgiram. Fatores que se fazem presentes nas distintas formas de organizações coletivas que foram determinantes para hoje podermos definir a corporificação dada pela militância quando se constroem os conceitos de Cinema Negro (SOUZA, 2013, p. 67). Para a autora o conceito de Cinema Negro vem das primeiras palavras escritas por homens e mulheres negras no Brasil em panfletos, periódicos, cadernos, jornais e outras publicações de cunho abolicionista e que visavam contestar a forma preconceituosa como a imagem da população negra era retratada na imprensa branca. “Gazeta de Notícias”, “O Abolicionista”, “Revista Ilustrada”, “Gazeta da Tarde”, “Cidade do Rio”, são algumas das publicações que tiveram um papel de destaque na campanha abolicionista na capital do Império no final do século XIX. Nem todos foram criados por pessoas negras, mas foi a partir dos textos escritos por pessoas negras nesses jornais, que estratégias de difusão e de circulação de um pensamento negro emancipatório surgiram. Sendo assim, o Cinema Negro passa necessariamente pelo Movimento Social Negro que tem, entre outras pautas, possibilitado discussões sobre as imagens do negro nos meios comunicação. Organizações como a Frente Negra Brasileira (FNB) (1931), o Teatro Experimental do Negro (TEN) (1940), os movimentos do Dogma Feijoadá e do Manifesto de Recife e até mais recentemente, a Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN)¹⁹ tem reafirmado o direito político de pessoas negras pensarem e produzirem audiovisual.

A historiografia do Cinema Negro está sempre em construção, como o projeto colonizador também comprometeu a construção da memória negra, muita coisa foi apagada,

---

¹⁹A Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN) é uma instituição de fomento, valorização e divulgação de realizações audiovisuais protagonizadas por negras e negros bem como a promoção de profissionais também negros para o mercado de trabalho. FONTE: <https://apan.com.br/sobre/>. Acesso em 29 de outubro de 2020.

silenciada e muita coisa ainda está para ser descoberta. O inventário do cineasta negro brasileiro é algo que se constrói a cada dia, e a qualquer momento podem surgir novidades com a descoberta de uma fotografia ou um depoimento revelador (RODRIGUES, 2011, p. 132). Cajado Filho é considerado até hoje o primeiro cineasta negro brasileiro, tendo dirigido cinco longas-metragens, entretanto, apenas seu primeiro filme “Estou aí?” (1948) está disponível. Depois dele, surgiram Odilon Lopez, Waldir Onofre, Antonio Pitanga, o nigeriano Olá Balogun que produziu filmes no Brasil, Paulo Veríssimo, Afrânio Vital e Agenor Alves, cineastas, que com exceção do último realizaram um ou dois filmes, mas que no geral não deram continuidade a seus trabalhos (RODRIGUES, 2011). Dessa época, destacou-se o trabalho de Zózimo Bulbul, que iniciou sua carreira no cinema como ator e que dirigiu os filmes “Alma no Olho” (1973), “Aniceto Dia de Alforria” (1981), “Abolição” (1988), “Samba no trem” (2001), “Pequena África” (2002), “República Tiradentes” (2005), “Zona Carioca do Porto” (2006), “Referências” (2006), “Renascimento Africano” (2010) (Centro Afro Carioca de Cinema, 2013).

O cinema de Zózimo é considerado o grande marco do Cinema Negro brasileiro pela densidade do seu olhar cinematográfico crítico e engajado que buscou valorizar a estética de origem africana e deslocar o ponto de vista da história hegemônica. Zózimo também atuou ativamente na construção de espaços de formação, circulação e trocas do Cinema Negro (tendo criado o Centro Afro Carioca de Cinema Negro do Rio de Janeiro). “Alma no Olho” (1973), seu primeiro filme de curta-metragem é considerado o ponto inicial do Cinema Negro no Brasil, apresenta em treze minutos a trajetória do africano, que ocupava um determinado lugar de *status* em sua sociedade, e é sequestrado e trazido para o Brasil acorrentado em um navio. Ele recria, metaforicamente, imagens do que teria sido esse processo até que o negro consegue libertar-se das amarras impostas pela colonização a partir da ressignificação de si mesmo.

Adélia Sampaio é considerada pioneira, tendo sido a primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem (“Amor Maldito”, 1984) exibido em circuito comercial. Adélia teve uma carreira marcada pelo engajamento, tendo produzido mais de trinta filmes e algumas peças de teatro cujos temas muitas vezes tratavam de temáticas sociais. Suas produções não estavam declaradamente comprometidas com a luta antirracista (pelo menos não encontrei registros sobre esse posicionamento na época), mas sua trajetória certamente foi influenciada pelo fato dela ser uma mulher negra fazendo cinema em um momento em que o mercado era ainda mais desigual. Seu primeiro filme teve o financiamento negado pela Embrafilme por ser considerado um filme de apologia lésbica e teve que ser vendido como filme pornô para que pudesse alcançar alguma circulação comercial. Mas o mesmo teria acontecido se Adélia fosse um

homem branco ou mesmo uma mulher branca? O fato é que, mesmo após ter dirigido mais alguns longas-metragens, o trabalho de Adélia Sampaio ficou esquecido por aproximadamente trinta anos, sendo redescoberto por Souza (2013). É importante que a teoria e a história do cinema reconheçam trabalhos pioneiros de pessoas negras como de Adélia Sampaio e Zózimo Bulbul por suas importâncias estéticas e políticas.

Os anos 1990 foram um momento de reformulação do audiovisual brasileiro. O cinema da Retomada, que despontou a partir dos anos 2000, foi marcado pela profunda disparidade racial, ainda que tenha acontecido um pequeno aumento da presença negra na televisão e no cinema. No final da década, o Dogma Feijoado, movimento encabeçado pelo então estudante de cinema da USP, Jeferson De, teve a participação de Rogério de Moura, Ari Candido, Noel Carvalho, Billy Castilho, Daniel Santiago, Luiz Paulo Lima e de uma única mulher, Lilian Solá Santiago (CARVALHO; DOMINGUES, 2018).

Lilian Solá Santiago é documentarista, professora universitária e pesquisadora audiovisual. Sua trajetória no cinema se inicia através de seu irmão, Daniel Santiago, que a convidou para atuar como figurante no filme “Ao Sul do Meu Corpo” (1981), de Paulo César Saraceni. Em texto de sua autoria publicado no Catálogo “Diretoras Negras no Cinema Brasileiro” organizado em 2017 pela Caixa Econômica Federal, ela afirma que foi nesse momento que se descobriu apaixonada pelo cinema. Entretanto, seu engajamento surge anos depois, ao ingressar no curso de História da Universidade de São Paulo e se deparar com uma estrutura machista e eurocêntrica, questionando-se onde estavam as narrativas e os filmes que contavam as histórias dos povos que a constituíam (Lilian é filha de uma família mestiça de negros, índios e brancos). “Esses questionamentos me levaram a entrar em contato com a dança afro, depois a dar os primeiros passos na religiosidade afro-brasileira e, enfim, a buscar um cinema negro.” (SANTIAGO, 2017; p. 48). A partir daí, Lilian se engajou na produção cinematográfica de filmes sobre o universo cultural afro-brasileiro, tendo codirigido os documentários “Família Alcântara” (2006), “Balé de Pé no chão” (2007), entre outros.²⁰

Um pouco mais amplo em seus objetivos, o Manifesto de Recife veio a público no V Festival de Cinema de Recife em 2001 assinado por cineastas e atores negros. O Manifesto de Recife pedia o fim da marginalização de atores, atrizes, apresentadores, jornalistas e outros profissionais negros da indústria audiovisual (tanto em agências de publicidade quanto em

---

²⁰ Como diretora, produtora e roteirista, Lilian Solá Santiago é realizadora dos documentários “Mulheres Bordadas – Fios do Passado” (08 min, 2015), “Batuque de Graxa” (05 min, 2012), “Eu tenho a palavra” (26 min, 2010), “Uma Cidade chamada Tiradentes” (26 min, 2006), “Balé Pé no Chão – a dança afro de Mercedes Baptista” (52 min, 2005) e “Família Alcântara” (56 min, 2004). É também idealizadora da Casa da Memória Afro-brasileira de Salto – Projeto de Artes Integradas e do projeto multimídia “Caminhos Preta” (2008).

emissoras de televisão), a ampliação do mercado de trabalho para esses profissionais, a criação de um fundo de investimento para a produção multirracial brasileira e a criação de uma nova estética que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa brasileira (CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p. 07). Entretanto, tanto o Dogma Feijoadado, quanto o Manifesto de Recife não pautaram as questões de gênero, as pesquisas realizadas até o momento marcam um protagonismo masculino frente ao baixo número de mulheres envolvidas como parte desses processos. Assim, passou quase que por completo desconhecimento nos últimos vinte anos de historiografia do cinema negro, um terceiro manifesto escrito por uma mulher negra, que clamava por um cinema de valorização do negro e da cultura negra. Elaborado por Danddara, sob o título “Cinema de Preto – Um Manifesto Socio-Tecno-Cinematográfico de DANDDARA”, o texto é resultado de uma reflexão que ocupou a cineasta durante anos ao se descobrir como primeira cineasta negra a realizar um filme com protagonismo negro no Brasil, “Gurufim na Mangueira” (2000)²¹.

O fato de que Adélia Sampaio – primeira mulher negra brasileira a dirigir um longa de ficção – não tenha querido, ou tenha sido, de algum modo, impedida de quebrar esse tabu em seus filmes, faz de *Gurufim na Mangueira* (grifo próprio) uma doída exceção, sem referência anterior no Brasil. (DANDDARA, 2018; p. 63)

Escrito em 2005 e exposto apenas em 2012 o manifesto “Cinema de Preto” (ANEXO 1) questiona a baixa produção de filmes de cineastas negros (sobretudo a falta de longas-metragens e filmes dirigidos por mulheres negras) e se propõe a pensar o que é o fazer um *Cinema de Preto*, realidade viabilizada pelas novas tecnologias, pela necessidade de autorrepresentação e pela apropriação dos meios de produção.

Homônimo ao manifesto, “Cinema de Preto” (2004) foi seu segundo curta-metragem e é uma cinebiografia de Abdias do Nascimento, que conta sua vida e seu legado, a partir das discussões sobre aspectos do cinema negro brasileiro com a equipe do filme. Em entrevista à pesquisadora carioca Janaína Oliveira para o Catálogo da mostra “Diretoras Negras do Cinema Brasileiro” (ALMEIDA; FREITAS, 2017), Danddara aponta alguns limites dos movimentos artísticos negros brasileiros que pouco ou quase nada incentivaram o trabalho autoral de mulheres negras, de forma que compreendessem a importância de mulheres negras cineastas

---

²¹ *Gurufim na Mangueira* marca a estreia de Danddara como cineasta. O filme de 26 minutos narra a história de uma mulher, interpretada por Thalma de Freitas, ao velar o corpo de seu marido, um jovem funkeiro, morto ao ser subitamente atingido por um raio e velado na quadra da escola de samba Mangueira.

narrarem as histórias de outras mulheres negras. Crítica ao trabalho de João Carlos Rodrigues e Noel de Carvalho, ela afirma que ambos ignoraram o papel social da “mulher negra cineasta”, enquanto criadora independente da autoimagem da mulher negra brasileira, em suas leituras sobre o Cinema Negro brasileiro.

Entretanto, como bem coloca Dandara em seu manifesto, o desenvolvimento tecnológico e a popularização do vídeo vêm reestruturando os modos de produção audiovisual de forma que camadas historicamente excluídas da população passaram a acessar essas possibilidades de imaginar, narrar e recriar o mundo e suas relações a partir do audiovisual. O advento do vídeo marca a democratização dos meios de comunicação e a possibilidade de autorrepresentação. É a partir dos anos 1980 que o vídeo passa a ser um dispositivo usado e apropriado dando voz a temas como a mulher negra, sendo essa voz um lugar de fala e de demandas específicas (SOBRINHO, 2017). O autor aponta três momentos marcantes da produção de vídeos documentários brasileiros e a presença de mulheres negras: o primeiro reúne documentários feitos nos anos 1980 e 1990 que tem como tema as questões específicas que surgem na interseccionalidade de gênero e raça, porém não são dirigidos por mulheres negras; no segundo chama atenção para uma produção destoante do período, o filme “Ôrí” (1989), de autoria compartilhada entre Raquel Gerber (mulher branca) e Beatriz do Nascimento; por fim, analisa o momento atual do documentário, considerando o protagonismo de mulheres negras como realizadoras e como esse cinema é marcado pela presença do corpo, favorecendo práticas performáticas²².

Em “Ôrí”²³, Beatriz Nascimento reconta, por meio de sua voz, a origem da formação cultural brasileira. A abordagem que propõe um deslocamento epistemológico ao assumir as contribuições dos povos africanos para a construção das Américas, formando uma cultura híbrida, transnacional e atualizada pelo encontro de povos de diferentes origens. O filme, que levou onze anos para ser finalizado, acompanha a trajetória do movimento social negro brasileiro durante esse período. Além da radicalidade na abordagem de temas e no deslocamento epistemológico, “Ôrí” propõe também uma radicalidade estética, pois a estrutura do filme é inscrita materialmente a partir da voz de Beatriz Nascimento, tendo sido ela a

---

²² Acerca das discussões sobre o documentário performático de realizadoras/es/ negras/es, consultar: FREITAS, Kênia. Afrofabulações e opacidade: as estratégias de criação do documentário negro brasileiro contemporâneo. In: Pensar o documentário [recurso eletrônico]: textos para um debate. RICARDO, Laécio (org). Recife: Ed. UFPE, 2020.

²³ Maria Beatriz Nascimento, descendente quilombola nascida em Aracaju, foi uma historiadora, professora, roteirista, poeta e ativista da luta antirracista, morreu prematuramente, aos 52 anos, ao ter sido assassinada pelo companheiro de uma amiga. “Ôrí” tornou-se um de seus trabalhos mais celebrados e de grande importância para o pensamento negro brasileiro

responsável pela escrita e narrativa de suas próprias ideias - sua visão de mundo surge a partir de sua voz e imagem (SOBRINHO, 2017).

Em sua produção teórica, Beatriz Nascimento entendia os quilombos atualizados nos espaços contemporâneos habitados pela população negra, forjando uma nova perspectiva histórica do negro, assim Sobrinho define o Cinema Negro como “telas-quilombos”.

Se antes a presença de mulheres negras como cineastas foi invisibilizada, atualmente é crescente. De 2010 para cá vemos várias mulheres negras lançarem-se na produção cinematográfica. Larissa Fulana de Tal, Renata Martins, Viviane Ferreira, Sabrina Fidalgo, Everlane Moraes, Carol Rodrigues, Yasmin Thayná, Juliana Vicente, Eliciana Nascimento, Cíntia Maria, Jamile Coelho, Ana Pi, Glenda Nicácio, Jéssica Queiroz, Joyce Prado, são algumas das mulheres que tem dado cara, corpo e voz para o cinema. A lista cresce a cada ano e já não poderia citar todas sem cometer nenhum esquecimento. Ainda que a maioria dos filmes sejam de curta-metragem, é possível observar uma variância de temas e experimentações estéticas. Surgem filmes sobre a violência de gênero, questões sobre a formulação da identidade da mulher negra, violência policial, assim como surgem filmes sobre velhice, afeto e espiritualidade, em estruturas de ficção, filme-ensaio, documentários (dos mais variados modos) e experimentais. Ou seja, é um campo em expansão, de proliferação de ideias e de uma certa mudança de perspectiva dentro da cinematografia tradicional.

2.4 “O LIXO VAI FALAR, E NUMA BOA”²⁴

... Foi então que uns brancos muito legais convidaram a gente pra uma festa deles, dizendo que era pra gente também. Negócio de livro sobre a gente, a gente foi muito bem recebido e tratado com toda consideração. Chamaram até pra sentar na mesa onde eles tavam sentados, fazendo discurso bonito, dizendo que a gente era oprimido, discriminado, explorado. Eram todos gente fina, educada, viajada por esse mundo de Deus. Sabiam das coisas. E a gente foi sentar lá na mesa. Só que tava cheia de gente e não deu pra gente sentar junto com eles. Mas a gente se arrumou muito bem, procurando umas cadeiras e sentando bem atrás deles. Eles estavam tão ocupados, ensinando um monte de coisa pro criolêu da plateia, que nem repararam que se apertasse um pouco até que dava pra abrir um espaçozinho e todo mundo sentar junto na mesa. (GONZÁLEZ, 2018b, p. 190)

---

²⁴GONZÁLEZ, 2018b, p. 193.

A disputa para que a produção simbólica e narrativa sejam contatadas pela perspectiva de mulheres negras fala não só de um lugar de acesso que vem sendo alcançado, mas questiona sobretudo quem representa e quem é representado, quem enquadra e quem é enquadrado, quem é objeto e quem é sujeito. A epígrafe e o título deste tópico são parte das reflexões de Lélia González sobre as dinâmicas discursivas entre negros e brancos, sobre quem é sujeito e objeto. As tensões em torno da série de ficção sobre a vida de Marielle Franco carregam essas problemáticas. Minh-ha (1989) problematiza algumas das questões centrais dentro da antropologia e dos debates cinematográficos: a veracidade da representação de um grupo por “Outro” e a autoridade da fala. No campo do cinema, seja nos estudos feministas, raciais, pós-coloniais, experimentais ou do documentário a questão da verdade e da legitimidade dessa verdade interfere não apenas nas chaves interpretativas como no próprio fazer cinematográfico. As feridas coloniais e as consequências materiais das opressões de gênero, raça, classe e sexualidade encontram no cinema um campo de disputa. Seja pelas representações estereotipadas repetidas à exaustão, ou pelas propostas de autorrepresentação, o discurso cinematográfico foi e é usado como um reflexo das questões de seu tempo, servindo muitas vezes como aparato ideológico. Mas o que Trinh T. Minh-ha busca problematizar é justamente essa busca pelo “selo de verdade” que alguns cineastas perseguem na tentativa de dar legitimidade e veracidade ao seu cinema, fruto da lógica ocidental que opera de forma binária.

A ideia de que a pessoa “De Dentro” detém a autoridade para falar sobre sua cultura, muitas vezes é pautada pela validação do poder e oculta as próprias contradições que esse sujeito “De Dentro” carrega. As fronteiras que dividem quem é “De Dentro” e quem é “De Fora” são por si só uma invenção e mesmo assim cineastas não-brancos são lembrados a permanecerem em seus lugares. Mas qual é esse lugar? O que acontece quando um “De Dentro” tenta representar os demais “De Dentro”? O que Trinh. T. Minh-ha problematiza são as violações dos limites fronteirizos entre “Eu” e o “Outro”. Não há uma essência interna que possa ser representada homogeneamente pelo “De Dentro”, uma vez que esse de “De Dentro” carrega dentro de si identidades cambiáveis e relacionais. Ao olhar para os seus pares, olha de fora, mesmo que não seja como o de fora estrangeiro, convive com a ideia de “ser como você” e mesmo assim “ser diferente”, estando ao mesmo tempo dentro e fora.

É com cuidado semelhante que Hall (2013) analisa que negro seria esse pertencente a cultura popular negra. Não é possível entender a cultura negra como algo puro, sua formação se dá no contato com várias tradições e surge no diálogo com outras culturas, de negociações culturais entre posições subalternas e dominantes. Assim como Minh-Ha, Hall entende a identidade como algo ambivalente, onde os antagonismos e semelhanças deslocam-se entre si.

Entretanto, o fato de que a cultura dominante tenha excluído o sujeito negro dos meios de poder e de criação de imaginário fazem com que o significante negro esteja atrelado às políticas culturais para compensação das desigualdades. Se o racismo opera também como ordem ideológica, a disputa pela produção de signos culturais, pelo imaginário social que tenha o protagonismo de pessoas negras, é legítima, o “essencialismo estratégico” (SPIVAK apud HALL, 2013) se faz necessário para que as pessoas negras possam produzir um discurso potencialmente diferente, onde outras formas de vida e de representação possam ganhar espaço.

Em artigo publicado na Folha de S. Paulo em 17 de março de 2020, Rosane Borges parte da discussão da série ficcional sobre Marielle Franco para esboçar algumas questões do presente. A questão da diversidade é pauta já há algumas décadas, algo hoje incorporado pelo mercado da comunicação, e temas como representatividade, visibilidade e invisibilidade já foram traduzidos em valores de cifra. Ao analisar o anúncio de produção da série, bem como às críticas de pesquisadores, cineastas, ativistas, entre outros, feitas a escolha de Pellegrino e Padilha, Rosane toca num ponto fundamental: a questão da divisão comunicacional-artística do trabalho simbólico (ou seja, quem enquadra e quem é enquadrado). A disputa central aqui é quem tem o direito de contar a história, no caso a história de uma mulher negra que foi assassinada por questionar justamente o *status quo*: uma parcela da população que sempre teve seu direito em produzir narrativas garantido ou uma parcela que foi invisibilizada e suprimida deste direito? Recorrendo a Canevacci, Borges (2020) afirma que a divisão comunicacional do trabalho é um desdobramento das críticas a divisão do trabalho surgidas na fase pós-industrial que versam sobre quem comunica e quem é comunicado, entre quem historicamente tem o poder de narrar e quem está apenas na condição de ser um objeto narrado. Não é apenas uma discussão sobre quem tem autoridade para falar o que, como ou de quem, mas é um movimento fruto do reconhecimento de que uma parcela da população, marginalizada, teve seu direito de produzir narrativas, e em última instância, ter seu conhecimento reconhecido como legítimo ou científico, negado. É reconhecer que o racismo estrutural impossibilitou o acesso aos meios de produção de narrativas, perpetuando uma ideologia eurocêntrica seja na divisão social do trabalho, seja na produção simbólica ou no desenvolvimento tecnológico.

O campo acadêmico também é propulsor. Para Oliveira (2017), o que vem possibilitando esse novo cenário é o acesso aos processos formativos (tanto nas universidades, como em cursos livres e instituições do terceiro setor), assim como as políticas globais de educação, cultura e acesso. As duas primeiras décadas do século XXI marcam um aumento significativo de profissionais negros no audiovisual brasileiro em funções decisivas e criativas, por mais que ainda não estejam a frente das produções de maior circulação e exibição, é

crescente o número de diretores(as), produtores(as), fotógrafos (as), diretores (as) de artes, montadores (as), profissionais do som, entre outros. Esse aumento é fruto das mobilizações políticas pautadas desde o século passado e que resultaram em políticas de ações afirmativas, como as cotas para negros nas universidades públicas, políticas de inclusão social na educação como o Financiamento Educativo do governo federal (FIES), o Programa Universidade para Todos (Prouni), o Sistema de Seleção Unificada (SISU) e os editais afirmativos da Agência Nacional do Cinema (Ancine), para curtas e longas-metragens.

2.5 QUE CINEMA É ESSE?

O cinema feito por mulheres negras tem se tornado um campo farto para análises porque marca um momento de acesso de um grupo marginalizado e sub-representado à construção de imaginários, à fabulação da vida e à formação de ideias mais amplas sobre identidade, cultura e história. Sendo o cinema uma arte que transforma a realidade em interpretações, ele é capaz também de ir além da materialidade para fabular sobre o que ainda nem existe, num diálogo entre realidade e imaginação.

Souza (2016) entende esse fazer cinematográfico a partir da noção de territorialidade, sendo esse um espaço de práticas culturais nas quais se criam mecanismos identitários de representação a partir da memória coletiva, das singularidades culturais e paisagens. “A territorialidade seria assim resultante de uma unidade construída, em detrimentos das diferenças internas, porém evocando sempre a distinção em relação às outras territorialidades” (SOUZA, 2016; p. 494).

Semelhante a definição de Beatriz Nascimento (apud RATTS, 2006) dos quilombos contemporâneos e de Sobrinho (2017) para as “telas-quilombos”, o Cinema Negro Feminino (SOUZA, 2016) seria um espaço de agrupamento de mulheres, que criam simbolicamente mecanismos de identificação a partir da representação de uma memória comum, da herança africana na cultura brasileira, respeitando suas singularidades, recriando os espaços-territórios minados pelo racismo e pela heteronormatividade. Entendendo a territorialidade a partir dos princípios da coletividade e da comunalidade, o cinema negro no feminino seria um reduto, onde diretoras negras trazem para seus filmes ensinamentos ancestrais (CEIÇA, SOUZA, 2017). A autora enxerga ainda que outro aspecto importante que marca esse cinema é a comunicabilidade no sentido de que ele é capaz de comunicar de várias formas mitos, modos

de viver, domínio de técnicas, processos históricos dentre outras questões ligadas a uma memória coletiva. Desse modo, a comunicabilidade:

(...) irradia o reconhecimento de domínio de técnicas; representam cultura e mundo dos valores ancestrais em que a comunicação, em diferentes circunstâncias, legitima e edifica um conjunto de informações e emoções trazidas pela diversidade; um território onde cada cineasta se constitui como ícone de empoderamento. (SOUZA, 2017; p. 13)

A possibilidade de um cinema negro feito por mulheres negras é resultado da continuidade de movimentos encabeçados por pessoas negras que vem há algumas gerações dando as bases de sustentação para que seus filhos, netos e bisnetos possam exercer as diversas formas de liberdade, dentre elas a de narrar a si mesmo. Quando as Ganhadeiras de Itapua narram a vida de um filho de lavadeira que se tornou bacharel ou quando Santos (2020) afirma o valor de intérprete de mulheres negras, estamos falando de um esforço coletivo que proporciona as bases, tanto materiais quanto afetivas para a continuidade de uma memória coletiva onde possamos falar de nós, do Brasil, da diáspora africana, a partir de nossas próprias experiências.

Ao nos conduzir ao mundo da educação formal, e a partir dela o acesso do fazer cinema, nossas matriarcas negras fizeram de nós cineastas negras herdeiras de um legado que nos responsabiliza em dar continuidade aos sonhos. Deste modo, para nós mulheres negras cineastas, o fazer cinema significa, estar no mundo, fazer história, fazer cultura, sonhar, cantar, pintar, cuidar da terra, das águas, da natureza, do corpo e do *Orí*; usar as mãos, esculpir, filosofar, aprender, ensinar (Freire, 1998), pois de outro modo não há um cinema negro possível, pois nossa identidade de cineastas negras se define dentro da magnitude interna do desde dentro e nos possibilita arquitetar por meio do cinema a integridade negra, a força vital, o *axé* e a *arkhé* de nossa ancestralidade. (SOUZA; 2016, p. 494)

Numa sociedade onde os discursos racista, nacionalista ou etnicamente absolutista organizam relações políticas de modo que as identidades pareçam mutuamente exclusivas, ocupar o espaço entre elas ou tentar demonstrar sua continuidade é visto como insubordinação política. Esse modo de consciência pode ser estendido para todos os negros do ocidente, uma vez que sua inserção nesse mundo não foi nem completamente espontânea ou absorvida. A

partir da metáfora do navio, Gilroy (2012) desenvolve o conceito de um mundo “Atlântico Negro”, onde as fronteiras nacionalistas já não fazem mais sentido. Sendo assim, seria todo o Atlântico um sistema de trocas culturais e produções que fazem sentido entre os países que circunscrevem o Atlântico e que viveram a política escravocrata e de circulação de pessoas e ideias do continente africano. Baseado na estrutura da diáspora africana no hemisfério ocidental, em oposição às abordagens nacionalistas e etnicamente absolutas, propõe a assunção do Atlântico como unidade de análise única e complexa para produzir uma perspectiva transnacional e intercultural.

Os navios seriam talvez o primeiro e mais importante canal de comunicação pan-africano antes do aparecimento do disco *long-play* (GILROY 2012, p. 54). A diáspora africana, em seus mais diversos momentos, produziu canais de comunicação que não apenas perpetuaram formas tradicionais de conhecimento, como também as ressignificaram mediante o contato com outras culturas, num processo descontínuo de mutação cultural.

A socióloga Marilise Reis (2011) define três momentos da diáspora africana no Ocidente. O primeiro trata da experiência traumática e não voluntária, referente ao tráfico transatlântico árabe-europeu. O segundo fala do deslocamento de africanos e afrodescendentes como resultado das guerras de descolonização. E por fim, define o momento atual das culturas negras deslocadas por meio de signos – ícones, modas, músicas, filmes, livros, provocados pelo circuito de comunicação da diáspora negra, e potencializadas pela web, um fenômeno local e global, desterritorializado e muitas vezes, virtual e imaterial. A expansão do território como espaço físico o coloca sob um prisma mais subjetivo, simbólico e capaz de produzir metáforas também simbólicas da configuração psicológica dos indivíduos. Nesse sentido, os que vivem na diáspora (migrantes, imigrantes, exilados, refugiados, entre outros) compartilhariam uma dupla – se não múltipla – consciência e perspectiva caracterizadas por um diálogo difícil entre vários costumes e maneiras de pensar, ver e agir e a experiência africana da diáspora passa a ser entendida com uma contracultura transnacional complexa e bem-sucedida do “Atlântico Negro”.

Essa episteme encontra possibilidades de construção, ressignificação e trocas que compreende uma forma de viver dialógicas e anti-essencialista, possibilitando o desenvolvimento de tecnologias para sobrevivência desse tipo de conhecimento. Podem ser assim considerados as religiões baseadas na mitologia dos Orixás, como o Candomblé, que por meio da reconstrução e transformação dos sistemas religiosos africanos no Novo Mundo e ressignificação africanizadas de sistemas cristãos, sobreviveu ao longo de séculos. Para essa perpetuação de ideais (que não é fixa, uma vez que o processo cultural é híbrido e sofre de

diversos atravessamentos), num primeiro momento encontrou como canal de comunicação a oralidade, mas se pensarmos nesse terceiro momento da diáspora, onde o fluxo de signos, ideais e conhecimento é transmitido virtual e imaterialmente, o cinema constitui-se como canal de transmissão mitológico.

A partir da apropriação linguagem e dos dispositivos cinematográficos por mulheres negras falam sobre ancestralidade africana, memória coletiva, possibilidades de reinvenção e criam políticas do olhar.

3 POLÍTICAS DO OLHAR

No prefácio à edição brasileira do livro “Olhares Negros: raça e representação”, da pensadora e feminista negra estado-unidense bell hooks, Rosane Borges arrisca dizer que o século XXI vem sendo marcado por embates na ordem do imaginário, “por uma guerra de imagens e signos, por uma sede de representação e visibilidade” (BORGES, 2019; p. 10). O ponto chave destas discussões está na indissociabilidade entre política e representação e na necessidade urgente de encontrar maneiras de “(re)inventar um mundo possível, numa perspectiva estética, ética e política” (BORGES, 2019; p. 11) onde caibam todos aqueles enquadrados como “Outros”, os não contemplados por uma concepção de humano e humanismo. Ao nos debruçarmos sobre a produção imagética de mulheres negras partimos do questionamento ao ponto de vista, da perspectiva que orienta a política e as dinâmicas de poder. Mas, quando foi que olhar passou a ser sinônimo de reflexão e observação? Quando o olho passou a ser o órgão privilegiado do sentido a ponto de ser transformado em máquina? Como isso desdobrou-se num mundo operado por telas e imagens? Como as hierarquias de raça, gênero, classe organizam a cena do mundo? E sobretudo, como mulheres negras se inscrevem no jogo da política ao lançarem seus olhares para o mundo?

Neste capítulo percorreremos uma breve trajetória do olhar na ciência e na filosofia para pensarmos os olhares negros no audiovisual. Para esta visada, pego emprestada as lentes de Viviane Ferreira, Everlane Moraes, Glenda Nicácio e Renata Martins – que parecem ir além do que o olho é capaz de ver.

3.1 HÁ VORACIDADE NO OLHAR

As reflexões que seguem são conduzidas pelo capítulo 07 “Linhas de Análises” da tese de doutorado de Borges (2008), onde a autora delineia algumas questões fundamentais sobre o peso do olhar na contemporaneidade, sendo ele um agente que atua estabelecendo relações.

Uma passagem do livro “Um cativo apaixonado” de Jean Genet, inicia o texto de Borges (2008). Nela, um combatente israelense fala como o olhar de desejo dos soldados europeus direcionado a ele e outros colegas fazia com que eles assumissem uma postura seduzente frente aos soldados, mesmo que também fossem vistos como “terroristas” e

“monstros”. A situação descreve o olhar de desejo dos soldados europeus como um agente que atua como causa e efeito do comportamento de seus adversários. É um olhar que implica voracidade, carrega desejo, cobiça, admiração, assim como medo, inveja e repulsa. George Bataille no livro “História do Olho” (2003)²⁵ reúne várias histórias que tem no olho seu tema principal e em todas elas conserva seu aspecto voraz. Recentemente, em um encontro de mulheres capoeiristas, ouvi o relato de uma contramestre, mulher negra, que se sentia como o “frango assado do desenho do Pica-Pau” andando na rua ao ser capturada pelos olhares masculinos. No episódio “Tudo por causa do Frango”²⁶, o personagem Leôncio observa um frango assado que desfila por uma mesa ao som da valsa “Danúbio Azul”, o frango é seu objeto de desejo, tal qual o corpo da contramestre para alguns dos homens que lhe cruzam o caminho. Mas diferente do caso dos combatentes israelenses, no relato da contramestre o olhar lhe causava grande incômodo e desconforto. Esses rápidos exemplos destacam o aspecto voraz do olhar, segundo o dicionário Michaelis²⁷, voracidade está definida como a qualidade de quem “come com avidez”, que carrega um grande apetite, uma vontade exagerada capaz de destruir ou consumir. Logo, pensar no olhar em seu aspecto voraz enfatiza-o como um agente capaz de desejar e aniquilar. Borges (2008) destaca que na contemporaneidade, a voracidade do olhar pode ser percebida na sua “dimensão maquínica” (fotografia, cinematógrafo, televisão/vídeo e imagem da informática), cujo desenvolvimento tecnológico pautou a construção do visível e ocasionou a mudança da cultura e dos sujeitos. Nesse contexto, a transparência, a visibilidade e a vigilância (câmeras, imagens a partir de satélites, internet e redes sociais) reposicionaram várias questões em torno da função do olhar.

3.2 MAS AFINAL, QUAL A TRAJETÓRIA DO OLHAR?

É com base no conhecimento filosófico que Borges (2008) constrói um breve painel de referências sobre a relação entre *ver* e *olhar*, entre *saber* e *desejo*, e entre o *inteligível* e o *sensível*. A partir do trabalho de Quinet (2004) recupera as discussões de filósofos da

²⁵ O texto foi originalmente publicado em 1928 sob o pseudônimo de Lord Auch.

²⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RPkVMnj2DzE&ab_channel=TVPicaPau. Acesso em 16 de outubro de 2020.

²⁷ Definição retirada da versão online do dicionário Michaelis. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=WoPWb>. Acesso em 30 de outubro de 2020.

antiguidade que associavam ao olhar às ideias de desejo, de visível e de gozo. A concepção antiga centrada no raio visual de que o “fogo do olhar projetado pela alma para fora de seu corpo” (BORGES, 2008, p.312) ilumina as coisas, aproxima olhar de luz e difere da concepção da física moderna de raio luminoso. Assim, “luz e visão permanecem conectadas pela concepção do raio visual: o olhar ilumina os objetos de sua visibilidade, os corpos celestes são dotados de vista. Nossa vista irradia, e toda fonte luminosa é capaz de ver” (QUINET, 2004; p. 20). A teoria da similitude²⁸, que fala da relação de causalidade analógica – semelhante age sobre semelhante – atribuída a Platão descreve os olhos como *porta-luzes*: os olhos carregam um fogo que não tem capacidade de queimar, mas de propiciar uma doce luz. Resumidamente, vista seria um “tocar a distância”.

Com Platão e Aristóteles o olhar fundamenta a busca pelo saber e pela verdade. Em o Mito da Caverna, Platão atesta a passagem do desconhecido, da ignorância, de quem não vê nada além do mundo sensível rumo ao mundo inteligível. Ao sair da caverna, com o olho da alma, o sujeito terá a visão da verdade:

Trata-se de uma alegoria platônica do processo do conhecimento, do percurso do desconhecimento ao conhecimento, do não-saber para o saber. Este processo não se dá sem a impulsão ao saber para sair das trevas e caminhar para a luz. A *paidéia*²⁹ é comandada pelo desejo de saber. (QUINET, 2004; p. 25)

Nesta dinâmica, o olhar da alma relaciona-se com o gozo da contemplação, é o gozar do saber, o prazer supremo. E tanto no projeto da *paidéia* platônica quanto na ética aristotélica, a contemplação, definida como estado de gozo escópico (gozo da visão da imagem; daquilo que se faz visível) “em que o sujeito estaria em perfeita harmonia e plenamente satisfeito porque teria encontrado o objeto de seu desejo e não teria mais nada a desejar” (QUINET, 2004; p. 26), é central. Ou seja, para Platão e Aristóteles as dinâmicas entre *ver* e *olhar*, *sensível* e *inteligível*, apresentadas brevemente, operam a busca pelo conhecimento mais elevado. O impacto disto no

²⁸ A afirmação de que “A similitude entre agente e paciente denota uma ausência de oposição, que caracteriza o pensamento cartesiano, entre sujeito e objeto e entre ver e ser visto” (QUINET, 2004; p. 20) é importante aqui pois nos ajuda a desnaturalizar o pensamento binário, tão fundamental para as teorias de segregação racial e às políticas de dominação que operam em pares eu/outro; sujeito/objeto. Para pensar as “imagens de controle” sobre mulheres negras Collins (2019) é crítica ao pensamento binário, pois para o pensamento ocidental a binariedade e objetificação são fundamentais para a separação entre o “eu cognoscente” e o “objeto cognoscível, logo é o pensamento binário que intui a diferença.

²⁹ Para Platão, a *paidéia* seria a pedagogia responsável pela elevação do olhar sensível (aquele que está no domínio dos simulacros, objetos, artefatos, objetos matemáticos) para o olhar da alma, o da contemplação, que está do lado do ser e da verdade (QUINET, 2004).

pensamento ocidental é enorme, a ponto de São Tomás de Aquino definir “visão como essência divina”, e não obstante, a atividade do filósofo ter sido consagrada como *théorein*: contemplar, examinar, observar, meditar.

Borges (2008) completa que, na filosofia antiga, olhar e luz, raio visual e raio luminoso se confundem. O olhar media o que é desejo erótico, desejo do saber e desejo do belo. É o olhar que torna visível, que faz a mediação entre o que somos e o que queremos conhecer, possuir, entender. Entretanto, essa conjunção entre visível e desejo foi separada pela ascensão da ciência moderna e da óptica geometral. Para Aristóteles o desejo do saber visava a contemplação, o que a ciência moderna também se preocupou em separar:

O olhar – objeto da causa do desejo de saber que comanda a paidéia, objeto do gozo da contemplação filosófica e da satisfação cênica das tragédias gregas – sairá de cena com o advento da ciência. (...) Com Descartes, o mundo do mais-de-olhar desaparece para dar lugar à razão cega, em que os raios do olhar são substituídos pela física, pela métrica e em seguida pela geometria. **Do olhar, só restará sua metáfora: ele será reduzido à metáfora do conhecimento.** (QUINET, 2004; p. 27 – grifo meu)

Com o advento da ciência da luz, sob os holofotes da razão e do cientificismo, inaugurado por Descartes, o mistério do olho enfraquece e a *episteme da similitude* (onde cor, reflexo, brilho, desejo e gozo participam do olhar) dá lugar para a *episteme da representação*, marca do classicismo e da óptica geometral.

Em 1604, Kepler, descobre o fundamento físico e anatômico da visão: a formação de uma imagem real sobre a retina produzida pela convergência dos raios luminosos atravessa o cristalino, concebido como uma lente. A partir daí, o olhar ganha importância como dispositivo óptico e marca o rascunho dos aparelhos fotográficos, neste novo cenário a filosofia antiga sai de cena e passa-se a dar ênfase à física da visão. O método científico substitui a *paidéia* (sistema de educação e formação ética que engloba várias áreas do conhecimento), o olho passa ter sua compreensão associada à razão e à certeza, e a ascensão da Dióptrica (parte da física que estuda a reflexão e refração da luz em meio a densidades diferentes) surge para combater o “erro” dos filósofos e da ciência. Diferentemente da filosofia antiga, as ideias são acessíveis ao homem não mais a partir do desejo, mas sim da razão – o ver, como forma de alcançar o pensamento, sobrepõe-se ao olhar. É inaugurado um novo *cogito* (ideia inata) da visão, sem o qual todos os elementos de ver, gravar e filmar que existem sobre o planeta não existiriam. É o *cogito* do “penso, logo eu vejo” ou do “penso, logo existo”, uma vez que pensar e ver sobrepõem-se ao

existir, “a lógica geometral que provém da ciência moderna supõe que o ato de ver sugere uma trajetória que vai do eu em direção ao mundo” (BORGES, 2008; p: 313).

No período renascentista, a questão da perspectiva (técnica de representação que possibilita a ilusão de espessura e profundidade) ganha centralidade, de forma que a aquele que olha, aquele que organiza a cena, é o sujeito capaz de ver com profundidade, de “olhar tudo”. Nesse ponto da história, o olhar é soberano não pelo ponto de vista do encantamento, mas pelo campo geometral dando peso ao cientificismo e à racionalidade, a ideia de perspectiva ganha aqui a aproximação com horizonte, como se fosse capaz de abranger a tudo e a todos. “O homem olha e organiza a cena do mundo, é um onividente universal.” (BORGES, 2008, p. 314).

Mais à frente, no século XX, Merleau-Ponty, Freud, Lacan e outros pensadores, retomam as questões referentes ao desejo e ao gozo como objetos do olhar. Assim como ganham destaque outras perspectivas que questionam a centralidade do olhar e oclocentrismo ocidental. Mas, por enquanto, foquemos na questão da perspectiva e do protagonismo do olhar, assumido no século XIX. Esse período da história é marcado pelas migrações, pela sofisticação tecnológica, pelo desenvolvimento do transporte a gás, da eletricidade, e por um novo tempo discursivo muito atrelado a concepção de ordem e ao progresso, mas também muito fugaz.

3.3 DISPOSITIVOS MAQUÍNICOS E A EXPANSÃO DO OLHAR

É no bojo dessa efervescência que 1870 marca o ápice da Revolução Científico-tecnológica. Dentre tantas invenções tecnológicas surgidas no período, surgimento dos dispositivos maquínicos de expansão do olhar são a materialização do triunfo da visão.

A câmera escura é como uma imitação do olhar humano, cria a retina artificial e comprova a trajetória retilínea da luz. Flusser (2011) pondera que os aparelhos são produtos da técnica, que por sua vez, é texto científico aplicado, logo o trabalho de Kepler de esquadrinhamento do olho e o peso da perspectiva cartesiana são fundamentais para a criação deste aparelho que imita tecnicamente o olho humano. É a câmera como extensão do olho humano, um dispositivo sobre-humano. Nela a questão da perspectiva é essencial, assim como a luz representada num traço só, um jato retilíneo, que não sofre desvios, que fixa a imagem. Assim, “o mundo a ser representado reflete raios que vão sendo fixados sobre superfícies sensíveis, graças a processos óticos, químicos e mecânicos, assim surgindo a imagem” (FLUSSER, 2011, p. 24). A imagem técnica elevada ao mesmo nível do real parece não ser

símbolo e não precisar de deciframento, sendo tão confiável quanto o próprio olho humano, mas como todas as imagens também são mágicas e carregam, implicitamente, a função de estabelecer um código geral para reunificar a cultura.

Mais exatamente: o propósito das imagens técnicas era reintroduzir as imagens na vida cotidiana, tornar inimagináveis os textos herméticos, e tornar visível a magia subliminar que se escondia nos textos baratos. Ou seja, as imagens técnicas (e, em primeiro lugar, a fotografia) deviam constituir um denominador comum entre conhecimento científico, experiência artística e vivência política de todos os dias. Toda imagem técnica deve ser **conhecimento (verdade), vivência (beleza) e modelo de comportamento (bondade)** (Flusser, 2011, p. 29 – grifo meu)

Ao contemplar as imagens não vemos o mundo, mas determinados conceitos relativos ao mundo. A automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem tem a função de ordená-lo. Passamos a confiar tanto nas imagens que olhamos para elas como se fossem janelas, molduras do mundo “real” sendo que na verdade, representam um mundo metrificado que deixam de fora outros mundos, as imagens são superfícies que transcodificam processos em cenas. O cinema e a televisão são o prolongamento da promessa fotográfica e afirmam o olhar para o mundo que tende a organizar este mundo através das máquinas. Não por acaso, pensamos no cinema em *quadros* por segundo, pequenas porções de mundo emolduradas reproduzidas consecutivamente que criam a ilusão de movimento, ou em *enquadramento* (associada a expressão *ponto de vista*), ação que delimita o que está dentro do mundo criado pela imagem e tende a restringir o olhar do espectador.

Desnaturalizar os dispositivos maquínicos que emolduram o mundo é importante para pensarmos o que está por trás de sua elaboração científica, tecnológica e filosófica e mais a fundo, qual a sua função na sociedade contemporânea. E sobretudo, considerar qual sua função numa sociedade racializada. A construção das ideias em torno do exótico, radicalizada na criação dos Zoos Humanos (onde negros, índios e esquimós eram exibidos para europeus, experiência que durou até meados da década de 1950), tratam daquilo que está fora da ótica de quem organiza a cena do mundo, do que é ex-ótico (fora da ótica), assim como os estereótipos de pessoas negras (mencionados no primeiro capítulo) reproduzidos exaustivamente pelo cinema e pela televisão. A luta pela representatividade, tema tão presente no debate atual, é antes de tudo, a luta pelo enquadramento, pela possibilidade de não só ser olhado, mas de olhar também, relaciona-se com o poder, afinal, o mundo é um mundo a ser visto e a ser olhado por detrás de uma janela simbólica.

Retomando ao texto de Borges (2008), a autora sugere que as novas dimensões do social e da subjetividade se ajustam às demandas forçadas com a experiência maquinica. O Olhar assume, ao longo do século XX, papel capital, tanto sobre o potencial produtivo (com o aumento da capacidade de produção e consumo, multiplicando riquezas); quanto sobre a estrutura social, atingindo nossos modos de percepção e de estar no mundo. O olhar maquinico possui um elo indissociável com o capitalismo, de forma que visual e visível aproximam ver de vender. Nesse novo cenário, cada vez mais dependentes das máquinas, somos bombardeados por imagens, mediados por um sistema simbólico. A posse de bens simbólicos, os objetos que possuímos, o modo como falamos ou nos comportamos se sobrepõe às qualidades humanas que nos unem.

Mas é a Revolução Eletroeletrônica que confere à visão um patamar mais alargado, ressalta Borges (2008). O avanço da tecnologia para captar o movimento, por exemplo, confere ao olhar uma atitude onipotente e onipresente, ele passa a ser dinâmico, versátil, intrusivo, capaz de extrapolar os limites do tempo e do espaço, possibilitado, por exemplo, pela câmera de cinema. O investimento tecnológico promove o efeito de realidade, que por sua vez, é capaz de intensificar os sentidos. A incorporação do recurso sonoro acentua a emotividade de um olhar musicalizado, de uma presença sinestésica e extraordinariamente ilusória. Com a televisão, imagens, ruídos, sons, falas, movimentos e ritmos confundem-se e mesclam-se com as situações vividas, e paira a pergunta: onde termina o real e onde começam os signos?

Os aparatos são perniciosos justamente quando se lançam ao desafio de reproduzir a realidade. Através da verossimilhança e da transparência – conceitos-chave para se pensar as imagens no audiovisual, pois tendem a dar a impressão de naturalidade das imagens – produzem efeito de realidade. Nos dão a ilusão de que não há mediação, de que o dispositivo é transparente e afastam as imagens técnicas de sua magia, de sua função de unificadoras culturais³⁰. Quando, na verdade o real é inominável, diferente da realidade, que é discursiva, o efeito de realidade responde a uma lógica das posições subalternizadas, auxiliam na manutenção do *status quo* e criam as bases para a exploração sexual e de trabalho, por exemplo. Como já apresentado extensamente no primeiro capítulo, González (2018b), Almeida (2019) e Collins (2019) já salientam que as imagens de controle criadas em torno das mulheres negras (representadas como mulatas, domésticas, mãe preta etc.) criam as bases da política que nos aprisionam.

---

³⁰ Em “O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência” (2005) Ismail Xavier apresentam as principais questões para a teoria do cinema, enfatizando o aspecto discursivo por trás das técnicas cinematográficas. Tendo como base o dispositivo, reflete em como ele é ocultado a favor do ilusionismo (operação de transparência) ou como ele é relevado ao espectador, a favor de um distanciamento e crítica (operação de opacidade).

Recuperando a discussão de Guy Debord sobre a sociedade do espetáculo, Borges (2008) afirma que no mundo povoado de signos, o mercado se impõe como grande agenciador do código visual. O espetáculo é uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens. “Ela, a imagem, se infiltra insidiosamente nas nossas formas de concepção do mundo e de nós mesmos” (BORGES, 2008, p. 323), e nesse cenário o olhar é um tentáculo do espetáculo. Nesse novo tempo as experiências individuais e sociais são resultados dos rearranjos de uma cultura visual emergente. Com o triunfo da imagem (supremacia imagética), onde não é mais preciso se fazer “presente”, onde a questão da presença da experiência deixa de ser tão significativa, “a imagem ótica é utilizada para manipular fantasmas e desejos, com a aparente vantagem de dispor de expressões fundamentais: audição e visão.” (BORGES, 2008, p. 324), a indústria das imagens passa a fornecer porções controladas de fantasia, desejo e euforia. Isso acontece não por uma fragilidade do Olhar, na verdade

(...) é no Olhar que está a fonte de desejos e da fantasia de que o mercado procura para se alimentar. É ele, repetindo Merleau-Ponty, o nosso reitor. O que justifica porque ele se tornou um neovalor para o mercado. Ele desencadeou novas formas de articulação e condensação dos desejos individuais e coletivos. (Borges, 2008, p. 324)

Mas o pensamento cartesiano, que destituiu o fogo do olhar, o desejo do saber e do gozo, sofre uma virada ontológica com a psicanálise, Freud com o conceito “pulsão escópica” e Lacan com o “objeto do olhar”, aproximam-se da ideia da filosofia antiga que tinha o olho como fonte de desejo e da libido (QUINET, 2004). A frase “vejo um ponto, mas sou olhado por toda parte.” (BORGES, 2008, p. 314) aproxima-se fenomenologia de Merleau-Ponty (com a qual Lacan dialoga) e diz de um olhar que vê de fora e captura, afastando o sujeito do seu estatuto de onividente.

Borges (2008) recupera a função do olhar para Lacan, que tem efeito de mediação, surge quando o sujeito é ofuscado pelo foco de luz, pelo brilho refletor do Outro, sendo esse Outro uma tela, uma pessoa, qualquer coisa que desencadeie deslumbramento. Ou seja, olhar estabelece-se como uma relação entre o sujeito e aquilo que causa nele deslumbramento. A fascinação é quando o sujeito inconsciente é preenchido por esse brilho de algo que lhe falta e encontra no Outro o reflexo das imagens portadoras de *gozo* (fascínio). Entre o olho e a tela existem uma série de elementos que favorecem a identificação do meu olhar com o da câmera, resultando um forte sentimento da presença de um mundo emoldurado na tela, simultâneo ao

saber e a ausência. Assim, a identificação entre o “meu olhar” com o que é “olhado” está ligada ao meu íntimo, aos meus desejos inconfessos.

Interessante pensar nessa perspectiva de que o olhar é um meio, algo a ser preenchido pelos anseios, desejos e frustrações (aquilo que foi interrompido) do sujeito. E talvez esteja aí, nesse fascínio, num desejo íntimo e inconfesso, que o homem branco colonizador tenha construído a “necessidade” de dominar e enquadrar os povos africanos, indígenas e tudo aquilo que foge ao seu conhecimento. Pois é negando o Outro, que esse sujeito (branco e masculino) se afirma enquanto eu.

Sob a égide da ciência, o pensamento cartesiano tentou apartar-se do desejo a todo custo, e apesar do desenvolvimento tecnológico dos dispositivos maquínicos ter como base o pensamento racional, que tem no ver o uma ação praticamente matemática, a argumentação construída até aqui tenta aproximar o discurso científico do discurso ideológico que encontra centralidade no olhar. A construção do exótico, das imagens de controle e a reprodução de estereótipo retomam a questão da voracidade do olhar expostas no início do texto. No prefácio à edição brasileira de “Olhares negros: raça e representação” (2019), Borges adverte

A voracidade do olhar racista e sexista é exercida devorando corpos e culturas, sem que haja uma redistribuição imaginária e real dos lugares dos sujeitos que detêm o poder (os que olham e consomem) e dos que não têm (os que são vistos e são mercadorias de olhares) (BORGES, 2019, p. 18)

Considerando que a inserção dos sujeitos negros nas sociedades diaspóricas se deu por meio da violência, interrupção, dominação e resistência, a experiência de estar frente a imagens é carregada por sensações, tensões e interlocuções entre o olhar branco colonizador sobre o negro e o olhar negro, que afeta não apenas a experiência espectral, mas também a imagem que constrói de si mesmo

3.4 OLHARES NEGROS

É recente a popularização dos dispositivos de registro fotográfico ou videográfico, mas historicamente à população negra o acesso a esses meios capazes de registrar suas próprias narrativas foi restringido, sobretudo pela barreira econômica. A população afro-brasileira, tendo que sobreviver ao trânsito forçado pelo Atlântico, à sociedade escravocrata e à democrática (mas não menos organizada a partir do racismo), foi obrigada a criar formas de raqueamento para a sua sobrevivência, não apenas de sua forma física, mas de sua espiritualidade, de sua tradição, de seu conhecimento, de sua memória. Com a fala e a escrita comprometidas³¹, o corpo passou a ser um dispositivo de comunicação. Os cabelos crespos trançados não faziam parte apenas da indumentária, mas escondiam (ao mesmo tempo que revelavam para quem conseguisse entender) rotas de fuga das fazendas de engenho. Assim como os olhares, como o da fotografia de uma criança branca montada em uma criança negra, recuperada no capítulo um: o olhar da jovem negra, mesmo numa posição subalternizada, interpela com firmeza seu desconforto. Para pensarmos quem tem o direito de narrar e produzir reflexões, interpretações sobre experiências coletivas, é necessário pensarmos o que legitimamos enquanto dispositivo capaz de criar e produzir essas narrativas. A população afro-brasileira ao ser empobrecida teve o acesso a direitos fundamentais negados – como alimentação, educação e moradia – e teve o acesso aos dispositivos maquímicos de registro da memória dificultado. O que gerou a necessidade de criar outras formas de registros e comunicação: seja nas ladainhas da capoeira, nas letras do jongo, nas composições dos sambas, nas histórias contadas ao pé do ouvido pelos mais velhos. E até mesmo na forma como colocamos nosso olhar no mundo: seja interpelando uma situação de injustiça, reconhecendo uns aos outros ou capturando imagens.

Uma dinâmica histórica de repressão e resistência dos corpos negros no período colonial surge das relações entre os olhares. Nos mercados de escravizados, a compra se dava através do olhar: os compradores olhavam os dentes, os olhos, os ouvidos, as mãos, os pés, as partes genitais, observavam todo o estado de saúde física e mental. Nos engenhos, nas minas e nas casas o estado de vigilância era constante – estavam o tempo todo sob os olhares de seus feitores. E se a fala era muitas vezes impossibilitada³², restava interpelar pelo olhar. No ensaio *Olhar opositivo: a espectadora negra*, bell hooks trata das formas de olhar para a população negra estadunidense que aprendeu que olhar é uma forma de resistir. Sua argumentação surge das

---

³¹ É sabido no período escravocrata negros não podiam ser alfabetizados, e com isso a junção de diferentes povos com línguas-mães diferentes dificultou a comunicação pela fala e escrita.

³² “Experimentando o vermelho em dilúvio” (2016), filme de Michelle Mattiuzza recupera a máscara de Flandres recolocando-a na contemporaneidade. A máscara de Flandres representa um dos mecanismos mais cruéis e sádicos do projeto colonial, era um aparato de metal colocado no rosto do sujeito negro cobrindo a boca do sujeito negro, o impedindo de falar e era colocada pelos senhores brancos para evitar que os escravizados se alimentassem nas plantações. Um objeto de tortura com a função de causar medo e mudez (KILOMBA, 2016).

lembranças de histórias de escravizados que eram punidos por encarar seus senhores e feitores e também das lembranças de sua própria infância, onde ela mesma era punida por ousar encarar os mais velhos em situações onde era esperado que ela apenas baixasse a cabeça. De modo semelhante à fala, o olhar era uma forma de interpelação e uma maneira do escravizado demonstrar sua insubordinação.

Uma vez que eu sabia, quando criança, que o poder da dominação que os adultos exerciam sobre mim e sobre o meu olhar nunca era tão absoluto que me impedisse de ousar olhar, espiar escondida, encara perigosamente, eu sabia que os escravizados olhavam. Que todas as tentativas de reprimir o nosso direito – das pessoas negras – de olhar produziram em nós um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olhar opositor. Ao olhar corajosamente, declaramos em desafio: “Eu não só vou olhar. Eu quero que meu olhar mude a realidade”. (HOOKS, 2019b, p. 216)

Desenvolvendo o olhar opositivo, hooks parte da experiência do olhar entre o negro escravizado e seu senhor cujas dinâmicas perpetuaram certas relações de poder. Espiar seria uma maneira de questionar o poder, de não o tornar absoluto, assim defende a possibilidade de resistência pelas margens, localizadas no e pelo corpo. Um olhar que enfrenta é também um olhar que agencia, que permite a transgressão.

A autora afirma que a experiência da segregação racial americana influenciou na forma como as pessoas negras lidam com a presença de negros e brancos na narrativa, sendo possível não apenas rejeitar as representações brancas da negritude como totalizantes, mas ressignificá-las a partir da consciência racial, de gênero e de classe. Tudo isso pois o agenciamento que carrega o olhar, a relação que ele estabelece com o evento, permite a interrogação. “Eu me vejo, mas não me reconheço”. Entre a apreciação do evento, no caso dos filmes, e a incorporação, existem as sensações, as pequenas percepções que no conjunto formam as imagens-nuas³³, as

---

³³ Para Filho (2016) a comunicação acontece quando um evento, um acontecimento, atinge a pessoa e causa nela sensações que mexem com o seu devir, sensações que não necessariamente vem da materialidade das coisas, mas das pistas, dos resquícios e promovem uma reordenação interna, que possibilita novos caminhos. Para Gil (2005), tais sensações que surgem da imaterialidade da linguagem relacionam-se com a ideia de imagens-nuas, algo que surge nos resquícios da expressão verbal, na forma de percepções sutis dos sons da linguagem. Na relação com os seres humanos, são milhares de imagens-nuas, em conjunto, que constituem a percepção do rosto e do corpo do outro (GIL, 2005). As pequenas percepções surgem do primeiro contato do eu com o evento ou fenômeno, que aqui nos interessa compreender como ato comunicacional, sobretudo dos produtos culturais audiovisuais. As pequenas percepções seriam pequenas mudanças internas que nos atingem logo quando o evento nos acomete, mas que num primeiro momento não somos capazes de distinguir seus efeitos. É preciso tempo, para que o conjunto de pequenas percepções mature e passe então a ser compreensível. Filho (2016) entende esse momento como o tempo de incubação na comunicação, tomando como exemplo a ida ao cinema, o processo comunicacional será constituído de três momentos. O primeiro é aquele que o espectador não interfere, onde surgem as sensações, mas estando imerso naquela experiência é conduzido pela narrativa; o segundo seria quando essas sensações e efeitos

representações não-verbais que são preenchidas pela subjetividade do espectador, subjetividade que é atravessada por outras pequenas percepções de raça, classe e sexualidade. Segundo hooks (2019b) as imagens de mulheres negras nos filmes, sobretudo em Hollywood, estiveram associadas a feiura, a rejeição, a desumanização e a ausência, frutos de uma ideologia e políticas de raça e gênero inscritas na narrativa cinematográfica desde “O Nascimento de Uma Nação” (1915). Frente a essas imagens, cabem diferentes respostas: há aquelas que se identificam com as imagens pela negação do racismo e do machismo, mas também há aquelas que desviam, que descartam e as olham criticamente. Para esse segundo movimento, pode-se dizer que a consciência racial, social e histórica opera fundamentalmente na incorporação das sensações que o filme desperta.

Questionando os pontos de vista, as perspectivas que enquadram o mundo, hooks chama atenção para a potência no trabalho de mulheres negras conscientes de si e dos processos históricos que lançam seus olhares no mundo a partir do audiovisual. Apesar desta pesquisa não focar nas questões da espectadorialidade, entende-se que as cineastas escolhidas para compor este quadro de análise são, antes de tudo, espectadoras e durante a entrevista realizada busquei saber como se deu a formação do repertório inicial em audiovisual de cada uma delas. E não foi surpresa que a maioria acessou filmes primeiramente pela televisão, sobretudo através de programas como “Sessão da Tarde” e “Tela Quente”³⁴, cuja exibição era basicamente de filmes hollywoodianos com pouco protagonismo negro. É possível entender que todas elas cresceram, de certa forma, cercadas e bombardeadas por imagens estereotipadas sobre a vida de pessoas negras, sobretudo mulheres, mas em todas as entrevistas, é nítido um fazer audiovisual engajado na produção de imagens plurais, compromissadas politicamente com a criação de um imaginário antirracista.

O olhar para esta pesquisa é sinônimo de agente organizador do mundo, mas não é apenas um olhar maquínico, imperativo, técnico, não é um olhar que opera a cena cinematográfica, pura e simplesmente. São olhares, no plural, que partem da experiência de um mundo compartilhado, onde o racismo e o sexismo não dão trégua, são olhares construídos na relação com o mundo em que vivemos. É o olhar relacional, onde o sujeito que é olhado, também olha, aqui ele assume também sinônimo de subjetividade, de pensamento, é uma forma

---

entram em conflito com nossas certezas, provocando interrogações, choques e especulações; e o terceiro momento seria o do relato e da incorporação da experiência.

³⁴ Programas de televisão brasileiros exibidos pela Rede Globo. Exibido no período da tarde, a “Sessão da Tarde” faz parte da grade da emissora desde 1974, enquanto a “Tela Quente”, exibido no período noturno, compõe a grade desde 1988, ambos os programas são grandes janelas de exibição dos *blockbusters* estadunidenses, apesar de exibirem, sobretudo no programa da noite, alguns filmes nacionais.

de se colocar no mundo, de colocar as sensibilidades particulares de cada uma no mundo a partir das imagens técnicas e da magia que elas carregam.

Ao se lançaram como cineastas negras, estas mulheres se colocam na disputa de imaginários e na disputa da partilha do sensível. Sendo essa partilha, um sistema de evidências sensíveis que revela um *comum*, seus recortes são definidos a partir daquilo que cada um faz, do tempo e do espaço que essa atividade é exercida. Quem *toma* parte do comum, das elaborações políticas que afetam o todo e definem os lugares de cada um na sociedade – definem, inclusive, quem é visível ou não, quem é dotado de uma fala comum e quem não é, quem é político ou não (RANCIÈRE, 2009). Assim, “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer” (RANCIÈRE, 2009, p. 17). Na base da política então, temos a estética, que pelas práticas artísticas intervém na distribuição das maneiras de fazer, nas relações com as maneiras de ser e as formas de visibilidade. Ou seja, tomando como exemplo a ficção, distribui lugares sociais destinados a cada um naquela partilha do comum.

A perspectiva de Rancière (2009), dialoga diretamente com o que Flusser (2011) fala sobre a dimensão política das imagens técnicas (que carregam conhecimento, vivência e modo de comportamento) e com as ideias de Borges (2008) que analisa como olhar, em seu papel capital, provocou novas formas de articulação e condensação dos desejos individuais e coletivos. Dessa forma, considerando que a sociedade contemporânea está profundamente centrada na visão, “qual a potência de Olhares negros para promover deslocamentos nos sistemas de representação?” (BORGES, 2019, p. 12). Na sociedade que sistematicamente exclui pessoas negras de lugares que determinam as políticas e que reivindicam o comum (também referenciado como universal), quando estas cineastas se lançam na desconstrução imaginária que mantém uma dinâmica de exclusão política, social e econômica, e se colocam na contramão, assumem o desafio de criar bases estéticas capazes de colocar sujeitos negros na disputa por outros lugares imaginários, e consequentemente vê-los enquanto seres políticos. Não só olham, mas agenciam olhares na mudança da realidade. E é do entendimento de que estética e política não se colocam uma à frente da outra, na verdade caminham juntas, que olhamos para a maneira como estas cineastas negras se apropriam da linguagem cinematográfica e se colocam na disputa de imaginários.

É a partir da estética que definimos a forma de comermos, nos vestirmos, nos relacionarmos, as regras morais e políticas, afinal, o que não é visto, não pode ser partilhado. Em outras palavras, para criarmos as bases para uma sociedade mais justa e igualitária, é importante criarmos um imaginário plural sobre todos os sujeitos sociais. Imaginário plural não

é necessariamente positivo, afinal através do audiovisual é possível criar personagens e situações complexos, para além do bom ou do ruim, do bem e do mal. Para a construção de um novo mosaico de relações humanas possíveis, se faz necessário olhar atentamente tanto para os signos quanto para as técnicas mobilizadas, é necessário estar atento à luz, ao foco, aos planos, à montagem, ao som e também ao que não se faz visível à cena. E é o que pretendo demonstrar nos próximos capítulos analisando aos filmes junto às entrevistas. A partir dos dados apresentados a seguir, observo filmes comprometidos com a construção de um imaginário plural das experiências negras, mas que contam histórias capazes de tocar qualquer pessoa, cabe aqui demonstrar a capacidade dessas cineastas em refletirem sobre tempo, história, memória, amor, afeto, dor, luto, injustiça, dentre tantos outros temas, a partir de seus “olhares negros”.

O intuito aqui não é defender uma “estética negra”, tampouco reduzir a complexidade do “cinema negro” como modelo uniforme de se fazer cinema. O que Renata Martins, Viviane Ferreira, Glenda Nicácio e Everlane Moraes tem em comum, além de exercerem o ofício de cineastas é o fato de se autodefinirem negras e de estarem inscritas na diáspora africana. Renata Martins, por exemplo, é paulistana, nascida e criada na periferia de São Paulo (na zona leste), o que por si só já é uma experiência singular de vivência na capital. Everlane Moraes, por outro lado, nasceu em Cachoeira, pequena cidade do Recôncavo Baiano, mas cresceu no Quilombo Caixa D’água na cidade de Aracaju em Sergipe. De cabeça, é filha de Iemanjá, e desde criança se entende enquanto artista. Já Glenda Nicácio é mineira, de Poços de Caldas, foi filha única até os oito anos de idade e só foi conceber a possibilidade de fazer cinema na Universidade Federal do Recôncavo Baiano, na mesma cidade de Cachoeira. Por fim, Viviane Ferreira, é da cidade de Salvador (BA), cria do Coqueiro Grande, um bairro também de periferia, mas diferente (em geografia, clima, cultura etc.) daquele que Renata se desenvolveu. Viviane cresceu dentro de terreiros de candomblé (uma tradição em sua família) e entre aulas de cavaquinho, peças de teatro nos terreiros, igrejas e bares da vizinhança, experimentou o cinema, o teatro, as artes plásticas e a música durante a infância e a adolescência, tendo como primeiro público sua exigente família.

Apesar de identificar, a partir das entrevistas realizadas, a presença constante de temas como o tempo e a memória como disparadores, as escolhas de linguagem nos filmes destas quatro realizadoras são singulares. “Aquém das Nuvens” (2010) e “Sem Asas” (2019), os dois curtas de ficção de Renata Martins, estão mais próximos do que se entende como narrativa clássica. Viviane explora o uso de camadas para narrar memórias ancestrais. Everlane é uma artista plástica que faz cinema, que pinta com luz, *foley*, texturas, está entre o documentário e a ficção, mas extrapola e faz um cinema que perde mais do que ganha quando tentamos colocá-

los em caixinhas. E Glenda é a única que divide a direção de seus filmes (seu parceiro de direção nos três longas-metragens lançados é Ary Rosa) e “Café com Canela” (2017) tem uma relação profunda com a cidade de Cachoeira, e é marcado por uma estrutura não-linear, que passeia entre passado-presente-futuro.

Entretanto, a consciência de si e autodefinição parecem influenciar na realização de um audiovisual compromissado com a construção de um imaginário antirracista e assim, sem dissociar estética de política. A questão da autodefinição é amplamente trabalhada por Collins (2019), partindo da compreensão de que a consciência empírica para as mulheres negras surge das contradições entre as experiências cotidianas (seus trabalhos e experiências familiares) e as imagens de controle, a autodefinição é central, pois há uma grande contradição entre as próprias imagens que mulheres negras têm de si mesmas e a objetificação com o Outro. E como consequência, observa que para surgir uma interpretação única de si própria é preciso se lançar para fora dos enquadramentos e dos sistemas fornecidos para criar seu próprio enquadramento.

Partilham um universo sensível comum atravessado pela experiência racializada e podemos incluir a cinematografia destas realizadoras naquilo que se vem desenhando enquanto cinema negro: uma prática ancorada no compromisso de humanizar e reelaborar os lugares sociais e de pertencimento das pessoas negras. Enquanto corpo coletivo, em construção e relativamente recente, é algo que possibilita a criação das bases para que outras pessoas negras reconheçam a possibilidade de se apropriarem da linguagem audiovisual para exprimirem suas subjetividades.

Os subtópicos abaixo foram escritos a partir das entrevistas realizadas com a intenção de compreender o olhar cinematográfico das cineastas. Nelas, a estrutura de perguntas focou nos seguintes itens: a) trajetória pessoal; b) o cinema como transmissão de mitologias e formas de viver; c) os desafios e potências da linguagem cinematográfica; d) o olhar na direção; e e) especificidades em cada um dos filmes analisados.

3.4.1 Viviane Ferreira

O lugar que eu aprendi a pensar audiovisualmente foi num terreiro e quando eu entendi isso muita coisa se aquietou no meu coração (Trecho da entrevista com Viviane Ferreira em junho de 2020)

Baiana, da cidade de Salvador, crescida no bairro periférico do Coqueiro Grande e filha de Valdineia Ferreira, reconhecida manicure da cidade, Viviane Ferreira é cineasta e advogada de formação. A multiplicidade é marca de seu desenvolvimento, incentivada pela família a cultivar seus sonhos e sua liberdade, desde criança experimentou diversas formas de fazer arte e pode circular entre diversas linguagens e ambientes. Na infância cultivava o sonho de ser artista plástica, mas as caras feias e bocas torcidas que recebeu de sua família ao apresentar suas primeiras pinturas, a desencorajaram. Desistiu das artes plásticas e aos onze anos montou um grupo de teatro com os amigos do bairro, entre apresentações nos terreiros, nas igrejas e nos bares, Viviane circulava em universos muito diferentes, mas não enxergava conflito nisso, muito pelo contrário, é da filosofia do “cabendo tudo dá”, apreendida nos Carurus de Cosme e Damião. E assim, também surgiu o cinema em sua vida, fascinada com a cor muito azul que a água da caixa d’água de sua tia Nenga adquiria depois de acrescentar anil para mais uma lavagem, passou a se perguntar como era que a água do filme “A Lagoa Azul” (1980) atingia aquela tonalidade. “*Será que eles colocam anil?*”³⁵ Divagava.

Foi com Tela Quente, Sessão da Tarde e os filmes da locadora que Viviane descobriu o cinema e passou a se questionar como era possível um filme como “Um Drinque no Inferno” (1996) ter tantos cortes de cabeça. Sua mãe, grande incentivadora de seus sonhos, um dia recebeu no ponto de ônibus um panfleto anunciando que na CIPÓ – Comunicação Interativa³⁶, estavam abertas as inscrições para o curso de Cinema, TV e Vídeo e Viviane resolveu se inscrever. Na época, além do curso de cinema, Viviane fazia teatro do Programa de Educação para Igualdade Racial e de Gênero (CEAFRO)³⁷, local de formação política voltada para jovens negras, fazia aulas de cavaquinho na Escola de Cadetes Mirins e jogava futebol, cultivava o sonho de se tornar jogadora da seleção brasileira. Em nada disso via conflito, pelo contrário, aprendeu a beber de várias fontes. Mas desde que o “bichinho” do cinema a picou, como ela diz, não largou mais a vontade de fazer filmes e foi no CEAFRO, no contato com os filmes de Zózimo Bulbul e Ousmane Sembène, apresentados pelo cineclubista Luiz Orlando da Silva³⁸

---

³⁵ Fala retirada da entrevista com Viviane Ferreira realizada em junho de 2020.

³⁶ Organização não-governamental fundada em 1999, na Bahia, por comunicadores para o desenvolvimento e participação social, cultural e política de crianças, adolescentes e jovens, por meio da democratização da comunicação e da educação.

³⁷ CEAFRO é um programa de Educação e Profissionalização para Igualdade Racial e de Gênero idealizado pelo Centro de Estudos Afro-Ocidentais (CEAO) ligado à Universidade Federal da Bahia (UFBA). O programa é desenvolvido na cidade de Salvador.

³⁸ Luiz Orlando da Silva (1945 – 2006), baiano, foi um importante cineclubista, articulador político pela democratização do cinema, projecionista, curador e estudioso cinema negro. Nos anos 1980 trabalhou na Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) ensinando jovens a projetar filmes em suas comunidades (CARIBÉ, 2019).

que Viviane decidiu se dedicar ao cinema negro. Na migração para São Paulo cursou Cinema e Direito, como havia prometido para sua mãe na negociação de sua vinda (SOUZA, 2019). Pela Odun Produções, sua produtora, dirigiu os documentários “Peregrinação” (2014) e “Dê sua ideia, debata” (2008); os videoclipes “D’origem Africana” (2013) e “Amor ao Rap” (2012); as curtas de ficção “Mumbi7cena Pós Burkina” (2007) e “O Dia de Jerusa” (2014); e em 2019 o longa-metragem de ficção “O dia com Jerusa”. A formação política ao longo de sua trajetória, marcada pelas instituições que passou, a fez uma cineasta que acredita *psiciniamente*³⁹ na construção coletiva e hoje é presidente da APAN.

A coletividade e a multiplicidade são imperativos na sua compreensão do que é o cinema negro. Sendo muito vasto o repertório de formas de sobrevivência inventados pela população negra brasileira, os modos de sobreviver ao sufocamento do racismo também o são e Viviane acredita que fazer cinema negro é “*olhar para esses raqueamentos e continuar existindo, saca?*”⁴⁰. E por isso é necessário pensá-lo em sua multiplicidade:

Eu olho para o cinema negro desse lugar, a gente tem dores e delícias nesse processo de raqueamento de nossa permanência nessa diáspora, e aí são para as dores e delícias desses corpos que o cinema negro olha como modo de vida, como modo de existência. E aí para mim não dá para sintetizar em uma única forma, em um único modo e *linkando* já com a sua pergunta sobre estética, consequentemente não dá para a gente defender uma única estética para o cinema negro. (Trecho da entrevista com Viviane Ferreira realizada em junho de 2020)

Por sermos múltiplos e diversos, o cinema negro pode encontrar histórias e abordagens semelhantes, mas também antagônicas, e é isto que forma um “*movimento que produz narrativas e que garante produtos e peças muito complexas*”⁴¹. E enquanto movimento composto por diferentes corpos, alerta que antes de tudo, estes corpos precisam dizer que integram esse movimento, afinal existem pessoas negras que fazem audiovisual em outros movimentos que não o do audiovisual negro e elas tem o total direito de fazer isso. O que Viviane entende como cinema negro é um fazer compromissado politicamente em desconstruir estereótipos racistas sobre nossas existências. E, particularmente o seu, parte da sua própria multiplicidade para construir narrativas em camadas.

³⁹ Neologismo que resume características como sonhador, romântico e sensível, atribuídas às pessoas regidas pelo signo de peixes.

⁴⁰ Fala retirada da entrevista com Viviane Ferreira realizada em junho de 2020.

⁴¹ Idem.

Eu não consigo olhar pro mundo enxergando as muitas coisas como antagônicas ou como numa relação de disputa e do conflito, acho que eu sou muito da filosofia do “cabendo tudo dá”, sabe? Organizando come todo mundo. Um negócio meio assim. Que é o princípio de você pensar no Caruru de Cosme e Damião na Bahia e aí você tem lá um alguidá gigante no centro da sala, e você tem doze meninos comendo ali ao mesmo tempo, sete meninos comendo ao mesmo tempo naquele mesmo alguidá e tem frango pra todo mundo, tem caruru pra todo mundo, tem de tudo pra todo mundo. E se você não gostar da banana frita, você não vai comer a banana frita, não vai comer a rapadura, vai intercambiar ali. Então esse fluxo de coisas diferentes não... em primeira monta pra mim não é conflituoso, não é um problema. E aí eu acho que quando eu produzo, no ponto de vista audiovisual, as narrativas também vem desse lugar múltiplo, em camadas. E tenho a sensação real de que acabo sempre começando falando de muitas coisas ao mesmo tempo, e coisas grandes e complexas, em um espaço de tempo que, se a gente for pensar as orientações clássicas da narrativa audiovisual, seria melhor dividir em três ou quatro filmes. Mas também são questões que acabam me inquietando e me atravessando ao mesmo tempo, então eu não conseguiria dar conta delas de maneira isolada e aí isso acaba indo pros filmes de maneira muito veemente. E eu precisei entender que isso tem a ver com a forma como eu penso, a forma como eu olho pro mundo, a forma como eu vivo, pra eu entender que eu não estava fazendo cinema errado, então entender que é o meu processo criativo, que é minha forma de pensar e minha forma de me expressar e compartilhar com o mundo e que tudo bem também. (Trecho da entrevista com Viviane Ferreira realizada em junho de 2020)

Viviane é de uma família tradicionalmente de terreiros de Candomblé, sua bisavó, Zulmira Maria Borges fundou a Casa Manso Dandalungua Cocuazenza, em Salvador na década de 1940. E sua vivência no candomblé atravessa sua forma de realizar e pensar o audiovisual. Do ponto de vista estético, o tempo e a oralidade são buscas constantes em suas produções (o que será observado mais a fundo no capítulo três). A figura dos/as *griots*, como o ser mais velho da comunidade, é fundamental para a manutenção das tradições de matriz africana na diáspora e a oralidade é tecnologia de guerra. Para a população negra, muito do que foi transmitido sobre nosso passado, heranças culturais e ancestralidade foi transmitido através da fala e foi como ouvintes que pudemos (CORREA; RAMOS; SOUZA, 2018) criar imagens em nossos imaginários.

Porque eu posso não ter a foto da minha bisavó materna, mas eu tenho a imagem dela gravada, porque minha tia-avó me falou que ela era uma preta, esguia, nobre... uma mulher muito brava. Eu consigo imaginar. E aí, diante de um registro de retrato falado eu conseguiria rever aquilo que minha tia-avó me falou sobre minha bisavó, e conseguiria olhar para um retrato dela. (Entrevista com Viviane Ferreira realizada em junho de 2020)

Quando Viviane se coloca no lugar de ouvinte, a imagem é produzida a partir da fala em sua imaginação e o primeiro dispositivo ativado para capturá-la foi o olhar de sua tia-avó, que a armazenou na memória. O olhar assume então uma dupla função: ao mesmo tempo que é capaz de comunicar quando a fala não era validada ou suficiente, foi responsável por capturar imagens. Se o dispositivo fotográfico surge, em primeira instância, na tentativa de registrar aquilo que o olho vê e a memória armazena, para a população negra, a falta de acesso a esse tipo de registro nos obrigou, historicamente, a criar outros mecanismos para registro e armazenamento. Logo, para Viviane, questionar o que é legitimado enquanto dispositivo de captura imagética, é fundamental para que não se abra mão de séculos de produção de imagens garantidas por nós mesmos sobre nossa própria existência.

Além da influência em sua estética fílmica, Viviane afirma que *“o lugar onde eu mais assisti cinema, onde eu mais vivenciei cinema foi dentro do terreiro”*⁴². Para isso, ela argumenta a partir da sua vivência no universo do Axé, pois entende as cerimônias e rituais como completamente audiovisuais:

Se você compreende que dentro de um terreiro de Candomblé o olho humano como dispositivo que captura essas imagens e a memória individual e coletiva é o que armazena tudo isso, e você consegue partir do princípio que a música, o som, acompanha todos os processos dentro do terreiro e visualmente, cada ritual, cada cerimônia, ela tem a sua estética, a sua forma, as suas cores, os gestos e movimentos específicos, o que é aquilo cotidianamente que não seja uma vivência audiovisual? E aí audiovisual na sua essência porque toda tecnologia ainda é o corpo humano, quando você pensa na criatividade, quando você pensa na memória individual e coletiva como armazenador dessas imagens quando você pensa nesse lugar de testemunha ocular como o olho como dispositivo de captura dessas imagens. (Trecho da entrevista com Viviane Ferreira realizada em junho de 2020)

bell hooks (2019b), quando fala da importância do olhar para a população negra estadunidense e a relação estabelecida tanto com as imagens estereotipadas, quanto com a produção de algumas cineastas, afirma a centralidade do olhar. E não é uma centralidade pautada apenas na aproximação cartesiana de racionalidade, hooks (2019b) compreende o olhar como uma tecnologia de guerra, de sobrevivência ao racismo, como um dispositivo inicial de armazenamento e comunicação que garantiu a produção e transmissão de imagens por pessoas negras sobre suas próprias vivências. E quando Viviane aproxima o audiovisual das cerimônias e rituais de terreiro, aproxima a concepção do audiovisual como experiência sonora, visual e

---

⁴² Idem.

estética de produção simbólica a toda uma epistemologia, a uma forma de concepção, transmissão e vivência nascida da diáspora negra, dos fluxos e refluxos do trânsito negro, presente no candomblé. Nos desloca a pensar o próprio corpo negro como uma tecnologia audiovisual que se inscreve em várias linguagens, e nos faz pensar sobre a capacidade do corpo, e não apenas das máquinas em produzir imagens. Reivindicando não apenas o olhar, mas a fala oral, a memória e a gestualidade como dispositivos cinematográficos fundamentais para a sobrevivência da população negra na diáspora.

3.4.2 Everlane Moraes

É isso que eu trago pro cinema, não é nada além disso, utilizar a luz ao nosso favor, utilizar a linguagem do cinema ao nosso favor pra acentuar a beleza que a gente tem, acentuar a complexidade que a gente tem e que é. (Trecho da entrevista com Everlane Moraes realizada em abril de 2019)

Nascida em Cachoeira – BA, Everlane Moraes cresceu no bairro Getúlio Vargas na cidade de Aracaju – SE. Antes conhecido como Maloca, o bairro fica na região central da cidade e hoje é reconhecido como o segundo Quilombo Urbano do Brasil. E é ele o personagem principal do primeiro filme da diretora, o documentário “Caixa D’água: Qui-Lombo é esse?” (2013, 15min, Brasil). Em texto de sua autoria escrito para a revista online Verberenas, sintetiza a si mesma como uma mulher, negra, brasileira, criada numa periferia do nordeste brasileiro, e em seguida, sintetiza sua produção como um cinema de ensaio e autoral, em que o social ao seu entorno “se mostra através dos universos e códigos simbólicos com os quais eu interajo: pessoas e conteúdos” (MORAES, 2018)⁴³. Não fossem as pessoas, seu bairro seria como tantos outros, com os mesmos problemas de infraestruturas, mas é justamente a partir da complexidade territorial que inscreve sua subjetividade poética no curta-metragem protagonizado pelos afrodescendentes que homenageia a história dos descendentes de escravos que vivem em um dos bairros mais tradicionais de Aracaju.

---

⁴³ Disponível em: <http://www.verberenas.com/article/uma-memoria-poetica-na-carne/>. Acesso em 27 de outubro de 2020.

Essa foi minha primeira experiência cinematográfica, que abriu os horizontes subjetivos que estavam adormecidos dentro de mim. A partir dessa experiência, confesso: a minha concepção de mundo nunca voltou a ser a mesma. (MORAES, 2018)

Entretanto, a expressão artística já estava presente em sua vida desde muito antes. Seu pai é o artista plástico José Everton dos Santos, personagem de seu segundo filme “Conflitos e Abismos: A Expressão da Condição Humana” (2014, 15 min. Brasil) e entre pincéis, telas e tintas, as artes plásticas foram a primeira área de estudo da diretora. No percurso de sua trajetória, tendo passado pelo curso de artes plásticas na Universidade Federal do Sergipe (UFS), aproximou-se da filosofia da arte, grega e moderna, com ênfase nos estudos sobre estética, semiótica, iconografia e iconologia das imagens, mas foi no cinema que encontrou possibilidade de expansão. Em 2015 ingressou na cátedra de documentário na Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV) em Cuba, onde pode amadurecer sua linguagem cinematográfica. Lá dirigiu os filmes “El Reflejo” (2016, 3 min. Cuba), “Allegro ma non troppo: la sinfonia de la bellezza” (2016, 6 min, Cuba), “La Santa Cena” (2015, 13 min, Cuba), “Monga, Retrato de Café” (2017, 13 min, Cuba), “Aurora” (2018, 16 min, Cuba) e “Pattaki” (2019, 21 min, Cuba), que variam entre documentário, filme ensaio e experimental. Inscrevendo-se na disputa simbólica, Everlane afirma que o trânsito entre as linguagens cinematográficas é um de seus paradigmas criativos, sempre deslocando seus temas e iconografias para as questões da diáspora africana. Suas referências cinematográficas vão de Agnès Varda a Jordan Peele, de Alfred Hitchcock e Vertov a Zóximo Bulbul, Spike Lee, Viviane Ferreira e Larissa Fulana de Tal. E o diálogo com a arte branca não lhe é uma crise, tampouco uma limitação, pois consegue utilizar-se dela para criticá-la e propor uma outra iconografia.

Então, eu vou continuar fazendo esses filmes que eu chamo de experimentos estéticos e que eu adoro colocar a gente nesse lugar, eu adoro quando tem uma pessoa que historicamente, socialmente, ou que no nosso imaginário coletivo são pessoas que são incapazes de estar nesse lugar e de repente eu pego elas e coloco no lugar de conceito, de filosofia, de logia, extremamente complexo e sofisticado. Eu adoro quando eu coloco essas mulheres num lugar tão sofisticado, né? E aí pra mim isso é um tapa, é um murro na cara do branco, porque eu sei que eu tô falando com o branco, eu sei o que eu tô atingindo dele, eu sei a raiva que ele tá de mim, eu sei que eu sou um mistério pra ele. Primeiro que minha estética, minha idade e de onde eu vim, seria impossível fazer um cinema tão conceitual como esse, tão engajado e tão firme, né? Que consegue falar com ele de maneira horizontal ou até mais do que ele. Eu sei onde meus filmes são bons, em relação aos filmes brancos, eu sei onde eles nunca vão conseguir fazer igual ao meu, né? Então, eu gosto muito desse lugar, que pega o nosso que é tão simples, cotidiano e tão estigmatizado dentro de um lugar socialmente pequeno e trazer ele pra um lugar extremamente conceitual, de nível altíssimo de filosofia, de logia, sabe? (Trecho da entrevista com Everlane Moraes realizada em abril de 2019)

As disputas de iconografia, de quais imagem contam a história, criam imaginários e se inscrevem nas políticas dos olhares que organizam o mundo são bastante conscientes em seu processo. “La Santa Cena” (2015) e “Pattaki” (2019) são dois de seus filmes que partem de obras de pintores europeus (“A Santa Ceia”, de Leonardo da Vinci e “Invenção Coletiva”, de René Magritte, respectivamente) e que buscam a partir da mitologia e da semiótica recriar uma interpretação simbólica das relações sociais enraizadas na experiência da diáspora africana, sobretudo no pensamento filosófico que baseia a religiosidade de matriz africana. Para isso não recorre ao binarismo ou a oposição destes signos, pelo contrário, percebe neles as analogias e dá variadas brechas interpretativas. Sua intenção é de dar uma roupagem muito mais aterrizada na cultura afro a um certo tipo de linguagem universal ou ocidental. As culturas africanas tendo sido interrompidas pela colonização tiveram que se forjar no trânsito diaspórico para sobreviver, assimilando códigos culturais de outras etnias. A questão do cinema como transmissão de modos de vida encontra uma potência iconográfica enorme no cinema de Everlane, ela parte da aglutinação, esta que é uma de nossas maiores formas de resistência ao longo dos séculos, pois não é feita pela imposição, tal como faz o branco, mas sim pela complementação das nossas potencialidades com potencialidades dos outros.

A combinação de diferentes bases filosóficas e linguagens artísticas potencializa a fragmentação estética em seus trabalhos, ao mesmo tempo que dialoga com a multiplicidade tão presente na fala de Viviane Ferreira para compreender a experiência negra na diáspora, que é uma experiência repartida, fragmentada, polivalente e multifacetada. A multiplicidade é também fruto da dupla-consciência, como bem nos lembra Du Bois (1999) e Fanon (2008) e é no limbo entre África e Brasil, que Everlane vê liberdade e potência para sua capacidade de fabulação “*eu gosto muito desse lugar, então eu tento conciliar o saber alguma coisa [sobre a África] e o não saber nada e saber um pouco sobre, porque aí sobra espaço para eu fabular o que eu quiser*”⁴⁴. Durante a entrevista, Everlane usa várias marcações para se definir: negra, brasileira, do candomblé, nordestina, de Cachoeira, ocidentalizada – nos lembrando que as identidades não são fixas, elas deslocam-se e sobrepõe-se umas às outras. É interessante a forma como ela se coloca frente a essa multiplicidade e permite observar e se apropriar de códigos culturais que não necessariamente partem de sua experiência pessoal para fabular, criar, imaginar, narrar.

A questão da aglutinação de diferentes códigos culturais é uma característica muito presente na formação dos terreiros brasileiros (SODRÉ, 1988), espaço que surge com relevância

---

⁴⁴ Fala retirada da entrevista com Everlane Moraes realizada em abril de 2019.

na formação artística de Everlane, apesar de não ser nascida e criada em terreiros de candomblé, ela é candomblecista. Os elementos sensitivos experienciados nas cerimônias e rituais onde cultuam-se elementos naturais, físicos, com textura, cor, alegria, música, brilho transpõem-se na linguagem cinematográfica utilizada para dar beleza e magnitude às pessoas negras: “*é como se eu estivesse pintando, eu pinto com luz, pinto com foley, pinto com textura*”⁴⁵. Semelhante aos elementos da “cachaça estética” de Viviane Ferreira, Everlane também tem na oralidade um disparador criativo, mas a partir de outro lugar, o do silêncio, utiliza-se do seu lugar como ouvinte dessas histórias para criar as imagens que dão corpo às fábulas. E entende este silêncio tanto pela abordagem estética, quanto política:

E a gente conseguiu resistir através do silêncio, eu sempre falo isso, nossas mulheres principalmente, e os homens também. Conseguimos resistir através da fala, quando alguns falaram e foram mortos, da fala quando alguns conseguiram chegar no espaço que eles conseguiram falar, mas também a gente resistiu muito através do silêncio. (Trecho da entrevista com Everlane Moraes realizada em abril de 2019)

O silêncio abre a possibilidade para outros sentidos, e mais uma vez o olhar ganha destaque:

Quantas vezes a gente não teve que tramar através dos olhos uma fuga, sabe? Quantas vezes no silêncio a gente não tramou rotas de fuga através do cabelo? Quantas vezes... quantos de nós não nos comunicamos pelo olhar? Um negro e outro se comunica pelo olhar quando gosta de alguma coisa, quando não gosta. A gente tem essa sensualidade, essa coisa do gesto, a gente é muito expressivo, tudo isso pode ser acentuado se você diminuir, não é nem a palavra, a fala, diminuir o discurso. Então a gente vive num mundo muito discursivo, do qual isso me... me... eu acho que mata muito as imagens. Eu acho que é isso, no terreiro a gente aprende isso, no terreiro a gente aprende a escutar, a escutar, escutar e a calar. Então... meus filmes são a reprodução desse silêncio. (Trecho da entrevista com Everlane Moraes realizada em abril de 2019)

Mas não é o olhar como imperativo, em seu fazer cinematográfico, a gestualidade e a expressividade dos corpos são tão comunicativas quanto a fala. O cinema de Everlane tem no corpo negro sua maior forma de expressividade. São corpos negros que ocupam a frente das câmeras e é a subjetividade negra, complexa e múltipla que é valorizada. Desse modo, seus filmes, que mesclam artes plásticas, com documentário, mitologia e elementos da ficção,

---

⁴⁵ Idem.

dialogam com o modo de fazer cinematográfico ligado à performance, onde a ênfase encontra-se nos aspectos subjetivos ou expressivos da própria cineasta com seu tema e receptividade do público a esse engajamento (NICHOLS, 2010, p. 63). Everlane fala de si, sem precisar colocar-se frente a tela cria um cinema que intitula de “Cinema-Espelho”. Para entender esse último ponto retomo a questão do olhar como fonte de desejo e de saber, capaz de tornar visível e mediar o que somos e o que queremos conhecer, possuir, entender.

Eu realmente me apaixono pelos personagens, eu nunca vou fazer um filme sobre uma pessoa que eu não me apaixonei ou eu nunca vou fazer um filme negativo, que eu fale “eu não gosto de você e vou tomar você como personagem”, eu nunca vou fazer um filme de pessoas que eu não admire, porque eu não tenho essa capacidade de falar mal de alguém, sabe? Então só de gente que eu me apaixone, depois que eu me apaixono pelo que ela é e vejo que ela tem uma potência subjetiva em si, vejo que ela tem uma persona, eu tento cativar ela pelo olhar mesmo, e pelo olhar ter esse brilho, ser esse espelho, são sinais que chegam né. (Trecho da Entrevista com Everlane Moraes realizada em abril de 2019)

No trecho reproduzido acima Everlane fala das escolhas de suas personagens, que normalmente são pessoas que lhe inspiram admiração e desejo de conhecer, de estar próxima, de apreendê-las. As personagens escolhidas para os seus filmes são aquelas que lhe despertam paixão e que são fonte de um descobrimento íntimo, subjetivo. Seu “Cinema-Espelho” é uma forma de entender e mostrar a si mesma a partir de outros corpos negros, criando uma aproximação com seus personagens, identificando neles angústias, sonhos e desejos semelhantes aos seus, de forma que o olhar sugere contemplação e integração de experiências singulares, mas também comuns.

3.4.3 Glenda Nicácio

Muita gente sempre pergunta: ‘ah, mas vai ser um filme político?’ Claro né, todo filme é político, não é pra isso que a gente faz cinema? Essa esfera está dada, não tem como suprimir: olhe aonde está sendo feito, quem está fazendo, a forma como está fazendo, quem está sendo filmado. (Trecho da entrevista com Glenda Nicácio realizada em outubro de 2019)

Talvez Glenda Nicácio não sonhasse em ser cineasta até se tornar uma, na verdade, em nossa conversa, ela confessou não gostar da palavra cineasta, prefere ser chamada de realizadora. E se engana quem pensa que isso é uma questão de baixa autoestima relacionada a seu trabalho ou a sua pessoa, na realidade, ela não se identifica com o imaginário glamourizado que a palavra “cineasta” carrega. Para Glenda, o cinema é sim um lugar de magia, de poesia, de busca pela vida, mas também um lugar de muito trabalho, de mão na massa, de quem tem ideias complexas e que as expressa artisticamente, mas que também resolve problemas diários, vai à xerox, aos correios, cuida da arrumação e organização do espaço, por exemplo.

Glenda é mineira, da cidade de Poços de Caldas, irmã mais velha de Letícia, alguém que, segundo ela, surgiu na sua vida para mudar a forma como até então compartilhava o mundo. Durante a infância não tinha o hábito de ir ao cinema, sua relação com a cinematografia se deu através de filmes exibidos na televisão, mas lembra com carinho dos domingos de folga de sua mãe em que iam juntas assistir peças de teatro exibidas na rua da cidade. E foi aí, entre um domingo e outro, que foi introduzida ao universo do teatro, relação que se estendeu ao longo dos três ou quatro anos durante a adolescência em que compôs um grupo de teatro no Conservatório Musical Antônio Ferruccio Viviani de Poços de Caldas. Sua formação escolar sempre se deu em escola pública e até ela ingressar no curso de cinema na Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB) pelo SISU, não possuía referências familiares que haviam cursado faculdade. O SISU, assim como o Prouni e a cotas raciais foram as políticas públicas (reivindicadas pelo movimento social negro) responsáveis pela inserção de uma maior quantidade de alunos pobres, negros e indígenas no ensino superior. Fruto da política pública de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI), a UFRB surgiu em 2005 como primeira universidade federal do interior da Bahia e é reconhecida pela sua política de inclusão social, em 2017, 83,4% de seus estudantes eram autodeclarados negros e 82% oriundos de famílias com renda total de até um salário-mínimo e meio⁴⁶.

Foi então, em 2010, seguindo a intuição de que aquela oportunidade era única e com *“todo o jeitinho mineiro de cuidar e cercar”*⁴⁷ de sua família, que Glenda se mudou para Cachoeira (BA) para cursar Cinema na federal, algo que até então parecia ser uma possibilidade apenas para quem cursava o ensino médio em colégios preparatórios para o vestibular como o Anglo e COC⁴⁸, escolas elitizadas da região. O empobrecimento da população negra brasileira

⁴⁶ Dados retirados do portal da UFRB. Disponível em: <<https://ufrb.edu.br/portal/noticias/4800-em-seus-12-anos-ufrb-comemora-maioria-negra-e-pobre-no-ensino-superior>>. Acesso em 04 de setembro de 2020.

⁴⁷ Fala retirada da entrevista com Glenda Nicácio realizada em outubro de 2019.

⁴⁸ Exemplos citados na entrevista, são colégios particulares da região de Poços de Caldas reconhecidos por prepararem e aprovarem alunos nas universidades públicas do Brasil.

e junto aos estereótipos, criaram, ao longo das décadas, um imaginário social que nos associa a falta de conhecimento, a subserviência e docilidade. Reproduzido à exaustão, afetou também aquilo que reconhecemos enquanto possibilidade de existência. Junto a isso, a invisibilização e o apagamento da trajetória de pessoas como a de Adélia Sampaio, mulher negra, pobre e também mineira, pioneira no cinema brasileiro, é sintomático de um mecanismo que sistematicamente tenta nos excluir dos lugares de disputa de poder, como é o cinema e o audiovisual, no geral e afeta aquilo que reconhecemos enquanto possibilidade de vida para nós mesmos.

Após dez anos de trajetória, Glenda Nicácio já assina três longas-metragens de ficção dirigidos em parceria com Ary Rosa⁴⁹, “Café com Canela” (2017, 102 min), “Ilha” (2018, 96 min) e “Até o Fim” (2020, 93 min), tendo se tornado, depois de um hiato de mais de 30 anos, a segunda mulher negra brasileira a dirigir um longa de ficção exibido no circuito comercial. E para ela, este fato em si não é motivo de orgulho, e sim de constrangimento, pois reafirma a excepcionalidade de sua trajetória, enquanto a regra é ter nenhuma ou poucas mulheres negras como diretoras de cinema.

O cinema se constituiu como uma arte das elites, é comum observarmos na trajetória de realizadores brasileiros, homens e mulheres, celebrados pela grande mídia, pelo público e pelos espaços de legitimação dessa arte (como festivais e mostras de cinema nacionais e internacionais), uma origem ligada a famílias detentoras de grandes fortunas, sejam banqueiros, latifundiários ou empresários, fazem parte uma elite econômica. De forma que a ideologia burguesa pode ser observada não só pelas imagens, mas também na forma como se organizam as relações de trabalho. Trabalhar com cinema ainda é trabalhar com uma parcela da elite que não se vê como responsável por cuidar, limpar e organizar o próprio ambiente de trabalho, por exemplo. Ao mesmo tempo que é uma profissão extremamente glamourizada, onde realizadores abastados se encontram para discutir cinema em festivais no verão europeu. Reflexos das relações de trabalho construídas dentro do capitalismo, onde opressões e hierarquias são necessárias para a manutenção do *status quo*.

Acredito que quando Glenda diz não se reconhecer enquanto cineasta é por não se reconhecer com esse modo de produção, não por não ter dimensão de que o que ela faz é cinema, mas por querer se afastar dessa ideia que liga cinema a glamour para afirmar seu posicionamento:

---

⁴⁹ Juntos compõe a Rosza Filmes, produtora audiovisual independente sediada na cidade de São Félix, Recôncavo Baiano.

Eu prefiro o termo “realizadora”, pois eu realizo, eu acordo cedo, vou na xerox, coloco as coisas do filme no correio, preencho formulário, peço carta de anuência, e para mim cineasta não traz essa esfera da realização, já a palavra realizadora sim: isto é, uma pessoa que realiza a pré-produção, a produção, o filme. (Trecho da entrevista com Glenda Nicácio realizada em outubro de 2019).

Longe do glamour, o cinema para Glenda é um ofício e seu modo de fazer é marcado pelos processos caseiros, artesanais e coletivos, algo que vem das experiências e vivências cotidianas, de “dentro de casa”, sendo este o lugar onde justamente encontra a potência de seus trabalhos. Além da direção, Glenda assume a direção de arte de seus filmes, e “Café com Canela”, especialmente, teve um processo muito particular. A história de Violeta (Aline Brune) e Margarida (Valdinéia Soriano) é narrada na cidade de Cachoeira, Recôncavo Baiano e grande parte das locações acontecem em casas, bares e ruas da cidade, mas em especial, o cenário que compõe a morada de Margarida foi todo construído em estúdio, a fim de possibilitar as intervenções necessárias para o alcance poético que o roteiro pedia. Para isso, a equipe realizou uma oficina de cenografia com a cenografista e artista visual Tina Melo e com o cenógrafo Yoshi Aguiar, os aprendizes eram pessoas da equipe de arte do filme, pessoas da comunidade em geral (dentre universitários e moradores) e alunos de escola pública do terceiro ano do ensino médio. A intenção era contribuir na formação de profissionais qualificados na região, integrando e partilhando conhecimento entre equipe técnica e comunidade. Para a confecção dos figurinos do filme, foi firmada parceria com a Cooperativa de Trabalho em Costura e Artesanato de Maragogipe (COOPCAM), composta por mulheres da região. No geral, a equipe do filme era composta por alunos e ex-alunos da UFRB, ou seja, a produção do filme tinha como base a cidade de Cachoeira, e partia dela não apenas para a elaboração narrativa, mas para o próprio desenvolvimento do filme, dos profissionais e da comunidade, sendo a coletividade um imperativo de produção. A sinergia entre Glenda e Ary Rosa (roteirista e diretor do filme) é fundamental para o desenvolvimento do processo, parceria firmada ao longo de anos de convívio e partilha, não só de cinema, mas de amizade também e distancia-se de uma noção de autoria individualista, para reafirmar um fazer coletivo.

Porque era um projeto muito audacioso o que a gente propunha, eram coisas propostas não por discursos, mas sim por necessidade de existir, o único jeito de dar certo era isso aqui: assumindo e aceitando as precariedades do lugar que estávamos vivendo e também do que a gente era. (Trecho da entrevista com Glenda Nicácio realizada em outubro de 2019)

Vieira (2018) ao analisar os modos de produção em filmes de baixo orçamento, como “Elekó” (2015) e “Kbela” (2015) atesta a importância da política da coletividade que cerca essas produções, assim como em “Amor Maldito” (1984), que devido às restrições políticas impostas pela ditadura militar a que estava submetida a Embrafilme, a produção só foi possibilitada pelas parcerias que cercaram sua realização. Para Adélia Sampaio cinema é arte do ajuntamento e não existe sem a coletividade, ideia que ajuda Ferreira e Souza (2017) a definirem o cinema negro no feminino a partir de

(...) uma concepção de cinema que floresce da territorialidade e dos princípios de coletividade e de comunalidade, redimensionar o fazer cinema e possibilita às diretoras negras recriar os espaços-territórios silenciados pelo racismo e pela heteronormatividade, por meio de ensinamentos ancestrais e do respeito às experiências de vida da comunidade onde estão inseridas, edificando, assim formas plurais de abordar a diversidade. Por isso, constitui-se símbolo de empoderamento negro feminino. (FERREIRA, SOUZA. 2017, p. 176)

A disputa em torno do que nomeia o fazer cinematográfico de Glenda, postas no início do capítulo, busca localizar de onde partem as motivações que a colocam no fazer artístico. Glenda refere-se ao nascimento de sua irmã com carinho, pois marca a importância do compartilhamento das experiências no mundo, algo que na vida adulta, encontrou na possibilidade de fazer cinema. E a relação com a comunidade que a cerca, assim como o compromisso de fazer filmes onde essa comunidade possa se enxergar, reafirma seu pertencimento a um modo de existência comum às comunidades afro-brasileiras. Assim como Sodré (2017b) propõe uma filosofia que começa da cozinha de casa em vez de desvãos celestes da metafísica, Glenda propõe um cinema cuja referência de produção vem do dia a dia, e não de manuais de produção importados. Tanto Sodré quanto Glenda falam de uma possibilidade de elaboração epistemológica e artística onde cabem diferenças e analogias, e que estão enraizados nas experiências cotidianas da população afro-brasileira.

Mas pra mim fazendo o “Café” essas palavras chegaram muito pra mim, que eu faço um cinema artesanal. E isso não tem a ver com a qualidade do produto ou do processo que proponho, eu faço cinema artesanal pois é assim que acredito e porque nós somos “tupi” mesmo, um outro jeito de olhar esse cinema, de ver as coisas, pois a nossa referência de produção vem do dia a dia, e não de um caderno ou livro. (Trecho da entrevista com Glenda Nicácio realizada em outubro de 2019)

A relação com a comunidade, sobretudo a comunidade de Cachoeira, São Félix e das pequenas cidades do Recôncavo Baiano são ponto de partida para a criação dos filmes. O axé plantado naquele território, transborda para a narrativa fílmica de “Café com Canela” e preenche as lacunas do invisível: está na estrutura de montagem do filme (que embaralha as noções de espaço-tempo e cria um tempo próprio), nos elementos cenográficos que dão a dimensão do estado mental das personagens, nos movimentos de câmera e mais diretamente na presença de Oxum como energia “*que impulsiona, que joga para fora*”⁵⁰. São elementos que acentuam a memória ancestral por detrás de sua criação e que partem em busca de vida, de continuidade e de possibilidade de existência. A busca aqui, se faz de forma poética, que vai muito além da impressão de realidade.

O que fazer com o mundo? E creio que eu achei esse lugar no cinema, embora o cinema seja muito pequeno, por isso acho que nossos filmes têm essa vontade de “correr atrás da vida”, por isso que talvez, pra mim, fazer cinema seja fazer vida. (Trecho da entrevista com a Glenda Nicácio realizada em outubro de 2019)

E numa sociedade que literalmente sufoca pessoas negras, o cinema mostra-se como um lugar de constante busca pela vida, pela dignidade e sobrevivência. Na construção de uma humanidade digna, Glenda opta por contar histórias de amor, de afeto, de dor, luto e que se expandem na capacidade de se comunicar com qualquer pessoa, mas ao optar por mobilizar signos aterrados na cultura negra, têm a intenção de atingir sua própria comunidade:

E aqui estou falando da visão de uma classe que não tem acesso e tampouco hábito de ir ao cinema e que consome muita televisão. Por exemplo, meus pais são esse público. Ver o filme e se enxergar enquanto negritude, poder se ver na tela é algo muito importante. Uma coisa muito bonita é o começo do filme em que aparece o vídeo do personagem Paulinho na festa, muitas pessoas que viram o filme vieram nos falar “nossa, eu nunca tinha visto imagens em videocassetes de festas: aniversários, aniversários de crianças negras, e recordar que eles próprios não tinham esses registros em suas famílias”. Eu acho que isso é um processo de perceber o que você não tem, e o filme deixa isso muito explícito, de você poder olhar isso, esses aspectos relacionados à memória, à história, ao afeto, da possibilidade de existir. O filme revela muito isso, não somente enquanto cinema, mas enquanto vida: de se projetar e poder

---

⁵⁰ Fala retirada da entrevista com Glenda Nicácio realizada em outubro de 2019.

contar histórias. (Trecho da entrevista com Glenda Nicácio realizada em outubro de 2019)

O posicionamento político em fazer um cinema compromissado em expirar vida e dignidade à população negra surge aqui não só como um discurso, mas está intimamente conectado às escolhas estéticas, no lugar em que é feito, nas pessoas que o fazem e em quem ele busca atingir.

3.4.4 Renata Martins

Não posso afirmar que seja uma característica fundante de um cinema negro contemporâneo. Mas acho que todos nós estamos dispostos a experimentar e trazer nossa ancestralidade para as telas. (Trecho da entrevista com Renata Martins realizada em setembro de 2020)

A última das entrevistadas, Renata Cilene Martins é a caçula dos quatro filhos de Maria do Rosário Martins e José Elói Martins. Neta paterna de Natividade Procópio Martins e Antonio Afonso Martins e neta materna de Geralda da Silva e José Altivo da Silva, cresceu cercada pela família em Itaquera, periferia da cidade de São Paulo. Entre papéis, tintas e lápis de cor, desde a infância gostava de ouvir e contar histórias, as noites passadas com luzes apagadas ao som da peça radiofônica “Jonathan Gaivota” ficaram marcadas em sua memória. Outro ritual constante dessa época era “ir para a cidade”⁵¹ de transporte público com sua tia e madrinha, Tatida, para assistir aos lançamentos no cinema do centro de São Paulo e depois lanchar no Mcdonald’s. Nas telas do cinema assistia aos filmes da Xuxa e dos Trapalhões, e em casa a Sessão da Tarde e os filmes de VHS eram bons companheiros. “*Sem dúvidas esses passeios na infância povoou meu imaginário e influenciou no meu gosto por cinema*”⁵². Entretanto, o cinema como profissão só se tornou uma possibilidade com o surgimento das políticas públicas, em 2005 na gestão do governo Lula, quando Renata ingressou na primeira turma beneficiária do PROUNI no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi.

⁵¹ Expressão comum usada por moradores da periferia de São Paulo para se referir ao deslocamento das regiões periféricas para o centro da cidade.

⁵² Fala retirada da entrevista com Renata Martins realizada em setembro de 2020.

Desde a infância Renata já era encantada pela possibilidade de contar histórias e pelas imagens, e mesmo tendo sido formada por imagens estereotipadas, suas produções vão ao avesso dessas essencializações. O que confirma aquilo que bell hooks fala de que a consciência crítica é capaz de tornar espectadores e realizadores potencialmente críticos. Em 2010, quando criou seu primeiro filme, não tinha contato diretamente com as discussões do movimento social negro, mas queria levar para a tela um pouco do cotidiano rodeado de afeto em que nasceu e cresceu. É notável a importância da família para a trajetória cinematográfica de Renata Martins, pois ela é o elemento central de suas narrativas. “Aquém das Nuvens” (2010, 18 min) e “Sem Asas” (2019, 19 min), seus dois curtas-metragens autorais, representam os afetos e angústias de famílias pretas. No primeiro, a história de amor entre dois idosos é inspirada na relação de seus próprios pais, que se mantiveram juntos até a terceira idade, já o segundo parte da relação amorosa entre pais e filhos, constantemente colocados frente ao racismo. E ambos os filmes são ambientados na periferia da cidade de São Paulo, locais que historicamente só ganharam espaço na televisão em programas criminais ou em telenovelas, filmes e seriados cujo tema principal está ligado às desigualdades sociais, ao tráfico de drogas e todas as problemáticas que a falta de políticas públicas causam às periferias das grandes cidades.

Sua trajetória e inquietações pessoais ganham força narrativa através de crônicas cotidianas potencializadas pela linguagem cinematográfica. *“É através da linguagem que eu dou forma às questões que me tocam e tento compartilhar com um público maior”*. Utiliza a expressão audiovisual como contranarrativa hegemônica, a partir de olhares construídos fora dos campos de representação legitimados como oficiais e que a partir de sua própria experiência tem um potencial discursivo que ainda não estamos acostumados a ver na televisão e no cinema. É necessário repensar o discurso que coloca estes olhares à margem da sociedade pois para quem nasceu na margem, ela é o seu próprio referencial, seu próprio centro. Renata é idealizadora e coordenadora da Mahin Produções Audiovisuais e Culturais, e a escolha do nome é significativa: referência Luísa Mahin, importante líder política insurgente do começo do século XX. A escolha reafirma não apenas o seu compromisso político, mas também reafirma seu compromisso com a ancestralidade, de que *“não podemos seguir sem olhar para trás, sem reverenciar os nossos ancestrais”*⁵³.

Pra mim o ancestral tem várias dimensões, seja os meus mais velhos: pais, avós, tias; ou a história que nos foi negada, às pessoas em diáspora que não conheci.

---

⁵³ Idem.

Ancestralidade tem a ver com sensibilidade, respeito, escuta, ensinamento e coletividade. Acho que trago um pouco disso nas minhas produções, seja diante das telas, ou atrás dela (Trecho da entrevista com Renata Martins realizada em setembro de 2020)

Iniciei este subtópico com uma fala de Renata sobre a disposição de cineastas negros em experimentar e trazer a ancestralidade para as telas. Ancestralidade entendida aqui no campo da sensibilidade, que possui sua própria unidade cósmica e pensá-la é reverenciar a continuidade da vida e do corpo negro em trânsito, afinal é ela quem permitiu que homens, mulheres e crianças apartados do continente africano pudessem passar de gerações em gerações seus deuses, histórias, crenças e culturas. Correa, Ramos e Santos (2018) quando falam em ancestralidade, de memória, ancestral, remetem a um passado onde ritos e heranças deixados por aqueles que já não fazem mais parte deste mundo, acabam fazendo parte da construção de nossas identidades e possuem o poder de nos ajudar a direcionar nossas vidas e evitar abismos, através da conexão entre nossos espíritos e divindades de diferentes panteões africanos. As autoras reforçam ainda como a ancestralidade é um campo de disputa numa sociedade que impõe o esquecimento de qualquer laço e pertencimento fora dos espaços e do tempo linear branco, europeu, masculino e heteronormativo. A ancestralidade encontra seu percurso no corpo negro, é através dele que ela constantemente se refaz, se comunica e se expressa (CORREA; RAMOS; SOUZA, 2018), e quando esse corpo assume a cena (seja na direção, no elenco, na fotografia, no som, etc.) compartilha uma experiência singular e coletiva. Olhar para trás para seguir no fazer audiovisual é buscar um referencial imaterial capaz de alimentar, de dar forças e de transmitir estratégias de raqueamento social.

Além da ancestralidade e da família, são temas constantes no cinema de Renata o genocídio da população negra e o afeto. A denúncia é parte de uma postura consciente e engajada, pois estamos enfrentando cotidianamente uma política de morte, mas Renata nos propõe a olhar não apenas para a falta de recursos e humanidade que nos é imposta, ela nos mostra também a face do amor e do afeto como forma de enfrentamento dentro do seio familiar. Propõe uma relação onde o/a espectador/a que assista seus filmes possa enxergar o potencial de cura, de vida e reconexão consigo e com seus pares.

O trabalho de Renata Martins vem sendo reconhecido internacionalmente, recentemente duas séries em que trabalhou como roteirista foram premiadas no Emmy Internacional, fora a grande quantidade de prêmios nacionais e internacionais que seus trabalhos autorais têm

recebido. Entretanto, ainda encontra dificuldades para ser reconhecida financeiramente como outros autores e diretores brancos com mesma ou com menos experiência que ela.

Sinto que alguns autores brancos não me reconhecem com boa roteirista ou autora, mas como alguém que serve para alimentar suas narrativas e evitar que elas sejam racistas e sexista. Porém, meu trabalho autoral, como a “Websérie Empoderadas”, “Sem Asas” e “Aquém das Nuvens”, todos premiados e celebrados por onde passam, escancaram o racismo nosso de cada dia que impossibilitou minha ascensão econômica. Conheço poucos roteiristas brancos que tenham uma produção tão ampla como a minha, mas conheço muitos que ganham até dez vezes mais do que eu ganho. No entanto, acredito que meu trabalho tem inspirado uma geração de novos autores e diretores negres pelo Brasil afora, e isso é muito maravilhoso e dinheiro nenhum paga. (Trecho da entrevista com Renata Martins realizada em setembro de 2020)

Renata Martins, assim como as demais cineastas aqui apresentadas, têm conseguido furar algumas bolhas e espaços de poder, o que não tem sido sinônimo de reconhecimento financeiro, como colocado na fala acima. Entretanto, as contribuições imagéticas e epistemológicas certamente têm influenciado uma nova geração de jovens em diferentes áreas e dão continuidade ao projeto emancipatório.

3.5 ÀS VEZES PARA VER, É NECESSÁRIO FECHAR OS OLHOS

Apesar da centralidade do olhar para as discussões sobre imagens, as entrevistas realizadas, o visionamento dos filmes e a explanação nos capítulos seguintes nos levam a pensar além do olho, e por isso é necessário acrescentar contribuições epistemológicas de outras matrizes. A perspectiva do olhar não é a única ou a mais importante em outras bases filosóficas que não as ocidentais.

A interpretação cartesiana que privilegiou a visão como o sentido capaz de atingir o conhecimento, estando associada a ideia de luz, de razão, separou corpo e mente. Oyèronké Oyěwùmí (2017) é crítica ao oclocentrismo ocidental, pois só uma sociedade vidente é capaz de diferenciar o corpo em categorias de sexo, cor da pele e tamanho do crânio. Até muito recentemente, nas sociedades ocidentais, os corpos eram representados como o lado imoral da natureza humana e a predileção estava na mente, muito mais nobre do que a carne. Para Oyèwùmí (2017) nas formulações teóricas ocidentais que interpretam o mundo social, a

perspectiva biológica é predominante para entender as hierarquias sociais como naturais, o que explica as diferenças binárias (homem/mulher; branco/negro; civilizado/primitivo). Entretanto para os Yorubás do sudeste da Nigéria e outras culturas africanas, o corpo nem sempre foi usado como base da classificação social. Até o século XIX, na cultura Òyó não existiam as categorias feminino e masculino, a hierarquia social estava marcada pelas relações sociais, privilegiando a idade e um mesmo corpo poderia ocupar vários papéis sociais (governante, mãe e sacerdote, por exemplo).

Mas se o corpo humano é universal, porque parece haver uma presença tão exagerada no ocidente em comparação ao território Yorubá? Oyěwùmí (2017) afirma que o marco teórico que demonstra o sentido privilegiado em cada cultura explica essa realidade. Enquanto no ocidente, a visão foi tida como sentido mais nobre, capaz de alcançar os estágios mais complexos da consciência, a cultura Yorubá têm sua ênfase na multiplicidade de sentidos, ancorado na audição. A questão aqui não é construir uma binariedade entre a cultura oral e a cultura simbólica, uma vez que o sortilégio Ifá, por exemplo, possui componentes tanto visuais quanto orais. Trago a autora para nos ajudar a pensar outras dimensões dentro do visível cinematográfico.

Em essência, a distinção entre Yorubá e o Ocidente, representada na ênfase da capacidade de compreensão a realidade incorporando uma variedade de sentidos, envolve mais do que a aparência, para o povo Yorubá, e de fato para muitas outras sociedades africanas, - trata-se de “uma presença particular no mundo – um mundo concebido como um todo em qual todas as coisas estão vinculadas”. Trata-se de muitos mundos habitados pela humanidade sem privilegiar o mundo físico do metafísico. A absorção da vista como modo primordial de compreensão da realidade, promove o visível por cima do que não resulta óbvio para o olho, deixando escapar o resto dos níveis e nuances da existência. (Oyěwùmí, 2017, p. 57 – tradução minha)

Tanto nas entrevistas realizadas para esta pesquisa, quanto nas obras apresentadas existe um eixo importante que se apresenta de diferentes maneiras: a questão de uma dimensão do invisível, de presenças que escapam ao que é visível pelo olho e um modo de fazer que se aproxima de uma cosmovisão orientada nas religiões afro-brasileira. Pelo material analisado é perceptível que a compreensão da realidade incorpora uma variedade de sentidos que considera muitos mundos habitados e isso transborda no fazer cinematográfico.

Muniz Sodré em “O Terreiro e a Cidade” (1988) analisa como diferentes etnias de origem africana, sobretudo os povos Yorubá e Ketu, atuaram na elaboração cultural da diáspora africana, para isso tem como corpus teórico predominante a formação dos terreiros no Brasil.

No período da unificação das cidades e da nação brasileira, concorriam noções diferentes de espaço e territorialidade, uma orquestrada pela elite econômica, excluía negros e pretendia a reprodução mimética da Europa, enquanto a outra, de origem africanas, pretendia a prática de uma cosmovisão exilada, compreendida na formação dos terreiros de candomblé. Sodré (1988) aponta como base epistemológica a aglutinação das diferenças pela prática religiosa e a integração ao cotidiano. Fruto de um pensamento *Arkhé* (um princípio que está presente em todos os momentos da existência de todas as coisas, no início, no desenvolvimento e no fim de tudo que vem a ser), a prática litúrgica religiosa africana está em todos os momentos das existências de todos os seres (humanos, animais, da natureza, etc.), dessa forma todas as ações estão ligadas por uma força ativa que permeia todas as relações, o *axé*. Uma vez no exílio, longe de sua terra de origem e consequentemente, afastados de suas práticas cotidianas, os escravizados tiveram que reelaborá-las no território brasileiro. Assim, os terreiros formados no Brasil, inicialmente na Bahia, se configuram como espaço de resistência e celebração da cultura africana e sendo uma forma de organização social abrangente e plural, não excluem as diferenças, pelo contrário, usam-se delas para a sua construção. Ancoram-se em uma base epistemológica que valoriza a analogia, a comunhão, a integração, coletividade e corre paralelamente às concepções europeias que dão centralidade ao indivíduo, a racionalidade e ao cientificismo como forma de percepção do mundo, indo muito além da visão.

As danças, as festas, os cantos, os ritmos, as batucadas, as músicas e os jogos constituem as ações que dão corpo e forma a celebração da ancestralidade, do culto aos deuses africanos (orixás) e do compartilhamento do saber. O corpo aqui é tido não como um corpo físico, materialização da diferenciação entre o Eu e o Outro, sujeito e objeto, ele é em si um território, sobrevivente e elaborador cultural. Beatriz Nascimento trabalha a ideia de interrelação entre corpo, espaço e identidade que pode ser refeita por aquele(a) que busca tornar-se uma pessoa (e não coisa), seja no quilombo, na casa de culto afro-brasileiro, num espaço de encontro e/ou diversão, no movimento social negro, diante do espelho ou de uma fotografia (RATTS, 2006, p. 66). Assim, é a partir do corpo negro que se elabora as diferentes noções de espaço/território e é a partir dele também que se elabora essa identidade negra.

Entre luzes e som, só encontro, meu corpo, a ti. Velho companheiro das ilusões de caçar a fera. Corpo de repente aprisionado pelo destino dos homens de fora. Corpo/mapa de um país longínquo que busca outras fronteiras, que limitam a conquista de mim. Quilombo mítico que me faça conteúdo da sombra das palavras. Contornos irrecuperáveis que minhas mãos tentam alcançar. (1997). (NASCIMENTO, apud RATTS, 2006, p. 68)

O deslocamento marca o corpo de mulheres e homens africanos. Seja na separação com a “terra de origem”, a África, seja nos deslocamentos nas Américas (para os quilombos, para as cidades, para os centros urbanos), para Beatriz Nascimento o principal documento dessas travessias, forçadas ou não, é o corpo (RATTS, 2006). Não somente em sua aparência, mas em mente e espírito. É o corpo que ocupa os espaços e deles se apropria e não constituem encontros apenas corporais, são reencontros de uma imagem com outras imagens no espelho: com negros, brancos, com pessoas de outras cores e compleições físicas e com outras histórias. (RATTS, 2006). O corpo como memória e documentação também é produtor de sentido, é, junto aos demais elementos da natureza, um caminho para a ancestralidade, unidade cósmica, viva e ativa, é a base fundamental das existências e o elo entre o Brasil e o continente africano (CORREA; RAMOS; SOUZA, 2018).

Quando Viviane Ferreira afirma que o primeiro lugar onde experimentou o audiovisual foi dentro do terreiro; quando Everlane Moraes se propõe um cinema de aglutinação que tem inspiração nas histórias ouvidas nos terreiros e quilombos; quando Glenda Nicácio ressalta a presença de Oxum em *Café com Canela* e sua aproximação com a cidade de Cachoeira e um modo de fazer coletivo; ou quando Renata Martins traz a ancestralidade como fundamento para o seu cinema, a forma como conhecem e incorporam o mundo está muito além do que é percepção visual, racional. É através do cinema que arquitetam e dão continuidade a integridade negra, a força vital, o axé e o *arkhé* de nossa ancestralidade (SOUZA, 2016).

4 VIVIANE FERREIRA E EVERLANE MORAES

Tecendo o fio da entrevista com o fio que conduz as narrativas fílmicas, proponho junções e sobreposições entre o pensar e fazer audiovisual. Começo com os filmes de Viviane Ferreira e Everlane Moraes

4.1 ENTRE O TEMPO E A ORALIDADE

Início com o trabalho de Viviane Ferreira. Sua compreensão de que o cinema negro está enraizado numa prática de desconstrução de estereótipos sobre as nossas existências e não numa unicidade estética são fundamentais para analisarmos os trabalhos e as trajetórias de cada realizadora. Apesar das temáticas e das motivações encontrarem pontos de semelhança, a abordagem estética é particular.

Os filmes analisados são curtas-metragens “O Dia de Jerusa” (2014, 20 minutos) e “Mumbi7Cenas Pós Burkina” (2010, 07 minutos) e de saída é importante saber que Viviane Ferreira parte da multiplicidade. Atravessada por diferentes marcadores sociais e vivências, produz um audiovisual repleto de camadas e capaz de construir, a partir da fala, visualidades tão nítidas quanto as histórias contadas por sua avó. Nele, o tempo e a oralidade são reflexões centrais.

4.1.1 O Dia de Jerusa

A sequência que inaugura “O Dia de Jerusa” (2014, 20 minutos) é marcada pela presença de diversos transeuntes, todos pretos, que caminham pela rua da Abolição, no Bairro do Bexiga, cidade de São Paulo. No Bexiga nem tudo é italiano⁵⁴, uma das versões que contam

---

⁵⁴ “No Bixiga nem tudo é italiano: relatos de vivência sobre um bairro da região central de São Paulo” (2016) é o título do artigo da pesquisadora Larissa Aparecida Camargo Nascimento. A autora pesquisa como as manifestações culturais afro-brasileiras presentes no bairro são interpretadas pelos sujeitos autodeclarados. A região também recebeu um número significativo de imigrantes italianos, e apesar de sua origem estar associada ao Quilombo do

sua origem é associada ao Quilombo do Saracura constituído no final do século XIX às margens do Ribeirão Saracura, local que abrigava escravizados foragidos. Mesmo após a abolição da escravatura, o Bexiga recebeu um considerável número de afro-brasileiros que deslocaram-se para o bairro, tanto pela “limpeza” do Centro Velho quanto pelo já existente núcleo negro do Saracura (NASCIMENTO, 2016, p. 109) e suas contribuições para a formação cultural do bairro estão presentes até hoje, como o Grêmio Recreativo Cultural e Social Escola de Samba VAI-VAI. Dentre todas as ruas que compõe o bairro, a escolha do filme em iniciar na Rua da Abolição é significativa, pois marca a luta abolicionista, o protagonismo e as contribuições de afro-brasileiros na história do bairro.

Jerusa (Léa Garcia), caminhando distraída, é a primeira que surge na tela, seguida de um senhor de boné e cabelos brancos, Sebastião (João Acaiabe) empurrando sua carroça. A voz em off, de alguém imitando uma sirene de polícia seguida da fala “Mãos pro alto, vagabundo!”, acompanha a descida da idosa pela rua. Kléber (Majó Sesan), um jovem poeta em situação de rua é quem narra a situação, ele atrela sua interpretação do poema “Minha Mãe”, de Luiz Gama⁵⁵ as onomatopeias que imitam uma ação policial marcada por tiros, ao mesmo tempo que direciona por onde os transeuntes devem andar. É a subjetividade do poeta que dá o tom a cena, que dirige nosso olhar. Silvia (Débora Marçal), também jovem, caminha apressada, até que dá de frente com os passos tranquilos do carroceiro. A justaposição que segue sugere algumas metáforas:

Ajoelhado e com as mãos para o alto, o jovem declama os seguintes versos:

“(..) De amor o fruto apertava,
E à nossa boca juntava
Um beijo seu, que era vida (...)”

Enquanto o trecho narra a relação carinhosa de um jovem com sua mãe no poema de Luiz Gama, a imagem corta, e a câmera acompanha os movimentos dos corpos de um casal em situação de rua (Dirce Thomaz e Edson Montenegro), que namoram embaixo de um cobertor (Figura 1), imagem que surpreende, pois as representações hegemônicas não costumam associar o amor à experiência das pessoas em situação de rua. Enxergamos o amor acontecer na calçada,

---

Saracura e o protagonismo da população negra influenciar até os dias de hoje a formação cultural do bairro, diferentes meios e discursos representam-no como uma região tipicamente italiana no centro de São Paulo.

⁵⁵ Luiz Gonzaga Pinto da Gama é o Patrono da Abolição da Escravidão do Brasil. Filho da insurgente Luiza Mahin, figura importante nas revoltas contra a escravidão, Luís Gama lutou pela abolição da escravatura através de seu trabalho como jornalista, orador, escritor e advogado.

o amor como símbolo de luta diante das violências impostas (SANTOS; SOUZA, 2016, p. 71). O narrador segue em voz off:

“(...) Quando o prazer entreabria
Seus lábios de roixo lírio,
Ela fingia o martírio
Nas trevas da solidão.”

O carroceiro passa em frente ao casal, observa a cena e sorri (Figura 1). A senhora sorri de volta com seus dentes brancos a mostra. A cena de amor é contraposta com os seguintes versos:

“Os alvos dentes nevados
Da liberdade eram mito,
No rosto a dor do aflito (...)”

Voltamos a ver o jovem, agora deitado sob o asfalto, como se pedisse por clemência (Figura 1):

“Negra a cor da escravidão”.

Figura 1: De cima para baixo: casal namora na rua (Dirce Thomaz e Edson Montenegro); Sebastião (João Acaiabe); Kléber - o poeta (Majó Sesan)

Fonte: Captura de tela do filme “O Dia de Jerusa” (2014; dir. Viviane Ferreira)

A estrutura fílmica vale-se de justaposições para subscrever camadas de sentidos. As imagens do filme colocadas a respeito das imagens construídas pelo poema fazem da sequência não apenas uma apresentação dos personagens, mas subverte, complexifica e embaralha as temáticas que serão exploradas pelo filme, criando analogias. Assim, a sequência anuncia que

solidão e amizade; loucura e lucidez; amor e empobrecimento; liberdade e opressão; passado e futuro convivem no encontro entre Jerusa e Silvia.

Silvia vivencia relações hostis em seu ambiente de trabalho. A jovem é pesquisadora de opiniões para uma nova marca de sabão em pó, dentro da empresa encara as relações superficiais e de pouco diálogo com suas colegas, além da insensibilidade de sua chefe; na rua, entrevistando consumidores, é assediada pelo dono do bar que responde sua pesquisa. A violência sexual contra mulheres é algo conhecido por todas, mas como bem nos lembra Lélia González (2018b), sobretudo sobre as mulheres negras foi criada uma dinâmica de exploração econômico-sexual que cristalizou a ideia de um corpo violável e hipersexualizado, através da reprodução dos estereótipos e da dificuldade de acesso ao ensino e ao trabalho formais, experiências cotidianas, como a que Silvia é submetida no filme, são comuns. No filme, a violência ganha ainda mais camadas, pois o assédio é cometido por um homem, igualmente negro, que impõe sua masculinidade sob Silvia.

No começo da tarde, enquanto Jerusa anseia pela chegada de visitas em casa e prepara o ambiente para a comemoração de seu aniversário de 77 anos, Silvia toca a campainha. Pelas grades da pequena janela na porta elas se encaram. A casa de Jerusa é bastante iluminada e ampla, no batente da janela, atrás da porta de entrada, vemos um copo, que inferi uma forma de proteção espiritual ao ambiente e os seres que ali habitam. Assim como o altar que está próximo, onde, entre flores brancas (que simbolizam a paz), está uma vela azul no centro, junto as imagens de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, São Benedito, Santo Antônio de Categeró⁵⁶, Santa Efigênia e Zé Pelintra, santos e entidades negras. Durante o filme, não há nenhuma menção direta à religiosidade das personagens, mas estas imagens tornam implícita e localizam a forma como a espiritualidade é presente na vida de Jerusa.

De forma acolhedora, Jerusa recebe a jovem que pretende entrevistá-la. O tique-taque do relógio, ao fundo, marca o tempo naquela conversa e, já na primeira pergunta, Jerusa nos contempla com seu bom-humor e assume, naturalmente, o papel da *Griô*. É ela quem detém a palavra, sustentáculo dos povos tradicionais de matriz africana (SANTOS, SOUZA; 2016) e nos convida a sentarmos próximos a ela, como uma avó que nos coloca aos seus pés para ouvir as histórias de sua infância. Com a lembrança:

---

⁵⁶ Das imagens citadas, talvez seja a menos conhecida. Santo Antônio de Categeró ou Antônio de Cartago nasceu na cidade de Barca, Cirenaica, norte da África e no início de sua vida religiosa professava a fé em Maomé. Foi escravizado, levado à Sicília e tornou-se pastor. Ao conquistar sua liberdade entrou para a Ordem Terceira de São Francisco. Sua imagem é atrelada ao cuidado dos doentes. Informações disponíveis em: <<https://www.diocesesa.org.br/2019/11/santos-e-santas-negros-da-igreja-catolica/>>. Acesso em 25 de agosto de 2020.

Antigamente, só tínhamos sabão em pedra, um sabão duro, bom, cheiroso. Com um pedaço só, minha mãe lavava sete trouxas de roupa de umas setes dondocas diferentes... imagina que uma trouxa de roupa lavava umas cem peças. (Reprodução da fala da personagem no filme)

somos conduzidos a um tempo distante e sua descrição é tão visual que faz surgir em nosso imaginário a cena de uma menina que acompanha sua mãe, carregando grandes e pesadas trouxas de roupas, para lavá-las com apenas um pedaço de sabão na beira do rio. Uma lembrança de Jerusa, mas que é compartilhada na trajetória de tantas outras mulheres negras – lavar roupa para fora era um dos trabalhos mais comuns no bairro do Bexiga até pelo menos os anos 1930 (SCHNECK, 2018) realizado majoritariamente por mulheres negras (CASTRO, 2008). Assim como minha avó me contava de quando ia para a beira do rio lavar roupa com minha bisavó, a trajetória e a importância das lavadeiras para a formação de gerações no Brasil vêm sendo contada por múltiplas vozes protagonizadas por mulheres negras. Na música, as “Ganhadeiras de Itapuã” contam histórias de lavadeiras à beira da lagoa do Abaeté (Salvador – BA); na literatura Conceição Evaristo conta a vida de lavadeira de sua mãe e sua tia no poema “Vozes-Mulheres” (1990); no cinema, Edileuza Penha de Souza dirigiu o documentário “Filhas De Lavadeiras” (2019), que narra da perspectiva das filhas, histórias de lavadeiras de diferentes partes do Brasil. O filme é dedicado a Maria Helena Vargas da Silveira autora do livro “As Filhas das Lavadeiras” (2002), onde narra as memórias que viveu com sua mãe em seu trabalho como lavadeira.

Figura 2: Jerusa (Léa Garcia) abraça Silvia (Débora Marçal)

Fonte: Captura de tela do filme "O dia de Jerusa" (2014, dir. Viviane Ferreira)

Silvia continua preocupada com o tempo, com o futuro, pretende finalizar o questionário o quanto antes, enquanto Jerusa posterga e encontra a cada fala da jovem, uma oportunidade para falar sobre si mesma. No abraço longo que elas trocam, em congratulação ao aniversário de Jerusa (Figura 2), a forma como a idosa se anima e se entrega para aquilo demonstra, em seus gestos e feições, a falta que sente do contato físico e apresenta os primeiros sinais da solidão e do isolamento que vive.

Dispondo as forminhas de papel dos doces, Jerusa conta a história de seu nome, dado em homenagem a sua avó, Maria Jerusa Anunciación, uma negra ladina, que não era registrada, nem letrada, mas que era perspicaz o suficiente para enganar os letrados. Uma mulher que fugiu de seu senhor e foi em busca de outro que a marcasse de aluguel como lavadeira, na busca por uma nova identidade a senhora optou por nomear-se “Maria” em homenagem à mãe de Jesus, “Jerusa” em louvor à Jerusalém e “Anunciação” porque ela estava destinada a anunciar a volta de Cristo. Assim, por sua aparente devoção ao catolicismo, conseguia ganhar a confiança dos brancos para sua sobrevivência.

Grande parte dos planos são médios, Silvia e Jerusa ocupam a centralidade do quadro, individualmente ou em dupla, direcionando o olhar do espectador/a aos gestos e falas da personagem. Jerusa oscila entre olhares vibrantes e olhares cabisbaixos, e vai aos poucos nos apresentando a complexidade de suas emoções. Lá pela metade do filme temos pistas de que provavelmente sua família não aparecerá e o único presente que receberá será a visita de Silvia. Ela lembra com tristeza da relação que teve com o seu falecido marido, Raduan, um árabe que gastou quase todo o dinheiro conquistado com seu trabalho de cozinheira. Seus filhos também são ausentes, Jerusa menciona que Carlos Alberto esteve envolvido no acidente do metrô em Pinheiros⁵⁷ e ao dizer que sua filha, Ana Rita, “deixava tudo pela metade” marca que sua lembrança da filha está no passado.

Enquanto Jerusa dá voltas e voltas para contar sua história, a ansiedade de Silvia fica cada vez mais latente, até que encontra em um jornal no banheiro seu nome na lista de aprovados no vestibular da USP, seu semblante se alegra e nos faz lembrar que o ingresso de negros na universidade pública é uma conquista coletiva. Este acesso é uma pauta do movimento social negro há décadas e tornou-se mais possível após a implementação das cotas

---

⁵⁷ Em 2007, o canteiro de obras da Linha 4-Amarela onde estava sendo construída a Estação Pinheiros, em São Paulo, desmoronou. Sete pessoas morreram em decorrência do acidente, a obra estava sob responsabilidade do Consórcio Via Amarela e todos os envolvidos foram absolvidos. Fonte: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-01/passados-10-anos-ninguem-foi-condenado-por-acidente-no-metro-de-sao-paulo>. O filme deixa indicado implicitamente, que o filho da personagem era uma das pessoas envolvidas no acidente.

étnico-raciais no ensino superior⁵⁸. Só a partir daí, Silvia rende-se ao acolhimento que Jerusa lhe oferta desde o começo e se entrega ao dividir com a senhora a forma baiana (Figura 3), aprendida na infância, de cantar parabéns (SANTOS, SOUZA; 2016). Jerusa, que estava rememorando suas vivências do passado e Silvia, que vivia ansiosamente esperando pelo futuro, contemplam aquele encontro e se olham com afeto e cumplicidade. Embaladas pela trilha suave que acompanha a cena, elas decoram a casa com bexigas, apagam velhinhas, dançam, comem os docinhos e chegam ao fim do dia. A noite cai e com apego elas se despedem, o carroceiro do início passa em frente da casa de Jerusa, como se, mesmo com o escurecer, o tempo tivesse sido suspenso para que aquele encontro pudesse acontecer.

Durante os créditos, a voz de Marquinho Dikuá entoa o samba que clama por esperança, compreensão e justiça (sociais e poéticas) e fecha o ciclo narrativo iniciado pelo poeta Kléber na primeira sequência do filme. Frente a solidão, loucura, empobrecimento, esquecimento, opressão e dor de uma realidade social aniquiladora, o filme constrói uma narrativa de amizade, afeto, fortalecimento, memória e esperança e por ele:

Somos levados (as) a transcender junto com elas o sentimento que emana, evocando em nós as relações que estabelecemos com mulheres negras, com nossas mães, avós, tias, amigas, primas e tantas outras, pelo fortalecimento mútuo. (SANTOS; SOUZA, 2016. p: 78-79).

Figura 3: Jerusa (Léa Garcia) e Silvia (Débora Marçal) cantam parabéns em baiano.

Fonte: Captura de tela do filme "O dia de Jerusa" (2014, dir. Viviane Ferreira)

⁵⁸ Em 2012, pouco tempo antes da produção do filme, o Supremo Tribunal de Justiça (STF) julgou a constitucionalidade das cotas raciais, resolução que teve como consequência a ampliação da implementação das políticas afirmativas nas universidades públicas.

Apesar de manter uma estrutura narrativa que pode ser dividida cronologicamente entre manhã (apresentação das personagens), tarde (encontro) e noite (despedida), o filme abarca diferentes tempos históricos marcados pelo apego de Jerusa em contar o passado e a ânsia de Silvia em vivenciar o futuro. Além de introduzir discussões caras ao momento em que foi produzido, como o ingresso de negros na universidade, a solidão da mulher negra e o afeto entre mulheres negras como possibilidade de cura. Na entrevista realizada, Viviane Ferreira compartilhou aquilo que chama de sua “cachaça estética”, ou seja, os principais pontos de partida para suas proposições artísticas são o tempo e a oralidade. Influenciada pela vivência nos terreiros de Candomblé Angola, onde o tempo “*é Orixá, energia que orienta e conduz tudo*”⁵⁹, Viviane tenta entender como o tempo funciona e como ele age em nossa vida, tanto da perspectiva existencial quanto cinematográfica. Em “O Dia de Jerusa” isso está presente: no tempo de fala de cada uma das personagens; na câmera sempre focada na angústia e nas sensações de uma das duas; e na forma como elas se relacionam com as memórias do passado, as angústias do futuro e o encontro entre elas. Há ainda a dimensão dos tempos históricos com os quais o filme dialoga. Ao fincar a história no bairro do Bexiga e trazer as memórias ancestrais de Jerusa, o filme lança luz ao passado escravocrata, às relações raciais estabelecidas pós-abolição e à contribuição da população afro-brasileira para a formação cultural na cidade de São Paulo. Mas, o filme também ilumina debates significativos ao momento em que foi concebido:

Fazia sentido naquele momento uma personagem como Silvia estar vinculada com as questões de pensar a universidade (...) estar na universidade era a utopia de que seríamos corpos salvos da mira da polícia, por exemplo. Então, a gente começou a se debater por todas as frestas possíveis, em todas as periferias desse país tentando encontrar um caminho que nos levasse até a universidade. A maneira como os movimentos sociais, a maneira como as políticas públicas, naquele momento, apontava a universidade como caminho pra gente, era impossível não colocar a Silvia nesse conflito, que era o conflito do tempo. (Trecho da entrevista com Viviane Ferreira realizada em junho de 2020).

Em 2019, foi lançado o longa-metragem “O Dia com Jerusa” (80 minutos), expandido a história trabalhada no curta e atualizando algumas das questões abordadas. Nele, a relação entre as personagens, assim como suas subjetividades, são exploradas a partir de elementos já

---

⁵⁹ Fala retirada da entrevista com Viviane Ferreira realizada em junho de 2020.

presentes no curta (como a relação de Jerusa com sua mãe, que ganha densidade) e também elementos novos, Silvia não está mais tentando entrar na universidade, no longa ela está terminando a graduação em História enquanto tenta se inserir no mercado de trabalho.

Quanto a oralidade, outro ponto-chave em sua criação, Viviane bebe da vivência em terreiro onde a oralidade é central na transmissão da memória coletiva e por isso, na sua criação audiovisual, a maneira como consegue transpor essa questão em seus filmes é a partir do diálogo, buscando que eles sejam tão visuais quanto são visuais as histórias contadas por sua avó e bisavó. E se a orientação dos manuais de roteiro dito “clássicos” privilegiam diálogos curtos e ações para demonstrar o estado mental das personagens, ela opta por trazer visualidade aos diálogos, de maneira que o/a espectador/a consiga imaginar aquilo que nem a câmera é capaz de capturar. Sendo assim, quando Jerusa conta com detalhes a maneira com que sua mãe lavava roupas, ou como sua avó enganou os letrados para se libertar, conseguimos acessar tempos e vivências que não foram registradas em livros ou em fotografias a partir do ponto de vista das pessoas negras. A criação dessas imagens que partem de uma perspectiva marginalizada é essencial quando pensamos em recriar iconografias da história e assumem uma dimensão de liberdade.

Eu acho que essa é a questão, porque aí você consegue trabalhar com a imaginação do outro, sabe? E quando você consegue trabalhar com a imaginação do outro, você consegue permitir que as outras pessoas reconheçam a liberdade da própria existência. (Trecho da entrevista com Viviane Ferreira realizada em junho de 2020)

4.1.2 Mumbi7Cenas Pós Burkina

Se em “O Dia de Jerusa” o ingresso na universidade, o afeto, a solidão e as possibilidades de cura marcam as discussões do período em que ele foi produzido, em “Mumbi7Cenas Pós Burkina” (2010), os debates que o impulsionam são os caminhos possíveis para jovens cineastas negras pensados a partir da iconografia da história do cinema nacional. Para o cinema negro, a virada do século XX para o XXI foi marcada pelas organizações coletivas entre pessoas negras trabalhadoras do audiovisual. Em 1999, cineastas negros organizaram-se e lançaram o “Movimento Dogma Feijoadá”, que repercutiu grandiosamente na mídia e abriu a discussão sobre a possibilidade do cinema brasileiro feito por negros, criando

uma agenda mínima para se pensar um cinema negro brasileiro (SOUZA, 2013 p. 77). Em 2005, o Manifesto de Recife, assinado não só por diretores, mas também atores e outros profissionais da área, reivindicava maior participação em todas as esferas da produção audiovisual, pleiteando não apenas as questões estéticas, mas também as relacionadas ao mercado audiovisual e o acesso às fontes de financiamento, sobretudo públicas, para estas produções. Dois anos depois, em 2007, Zózimo Bulbul, influenciado pela sua passagem em festivais internacionais, criou o Centro Afro-Carioca de Cinema e o “Encontro de Cinema Negro Brasil África” com o objetivo de promover a cultura e o cinema afro-brasileiros como arma política, além de elaborar projetos e ações que visem a realização permanente de atividade audiovisuais (Centro Afro-Carioca de Cinema, 2020). O espaço, desde então, sedia anualmente o encontro, hoje chamado de “Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul” e é um espaço de encontro, formação e articulação entre cineastas negros brasileiros e da diáspora. Sobre ele, Viviane guarda as seguintes palavras ditas pelo seu criador: “Zózimo disse que ali era o lugar pra gente pensar estratégia para continuar” existindo. (Trecho da entrevista com Viviane Ferreira realizada em junho de 2020).

Na entrevista, Viviane conta que foi a partir dos Encontros de Cinema Negro que nasceu uma mobilização maior, materializada atualmente como a Associação Nacional de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), da qual ela é presidente.

Entretanto, voltando aos acontecimentos das décadas de 2000 e 2010, junto a maior organização política de negros no audiovisual, a institucionalização de políticas públicas educacionais visando a inclusão social e racial nas universidades (públicas e privadas) possibilitou o acesso e a formação profissional de milhares de jovens negros. Ainda no âmbito da política pública, com o movimento da Retomada do cinema brasileiro no final da década de 1990, a partir de 1999 a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura passou a gerenciar alguns programas de desenvolvimento, estimulando a formação de público e promovendo concursos para curtas-metragens, documentários culturais, longas-metragens, fomento a festivais e cursos de formação em cinema. Para citar apenas alguns momentos, em 2001 foi criada a Agência Nacional de Cinema (ANCINE), órgão independente da Secretaria do Audiovisual e responsável por regular o funcionamento do mercado cinematográfico (SILVA, 2014). Em 2012 foi criada a Lei 12.485/2011, conhecida como “Lei da TV paga”, que obrigava a exibição de produção nacional independente nos canais por assinatura. Assim, tanto a formação de profissionais, quanto a produção audiovisual no país, cresceram consideravelmente neste cenário. Porém, no polvoroso momento do audiovisual brasileiro e na

incipiente organização de um movimento do cinema negro, qual era o espaço destinado às jovens cineastas negras e suas produções?

Em entrevista à Janaína Oliveira para o catálogo da mostra *Diretoras Negras* (ALMEIDA; FREITAS, 2017), a cineasta Danddara afirma que mesmo nos movimentos do cinema negro citados acima havia uma hierarquia de gênero, onde as mulheres (negras e brancas) eram a base da pirâmide, sendo muitas vezes colocadas no lugar de musas e ignoradas em suas reivindicações. O acesso ao dinheiro oriundo dos editais para produção e desenvolvimento de obras audiovisuais também não era facilitado para as jovens iniciantes, sobretudo àquelas que não tinham capital, nem estrutura financeira para abrirem suas próprias produtoras. Apesar do investimento público, o acesso ao financiamento de primeiras obras de realizadoras inexperientes não era tão simples, já que para contratação nestes concursos costuma ser levado em conta o tempo de existência e currículo da produtora, por exemplo. Em entrevista, cedida à Viviane Ferreira para sua dissertação de mestrado, Renata Martins fala sobre as tensões para a produção do seu primeiro curta-metragem “Aquém das Nuvens” (2010). Selecionado no Edital Prêmio Estímulo⁶⁰, o filme foi produzido em 2010 pela Filmes de Abril, produtora associada (o edital exigia o Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ) para contratação e até aquele momento Renata não tinha sua própria produtora) e levou quase dois anos para ser finalizado, sendo colocado de lado dentro das prioridades da produtora e visto como “o patinho feio”, em suas palavras, fora a dificuldade dos demais profissionais envolvidos em reconhecer sua autoridade (CRUZ, 2019). Apesar das dificuldades impostas, na primeira década dos anos 2000 começou a crescer a quantidade de filmes de curta-metragem dirigidos por mulheres negras⁶¹. E em 2008, Viviane Ferreira realizou o documentário “Dê sua Ideia, Debata” (2008, 26 min), documentário que apresenta opiniões diversas acerca de temas como afrocentrismo, diáspora africana e classificação racial e que foi exibido no Festival Pan-africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (FESPACO) em Burkina Faso. Sediado em Burkina Faso, África Ocidental, desde 1973, é o maior e mais antigo evento audiovisual que ocorre em África, que abrange produções de todo o continente africano e seus territórios diaspóricos. Tal evento-ritual

⁶⁰ Edital Prêmio Estímulo é um concurso de seleção de projetos de filmes de curtas-metragens pelo Programa de Ação Cultural (Proac) e instrumentado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

⁶¹ Segundo catálogo da Mostra *Diretoras Negras* do Cinema Brasileiro, realizado pela Caixa Econômica Federal, temos pelo menos os seguintes filmes realizados entre 2000 e 2010 dirigidos por mulheres negras: “Gurufim na Mangueira” (2000, 26 min, dir. Danddara); “Cinema de Preto” (2004, 11 min, dir. Danddara); “Balé de Pé no Chão – A Dança Afro de Mercedes Baptista” (2005, 17 min, dir. Lilian Solá Santiago); “Rap de Saia” (2006, 18 min; dir. Janaína Oliveira); “Dê sua Ideia, Debata” (2008, 26 min, dir. Viviane Ferreira); “Doido Lelé” (2008, 17 min; dir. Ceci Alves); “Graffiti” (2008, 10 min, dir. Lilian Solá Santiago); “Black Berlim” (2009, 14 min, dir. Sabrina Fidalgo); “Aquém das Nuvens” (2010, 18 min; dir. Renata Martins); “Cores e Botas” (2010, 16 min, dir. Juliana Vicente); “Eu tenho a palavra” (2010, 26 min, dir. Lilian Solá Santiago); e “Mumbi7CenasPósBurkina” (2010, 7min, dir. Viviane Ferreira)

(OLIVEIRA, 2016) foi idealizado por líderes burkinabés da revolução anticolonial dos anos 1960, que perceberam no cinema uma forma de luta e libertação e sua manutenção é justificada pela necessidade de desconstrução de imagens e memórias produzidas pelo sistema-mundo colonial capitalista sobre a África e suas populações (OLIVEIRA, 2016). No Brasil, destaco o trabalho da pesquisadora Maíra Zenun de Oliveira e da professora Janaína Oliveira que vem elaborando sobre diversas questões que envolvem a realização do Festival, seus diálogos com outros países da diáspora africana e o impacto para a descolonização dos olhares.

Em decorrência da exibição do filme “Dê sua Ideia, Debata” (2008) no festival, Viviane viajou até Burkina Faso para acompanhar as sessões e foi após esse descolamento que concebeu “Mumbi7Cenas Pós Burkina” (2010). Assim como no “Dia de Jerusa”, a montagem de abertura também é marcada pela sensação de fragmentação, possibilitada pela justaposição de imagens. Vemos planos curtos de imagens gravadas em Burkina Faso e no FESPACO, na sequência de menos de um minuto somos bombardeados com imagens de pessoas dançando, tocando, andando de bicicleta pelas ruas, preenchendo completamente o estádio onde realizou-se o festival. Por breve segundos, vemos Zózimo encarando a câmera e o rosto de Viviane em um mural composto por vários outros rostos de cineastas pretos. A cena de abertura demarca uma reflexão pessoal da realizadora após sua participação no festival:

Após tal experiência, vórtice da criatividade cinematográfica negra, questionava o que mais precisaríamos fazer, como coletividade, para levar aos nossas nossas subjetividades. Aquietei a alma com Mumbi7Cenas Pós Burkina. (CRUZ, 2019, p. 16)⁶²

O filme não é uma autobiografia de Viviane, na verdade, aproxima-se da narrativa de autoficção. A composição fragmentada da sequência de abertura denota uma profusão de ideias, debates, rostos, sons, gestos: um deslocamento aconteceu e as experiências neste trânsito fizeram Mumbi, única personagem do filme, descolar-se de si mesma. Após os créditos iniciais, enquanto imagens são projetadas nos objetos e na parede do quarto ouvimos em *off*:

Tudo que é raro é caro
e tudo que é caro

---

⁶² Além do filme de Viviane Ferreira, os cineastas negros Zózimo Bulbul, Joel Zito Araújo, Jeferson De, Rogério de Moura, Cármen Luz e Ricardo Brasil, também tiveram seus filmes selecionados no festival.

todo mundo quer.

Mas nem tudo que reluz é ouro

o que adianta a alvura do sorriso reluzir

se já não assisto a dupla Tom & Jerry

com a mesma alegria de outrora?

As madrugadas entregues aos desenhos e filmes

na velha televisão com antenas acalmadas

pela esponja de aço.

As gargalhadas com a alegria de Tom & Jerry

no raiar do sol.

No trajeto matinal para a escola

as velhas lamentações internas:

porque eu não nasci em 1973

pra ver o Tom & Jerry no Cine Guarany?

Por que não podemos pular da terceira para quarta série?

Se pudesse, eu poderia me juntar a Castro Alves

e contemplar belas películas no Cine Glauber.

É... nunca pensei em lamentar por não ver o lançamento de Redenção⁶³

e nem poderia,

ele não passou na TV.

Deitada a maior parte do tempo em sua cama (Figura 4), a atmosfera densa do quarto de Mumbi (interpreta por Maria Gal) indica um momento reflexivo. A trilha é suave e a voz *off* que narra o filme são os pensamentos reflexivo de Mumbi. Relembra a si mesma na infância, quando era apenas uma jovem encantada com os desenhos de Tom e Jerry e os filmes que passavam tarde da noite na televisão, e era apenas pelo tubo televisivo que acessava ao cinema. Em seus devaneios, já não sabe mais onde está essa criança deslumbrada com as imagens. Sua angústia tenta responder questões internas. A trajetória de Mumbi mescla-se com a de Viviane, pois assim como narra a personagem do filme, Viviane conheceu o audiovisual através da televisão:

---

⁶³ O Cine Guarany, construído em 1919 na praça Castro Alves em Salvador possui grande relevância para a produção cultural baiana. Foi nele que em 1950, lançou-se o primeiro longa-metragem baiano, o filme “Redenção” de Roberto Pires. Em 1981 passou a chamar “Cine Glauber”, em homenagem ao cineasta baiano Glauber Rocha.

Eu tô falando essas coisas, porque o audiovisual chegou desse jeito... Tava em casa, tava assistindo... Eu assistia muito filme e aí todas as sessões de filme, Sessão da Tarde, Tela Quente. Era mais televisão. Acho que eram dois rituais: assistir TV e ir na locadora pegar fita VHS. (Trecho da entrevista com Viviane Ferreira realizada em junho de 2020)

O filme segue com Mumbi deitada e imagens projetadas na parede. O olhar distante da personagem revela a imersão em seus questionamentos: “A sétima arte nasceu aqui, na Bahia, no Brasil, no mundo também, pouco importa como e onde. Simplesmente nasceu. E o que você vai fazer?”. Enquanto questiona a si mesma, são projetadas imagens marcantes da história do cinema, como o filme “A chegada de um trem na estação” (1895, 01 min; dir. Irmãos Lumière) e Mumbi conclui que pouco importa quando e onde o cinema nasceu, o que importa é entender: “Quando essa coisa nasceu dentro de mim?”, “Quando passou a tirar meu sono?” e “Por que tenho que saber o que fazer, depois de ir lá?”. Mumbi questiona-se sobre o tempo histórico do cinema e ainda, onde ela – uma mulher preta, pode se encaixar nele. Estas perguntas deixam implícitas a relação com a ida da diretora ao FESPACO.

Figura 4: Mumbi (Maria Gal) deitada em sua cama.

Fonte: Captura de tela do filme "Mumbi7CenasPós Burkina" (2010, dir. Viviane Ferreira)

Mesmo mal tendo começado, Mumbi já pensa em parar, a imagem de atores e atrizes negras atuando em diferentes filmes surgem projetados na parede como referência para seguir em frente. “Será que é por aí? Tenho que saber depois de lá!”.

O tom suave da trilha é bruscamente atravessado pelo toque acelerado de tambores, que acompanha o diálogo entre as atrizes Cleia Simões e Sônia Santos no filme “A Deusa Negra” (1978, direção de Ola Balogun)⁶⁴. “Eu odeio os brancos. Não quero nada com nenhum branco”, afirma a personagem de Sônia Santos. “Quem é você para resistir, menina? Não passa de uma escrava”, rebate a personagem de Cleia Simões. As falas indicam que o ajuntamento com as pessoas brancas não parece ser a solução para o conflito de Mumbi. O cinema e o audiovisual são espaços elitizados e embranquecidos, como já demonstrados até aqui e a permanência de pessoas negras se dá a partir de tensionamentos. A trajetória de Viviane Ferreira é marcada pela coletividade e o enraizamento na identidade negra, refletindo sobre seus anseios e as dificuldades de articulação entre seus pares, ela afirma:

E aí essa ideia liberal de sou artista, não tenho nada a ver com as questões políticas, um fazer muito apolítico. E eu ficava muito desesperada. Gente pelo amor de Deus, não existe uma arte que não seja política, sabe? O que existe é honestidade de assumir que se faz política enquanto se faz arte, e a desonestidade de esconder. E aí, assim, eu via a galera [*preta*] de um lugar até muito ingênuo, achando que assumindo essa postura teria mais entrada nos tapetes vermelhos, colocariam suas mãos em uma quantidade maior de troféus. E conseguiria, tipo, sentar na rodinha dos críticos de cinema e se tornar amigos dos críticos e de repente tomar champanhe com diretoras e diretores de festival. E eram coisas que realmente me angustiava e acho que em certa medida até adoecia por acreditar muito no processo de construção coletiva mesmo. (...) Se articular, é importante, pensar no coletivo é importante, sabe, a gente não tem estrutura pra ficar sendo corpos pretos soltos nesse mundo, nessa selva violenta que é o audiovisual. Porque tipo o *boy*, artista branco, que não é nem da vila Madalena, tá em outras questões da burguesia. “Mano, veio pandemia, de boa, vou pro sítio da família ficar mais distante do vírus. Enquanto isso vou usar esse tempo como ócio criativo, porque aí depois vou poder conectar com meu pai, com meu tio, meu padrinho, sei lá quem, que é dono daquela grande produtora ou CEO daquela plataforma de *streaming*, vou conseguir ofertar uma narrativa audiovisual sobre esses reles mortais”. Tipo, a nossa galera não. A nossa galera com cinquenta troféus, com não sei quantas passadas por tapete vermelhos nacionais e internacionais começou a se preocupar com aluguel, saca? (Trecho da entrevista com Viviane Ferreira realizada em junho de 2020)

---

⁶⁴ Deusa Negra é um filme nigeriano-brasileiro de 1978, escrito e dirigido por Ola Balogun. “Deusa Negra é uma história de amor que se estende por dois séculos. Na Yorubalândia do século 18, o Príncipe Oluyole é feito prisioneiro durante uma guerra destrutiva promovida por traficantes de escravos no exterior. Ele é vendido como escravo no Brasil. Na atual Nigéria, no leito de morte de seu pai, o jovem Babatunde promete ir ao Brasil em busca de vestígios de seus ancestrais escravos. Começando com um ritual de candomblé, sua jornada o leva cada vez mais fundo nesta cultura e, em uma sequência de sonho, permite-lhe uma compreensão mais profunda do sofrimento e da resistência de seus ancestrais. Balogun conecta facilmente o presente com o passado, o real com os mundos mágicos e o discurso com o transe.” Fonte: IMDB, 2020; disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0077426/plotsummary?ref_=tt_ov_pl>. Acesso em 31 de outubro de 2020 (tradução minha)

O trecho acima evidencia que Viviane tem sua identidade racial muito bem construída e desenha com lucidez os caminhos que quer tomar. Ela sabe quem é, de onde vem e para onde quer ir, seu posicionamento é sólido. No filme, Mumbi, ainda dúvida de si mesma. “Depois de lá, arriscar fazer pode ser catastrófico? E as expectativas? O que faço com elas? As minhas tudo bem, escondendo com a incontestável serenidade do meu sorriso público. E as alheias? O que fazer com elas?”, questiona-se Mumbi e expõe um sentimento de insuficiência. A insegurança é fruto, dentre outros fatores, de um ambiente opressor e, os estereótipos raciais, a falta de acesso, e no caso da história do cinema, o apagamento e a invisibilização da trajetória de mulheres negras faz parecer que o cinema não é para nós, e distantes dessa realidade, passamos a duvidar de nossa capacidade.

Atenta e crítica a essa construção, Mumbi questiona Glauber Rocha: “Porra, Glauber! Se você nos disse o que fazer com uma ideia na cabeça e uma câmera na mão, o que fazer com tantas ideias na cabeça e sem nada nas mãos?” Entretanto, o fluxo de seus pensamentos acelerados conclui: “Tem que existir um caminho, é preciso sair daqui. É preciso saber por onde ir”, afinal, se estamos criando rotas de fuga há tantos séculos, existem caminhos possíveis. A mãe-de-santo interpretada pela atriz Chica Xavier em “A Deusa Negra” surge na projeção questionando “Você gostaria de ir?”. A cena de Zózimo Bulbul quebrando as correntes no filme “Alma no Olho” (1974) aparece em seguida, sua imagem, assim como a das atrizes que o antecederam lembram Mumbi das barreiras que já foram quebradas e que precisamos dar continuidade a possibilidade que nos foi dada de sermos cineastas.

Enquanto aparece a imagem de Léa Garcia na parede, Mumbi se questiona o que teria acontecido se todas que vieram antes dela tivessem pensado em desistir e conclui que a resolução para o seu conflito é aliança entre poesia e política. “Primeira dentre as suas mulheres, Mumbi sua arma está aqui”. A arma materializa-se na câmera, dispositivo que usará para combater as injustiças raciais e afirmar sua existência. “Abra a lente, pode prosseguir”, é a metáfora final para que ela se permita a viver, se engajar, errar e aprender com aquilo que busca. A sequência final é apresentada pela sobreposição de imagens que surge novamente de maneira frenética, e entre as imagens de Mumbi celebrando seu renascimento, vemos a imagem de São Jorge em cima do cavalo inferindo sua força e proteção espiritual. No letreiro final, lemos:

“Uma cineasta renasce todas as vezes que sua próxima obra revela-se em suas entranhas”, Viviane Ferreira, 16 de janeiro de 2020⁶⁵.

As fronteiras entre uma narrativa totalmente ficcionalizada ou totalmente autobiográfica estão borradas no filme. A fragmentação e sobreposição de imagens existentes em “Mumbi7CenasPós Burkina”, demonstram uma profusão de ideias que vão e vem, rebuliços internos e externos sobre a prática cinematográfica e a presença de mulheres negras neste espaço. As questões debatidas extra-filme marcam o tempo histórico no qual se realiza, a década de 2010 é significativa pois representa o momento em que muitas mulheres negras passam a acessar e se apropriar da linguagem do audiovisual, de maneira que ao final da década é possível identificar uma quantidade enorme de realizadoras negras, além de mostras e processos formativos dedicados exclusivamente a exibir e pensar a produção de mulheres negras no meio.

A partir das análises dos filmes aqui apresentados e da análise qualitativa da entrevista realizada com Viviane Ferreira é possível observar sua consciência de que as experimentações estéticas e poéticas estão intimamente ligadas a ação política. Transformar as discussões presentes dentro das organizações, dos movimentos auto-organizados, das famílias e dos grupos sociais de pessoas negras em elementos estéticos que compõe filmes é uma das formas de se inscrever na partilha do sensível, de pleitear o comum, e direcionar os olhares que emolduram o mundo e nos formam imagética e politicamente, para a multiplicidade da experiência negra.

Na entrevista realizada, ela fala da necessidade de nos apropriarmos constantemente das novas tecnologias de sobrevivência, sem nos esquecermos das anteriores – é necessário valorizar o conhecimento ancestral, “*afinal as diversas formas de sobrevivência inventadas pela população negra no Brasil é um repertório muito vasto*”⁶⁶. Quando pensamos no processo de escravização, momento em que falar, olhar e se expressar não era permitido, precisamos valorizar, conhecer e retomar o conhecimento ancestral elaborado a partir da percepção de um mundo cindido para beber das estratégias de sobrevivência criadas e atualizá-las. Quando em “O Dia de Jerusa”, a narrativa se posiciona na Rua da Abolição no bairro do Bexiga, quando a personagem de Jerusa conta a história de seu nome destacando a astúcia de sua avó, ou quando Mumbi relembra a trajetória de atores e atrizes negras para seguir em frente em sua profissão, somos levados a identificar aquilo que sobreviveu ao extermínio, à aniquilação, à desumanização e à invisibilização. Olhar o passado é buscar na fala, na gestualidade, na

---

⁶⁵ Texto retirado do filme “Mumbi7CenasPós Burkina” (2010).

⁶⁶ Fala retirada da entrevista com Viviane Ferreira realizada em junho de 2020.

musicalidade, na indumentária, na espiritualidade, e em outros, a memória ancestral que sobreviveu ao genocídio e epistemídeo. É “*olhar para esses raqueamentos e continuar existindo*”⁶⁷, quando queremos fazer cinema negro, alerta Viviane. De forma que, quando nos apropriamos da linguagem audiovisual possamos tê-la como estratégia político-poética.

Por fim, Viviane Ferreira fala da necessidade de reconhecermos a multiplicidade deste cinema e por isso que mesmo encontrando muitos pontos de semelhança, os filmes produzem narrativas muito diferentes e complexas. Por exemplo, Everlane Moraes, assim como Viviane Ferreira também produz a partir de reflexões sobre tempo, memória, oralidade e com o compromisso político de desconstrução de estereótipos, mas o faz a partir de uma abordagem estética completamente diferente.

4.2 ENTRE O SILÊNCIO, OS GESTOS E AS FABULAÇÕES

Paixão. Fragilidade. Catarse. Cotidiano. Estética. Ética. Política. Metáforas imagéticas. Iconografias. Essas são algumas das palavras-chaves anotadas em meu caderno de campo de quando acompanhei a mostra dedicada aos filmes de Everlane Moraes na 4ª EGBÉ – Mostra de Cinema Negro de Sergipe realizada em 2019. A desorganização de ideias refletia o bombardeio das imagens, e não falo isso de maneira pejorativa, é que assistir aos filmes de Everlane Moraes é como estar de frente a grandes peças, seus trabalhos mobilizam muitas coisas, muitos sentimentos, muitos símbolos. Primeiro porque a tentativa de encaixá-los em pequenas caixinhas de gênero é frustrante, eles mesclam documentário e ficção, filme experimental e filme ensaio. Distante da dicotomia entre verdade e falsidade, Everlane flerta com um modo de fazer documentário moderno que parte da fabulação, definida por Freitas (2020) como a reinvenção de si no/para o cinema da personagem real.

Segundo, porque em alguns dos filmes ela parte de um mesmo elemento que possui diferentes significados culturais e talvez isso seja uma das coisas mais interessantes: desafiando o debate sobre apropriação cultural, opta por analogias para criar sua própria iconografia. Mais diretamente, Everlane não tem medo de trazer elementos da cultura branca ocidental para criar uma iconografia própria compromissada na transmissão de complexos códigos da cultura afro-diaspórica. Seu compromisso político é sua própria forma e entre silêncios, gestos e

---

⁶⁷ Idem.

afrofabulações cria metáforas visuais da experiência negra na diáspora. Freitas (2020), ao deslocar a fabulação para o cinema negro, vê na afrofabulação uma possibilidade de reembaralhar os locais de enunciação e o jogo do encontro:

Não mais de um Eu para um Outro, mas do enunciador negro ou negra fabulando e especulando a partir de si. Essa fabulação no cinema negro aponta concomitantemente para: a intensa afirmação de uma presença performativa negra e para a necessidade de preencher e/ou fissurar uma ausência histórica de imagens negras (seja pela recriação, seja pela aposta no invisível). (FREITAS, 2020, p. 220)

O terceiro ponto que dá complexidade ao trabalho de Everlane é a dimensão do que não é visível, do que é perceptível na fruição, mas difícil de colocar em palavras. A presença de uma performatividade negra apontada por Freitas, dialoga com o “Cinema-Espelho” de Everlane, pois a diretora parte de si para criar fabulações e analogias sobre vivências individuais, processos históricos e simbologias para fabricar. E entre o preenchimento e a fissura de uma ausência histórica de imagens negras, o cinema de Everlane dá margem ao invisível, como observaremos em “La Santa Cena” (2015).

4.2.1 “La Santa Cena”

O sagrado e o profano. A tradição e o moderno. A religião e a política. É a partir do que existe entre esses conceitos que Everlane Moraes busca retratar os rituais – litúrgicos e cotidianos – da busca pelo equilíbrio de uma família afro-cubana. “La Santa Cena” (2015), é um documentário de treze minutos que propõe um retrato da forma de viver de uma família de tradição *santera*. A *Santería* ou *La Regra de Ocho* é uma prática religiosa firmada na cultura cubana cujas raízes vêm de África, e assim como no Candomblé brasileiro, na *Santería* são cultuados os Orixás.

Em “La Santa Cena”, inspirada no quadro “A Última Ceia”, do pintor italiano Leonardo da Vinci e no quadro “La Cena”, da gravurista cubana Belkis Ayón, a cineasta propõe uma interpretação própria sobre o que seria a refeição sagrada: aquela que se faz no cotidiano por uma família que batalha pela sua sobrevivência carnal e espiritual. Para construção dessa representação vale-se dos arquétipos típicos da própria religião *santera*, mas também da

formação tradicional da ideia de família e constrói, através de diferentes camadas, um retrato da vida cotidiana em harmonia com a vida espiritual de uma família afro-cubana.

A primeira cena do filme começa com a imagem de um galo altivo (Figura 8), de penugem branca e crista vermelha, que canta e olha ao redor em plano próximo. Num instante, a luz do sol baixa e a atmosfera fica mais tensa: algo prenuncia o que está por vir. Uma menina brinca de cozinha, enquanto seu irmão aparece tentando pegar o galo, que foge. Uma mulher, de perfil, aparece bebendo água na cozinha e olhando para o horizonte (Figura 5). Enquanto canta, ela enche oito copos com água dispostos em cima da mesa. Num *contra plongée*, vemos por uma fresta de madeira um homem fumando e olhando para fora do quadro (Figura 5).

Apesar de estar de dia, a luz é baixa, os planos próximos focam na expressão facial dos personagens – humanos e animais – e no olhar distante deles, que buscam aquilo que não podemos ver. A atmosfera de tensão indicada logo na primeira cena prevalece durante a apresentação dessa família negra tradicional composta por pai, mãe, filha e filho. Na próxima cena vemos o pai sentado no quintal de terra, em seu pescoço vemos mais nitidamente guias de proteção dos Orixás, ele é um *santero*. Lentamente a câmera desce e o vemos alisar, com muito cuidado e concentração, a penugem do galo apresentado na primeira cena, enquanto a outra mão segura um charuto. É então que a tensão chega a seu ponto máximo e num movimento delicado ele segura as patas do galo, que reluta pelo que virá acontecer. Com firmeza, o homem faz um único corte no pescoço do animal e direciona o sangue à terra.

As cenas seguintes apresentam os rituais de preparação e purificação. O galo é depenado e limpo pela mãe, que o cozinha com o auxílio da filha, enquanto isso o pai, ajoelhado em seu altar, joga os búzios para consultar Eleguá sobre o sacrifício do galo, a confirmação vem com os quatro búzios caídos para cima, no que ele diz “Aláfia”, expressão que nesse contexto confirma positivamente sua atitude. O menino que já não tem mais o galo para brincar, se distrai agora com seus carrinhos em meio aos objetos que estão no pé do altar. Ainda como parte do ritual religioso vemos a mãe surgir de costas na frente do altar e acender a uma vela, nele podemos ver os oito copos com água dispostos em duas fileiras na diagonal e um terço, no fundo temos algumas fotos do que parecem ser familiares já falecidos e lírios brancos. Em *off*, sua voz é sobreposta com a imagem do altar e imagens da casa em que mora com sua família, um ambiente humilde. Orando, ela pede aos espíritos antepassados (seu pai, sua mãe e sua avó) que olhem por sua família, que nada de mal se passe a eles, que haja prosperidade, paz, harmonia, união e alimento. De dentro da cozinha, vemos o quintal, o vento balança as roupas do varal e rompe o despovoado da imagem. Ao fim, vemos a família reunida na mesa comendo o galo que foi sacrificado (Figura 5).

A luz durante todo o filme é baixa, vemos muitas vezes os personagens por brechas e frestas, à exceção do galo, eles não encaram a câmera de frente, seus olhares são distantes, para fora do quadro. Muito da atmosfera densa que acompanha o filme vem de elementos externos, que estão fora do domínio humano: a luz do sol que diminui enquanto o galo encara a câmera, o vento que balança as roupas no varal, a jogada de búzios e a consequente confirmação de que o sacrifício do galo é bem aceito pelos seres espirituais. Everlane afirma que a cena da morte do galo e a pergunta a entidade foram gravadas em *take* único, o que demonstra a relação ética estabelecida entre o filme e a espiritualidade ali presente. Dentro daquele território onde o *axé* se estabelece como princípio de interação, a realização cinematográfica é colocada de forma harmônica a ele, e não de maneira sobressalente, impositiva ou imprudente. Há assim, uma dimensão de elementos naturais e espirituais não controláveis que compõe a diegese fílmica.

Mas há também os elementos controláveis que constroem a atmosfera densa do filme, como as roupas das personagens, o galo em branco e vermelho (afinal seu sacrifício é ofertado à Exú), e a fotografia. A câmera mantém uma relação de relativa distância com os personagens e ambientes, as sombras são muito marcadas, elas revelam e ocultam, aproxima-se para vermos somente o necessário, apenas o que é permitido a nós que não estamos vivenciando aquele momento. De forma que, a construção narrativa dialoga entre o visível e o invisível, entre o material e o imaterial, entre as forças espirituais e humanas, entre o sagrado e o profano.

Figura 5: De cima para baixo, da esquerda para direita - pai (Osmani Rodríguez,), mãe (Adairis Meralla) , filhos (Lesyanis Hidalgo e Lovanis D'Rodríguez) e galo; personagens do filme

Fonte: Captura de tela do filme "La Santa Cena" (2015, dir. Everlane Moraes)

Dentro da liturgia cristã, a Última Ceia é o nome dado a última refeição que Jesus Cristo compartilhou com seus apóstolos em Jerusalém antes de ser crucificado. Ela é a base escritural que funda a Eucaristia e que celebra a morte e ressurreição de Cristo. Leonardo da Vinci (1452 – 1519) pintou entre 1494 e 1498 sua representação do que seria esse momento, quadro que ficou conhecido como “A Última Ceia” ou “Santa Ceia” (Figura 6). De estilo realista, “A Última Ceia” de Leonardo da Vinci marca um momento sagrado específico de comunhão, que é comemorado em toda missa cristã no momento da eucaristia. A mitologia cristã, baseada na trajetória de Jesus Cristo, fundou a forma de pensamento e modo de viver do Ocidente, tendo sido amplamente difundida durante os períodos coloniais.

Campbell, em *O Poder do Mito* (1990) define religião como um conjunto de programas com seus próprios sinais que tentam dar sentido para o significado da vida e fundam as bases para o modo de viver de uma certa sociedade. O cristianismo baseia-se na ideia de dualidade: bem e mal, céu e inferno, e por isso as religiões de origem Cristã tendem a dar ênfase à ética religiosa. A clara diferenciação entre certo e errado e entre pecado e penitência, é o que afastará ou aproximará os indivíduos de Deus. Esse ideal é transmitido através de histórias, mitos (sendo a mitologia o conjunto dessas histórias) e toda mitologia tem a ver com a sabedoria de vida, relacionada a uma cultura específica, numa época específica. Integra o indivíduo na sociedade e a sociedade no campo da natureza. E esse campo faz a ponte com a própria natureza individual, é uma força harmonizadora (CAMPBELL, 1990, p. 66). Elaborados como metáforas, os mitos procuram dar conta da potencialidade espiritual do ser humano, de forma que compreendem que os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida no mundo. Campbell definirá dois tipos totalmente diferentes de mitologias: uma que relaciona o indivíduo com sua própria natureza e com o mundo natural, do qual ele é parte; e outra que é estritamente sociológica, que liga o indivíduo a uma sociedade em particular, sendo a pessoa não apenas um ser natural, mas sim um membro de um grupo particular. A tradição bíblica é uma mitologia socialmente orientada, onde a natureza é condenada. Vemos, em muitas sociedades construídas com base no cristianismo, uma tentativa de dominar a natureza, de onde surgem a tensão, a ansiedade, a devastação de florestas e o genocídio de povos nativos.

Em contraposição, as religiões da natureza não têm a intenção de dominá-las, mas de ajudar o indivíduo a se colocar em acordo com ela, harmonicamente. A tentativa aqui não é de classificar uma religião sob o jugo do juízo de valor, mas compreender de que forma tais mitologias coexistem e reverberam nas práticas culturais, políticas e cotidianas, sobretudo em sociedades onde o choque entre cosmovisões diferentes foi provocado pela tentativa de

dominação de um povo sobre o outro. Os motivos básicos dos mitos, que fundamentam a cosmovisão, são os mesmos e têm sido os mesmos em diferentes sociedades pois tentam responder perguntas fundamentais: de onde viemos? e para onde vamos? Toda mitologia cresceu numa certa sociedade, num campo delimitado, porém quando as mitologias se tornam muitas, entram em colisão e em relação, se amalgamam, e assim surge outra mitologia, mais complexa (CAMPBELL, 1990; p. 36). Da mesma maneira que o mundo se altera, a religião tem que se alterar para se manter.

No quadro de Da Vinci, Jesus Cristo é a figura central, é por ele que os apóstolos estão ali e é ele quem divide o alimento – que na celebração da missa católica passa a ser uma abstração de seu próprio corpo. “A Última Ceia” representa o sacrifício de Cristo para alimentar seus apóstolos e dentro da tradição cristã, esse momento é celebrado apenas dentro do ambiente religioso. Em conversa com Everlane, a artista afirmou que essa foi sua referência inicial para construção de uma representação sobre a refeição sagrada. Entretanto, ao pensar os modos de vida das populações afro-diaspóricas e a influência das religiões de matriz africana em suas vidas, surgiu outra referência artística importante para representação do sacrifício e da refeição sagrada, o quadro “La Cena” (1991) da gravurista cubana Belkis Ayón (Figura 7)⁶⁸.

---

⁶⁸ Belkis Ayón (1967-1999) foi uma artista cubana cujo trabalho é baseado na religião afro-cubana, no mito de *Sikán* e nas tradições do *Abakuá*, religião levada à cuba no século XVIII com escravizados das regiões que hoje conhecemos como Nigéria e Camarões.

Figura 6: “Última Cena” (1452-1519) - Leonardo da Vinci

Fonte: Acervo digital. Disponível em: <<https://cenacolorvinciano.org/>>. Acesso 01/11/2020

Figura 7: “La Cena” (1991) – Belkis Ayón

Fonte: Acervo digital. Disponível em: <<http://www.ayonbelkis.cult.cu/en/home/>>. Acesso em 01 de novembro de 2020.

Em “La Cena” vemos a representação de uma refeição compartilhada, há uma figura central em cena, que está sob os olhares de outros seres, entretanto essa figura não parece ter o domínio da ação – não é ela quem partilha o alimento – ela não encara os demais, na verdade olha para frente. O quadro dá pistas de ser uma releitura de “A Última Ceia” de Leonardo da Vinci, sendo a figura de Jesus Cristo substituída por Sikán, a princesa da religião Abakuá que aparece em diversas pinturas da artista. A obra não é de uma interpretação simples, e assim como os demais trabalhos de Belkis Ayón é carregada de elementos da vida cotidiana e religiosa: animais de sacrifício, como cabras, peixes e galos, aparecem em seus quadros de forma que se fundem aos demais seres. Os corpos que observam a figura branca dão a sensação de divisão espiritual: seriam as figuras em negro divindades espirituais que se alimentam através dos seres carnis? Tal pergunta não pode ser respondida, já que é uma interpretação livre da obra, mas de acordo com a representação de Everlane sobre o alimento nas famílias *santeras*, o quadro “La Cena” pode ser lido com um retrato de uma refeição caseira qualquer onde convivem os planos espiritual e carnal.

Assim, a representação do que seria a ceia sagrada da família, para Everlane, passa pela compreensão do que é sagrado e como, dentro da cultura afro-cubana, mais especificamente na *Santería*, as pessoas vivem a religião e a busca pelo equilíbrio mental, emocional e espiritual.

A casa é ao mesmo tempo lar e templo, pois é dentro dela que se procura resolver as questões espirituais e afetivas. A matança do galo no filme não é motivo de alarde aos membros da família, pois mesmo que o animal seja de estimação, entende-se que para a manutenção da vida é necessário aquele sacrifício. Sacrifício este que não é feito de qualquer maneira, é feito respeitando as tradições religiosas que a *Santería* implica. Dentro da mitologia dos orixás a aproximação entre os seres carnis e espirituais passa por uma relação harmoniosa com a natureza, seus “mitos falam da criação do mundo e de como eles foram repartidos entre os orixás, relatam uma infinidade de situações envolvendo desde deuses e os homens, os animais e as plantas, elementos da natureza e da vida em sociedade” (PRANDI, 2001; p. 24).

Embaralhando mitologias diferentes, “La Santa Cena” demonstra o empenho de Everlane em criar uma iconografia que entre em contato direto com outra iconografia que nos foi imposta, buscando a partir da linguagem universal/ocidental, dar uma roupagem aterrizada dentro da cultura afro.

Eu tento fazer uma iconografia que entre em contato direto ou em crítica direta ou diálogo direto com outra iconografia que foi imposta, né? Então se você diz que a Santa Cena é essa eu digo que a Santa Cena é esta, é uma disputa de poder simbólico, é uma disputa simbólica. Eu gosto de disputar simbolicamente com o branco, nesse sentido, entendeu? Porque nós temos simbologias muito potentes que foram invisibilizadas. Isso o que você falou é muito interessante, de que o galo é um elemento tão cristão, né? Mas é um elemento tão afro também, então é pra que o branco assista ao filme e consiga entender que... não sei como dizer, não sei como responder a sua pergunta. Eu gosto de ficar brincando, criticando, brincando e fazendo diálogos com a história oficial, é isso. E rebaixando ela a superficialidade, mostrando a ela realidades maiores, mais simbólicas. (Trecho da entrevista com Everlane Moraes realizada em abril de 2019)

Assim como Lélia González (2018b) chama atenção para a contribuição na formação cultural brasileira de africanos escravizados e em diáspora, Everlane entende que a cultura eurocêntrica foi muito influenciada pelas culturas africanas, que por sua vez, foram interrompidas e forçadas a se reestruturarem em outros territórios, e que a resistência vem não da imposição, mas da complementação e ressignificação dos códigos de matriz africana, já que *“a gente consegue assimilar a cultura do branco e ressignificar dentro da nossa própria cultura, diferente do branco que não consegue assimilar a cultura do negro, a não ser impondo seus*

códigos”⁶⁹, afirma em um momento da entrevista. Na disputa por poder simbólico, ela se vale do lugar de não saber nada e saber um pouco sobre essas culturas para poder criar, fabular.

A gente de diáspora é muito fragmentação, somos seres multi... é... polivalentes, multifacetados e fragmentados, eu gosto dessa ideia de fragmentação e de não conhecer tudo da África e deixar espaço pra essa idealização que eu tenho da África, sabe? (...) Eu gosto muito desse limbo, que é o que eu acho que eu vivo, entre ser brasileira e ser africana, às vezes eu sou muito brasileira, às vezes eu sou africana, às vezes eu não sou nem uma coisa nem outra ou sou as duas coisas, eu prefiro estar nessa fronteira muito tênue, nesse limbo de estar flutuando, de não saber se eu sou uma coisa ou sou outra, de buscar uma referência aqui, uma referência lá, de buscar. (Trecho da entrevista com Everlane Moraes realizada em abril de 2019)

Além da analogia de elementos simbólicos de culturas diferentes, “La Santa Cena” chama atenção pelo silêncio. A única voz que ouvimos no filme é da mãe, rezando, não há diálogos entre os personagens, quando perguntei sobre isso a Everlane, ela propôs a seguinte reflexão: um mito ou uma fábula são histórias que carregam uma moral, apresentam valores, mas não são contadas de forma direta, são contadas de uma maneira muito circular, meio misteriosas, de maneira que a pessoa que ouve possa ter tempo para imaginar aquela história, criar imagens, refletir e apreender aquilo que foi dito. E em sua vivência afirma que, por ter ouvido tantas histórias nos tempos que viveu no quilombo Caixa D’água e nas vivências no terreiro, que o que consegue fazer quando transpõe essa escuta para a linguagem cinematográfica é reproduzir o silêncio e as imagens que ficam em sua cabeça.

O pouco diálogo é presente em outros filmes da diretora, como em “Pattaki” (2019) e “Aurora” (2018), são filmes marcados pelo pouco diálogo, por constantes ruídos e sons ambientes que acrescentam texturas à narrativa. Em todos eles, a gestualidade e a expressividade dos corpos, potencializados pelos efeitos da montagem, criam narrativas complexas e extremamente sensíveis.

4.2.2 “Pattaki”

---

⁶⁹ Fala retirada da entrevista com Everlane Moraes realizada em abril de 2019.

Em *Pattaki*, Everlane parte mais uma vez de iconografias diversas para criar sua própria afrofabulação. O filme é inspirado na pintura surrealista “Invenção coletiva” (1934), do francês René Magritte; no poema “A isla em peso”, do cubano Virgilio Piñera, sobre a ilha colonizada e cercada pelo mar; e na sua própria relação com Cuba e Iemanjá. Para construção do filme, Everlane escreveu o *pattaki* (palavra da cultura religiosa afro-cubana que significa o mito correspondente ao caminho dos orixás) “A origem do pescador” e o complementou com “A oração à pescadora”.

Figura 8: “A Invenção Coletiva” (1943) – René Magritte

Fonte: Acervo digital. Disponível em: <<https://www.renemagritte.org/the-collective-invention.jsp>>. Acesso em 01/11/2020.

“Invenção coletiva” é um quadro de 1934 do pintor belga René Magritte (Figura 8). Na pintura vemos o corpo de uma mulher branca com cabeça de peixe largado à beira mar. Tal qual a sereia, apresenta o corpo metade humano e metade pisiforme, mas diferentemente do que comumente vemos representado, a porção peixe não é a calda e sim a cabeça, causando estranhamento e mistério. O mito da sereia é baseado no apelo à sedução causado por sua beleza e seu canto, e fala de um encontro, onde o humano, completamente seduzido por uma mulher metade peixe, perde-se em suas águas, é um mito mortal. Diferentemente da sereia que seduz e mata, o peixe morto trazido à areia pela maré criado por Magritte, é inofensivo.

Na cultura iorubá, a sereia do mar é Iemanjá, cultuada tanto nas religiões de matriz-africana brasileiras, quanto na *Santería*, é a Deusa Negra do Mar. Para a diáspora africana, o mar é um elemento central, é ele quem leva e traz pessoas, códigos culturais, filosofias e é partir

da sua relação com o mar e com Iemanjá, orixá que lhe guia, que Everlane cria o mito “A origem do pescador” e a prece “A oração da pescadora”.

A origem do pescador: No início do mundo todos eram peixes livres, conviviam no paraíso das profundezas do mar com a única necessidade de existir. A imensidão do mar os presenteava com todos os elementos necessários para a sua sobrevivência. Um dia, os peixes brigaram entre si pelo desejo de ter tudo e foram retirados violentamente do mar pelas grandes mãos do Pescador, o Deus da Terra, que decidiu, sem perdão, o destino desses seres. Esses homens foram colocados em uma ilha para que sobrevivessem por conta própria. Ainda com a tristeza do peixe, esses seres metamorfoseados almejavam fortes desejos. Eles habitavam na superfície com a cabeça de peixe e o corpo de humano. Conviviam em silêncio em um universo hostil. Alguns se mantinham passivos diante de sua condição, outros se aventuravam na densa noite para levar suas oferendas ao mar e pedir a proteção da Deusa Negra.

A oração da pescadora: Deusa Negra, nessa noite densa quero pedir a sua proteção para levar minhas oferendas ao mar, onde muitos se aventuraram e outros se mantiveram na condição de passivos diante de ti. Mar do silencioso universo hostil. Onde o meu corpo de humana habita com a minha cabeça de peixe. Onde, triste, almejo forte desejo, metamorfoseada. Peço por todos nós, sobreviventes dessa ilha, o perdão, para que possamos decidir por nossos destinos. Das mãos de Deus, o pescador de mãos grandes, do mar imenso fomos retirados violentamente, por um dia termos desejado tudo. Rogo que a nossa sobrevivência esteja nas profundezas do mar, paraíso onde todos conviveram livres no início do mundo. (Os textos foram gentilmente cedidos pela diretora.)

Com as imagens de pequenos peixes tentando respirar numa fina poça d’água o filme inicia-se. “Cada homem, abrindo sua boca como uma cisterna, armazena a água do mar...”⁷⁰, surge no letreiro como prólogo do filme. O som é bastante ruidoso e o barulho de água é um elemento constante. Um plano curto mostra o reflexo de pessoas locomovendo-se iluminado apenas pelas luzes dos postes na rua. Um corpo caminha devagar na penumbra, abre a janela e vemos a luz externa, provavelmente da lua, iluminando o rosto negro e os cabelos brancos. A senhora (personagem 01) bebe um copo com água enquanto olha atenta para fora. No plano seguinte, vemos uma mão dispondo tijolos para tapar um buraco, a imagem dá a sensação de confinamento. Os planos que sucedem mostram um senhor negro (personagem 02) adicionando água na massa. A terceira personagem surge, e vemos uma mulher negra, muito alta, com tranças brancas, enchendo baldes e baldes de água, a cena indica precaução frente a um possível racionamento. Mas será que o armazenamento é realmente necessário? A torneira pingando e o reflexo da água no rosto da personagem 01 indicam a pergunta. A lua ilumina a noite e a personagem 01, em prece, a encara.

⁷⁰ Trecho retirado do filme “Pattaki” (2019). Tradução minha. No original: “Cada hombre, abriendo su boca como una cisterna, embalsa el agua del mar...”

O mar, visto por um pequeno buraco no muro, intensifica a sensação de confinamento. O reflexo da água nos rostos das personagens, os faz parecer cercados por água, mas, ainda assim, não parecem acessá-la da forma como gostariam. A água armazenada pela personagem 03 escorre pelo balde; e a água que escorre pelo ralo no plano seguinte, inferem sobre sua precaução desmedida. A água escorre sob o rosto no personagem 02, seu olhar indica um estado emocional reflexivo. Vemos bolhas na água que indicam o respiro dos peixes. O mar é visto ao longe por uma pequena janela. A personagem 04 surge deitada na cama, sua figura metamorfoseada tem a cabeça de peixe e o corpo de uma mulher transexual (Figura 9).

Refletindo a água em seu rosto, a Deusa Negra (última personagem apresentada) aproxima-se de uma mesa farta, com muitas velas. No centro há um aquário com pequenos peixes e em volta, pequenos copos igualmente preenchidos com água e peixe. Os personagens olham para fora do quadro: para cima, pela janela e diretamente para a câmera – são eles os peixes que a Deusa Negra observa. Enquanto os olha, seu rosto aparece cindido pelo reflexo na água e ela delira, com certo fascínio chama os humanos-peixes com as mãos, indicando controle daqueles seres que a olham complacentes. A Deusa seduz e é seduzida pelos seres que observa, o personagem 02 lava o rosto com os pingos d'água que caem. A gestualidade das personagens indica os efeitos da restrição de recursos, mesmo envoltos da abundante água que cerca a ilha. E num misto de desesperança e fé, encaram a Deusa com clemência.

Gravado em Cuba, como projeto de conclusão da cátedra de documentário da EICTV, “Pattaki” é uma metáfora visual reflexiva sobre a sorte da população afro-cubana, acionada a partir do mito da sereia, figurada em Iemanjá, a Deusa Negra do Mar. Cuba, a maior ilha do Caribe em extensão, era povoada por povos indígenas até o domínio e colonização espanhola, o que durou quatro séculos. No século XIX, após conflitos, o governo espanhol cedeu Cuba aos Estados Unidos e mesmo após a independência e formação da república cubana, os interesses estado-unidenses ainda imperavam no país até que, em 1959 revolucionários cubanos despuseram o governo estado-unidense. Não cabe a esta pesquisa uma análise história, política ou econômica sobre Cuba, o que importa para a análise de “Pattaki” é que até hoje, devido as tensões que perpassam a relação de Cuba com a política neoliberal e o tráfico de escravizados africanos, faz com a população afro-cubana tenha que encarar uma série de restrições políticas, econômicas e sociais. No filme, os personagens-peixes encontram-se restritos, aprisionados numa ilha punidos pela ganância coletiva excessiva e pelo desejo em controlar tudo, de forma que não conseguem acessar sua própria essência. Mas se é pelo mar que navegam os signos culturais e as epistemes afro-diaspóricas, é a Deusa Negra Iemanjá, a rainha do mar, a responsável por eles.

Segundo Everlane nas religiões afro-cubanas *pattaki* é o caminho do orixá, os relatos mitológicos que descrevem seus arquétipos, suas histórias e seus *oduns*⁷¹, assim a Origem do Pescador seria um mito fundador que explicaria situação restritiva na qual se encontra a população peninsular:

Ao mesmo tempo eu queria fazer uma mitologia que tivesse essa coisa dos orixás, essa coisa de alguma força sobrenatural, alguma coisa cósmica mais aí de cima, mas queria ter como base o social, a vida mesmo, a sociedade cubana (...). O *intento* foi esse né, o de juntar essas duas linguagens, essa oralidade dos mitos com essa paisagem contemporânea de Cuba transformada, elevada a mitologia, elevada a algo mágico, como se Cuba fosse um lugar mágico. (Trecho da entrevista com Everlane Moraes realizada em abril de 2019)

Assim, “Pattaki”, o filme, é sua afrofabulação onde a ganância dos homens em querer dominar tudo, inclusive a natureza, é punida pelo Deus superior que os metamorfoseou em metade seres humanos e metade peixes e os aprisionou em uma ilha, inofensivos, assim como no quadro de Magritte. A Deusa Negra, figura inspirada em Iemanjá, seduz e é seduzida, é quem tudo vê, controla e castiga, é a força maior que lembra os seres de suas limitações. Esta é uma metáfora visual da Cuba que Everlane conheceu: uma porção de terra, cercada por muita água, mas bastante empobrecida, na qual, seus habitantes estão subordinados a rígidos bloqueios econômicos e geográficos. A fábula permite aliar o sobrenatural à sua análise sociológica da condição de vida dos cubanos.

Eu inventei esse mito para falar um pouco sobre ... por que essas pessoas vivem, por que esses peixes vivem se afogando ou vivem sufocados fora da água, por que eles não estão na água? Por que eles estão dentro de um aquário? Que é porque... porque eles são regidos por limitações sociais ou limitações humanas (...) São analogias simbólicas pra explicar alguns comportamentos, algumas situações humanas. Por que a gente é tão ganancioso, né? O medo e a ganância levam a gente a se afogar nos próprios medos. Por que o homem se protege nas suas casas, fazendo muros, fazendo contenções, fazendo barreiras que o separam da sua própria natureza ou da natureza em si? (...) Chega um dia que a natureza pede de volta, o homem vive com medo que um dia a natureza peça de volta o que ele tenta controlar. (Trecho da entrevista com Everlane Moraes realizada em abril de 2019)

---

⁷¹ Odun é caminho.

No filme, os seres metade peixe, metade humanos, vivem uma atmosfera hostil, e os personagens, cada uma a sua maneira, tentam sobreviver – seja pela ganância, pelo medo ou pela fé. A narrativa fragmentada não obedece a um tempo linear ou cronológico, imagens se sobrepõem e vão dando pistas do que é aquela situação. A iluminação é baixa e em vários momentos vemos a água refletida no rosto das personagens, o som de água está presente no filme todo, assim fotografia e som são fundamentais para criar a sensação de que eles estão envoltos num ambiente aquático. A água aparece em quase todas as cenas, seja como alimento, como a base de mistura para o cimento, refletindo o corpo das personagens. O efeito Kuleshov na montagem, é responsável por criar a sensação de que aqueles seres estão sendo controlados pela figura feminina que está de fora do aquário: numa das sequências, enquanto o personagem 02 come um peixe vivo, o contraplano mostra a Deusa olhando o aquário e sorrindo. A Deusa é quem guia o destino daqueles que estão desamparados e os lembra de sua pequenez frente ao mar. Diferentemente do quadro de Magritte, em *Pattaki* não vemos a luz do dia, o filme foi todo feito durante a noite.

Figura 9: Mulher com cabeça de peixe

Fonte: Captura de tela do filme "Pattaki" (2019, dir. Everlane Moraes)

Como já apresentado até aqui, Everlane partilha sua sensibilidade, a partir de sua própria fragmentação e multiplicidade, como mulher afro-brasileira, apropriando-se de imagens e simbologias. Sua fala mítica toma forma na linguagem cinematográfica e a leitura de seus

filmes ganham dimensões quando relacionadas a outras simbologias. A cinematografia de Everlane pode ser entendida na chave da analogia, onde mesclam-se diferentes referenciais de pensamento (africanos, afro-brasileiro, afro-cubano, ocidentais), diferentes linguagens artísticas (poesia, pintura, cinema) e diferentes gêneros cinematográficos (documentário, ficção e experimental). Ancorada em suas raízes afro-brasileira, a motivação por trás de sua fala mitológica é a de estabelecer uma nova antropologia visual que recoloque a contribuição afro-diaspórica a erudição, ao lugar de logia, de filosofia.

4.2.3 “Aurora”

Por fim, o último aspecto que gostaria de destacar na produção de Everlane é a gestualidade. A diretora defende que seus filmes são filmes de gestos e que para dar forma às sensações ela pinta com luz, com *foley*, com cores e texturas, estabelecendo um diálogo direto com as artes plásticas. Em “Pattaki” a presença da água é marcante e responsável pela sensação de um constante sufocamento no qual os personagens vivem, em “La Santa Cena”, a luz, o vento e os elementos externos à cena estabelecem um diálogo entre o visível e o invisível. No terceiro filme da diretora que trago aqui, “Aurora” (2018, 16 min) são os contornos do corpo que ganham destaque.

A forma ritual do candomblé é uma inspiração para Everlane, nele Deus se expressa através dos seres humanos e o que é cultuado são elementos naturais, “*é físico, tudo tem textura, tudo tem cor, tudo tem alegria, tudo tem brilho e é isso que eu trago pro cinema, não é nada além disso, utilizar a luz a nosso favor; utilizar a linguagem do cinema ao nosso favor*”⁷². Na complexa elaboração sociocultural afro-diaspórica, o corpo adquiriu um peso extra nas relações interpessoais e na observação constante do mundo a volta, ele todo é um receptáculo de percepções e de expressões. Em “Aurora” acompanhamos três mulheres (*La Niña*, *La Cantante* e *La Señora*) enfrentando seus sentimentos e emoções, através de pequenos gestos somos convidados a vivenciar com elas suas emoções em imagens em preto e branco.

O filme se passa num casarão antigo, mal conservado, os grandes cômodos contrastam com pequenos móveis. Grandes janelas permitem a entrada de luz natural que ilumina as cenas. Na primeira cena, *La Niña*, uma jovem adolescente veste um vestido branco. Em um quarto

---

⁷²Fala retirada da entrevista com Everlane Moraes realizada em abril de 2019.

amplo, encara a câmera como se esta fosse um espelho (Figura 10) e enamora-se: toca seu corpo, preenche seus seios com papel, passa batom e explora a sua própria imagem. A jovem está em descoberta e somos convidados a fazer parte desta trajetória, ao longo do filme somos nós quem a observamos em suas atividades.

A segunda mulher que vemos é *La Cantante*, com idade entre 40 e 50 anos. Na primeira cena em que aparece, nos encara frontalmente por alguns instantes até que volta para si mesma, tocando-se, masturbando-se, seu corpo pulsa prazer (Figura 10). O véu da cama encobre seu rosto e cria uma atmosfera nebulosa, quase que onírica. Partilhamos um momento íntimo.

A terceira mulher é *La Señora*, uma idosa que teve as pernas amputadas. Em sua primeira aparição, num plano aberto de cima, vemos seu corpo desenhado pela luz que entra da janela, a cena desenrola-se de acordo com seus movimentos, segue o seu tempo. Ela aparece em outros momentos sentada de frente pra câmera com a testa franzida e o semblante sério, parece esperar alguma coisa, até que penteia seus cabelos brancos. Em outro momento, fuma charuto e o *contra-plongé* a eleva, e tomada pela emoção, compartilha um choro contido.

O silêncio é interrompido apenas pela música “Aurora” que surge na voz de *La Cantante*, adornada de pulseiras, colares, brincos e peruca. A música, que narra a história de amor e traição de alguém apaixonado por Aurora, segue de fundo. *La Niña* desperta lentamente, *La cantante* despe-se de sua peruca e *La Señora* dança e sorri sozinha (Figura 10). Com pequenos gestos e olhares, o filme termina com a imagem de uma espaçosa sala com três grandes janelas projetadas em um teatro abandonado.

Figura 10: Da esquerda para direita -La Niña (Elizabeth Fuentes), La Cantante (Mercedes Rodríguez) e La Señora (Crisálida Páez)

Fonte: Captura de tela do filme "Aurora" (2018, dir. Everlane Moraes)

Este filme já não subscreve uma fábula ou um mito para ancorar-se na subjetividade de Everlane. São colocadas três mulheres pretas no centro da tela, encarando ao público e a si mesmas, nos convidando a jornada de descoberta interior. Mais uma vez, não há uma linearidade temporal óbvia, é marcado pela sensibilidade pulsante. O tempo dos planos respeita o movimento de cada personagem, em vários momentos há uma “sobra”, uma lacuna onde o elenco apenas encara a câmera por alguns segundos antes de se movimentarem, é como se esperássemos até que cada uma delas criasse intimidade com a câmera para conseguirem partilhar suas emoções. Na iconografia ocidental, onde usualmente as representações de mulheres negras seguem o caminho da desumanização e dos estereótipos, este filme é um marco na construção de uma outra bagagem imaginária, que traz complexidade às emoções experimentadas por nós.

Everlane chama este fazer cinematográfico de “Cinema-Espelho”, onde não mais precisa opor o seu olhar às imagens, na verdade, ela cria imagens nas quais consegue ver a si mesma, sem precisar necessariamente falar de si em primeira pessoa. A espectralidade, que para mulheres negras nas Américas estabeleceu-se com resistência e oposição (hooks, 2019b), surge em “Aurora” com a possibilidade de uma experiência de pertencimento. É fácil olhar para essas imagens e reconhecer a si, reconhecer nossas mães, avós, tias, primas, amigas, pois a câmera ao encarar e ser encarada por mulheres negras de frente, é convidativa, tanto com quem atua, quanto com quem assiste. O filme nos convida a um mergulho interno, nem sempre fácil, mas honesto. O olhar aqui definitivamente não é opositivo, ele é um sensível aceno ao olhar de contemplação às personagens, mas também um aceno ao olhar interno. E não é à toa que quem está atrás das câmeras, conduzindo essa jornada de descoberta, reconhecimento e prazer seja outra mulher negra. A triangulação entre o olhar das personagens, o olhar de quem dirige a cena e o olhar de quem assiste tem efeito positivo, é afetivo.

Everlane Moraes faz do cinema seu reflexo e navega entre a poesia, as artes plásticas, a literatura, a mitologia, a dança, a música. Partilha um universo que é ao mesmo tempo íntimo e coletivo, universo ao qual pertence:

São coisas que estão em mim, compromissos ancestrais que estão em mim, que não saem, são missões que estão em mim, concepções de vida que estão em mim, modos de vida que estão em mim e questões conceituais que estão em mim e que eu acho que eu nasci pra isso, minha missão é essa. (Trecho da entrevista com Everlane Moraes realizada em abril de 2019).

Advém da consciência de quem é e de onde vem, localizando sua trajetória enquanto mulher negra, para propor narrativas e afrofabulações que invertam as representações oficiais e estigmatizantes das pessoas negras, retirando-as de um lugar de inferioridade, de perversidade e desumanização, para trazê-las para o centro da narrativa, enquanto seres belos, complexos, contraditórios, eruditos. Everlane nasceu em Cachoeira, Recôncavo Baiano, foi criada num quilombo e disso “*não tem como fugir*”⁷³.

---

⁷³Fala retirada da entrevista com Everlane Moraes realizada em abril de 2019.

5 GLENDA NICÁCIO E RENATA MARTINS

O amor precisa estar presente na vida de todas as mulheres negras, em todas as nossas casas. É a falta de amor que tem criado tantas dificuldades em nossas vidas, na garantia da nossa sobrevivência. Quando nos amamos, desejamos viver plenamente. Mas quando as pessoas falam sobre a vida das mulheres negras, raramente se preocupam em garantir mudanças na sociedade que nos permitam viver plenamente (hooks, 2010).

Violeta e Margarida; Dona Geralda e Seu Nenê; Jussara, Akins e Zuri, personagens principais dos filmes “Café com Canela” (2017), “Aquém das Nuvens” (2010) e “Sem Asas” (2019), respectivamente, vivem histórias onde o amor é uma ferramenta para a cura e expansão. Seja para aceitação da morte ou para lidar com violência cotidiana do racismo, o amor se faz presente nas relações entre as personagens das três narrativas como perspectiva de vida, de continuidade. Com estratégias narrativas muito diferentes, os filmes de Glenda Nicácio e Renata Martins analisados aqui, encontram no amor e no afeto entre pessoas negras a possibilidade de desenvolvimento emocional, mental e espiritual.

5.1 TODO FIM É UM COMEÇO

O amor como prática, começa na nossa capacidade de nos conhecer e afirmar, “é por isso que tantos livros de autoajuda dizem que devemos nos mirar num espelho e conversar com nossas próprias imagens” (hooks, 2010), e não é sem motivo que, “Café com Canela” (2017) recorre à Oxum para a mirada em busca pela continuidade da vida. Em entrevista a essa pesquisa, Glenda Nicácio, diretora do filme, afirma que para ela, seu cinema carrega a vontade de correr atrás da vida, mesmo quando atravessada pela morte. A morte não se apresenta enquanto fim, mas como uma força de recomeço. Vemos no filme, personagens lidando com a morte, sem deixar escapar a vida. Morte e vida fazem parte de um mesmo tempo, o fim é também princípio, e a busca pela vida, a qual se refere Glenda, é o princípio transformador, de movimentação e reversibilidade que cada ser carrega. À luz do tempo de Exú e do amor de Oxum, “Café com Canela” pulsa transformação e continuidade.

5.1.1 Café com Canela

“Café com Canela (2017)”, o primeiro longa-metragem dirigido por Glenda Nicácio e Ary Rosa, no qual ela assume também a direção de arte, é ambientado no Recôncavo Baiano, entre as cidades de Cachoeira e São Félix. O filme narra a história de Margarina (Valdinéia Soriano), que após perder o filho, vive isolada em sua casa, que necessita de cuidados tanto quanto ela. O luto profundo a faz se separar do marido Paulo (Aldri Anunciação) e perder o contato com amigos e familiares, até o momento em que Violeta (Aline Brune) bate em sua porta vendendo coxinhas. Violeta é jovem, casada com o pedreiro Marcos (Guilherme Silva) e mãe de dois filhos pequenos: Cosme e Damiana. É ela quem cuida de Roquelina Aparecida da Silva (Dona Dalva Damiana de Freitas), sua avó acamada. Seus pais morreram quando ela ainda era criança. Astuta e afetuosa, mantém amizade com a bem-humorada Cida (Arlete Dias) e com o seu vizinho Ivan (Babu Santana), viúvo recente de Adolfo (Antônio Fábio). Violeta foi aluna de Margarida durante a infância e com o apoio da professora enfrentou a perda dos pais. No reencontro entre elas, Violeta assume a missão de devolver um pouco de luz àquela pessoa que havia sido tão importante em sua juventude.

Memória é um dos temas centrais da narrativa e está presente nas falas, gestualidades, sons e cenografia. É a memória tanto do ponto de vista individual das personagens, quanto coletiva: o filme carrega uma memória ancestral inscrita no próprio microcosmo de Cachoeira. Assim, luto, espiritualidade, tempo, afeto e cuidado são temas que surgem à luz de uma memória ancestral afro-brasileira. Para entendermos como essas reminiscências estão presentes no filme, começamos a análise entendendo um pouco melhor da cosmovisão que compõe a cidade de Cachoeira, onde *Orum* (o invisível, o além) e *Ayê* (o mundo visível), coexistem.

Cachoeira carrega uma maneira de viver o mundo que passa pelo Candomblé, mas não só a ele. Vale (2018) ao escrever sobre a cidade fala a partir de uma vivência que passa pelo conhecimento do candomblé e que implica uma forma de contar um mundo composto por presenças. Por presença, Vale (2018) entende as donas e donos de pontos da cidade que lhe foram narrados pelas pessoas de santo. Tomo emprestada essa reflexão como paradigma de análise de “Café com Canela” para observar as formas como a matriz de pensamento afro-brasileira encontra-se subscrita no filme que parte, sobretudo, da cidade e das presenças que a

compõe. Cachoeira contamina⁷⁴ a escrita fílmica, não de forma que explique, reproduza ou represente as práticas religiosas, mas que compõe o cotidiano, as falas, os andares, os sons, mescla-se com a história e transborda naquilo que assistimos.

Em abril de 2019 estive em Cachoeira, na expectativa de entrevistar Glenda pela primeira vez, o que não foi possível devido a agenda de trabalho dela. Mas pude vivenciar um pouco da paisagem e da atmosfera que envolve a cidade. Na região central pude observar os prédios de construção colonial em ruínas, as igrejas suntuosas, ruas de paralelepípedo, alto-falantes espalhados pelos postes, comércios, pousadas, a sede da Irmandade da Boa Morte, etc.; já nos bairros mais afastados andei entre as pequenas casas de alvenaria, de construção simples e ruas íngremes. O cheiro do Rio Paraguaçu penetra as ruas, e é ele quem separa as cidades de São Félix e Cachoeira, interligadas pela ponte de ferro D. Pedro I, onde circula o trem a vapor que atravessa as cidades do Recôncavo.

Cachoeira fica a 117 km de Salvador, aproximadamente duas horas de viagem pela estrada que liga a capital a pequena cidade. Entretanto, o primeiro contato de europeus com a região, no século XVI, se deu através do Rio Paraguaçu. Originalmente, o território era habitado por povos indígenas de diversas etnias, estes foram praticamente dizimados e pacificados religiosamente pela Companhia de Jesus e até hoje é notória a grande quantidade de igrejas católicas e conventos na região. Ainda durante o período colonial, as terras úmidas foram utilizadas para o cultivo de fumo, mandioca, feijão, milho e cana-de-açúcar, tendo Cachoeira e os distritos rurais ao seu redor (São Francisco e Santo Amaro) assumido o posto de um dos principais centros de abastecimento da capital Salvador e de outras cidades da região (FRAGA apud VALE, 2018). A dimensão territorial era muito maior do que é hoje, e permitia uma vasta área de ocupação para os engenhos de açúcar, sendo um importante ponto de ligação entre o mar, o interior e o sertão baiano. A atividade econômica era intensa, a riqueza produzida ali e as condições geográficas, fez de Cachoeira um dos principais centros do Brasil colonial, possuindo relevância central para a construção de uma unidade territorial brasileira, e dessa forma, ao mesmo tempo que aumentava a prosperidade econômica da região, aumentava o fluxo e a presença de escravizados negros.

Cachoeira teve sua relevância política imortalizada na guerra de independência do Brasil e as narrativas que contam este momento são disputadas até hoje. Em 02 de julho de

---

⁷⁴ Na tese “Cachoeira & a Inversão de Mundo”, Maíra Vale (2018) usa a expressão “contamina” da historiadora e moradora de Cachoeira Ana Clara Amorin, para dizer como a espiritualidade de terreiro contamina (no sentido de afetar, não de corromper) as pessoas da cidade. Tomo emprestado o termo para observar a maneira como o filme afeta-se dessa estruturação.

1823 as tropas portuguesas abandonaram Salvador, após um ano e meio de uma luta travada no interior, o discurso oficial, escutado nas sessões solenes, lido nos livros infantis e nos *folders* do governo (VALE, 2018; p. 55) ressalta o “brilhanismo” e “heroísmo” dos senhores de engenho que assumiram a liderança da guerra contra a corte portuguesa, exaltando a união harmônica entre brancos, negros e índios, desconsiderando que àquela época o Brasil era um país escravocrata. Ainda como escravizados, negros nascidos no Brasil e africanos participaram da guerra e a mobilização deste grupo teve como consequência, uma organização política que gerou conflitos e revoltas, afinal, mesmo com a independência, não houve mudanças efetivas no sistema escravista vigente. Essas mobilizações foram duramente reprimidas, tendo como ponto alto a Revolta dos Malês, em 1935 e a Sabinada, em 1938 (VALE, 2018; p. 55). No pós-abolição, ao longo do século XX, a economia cachoeirana entrou em decadência, apesar das construções luxuosas e das várias igrejas, ela deixou de ser habitada pelas elites e passou a se destacar pelos índices de pobreza econômica no país. As elites remanescentes buscavam exaltar o passado de riqueza histórica e afastar-se de todos os signos relacionados à África, enquanto a população que sobreviveu e permaneceu ali passou a imprimir uma outra forma de conhecimento.

Na formação urbana de Cachoeira, Vale (2018) destaca a importância do bairro da Recuada, espaço formador de instituições religiosas de matriz africana, que abrigava africanos de diferentes etnicidades e que mantinham relações sociais, religiosas e afetivas antigas. Foram eles os responsáveis pela construção de igrejas, cemitérios e estiveram envolvidos na formalização de cultos afro-religiosos e irmandades, como a Irmandade da Boa Morte (NASCIMENTO apud VALE, 2018). E é na Recuada onde encontra-se o berço dos candomblés da cidade, local onde abrigou muitos africanos e figuras ilustres⁷⁵.

Para Sodré (2017a), a Irmandade é da Boa Morte, mas o culto em si é a boa vida. Em sua concepção, boa morte implica em ter uma boa vida, com trabalho, saúde, filhos, capacidade e potência de realizar coisas, para o professor é essa capacidade de potência que está no centro do pensamento nagô⁷⁶, e a essa potência, de ter saúde e uma boa vida, ele chama Axé. Sodré (2017a) entende o axé como potência de vida que está plantado no chão do terreiro, seja em um terreiro grande ou em uma casa, o que importa é que o axé e a potência ali plantados,

⁷⁵ Uma das moradoras ilustres do bairro é Dona Dalva, sambadeira da maior importância na cidade, interpreta no filme *Dona Roquelina*, avó de Violeta.

⁷⁶ As ideias de Muniz Sodré sobre a Irmandade da Boa Morte e o pensamento nagô presentes neste período foram retiradas no episódio 53 do Podcast Filosofia Pop, sobre seu livro “Pensar Nagô”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2E8cubxRgGA&t=2208s&ab_channel=FilosofiaPop>. Acesso em 03 de novembro de 2020.

permanecem. Vale (2018) destaca, a partir do depoimento de alguns moradores da cidade, que a perseguição às práticas religiosas de matriz africana obrigou uma forma de culto que acontecesse dentro das casas onde as pessoas moravam e consequentes adaptações: para evitar o som do atabaque, batiam-se palma; os quartos onde os bebês nasciam eram os mesmos utilizados para o sacrifício animal em pró das obrigações de santo, logo estes quartos eram os próprios roncós. Sendo assim a energia espiritual, a potência e o axé plantados nas pequenas casas dos moradores locais, permaneceu por anos e anos. Cacau Nascimento, em entrevista a ela diz:

Então é uma cidade em que as casas, determinadas casas, possuem, possuem coisas feitas, coisas plantadas, coisas, e na África, dentro do candomblé, aquilo que se planta, não se arranca, não se tira. Aquilo... aquilo que foi assentado, você não pode desfazer, aquilo fica pro resto da vida... (Cacau Nascimento, entrevista em agosto de 2015). (VALE, 2018, p. 99 – grifo da autora)

Quando estive em Cachoeira pude ver muitos prédios em ruínas, mas existe uma dimensão do que não é visto e que exerce presença, povoa a cidade. É parte do que resistiu e sobreviveu a lógica de extermínio. Glenda compartilhou comigo que em todo o processo de “Café com Canela” existiam pessoas feitas no santo na equipe que “*não só sabiam, mas podiam lidar com aquilo*”⁷⁷ e que estavam a todo momento chamando atenção: “*olha, vocês estão sentindo tal coisa? Estão percebendo?*”⁷⁸. Em Cachoeira, o patrimônio cultural afro-brasileiro, marcado pela relação de sobrevivência entre negros e indígenas, é muito presente no cotidiano da cidade e das pessoas que ali habitam, essa resistência é percebida tanto no plano espiritual, quanto de forma epistemológica (Vale, 2018). Para Sodré (2017a), os terreiros de Candomblé brasileiros seriam como as ágoras gregas, locais de síntese de várias matrizes africanas, de comunhão litúrgica, mas também de realização e concretização de uma filosofia de continuidade e expansão (pensando também a perspectiva de inserção dos africanos), sendo o lugar de manejo para um pensamento erudito, que reflete os modos de pensar a vida, o cosmo, o tempo.

Essa breve explanação apresenta um pouco do que está por trás da história de Violeta e de Margarida, uma vez que, segundo Glenda, a proposta estética em “Café com Canela”, “*enquanto linguagem e tal, é um tipo de estética que dialoga muito com o cotidiano da cidade,*

⁷⁷ Fala retirada da entrevista com Glenda Nicácio realizada em outubro de 2019.

⁷⁸ Idem.

de observação da cidade”⁷⁹. “Cachoeira se sente.” (VALE, 2018, p. 22). Barulhos, cheiros e texturas cachoeiranos povoam a cidade – sejam nos alto-falantes espalhados pela cidade, no apito do trem, nos ensaios de uma das várias filarmônicas da cidade, nos sinos das igrejas ou anúncios de funeral, no cheiro de dendê que frita o acarajé, nas folhas maceradas nos dias de festa. É uma cidade onde o passado está marcado nas coisas, ao mesmo tempo em que está em constante movimento e seus muitos fragmentos intensificam a sensação das múltiplas presenças que lhe habitam. Em “Café com Canela” a dinâmica da cidade é apresentada em três sequências:

a) O filme inaugura com uma sequência que costura imagens da paisagem onde a história se desenvolve. Ao som de uma música⁸⁰ lenta vemos imagens do Rio Paraguaçu, em *off*, pelo som de uma antiga gravação ouvimos a conversa entre Margarida e Paulo sobre Paulinho, que está fazendo aniversário. Entre sons de pássaros cantando, vemos: o vento levando uma sacola de plástico pela rua; o movimento de dentro do trem e o rio que separa Cachoeira de São Felix; o vento que balança suavemente as folhas da árvore; pessoas andando pela rua; o ventilador em pleno funcionamento na ponta do cais; a revoada de pássaros brancos; um pequeno caranguejo que se move pelas pedras; as fitas que voam no poste; gansos correndo na beira do rio; a água correndo sobre as pedras. Imagens que trazem a sensação de um fluxo intenso de movimentos: iniciados pela força física e mecânica (como o trem o ventilador), mas também pela força vital (representadas pelo vento e pela água);

b) Um pouco mais a frente, com a mesma música lenta do início vemos, alternadamente, homens e mulheres, em planos muito próximos, comem coxinha de frango, entre estas imagens, vemos a roda de uma bicicleta em movimento. É Violeta quem sai de bicicleta vendendo coxinha pela cidade, a cena a acompanha, até que para no bar de seu Toninho. No momento em que ele pergunta quanto custa a receita de seu delicioso prato, vemos por uma montagem rápida, planos muito curtos que mostram o processo: da massa sendo feita até o dinheiro que entra na caixa registradora. Ao sair do bar, Violeta cruza com uma das filarmônicas que existem na cidade. Aqui temos novamente a sensação de movimento, acrescida a sensação de fragmentação – diferentes sons e imagens se sobrepõem e criam uma atmosfera “poluída”;

c) O ritmo acelerado compõe mais uma sequência do filme. Na rua, à luz do dia, vemos uma série de rostos de pessoas negras de várias idades, em *close*, encarando a câmera. É o som, composto pelo toque do atabaque e do agogô, que dá o ritmo crescente e acelerado à cena. Aqui temos mais indícios das marcas da negritude que compõe a cidade.

---

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ A música inicial e trilha sonora original do filme foram compostas por Mateus Aleluia, cantor e compositor nascido em Cachoeira.

No projeto de arte⁸¹ do filme é explícita a inspiração naquilo que está fora do quadro: histórias do Recôncavo baiano, da identidade negra e do legado ancestral dos orixás e energias do sagrado que regem a região. O filme propõe dialogar com a cidade não apenas em seu ritmo movimentado, na paisagem visual e sonora que a compõe, mas com seu legado histórico. Dessa forma, um conhecimento calcado na matriz afro-brasileira ecoa no filme, nem sempre de forma didática, explícita ou até mesmo intencional, mas que surte efeito ao compor uma série de indiciabilidades perceptíveis a um olhar atento.

Eu acho muito legal pensar que há pessoas que assistem e não entendem ou sabem. Pois, o filme se realiza enquanto narrativa, não implica em perda, ou melhor, não há perda, é importante nesse sentido, não há perda, mas quem conhece entende um pouco mais. Pois pra mim é importante conversar com todo mundo, mas quem já sabe da história, vai entender um pouco mais. (Trecho da entrevista realizada com Glenda Nicácio em outubro de 2019).

O trecho acima corresponde a pergunta que fiz à Glenda sobre a presença de Oxum na narrativa. Independente da bagagem cultural de quem assiste, o filme se realiza enquanto narrativa: é a história de uma mãe que sofre profundamente a dor da perda de um filho e é ajudada por uma antiga amiga. Mas as escolhas estéticas (fotografia, cenografia, montagem, som, encenação etc.) complexificam a estrutura narrativa e compõe um jogo que esconde e revela um pertencimento à identidade negra, a história de Cachoeira, do candomblé e sua filosofia. “Os símbolos dessa cultura, os costumes e a tradição integram-se ao *mise-en-scène* transpondo para a tela da ficção a História e o legado dos ancestrais que viveram e que ainda estão neste lugar, regido por orixás e energias do sagrado”⁸². Para observarmos tais camadas, proponho a seguinte divisão: a) montagem e som - observando como são tratadas as reflexões sobre tempo e espaço; vida e morte; e b) personagens e arquétipos – considerando as energias que direcionam a construção dos personagens.

a) Montagem e som

---

⁸¹ Durante o processo de pesquisa tivemos acesso ao projeto de direção de arte do filme “O (in)visível presente na Cena: a direção de arte em Café com Canela”, cedido gentilmente por Glenda Nicácio.

⁸² Trecho retirado do projeto de arte “O (in)visível presente na Cena: direção de arte de Café com Canela”, gentilmente cedido por Glenda Nicácio.

Margarida, isolada em sua casa, vive das lembranças do passado, a morte prematura de seu filho a deixou presa em suas memórias, tão dolorosas quanto afetuosas: lembra de quando seu filho estava vivo, de seu aniversário de cinco anos, mas também do final do seu casamento e da ausência de Paulo e Paulinho. Enquanto isso, Violeta é representada por uma energia que impulsiona, cardinal, tem o dia cheio de tarefas e seu movimento é tão intenso quanto o da bicicleta que pedala o dia inteiro percorrendo Cachoeira e São Felix a trabalho. Para refletir sobre vida e morte, tempo e espaço, a montagem do filme utiliza-se de estratégias que fogem a regra da transparência e linearidade.

Toni Bambara (1993) ao analisar “Daughters of the Dust” (1992), filme de Julie Dash⁸³ observa que as múltiplas vozes que narram o filme, presentes logo no início da película, representam uma perspectiva fora dos padrões do que convencionamos chamar de narrativa clássica (do ponto de vista ocidental), deslocando para a perspectiva africana de narrativa clássica, com digressões e meandros, como é familiar para africanos, persas, indianos e outros cinemas baseados na tradição oral. Bambara (1993) afirma que essa linguagem é variada, podendo ser poética, de significados, retórica ou pessoal e associa esse recurso às produções fora das instituições eurocêtricas. No primeiro longa-metragem da estadunidense Julie Dash, a sequência que inaugura o filme usa a narração de duas personagens em tempos diferentes (uma narra do “presente” e outra narra do “futuro”), de forma que embaralha o tempo da narrativa fílmica e nos prepara para uma história contada simultaneamente por múltiplas perspectivas em diferentes espaços-tempo. O tempo, no filme, é um dos recursos usados para prestar homenagem à retenção africana e para trabalhar a noção de circularidade (ciclo de chamada e resposta).

O conflito e as reflexões em torno do tempo estão presentes não só no diálogo, mas também na estrutura narrativa de “Café com Canela”: o filme começa pelo que parece ser o final, quando Margarida já se reencontrou com Violeta; em vários momentos a montagem intercala acontecimentos do presente com acontecimentos do passado ou sonhos, alucinações e visitas espirituais; deixa o som de um plano vazar para outro; e interfere na noção de cena como um conjunto de planos que acontecem no mesmo lugar e no mesmo momento. Apresento alguns exemplos:

---

⁸³ Primeiro longa-metragem de uma mulher negra estado-unidense a ser exibido comercialmente, “Daughters of the Dust” (1992), traduzido para o português como *Filhas do Pó*, se passa em 1992 e traz os conflitos entre tradição e modernidade, paganismo africano e monoteísmo cristão, da perspectiva de mulheres negras, quando algumas delas decidem migrar para o norte dos Estados Unidos. A história se desenvolve na região de Ibo Landing, historicamente relevante por ter sido palco de um suicídio em massa de negros fugindo à escravidão.

a) Logo no início do filme, o som de tape de fita marca uma nova transição. Vemos imagens antigas, no formato 4:3, de uma fita cassete que registra uma festa de aniversário de uma família negra. Margarida aparece sorridente e interagindo com os demais, a festa comemora os cinco anos de vida de Paulinho. Paulo, Margarida e Paulinho estão juntos na festa. *Fade Out* e ouvimos som da garrafa de cerveja sendo aberta e a voz de outra mulher, enquanto os créditos iniciais sobem, vemos pessoas reunidas e copos de bebida sendo servidos. Os amigos conversam e a jovem propõe um brinde “à vida, que mesmo toda desencontrada, cheia de loucura, oferece pra gente os mais lindos encontros e reencontros”⁸⁴. Os personagens do filme começam a ser apresentados: Ivan conta a história de como conheceu Adolfo, do relacionamento que tiveram e sua recente morte; Cida e Marcos debocham um do outro, enquanto Marcos faz o churrasco. Violeta acaricia o braço de Margarida, enquanto a câmera se movimenta, há um *jump cut* e voltamos para a festa de aniversário de Paulinho. A breve tomada mostra a mesa repleta de doces e vozes de crianças conversando ao fundo. Mais um *jump cut* e voltamos a laje de Violeta, **porém o som continua o mesmo da festa de aniversário**. O corte rápido segue o movimento da câmera e vemos novamente imagens da mesa repleta de doces, a câmera caseira foca no bolo com símbolo do time baiano Vitória, com o letreiro colado na parede escrito “Parabéns Paulinho”. *Jump cut* e a câmera passeia rapidamente sob a laje de Violeta. *Jump cut* e vemos as crianças no aniversário. *Jump cut*, novamente, e vemos Cosme e Damiana, filhos de Violeta e Marcos, brincando de dominó, **o som que compõe a cena é o da festa de aniversário**. *Jump cut*, voltamos ao aniversário e Margarida presenteia Violeta (ainda criança) com um doce. Mais um corte abrupto e Violeta (na fase adulta) segura a mão de Margarida enquanto questiona se a amiga pretende visitar Paulo. Em uma brincadeira com Ivan, Violeta debocha de sua cara e recebe um beijo de admiração de seu companheiro. **Enquanto em off ouvimos alguém queixando-se num “Aiiiii” prolongado, o corte na imagem nos transporta para um momento da festa de aniversário de Paulinho**, onde os doces caem no chão e as crianças se debruçam para pegar. Outro corte e Cosme aparece dando risada e anunciando que Cida caiu no chão do banheiro, ela volta rindo e gozando com os demais. O corte na cena mostra Margarida levantando Paulinho do chão, na festa de aniversário. Voltamos a laje enquanto os amigos ouvem atentos Cida contar um causo, Paulo surge na cena com uma caixa de bombons e se aproxima de Margarida. O último *jump cut* da sequência mostra o momento dos parabéns: atrás da mesa do estão Margarida, Paulinho, Violeta e em *off* ouvimos Paulo (Figura 11);

---

⁸⁴ Fala de Violeta no filme.

Figura 11: Sequência a). Da esquerda para direita: Paulo (Guilherme Silva), Margarida (Valdinéia Soriano) e Violeta (Aline Brune) reunidos na laje; Margarida, Violeta no aniversário de Paulinho

Fonte: Captura de tela do filme "Café com Canela" (2017, dir. Glenda Nicácio e Ary Rosa).

b) Numa cena mais à frente, Margarida está em sua casa: o ambiente é desarrumado, empoeirado e escuro. Enquanto ela está sentada no sofá fumando, ouvimos em *off sua* voz cantando para um bebê que chora. Enquanto Paulo faz compras no supermercado, vemos imagens que intercalam os alimentos frescos com os mesmos alimentos apodrecidos, as imagens dos cigarros novos intercalam com a imagem de Margarida fumando. De dentro do carro, observamos junto a Paulo, um menino entregando as compras na casa de Margarida, enquanto ela organiza as compras que recebeu, **ouvimos em *off* ela e Paulo conversando sobre uma lista de compras do supermercado, um evento do passado;**

c) Mais adiante, no quarto, Margarida pega uma caixa em cima do guarda-roupas. **Ouvimos em *off* vozes abafadas, no que ela abre a caixa o som fica mais nítido e ouvimos pessoas reunidas conversando no aniversário de Paulinho, as fotos que vê são deste momento;**

d) Em outro momento, Violeta lixa as unhas de Dona Roquelina, sua avó, enquanto cantarola um samba. **O canto de Violeta permanece, enquanto, em outro momento Margarida, recolhe dia após dia, rosas que foram deixadas em sua porta por Violeta;**

e) Na cena da morte de Dona Roquelina, logo após deitar sua avó na cama, Violeta entra no chuveiro, **o som da água do ambiente se mistura com o som de água correndo num rio;**

f) A sequência que encerra o filme, repete alguns momentos da sequência do começo, em que os personagens estão reunidos na laje de Violeta. Dessa vez, a montagem intercala o encontro na laje de Violeta, com outro momento, durante o dia, em que Violeta ensina Margarida a andar de bicicleta.

Os destaques em negrito marcam as vezes em que os sons de um plano invadem o seguinte, esse recurso intensifica a sensação de que eventos diferentes estão interligados, embaralhando a noção de espaço-tempo de cada acontecimento. O *jump cut*, corte abrupto entre um plano e outro, também colabora na sensação de quebra temporal entre uma cena e outra. E por fim, o uso de diferentes formatos de tela e subjetivas de câmeras marcam a multiplicidade de olhares narrativos.

Estes recursos da linguagem audiovisual permitem uma construção narrativa que estabelece diálogos com a forma de interpretar a vida, a morte e o tempo dentro da filosofia nagô. É com o aforismo nagô⁸⁵ “*Exú matou um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje*” que Muniz Sodré (2017b) inicia sua reflexão sobre o tempo. A partir dele, Sodré (2017b) tenta entender a ontologia de quem é Exú do ponto de vista da cosmologia (indagação mítica e filosófica sobre a estrutura do universo material). Exú representa o princípio dinâmico dentro do sistema simbólico nagô e é imprescindível para a compreensão não só dos rituais, mas do todo. É ele quem faz a ponte entre as divindades e os entes (vivos e mortos) e seu dinamismo inato é responsável por apresentar as fissuras dos universos ordenados, para o bem e para o mal. É ele quem confere movimento propulsor, mobilizador, que transforma e comunica. Logo o movimento é sua característica inerente e trata da dinâmica espaço-temporal. Exu rompe a imobilidade e por ser o princípio, carrega um pouco de muitos, permitindo a multiplicidade, é feito da água (elemento masculino) e feito da terra (elemento feminino), o que significa vincular ou pôr em comum partes diferentes no interior de um sistema, é tão ancestral quanto descendente.

Acontecimento é o princípio de algo que está para acontecer, mas também um começo que já se dá no meio, pois precede algo, dentro de um contexto mundano. Entretanto, cada acontecimento é carregado de uma singularidade, incomparável em termos de qualidades e circunstâncias de acordo com cada contexto. Sodré (2017b) aponta que em grego, Origem é *Arkhé*, ou seja, um acontecimento, mas não é uma marcação de tempo, não é um passado que se possa datar e sim o princípio. *Arkhé* é então origem e destino.

Quando o provérbio enuncia que Exu mata no passado o pássaro com a pedra atirada no presente está nos dizendo que inicialmente ele começou a matar ontem com a pedrada de hoje, ou seja, a pedra atirada *está no meio* de uma ação que faz o presente transitar para o passado. No substrato mítico do provérbio, não se vê nenhuma contradição, uma vez que Exu, sendo ao mesmo tempo ancestral e descendente,

---

⁸⁵ Para Sodré as divindades nagôs, como Exú, são antes de tudo, princípios cosmológicos e um aforismo como este citado é um fragmento, pequeno índice de um pensamento mais complexo.

mobiliza a partir do agora o poente e o nascente para se inserir em cada momento do processo de existência individualizada de cada ser: (...)Mas ontologicamente, o enunciado do provérbio só é concebível se o *presente* ou o *agora* funda o tempo (*temporaliza*) por meio da ação / acontecimento (a pedrada mitológica) e assim pode coexistir com o passado – pode tornar simultâneo o que não é contemporâneo. **Com Exu, não há começo nem fim, porque tudo é processo e, ao constituir, cada realidade afeta outra para além do espaço-tempo. Em termos cíclicos ou solares, o nascente coexiste como o poente por causa da força do *agora*.** (SODRÉ, 2017b, p. 187)

Sendo assim, é o acontecimento que funda o tempo e é Exu quem constitui a temporalidade, porque é uma dimensão da experiência que inventa o tempo a partir da articulação de eventos regidos pela origem, nessa dimensão o indivíduo está ao mesmo tempo atrás e adiante de si mesmo. A origem não pode ser representada, nem datada, porque não é começo, é princípio inaugural. No aforismo de Exú a ênfase está na ideia de reversibilidade. O sistema simbólico nagô gira em torno da restituição, mecanismo de equilíbrio e harmonia. Descrito como um eterno movimento coletivo de trocas – dar, receber, restituir – é regido pelo princípio da reversibilidade, inclusive, dentro das coordenadas temporais.

Ao embaralhar as divisões entre tempo e espaço, utilizando-se sobretudo dos recursos de montagem e de som, “Café com Canela” dialoga com a temporalidade criada por Exú. O provérbio fala como tudo é reversível, centrado na quebra da crença da linearidade absoluta do tempo, do antes e do depois, historicamente normalizada e o filme rompe com esta crença, aproximando-se da noção de um tempo cíclico, afinal tudo é processo. A cena de apresentação das personagens é um exemplo desta temporalidade, onde o “passado” (aniversário de Paulinho) e o “futuro” (confraternização na laje de Violeta), coexistem, cada unidade de ação afeta a outra para além do espaço-tempo. Logo, a temporalidade criada pela narrativa propõe a reversibilidade do estado das personagens, a morte não é compreendida como o fim da vida, na verdade, ela reverte o estado da vida, sendo a morte a possibilidade de um novo começo. Morte e vida são fruto de uma mesma *Arkhé* e é a partir dessa força vital, impulsionadora, presente em cada indivíduo, que Margarida consegue reestabelecer o equilíbrio e a harmonia em sua vida.

b) Personagens e Arquétipos;

Oxum... é... total, e é muito mais Oxum enquanto energia mesmo. (Trecho da entrevista com Glenda Nicácio realizada em outubro de 2019)

Em “Café com Canela” muitas coisas estão fora de quadro, e apesar do olhar e da audição serem privilegiados na fruição, existe um invisível em cena. A estrutura não é convencional, tive que assisti-lo algumas vezes para entender algumas coisas que estavam sutilmente presentes. Foi apenas no segundo visionamento que apreendi a figura de Oxum como sua matriz. A breve epígrafe deste tópico é a confirmação de Glenda, em nossa conversa, sobre “Café com Canela” ser um filme de Oxum.

(...) então há Oxum, e vamos nos aproximar dela, porém, enquanto filme, nós nos aproximamos dela não para extrair, mas sim para criar a partir dela. Isso é algo que agrada muito em nossos trabalhos: toda a aproximação que fazemos não é para registrar, para transpor ou representar, eu não acredito nisso e ainda considero muito limitado representar. Por outro lado, eu acredito muito mais em entender como energia que impulsiona, que joga pra fora. Então é o início, é pensar que o movimento de câmera está em sintonia com isso (...), a atuação é feita a partir disso, o projeto de arte também é pensado a partir disso, o som, etc. (Trecho da entrevista com Glenda Nicácio em outubro de 2019)

Para compreender estas camadas dentro do filme é preciso aproximar-se da figura de Oxum, mas entender a energia e a complexidade de um orixá fora da vivência espiritual não é o objetivo deste trabalho, tampouco objetivo do filme. Nosso intuito é observar como Oxum, enquanto arquétipo, está presente nas cores, nos objetos, nas texturas, nas gestualidades e nas subjetividades das personagens criando uma áurea que cerca o filme e que é parcialmente visível aos olhos. Oxum, cujo nome deriva do Rio Oxum, que corre em Iorubalândia, região da Nigéria, é a mãe das águas doces, dona dos rios e cachoeiras. Oxum é reconhecida por sua beleza, por estar sempre adornada de ouro e pedras preciosas e é representada próxima às águas, segurando um espelho redondo e dourado. Além das riquezas materiais, está ligada às riquezas espirituais, é a senhora da fertilidade, do amor e da sensibilidade.

Em “Café com Canela”, Oxum é incorporada ao projeto como “energia maior que rege todas as vidas e relacionamentos”⁸⁶ fazendo referência ao feminino, a figura da mãe protetora, zelosa e generosa, mas que também sabe ser dura e severa quando necessário. Assim, ela se faz presente em todos os ambientes, presente sobretudo no amarelo que invade os ambientes de cada personagens. No projeto de arte, Violeta e sua avó Roquelina são descritas como filhas de Oxum. Violeta está sempre preparada para acolher e cuidar, é a amiga confidente de Cida, é ela quem acolhe Ivan quando Adolfo falece, é ela quem cuida de sua avó acamada e é ela quem

---

⁸⁶Trecho do projeto de arte “O (in)visível presente na Cena: direção de arte de Café com Canela”.

interrompe, de forma doce e rigorosa, a solidão de Margarida. Ao reconhecer Margarida como a professora que a ajudou no momento da “dor mais doída”⁸⁷ de sua vida, vai até seu encontro e entre café passado com canela e palavras doces e firmes, insiste em tirar Margarida das águas profundas que habita. Na conversa que as duas têm na cozinha da casa de Margarida, Violeta declama:

Debaixo d’água tudo era mais bonito
 Mais azul, mais colorido
 Mas tinha que respirar
 Debaixo d’água se formando como um feto
 Sereno, confortável, amado, completo
 Sem chão, sem teto
 Sem contato com o ar
 Mas tinha que respirar
 Todo dia

Entendo o poema declamado por Violeta como uma metáfora da depressão em que se encontra Margarida, que apesar de viver uma tristeza profunda e dolorida, alimenta-se diariamente da solidão, do medo, da culpa e da raiva, tendo a reclusão como um lugar de conforto e segurança. Para quebrar esse ciclo de dor, é necessário o confronto. É necessário respirar. Diante da recusa de Margarida em aceitar ajuda, Violeta, de forma cuidadosa e insistente, passa a deixar, dia após dia, uma rosa vermelha na porta de Margarida. A postura de Violeta dialoga com Oxum que, através do amor e do cuidado, apazígua as dores causadas pela morte com suas águas.

Violeta é cercada por cores e texturas, dona de um caminhar firme e cheio de gingado, alegre e falante, está sempre em movimento e cercada de vida. A câmera em vários momentos está bem próxima a ela, seguindo o ritmo da personagem, proporcionando uma sensação tátil. Carrega um discreto colar com pingente de espelho em seu pescoço. Nas cenas da personagem, a figura de Oxum aparece de duas maneiras: incorporada ao ambiente, como na iluminação amarelo suave, que invade sua casa e mistura-se a cor das paredes e a iluminação natural; e nas suas gestualidades, como o olhar doce com que olha para si e para àqueles que ama (Figura 12). As imagens abaixo destacam algumas destas percepções:

---

⁸⁷Citação direta a uma fala do filme

Figura 12: Olhares e gestos de Violeta (Aline Brune).

Fonte: Captura de tela do filme "Café com Canela" (2017, dir. Glenda Nicácio e Ary Rosa).

Violeta cuida de sua avó, que é como se fosse sua mãe, a personagem é órfã desde a infância. Dona Roquelina é uma ancestral em vida, interpretada por Dona Dalva, sambadeira importante no Recôncavo Baiano e moradora de Cachoeira. Na imagem acima, no canto inferior direito, vemos o quarto de Dona Roquelina, ao fundo há um altar com terço, santas católicas, uma vela amarela e a uma imagem de Oxum. Na parede, em cima da cama, vemos guias, colares de proteção espiritual. Em seu leito de morte, ela veste branco. Na cultura ocidental, o luto e a morte são representados pela cor preta, mas no filme, a passagem espiritual para o *Ayê* cede espaço para o branco, alinhando-se a forma como o candomblé e a Irmandade da Boa Morte, por exemplo, se relacionam com a morte. Na cena da morte de Roquelina, o som da água do chuveiro, mescla-se com o som de água corrente e, em um plano curto, vemos o quarto inundado por água que reflete nas paredes: a água se faz presente como elemento de transição da morte para outro estágio de vida (Figura 13).

Figura 13: De cima para baixo - Marcos e Violeta entram em casa após o funeral de Adolfo; Violeta alimenta sua avó; quarto de Dona Roquelina logo após sua morte

Fonte: Captura de tela do filme "Café com Canela" (2017, dir. Glenda Nicácio e Ary Rosa).

Na cena acima, à esquerda, Violeta e o marido, entram em casa após o funeral de Adolfo, e ao pé da porta fazem um gesto em pró do cuidado espiritual com a casa e com o Ôrí, circulando o copo três vezes em cima da cabeça e jogando a água para trás (Figura 13). Na imagem à direita, Violeta alimenta sua avó (Figura 13), os momentos entre vó e neta, como colocados abaixo, representam a continuidade dos ensinamentos espirituais e de vida, transmitidos a partir

da matriz afro-brasileira que dá os modos como a personagem mais nova vive e compartilha o comum.

Se para Violeta, a presença de Oxum está integrada (nas cores, texturas, gestos e iluminação) de forma acolhedora ao ambiente, em Margarida sua presença se faz de forma mais intimidadora e materializada. A casa de Margarida foi construída em estúdio, para que se pudesse alcançar as emoções previstas no roteiro, os poucos móveis são antigos, marcados pelo tempo, empoeirados, louças sujas e bitucas de cigarro estão espalhadas pela casa, a luz é baixa e temos a sensação de um lugar abandonado, ainda que more alguém dentro dele. Quadros e retratos estão espalhados pela casa, ainda que os rostos estejam desbotados, as paredes possuem desenhos, provavelmente feitos por alguma criança. Apesar do espaço esvaziado e da sensação de ausência, há um invisível (seja nos sons do passado que Margarida ouve frequentemente ou nas variações e intervenções cenográficas) ali que densifica o ambiente onde a personagem vive e compõe os rastros do que fora ela e sua família.

Ela possui um olhar vazio e distante, mais uma vez a morte é representada pelas cores brancas: em luto profundo e há muitos anos, Margarida veste o tempo todo uma camisola e camisa brancas. Os espelhos também estão presentes, mas neste cenário eles estão sujos e malcuidados, ao contrário de Violeta, Margarida tem dificuldade de se encarar de frente (Figura 14) e os mantém constantemente cobertos. Na verdade, Margarida vive um estado de profunda depressão e não consegue encarar a sua própria vida, a câmera na maior parte das vezes toma distância de Margarida e apresenta o ambiente como um bloco sólido, sem movimento, como se ela não permitisse que os espectadores, nem ninguém, acessassem seu universo. Em sua profunda solidão, Margarida é tensionada a sair daquela situação, o jogo de imagens intercala momentos da personagem, assustada, frente ao espelho e momentos dela deitada. A estética realista dá lugar a fantasia: Oxum (Michelle Mattiuzza), representada por uma mulher preta de corpo curvilíneo adornada de joias douradas e coberta de um líquido vermelho, o dendê, visita Margarida.

Outro elemento que nos dá acesso ao universo simbólico da cultura afro-brasileira, o Azeite de Dendê, é usado como recurso expressivo e ligado ao sensorial fílmico⁸⁸.

Em *Café com Canela* este elemento sinaliza a intervenção das energias na vida da personagem Margarida, ainda que ela não queira assumir ou acolhê-las. Margarida tem controle sob tudo em sua casa, mantendo-a fechada para toda e qualquer presença,

⁸⁸ Muito presente na culinária afro-brasileira, o azeite de dendê é usado em ritos e oferendas do candomblé, tido como sangue vegetal vermelho.

mas ela não possui controle sob o dendê, manifestação do axé. Ele aparece escorrendo pelas paredes e revela a presença daquilo que até então não estava visível, anunciando a presença de Oxum, marcando e impondo o amarelo desta orixá. Ele quebra com o naturalismo, compondo uma estética em diálogo com o realismo fantástico. (Trecho do Projeto de Arte “O (in)visível presente na Cena: direção de arte de Café com Canela”,)

Como canta Bethânia “Oxum é água que aparta a morte, Oxum melhora cabeça ruim”⁸⁹ e o azeite de dendê torna material a presença da mãe das águas doces, que exige e tensiona o posicionamento de Margarida, influenciando em sua energia vital, seu axé. Ele está presente na sequência em que Margarida aparece na Cachoeira, banhando-se nas águas de Oxum e em outros momentos em que não sabemos se o que vemos é realidade, sonho ou imaginação da personagem, intensificando a separação entre o universo sensorial e material. A cor avermelhada do azeite lembra sangue, representando a morte (Figura 14).

---

⁸⁹ Trecho da música “Louvação à Oxum” de Maria Bethânia.

Figura 14: Margarida em sua casa. De cima para baixo – Margarida encara-se no espelho; Margarida fuma na cozinha de sua casa; Azeite de Dendê escorre pela parede enquanto Margarida vagueia em pensamentos.

Fonte: Captura de tela do filme "Café com Canela" (2017, dir. Glenda Nicácio e Ary Rosa).

A complexidade psicológica e o caos emocional de Margarida estão muito presente nos elementos cenográficos do filme, não só nos elementos que marcam o descuido consigo e com a casa, mas nos elementos que acrescentam uma camada de fantasia ao filme, e de certa forma adentram na subjetividade da personagem. É como se o naturalismo e o realismo das imagens do dia a dia não dessem conta de transpor para a cena o caos, a solidão, o medo, a culpa, o enclausuramento que vive a personagem. Para isso é necessário que a cena extrapole o ordinário e o cotidiano. Em sua casa ela está sozinha, sempre acompanhada do seu vício em cigarro e dos pensamentos que não lhe dão nenhum momento de trégua, cultivando de forma involuntária um profundo estado de dor (Figura 14). Em uma das cenas, ouvimos em *off* a conversa de Paulo e Margarida, na qual ele pede que ela reaja, mas ela afirma que ele não é capaz de entender sua dor, enquanto a conversa marca um evento do passado, a imagem mostra ela sentada na mesa da cozinha, ao centro. Lentamente as paredes vão se movimentando em sua direção, um recurso da cenografia que permite o movimento do cenário e intensifica a sensação de sufocamento e claustrofobia da personagem. Mais à frente, sua casa aparece tomada por musgos, água, galhos, lama e mato que vão do chão ao teto e se espalham por todos os cômodos, ficando nítida a interação com as forças da natureza. Ela chora em desespero, não consegue se desvencilhar daquela situação e não encontra saída aparente.

É interessante pensar como os recursos técnicos constroem a subjetividade complexa de Margarida. Não sabemos quando seu filho morreu, ou em quais circunstâncias, o filme está preocupado em explorar o luto de uma mãe. E explora, de forma diferente do que se convencionou a ser exibido na mídia tradicional que, quando vê a morte de jovens negros os sentencia como culpados, muitas vezes responsabilizando suas mães, importunando-as e as assediando em um momento de profunda dor.

Veja como é muito doido: os dilemas de uma mãe, as dores de uma mãe, são dores de uma mãe, agora o fato de ser uma mulher negra faz com que o filme tenha um “boom”, do tipo “caramba, talvez eu nunca tenha parado pra pensar na dor de uma mãe, nunca tenha visto a dor”, e visto como poesia, visto para além de chacina, para além de notícias. (Trecho da entrevista com Glenda Nicácio realizada em outubro de 2019).

O luto é uma dor universal, qualquer ser humano está apto a lidar com isso a partir do momento que estabelece relações sociais, mas numa sociedade onde predomina a construção de bases simbólicas para a manutenção da ideologia racista, a associação das pessoas negras a criminalidade implica, consequentemente, na naturalização de nossas mortes. Dar

protagonismo para a dor de uma mãe negra que perdeu o filho, retrata sobretudo seu aspecto humano e colabora na construção de uma base simbólica que valoriza as vidas negras. Num contexto de genocídio da população negra brasileira, centralizar a narrativa no luto de uma mulher preta nos faz olhar para quem dá continuidade à vida, ao mesmo tempo que nos obriga olhar para o passado histórico, suas violências e consequentes formas de resistência.

Em “Café com Canela” a manutenção da memória negra está muito influenciada pela dinâmica da cidade de Cachoeira, que consequentemente, é influenciada pela forma como se estruturou o pensamento e as matrizes que dão bases para as formas de viver e de se relacionar presentes na religiosidade afro-brasileira. A narrativa de “Café com Canela” está totalmente entrelaçada à dinâmica das protagonistas, figuras antagônicas, que representam universos e sentimentos diferentes. Enquanto Violeta pulsa vida, Margarida respira a morte, entretanto, a transformação do estado de Margarida só acontece quando elas reconhecem a potência de uma na outra, a temporalidade da narrativa que embaralha as divisões entre passado, presente e futuro, constroem a noção de continuidade e reversibilidade. Os ambientes onde as duas habitam são completamente diferentes: as cenas em torno de Violeta observamos muitas texturas e cores, até sua própria gestualidade é mais gingada, seu olhar é mais aberto ao mundo; enquanto os ambientes habitados por Margarida são secos, hostis, endurecidos.

Mas além do que o quadro nos permite ver no filme, temos algo invisível em cena, que conduz e dá unidade à narrativa, é possível acessar essa sensibilidade pelo recurso tátil, composto pelos elementos aqui destacados. O projeto de arte está em contato íntimo com as leis que regem cada uma das personagens, apontando maneiras distintas de ver o mundo, como vida e morte. A construção da narrativa mescla a vivência destas duas personagens, que por mais que atravessem momentos diferentes, estão ligadas pelas suas histórias e pela proteção de uma mesma orixá. A figura de Oxum se faz presente não na forma de uma representação caricata, muito menos tenta trazer a tela aquilo que só pode ser compreendido na vivência do universo do axé, mas na reunião de vários elementos táteis que fazem aparecer sua pulsão de vida, luminosidade, generosidade, firmeza e capacidade de transformação das dores profundas da alma. Gerônimo canta que “nessa cidade todo mundo é d’Oxum”⁹⁰ e não é à toa, se há água dentro de si, e se temos o poder de gestar e alimentar, Oxum se faz presente.

---

⁹⁰ Trecho da música “É D’Oxum” do compositor baiano Gerônimo.

5.2 RETRATOS DE AMOR

Renata Martins também é uma realizadora audiovisual que tem refletido sobre a multiplicidade das experiências negras, sobre memória, afeto, luto e violência. Os curtas-metragens “Aquém das Nuvens” (2010, 18min) e “Sem Asas” (2019, 19min); e a websérie “Empoderadas” (2015-2020, disponível em canal próprio no YouTube) são seus trabalhos autorais (como roteirista e diretora) largamente premiados e reconhecidos⁹¹. Renata ainda se destaca como roteirista, tendo composto as salas de roteiro das séries “Pedro e Bianca” (2012, TV Cultura) e “Malhação – Viva a diferença” (2018, TV Globo), ambas premiadas no Emmy Internacional Kids em 2014 e em 2018, respectivamente.

“Empoderadas” é uma websérie no formato documental que visa apresentar mulheres negras de distintas áreas de atuação (artes, entretenimento, política, empreendedorismo e outras), que possibilitem o empoderamento de outras mulheres (segundo descrição da página oficial no Facebook)⁹². A primeira temporada, realizada em 2015 em parceria com a cineasta Joyce Prado, possui quinze episódios e entrevistou Ana Paula Xongani, Thais Dias, Ana Fulô, Sharylaine, Ana Koteban, Alexandra Loras, MC Soffia, Raquel Trindade, Tula Pilar, Leci Brandão, Dediane Souza, Luciane Barros e Valéria Motta; modelistas, empresárias, rappers, escritoras, atrizes, entre outras profissionais, que compõe um quadro diverso de atuação política, cultural e social de mulheres negras. A segunda e a terceira temporada do projeto, surgem com o nome “Empoderadas do Samba”, idealizado e coordenado não só por Renata, mas também por Maitê Freitas, refletem o desejo de celebrar, pensar, subverter e reescrever a presença feminina negra no samba e na cidade de São Paulo, entrevistando e acompanhando mulheres negras e seus grupos de samba. Composto por uma equipe majoritária de profissionais negras, o projeto realizou também dois Encontros Nacionais Empoderadas, em 2017 e 2020, respectivamente. Em 2017, na versão presencial, o encontro contou com exhibições gratuitas de filmes realizados por mulheres negras, uma mostra especial dedicada ao trabalho de Everlane Moraes e aulas públicas (no formato de Masterclass) com a Janaína Oliveira, Adélia Sampaio, Lilian Solá Santiago e Cristina Amaral. Foi no encontro de 2017 que este projeto surgiu com a vontade não apenas registrar o trabalho de tantas profissionais, mas refletir sobre o que vem

---

⁹¹ “Sem Asas” recebeu, em 2020, prêmio de melhor curta-metragem de ficção no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro.

⁹² Disponível em: <<https://www.facebook.com/programaempoderadas>>. Acesso em 30/11/2020.

sendo produzido no audiovisual feito por mulheres negras. Em 2020, devido a pandemia da COVID-19, o evento foi adaptado para o formato de digital.

Para Renata, “*o cinema é um campo infinito de possibilidades criativas e discursivas*”⁹³, o que só reafirma a multiplicidade de sua atuação. Aqui, olharei para os curtas-metragens, “Aquém das Nuvens” e “Sem Asas”, nos quais Renata utiliza-se da “*linguagem cinematográfica para potencializar as crônicas cotidianas*”⁹⁴ ao seu redor, dando forma ao que lhe toca através da linguagem do curta-metragem de ficção.

Eu faço cinema em primeira pessoa. Ele passa por histórias vividas por mim e pelos meus semelhantes. Quanto mais personagens negros eu puder criar e atribuir subjetividade melhor. É desafiador criar e conseguir produzir histórias que destoam do imaginário racista e coletivo fomentado pela dramaturgia hegemônica. (Trecho da entrevista com Renata Martins realizada em setembro de 2020)

Dedicado à memória de Maria do Rosário Martins e José Eloi Martins, seus pais, “Aquém das Nuvens” é seu primeiro trabalho de ficção. O filme foi desenvolvido ao longo da universidade, num contexto de adoecimento da sua mãe e é inspirado no cuidado de seu pai com ela. Renata fala de sua família com muito amor, seus pais “*eram muito afetivos e companheiros*”⁹⁵ e sua casa “*sempre foi cheia de amigos, familiares e festa*”⁹⁶. Mesmo sem estar conectada com as discussões do movimento social negro naquele período, queria levar para a tela um pouco do cotidiano de afeto em que nasceu e cresceu. O filme narra a história de Seu Nenê (Mestre André) e Dona Geralda (Cleide Queiroz), não apenas casados, mas apaixonados um pelo outro há 30 anos. Numa tarde de domingo, ele vai, bonito e elegante à roda de samba do bairro, mas é tomado por um sentimento ruim e ao voltar para casa, surpreende-se com a notícia de que sua esposa estava sendo internada. Sempre acompanhado do samba e de seu espírito jovem e brincalhão, Seu Nenê engana médicas e enfermeiras para poder ficar ao lado de sua eterna namorada.

Já “Sem Asas”, narra a história de Zuri (Kaik Pereira), uma criança na fase de pré-adolescência, filho de Jussara (Grace Passô) e Akins (Melvin Santhana). Um dia, sua mãe pede que ele vá comprar farinha de trigo para ela terminar o preparo dos salgados que faz para vender, na volta para casa ele se distrai com uma pipa que cai do céu e é surpreendido pela abordagem

⁹³ Fala retirada da entrevista realizada com Renata Martins em setembro de 2020.

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ Idem.

⁹⁶ Idem.

violenta da polícia, que o atinge com um tiro. O segundo curta-metragem de Renata, surge nove anos após o primeiro, como resultado de sua reflexão sobre o extermínio da juventude negra e periférica. Sobretudo após o assassinato, em 2013, do adolescente Douglas Martins no Jardim Brasil, zona norte de São Paulo. Douglas foi morto num domingo à tarde quando saiu para procurar um chaveiro, ele tinha 17 anos quando foi alvejado no peito por uma bala disparada de dentro do carro da Polícia Militar de São Paulo sem que nada tenha sido dito antes do disparo, e chegou a perguntar ao policial “Por que o senhor atirou em mim?”, pergunta que até hoje não houve resposta. Apesar das testemunhas presentes no local e das perícias realizadas, o policial que efetuou o disparo foi absolvido do processo alegando que a arma disparou sozinha⁹⁷. Em entrevista ao portal da UOL, em 2013, sua avó lembrou que vinte anos antes perdeu o filho, tio de Douglas, da mesma maneira: assassinado pela polícia⁹⁸.

Segundo o Atlas da Violência de 2019 produzido pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP) e o Instituto Brasileiro de Pesquisa Econômica (IPEA), o genocídio da população negra no Brasil segue seu projeto: o total de homicídios contra negros no Brasil corresponde a 75,5% do total de pessoas assassinadas no Brasil⁹⁹, sendo a maioria jovens, homens, com idade entre 15 e 29 anos. Em 2017, a Organização das Nações Unidas (ONU) lançou a campanha “Vidas Negras” chamando atenção para a morte de um jovem negro a cada 23 minutos no país, segundo dados recolhidos no Mapa da Violência, da Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais (Flacso)¹⁰⁰. São corriqueiros casos denunciando as agressões

⁹⁷ FONTE: “Justiça absolve PM que matou Douglas, da frase 'por que o senhor atirou em mim?'” (G1, 2016) Disponível em: <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/justica-absolve-pm-que-matou-douglas-da-frase-por-que-o-senhor-atirou-em-mim.ghtml>>. Acesso em 04 de novembro de 2020;

⁹⁸ FONTE: “SP: adolescente morto por PM é enterrado sob comoção e revolta” (TERRA, 2013). Disponível em: <<https://www.terra.com.br/noticias/brasil/policia/sp-adolescente-morto-por-pm-e-enterrado-sob-comocao-e-revolta,9e5410de5b002410VgnVCM4000009bcceb0aRCRD.html>>. Acesso em 04 de novembro de 2020.

⁹⁹ “No Atlas da Violência 2019, verificamos a continuidade do processo de aprofundamento da desigualdade racial nos indicadores de violência letal no Brasil, já apontado em outras edições. Em 2017, 75,5% das vítimas de homicídios foram indivíduos negros (definidos aqui como a soma de indivíduos pretos ou pardos, segundo a classificação do IBGE, utilizada também pelo SIM [*Sistema de Informações de mortalidade*]), sendo que a taxa de homicídios por 100 mil negros foi de 43,1, ao passo que a taxa de não negros (brancos, amarelos e indígenas) foi de 16,0. Ou seja, proporcionalmente às respectivas populações, para cada indivíduo não negro que sofreu homicídio em 2017, aproximadamente, 2,7 negros foram mortos. Em resumo, constatamos em mais uma edição do Atlas da Violência a continuidade do processo de profunda desigualdade racial no país, ainda que reconheçamos que esse processo se manifesta de formas distintas, caracterizando cenários estaduais e regionais muito diversos sobre o mesmo fenômeno. (FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA; INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA, 2019). Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatorio_institucional/190605_atlas_da_violencia_2019.pdf>. Acesso em 04 de novembro de 2020.

¹⁰⁰ Fontes: ‘A cada 23 minutos, um jovem negro morre no Brasil’, diz ONU ao lançar campanha contra violência” (GELEDÉS, 2017). Disponível em: <https://www.geledes.org.br/cada-23-minutos-um-jovem-negro-morre-no-brasil-diz-onu-ao-lancar-campanha-contra-violencia/?gclid=Cj0KCQjwtsv7BRCmARIsANu-CQeL2F7tzqdyCAzo7O1KH7_pvAlvbc-5AFNEGGK0m2NZHdrrmPTxT-YaAnFwEALw_wcB>; “A cada 23 minutos, um jovem negro morre no Brasil”, diz ONU ao lançar campanha contra violência” (G1, 2017). Disponível

sofridas por pessoas negras no Brasil, vítimas da violência do Estado, sejam pelos desaparecimentos forçados, o encarceramento em massa, ou artifícios jurídicos como os autos de resistência (resistência a abordagem de um agente estatal seguida de morte). As mortes em decorrência de ação policial são uma prática comum e crescente e não só naturalizam a morte de pessoas que “resistiram à prisão”, como impedem que uma morte violenta seja devidamente apurada pelo sistema de justiça criminal por considerar o crime como legítima defesa¹⁰¹.

Ano após ano o Estado genocida assassina nossos jovens e usam os autos de resistência ou qualquer outra justificativa “legal” para legitimar esse extermínio. O “Sem Asas” é a tentativa de humanizar a relação afetiva dessas famílias e expor a covardia do Estado que esconde o rosto atrás das fardas de policiais, que são em sua maioria homens negros e periféricos. Foi a partir desse incômodo que o discurso se transforma em filme. (Trecho da Entrevista com Renata Martins realizada em setembro de 2020).

Renata cresceu em Itaquera, bairro da zona leste de São Paulo, e assim como muitas de nós, cresceu vendo *“mães negras e periféricas mostrando a carteira de trabalho de seus filhos assassinados para provar que eles não eram bandidos, nos programas sensacionalistas de TV”*¹⁰². E apesar da vivência na periferia também ser cercada pela violência e muitas vezes, a morte prematura de pessoas queridas, não é apenas disso que ela se compõe, como insistem em criar essa única associação. Programas de jornalismo sensacionalista, como Brasil Urgente¹⁰³ e Cidade Alerta¹⁰⁴ cujo espaço nas grades de programação de cada emissora ocupam horas da programação diária, colaboram na construção de estereótipos que aliam a natureza social (pobre, negro, analfabeto e morador de periferia) à criminalidade e violência. É comum neste tipo de cobertura a sentença e julgamento de um suspeito, mesmo antes da acusação oficial. Quantas vezes, em programas como este, um jovem negro de periferia flagrado com drogas foi taxado como traficante, enquanto um jovem branco, morador de um bairro de classe média com drogas, foi reportado apenas como jovem?

---

em: <<https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/a-cada-23-minutos-um-jovem-negro-morre-no-brasil-diz-onu-ao-lancar-campanha-contra-violencia.ghtml>>. Acessados em 04 de novembro de 2020.

¹⁰¹ “Auto de resistência” (2018) é o nome do documentário dirigido por Natasha Neri e Lula Carvalho que aborda o crescente número de assassinatos pela Polícia Militar do Rio de Janeiro que alegaram “legítima defesa”.

¹⁰² Fala retirada da entrevista com Renata Martins realizada em setembro de 2020.

¹⁰³ No ar desde 1997, com algumas interrupções, é exibido pela Rede Bandeirantes em rede nacional e afiliadas da emissora.

¹⁰⁴ Está na segunda fase desde 2011 e é exibido pela RecordTV em 23 estados brasileiros.

A relação entre estereótipos e sensacionalismo é estreita. Os produtos da imprensa que se dedicam repetidamente ao extraordinário, ao aberrante, ao exagero cumprem uma tarefa de apresentar, pedagogicamente, para a audiência, a partir da exposição superdramática dos desvios, quais as referências sociais, os padrões, os modelos de comportamento de pessoas e grupos que são aceitáveis, exatamente divulgando o seu inverso: a aberração, o desvio, etc. (GÓES, 2014; p. 92)

Desde meados do século XIX as elites econômicas brasileiras, proprietárias dos meios de comunicação, tinham a concepção que impunha uma ideia de periculosidade, muitas vezes até biológica, para pobres e negros. E ela sempre entendeu que a natureza social resultaria no cometimento de atos perigosos e por isso deveria ser combatida com rigor (GÓES, 2014). Mas não é só no jornalismo sensacionalista que encontramos a representação da juventude negra e periférica associada à criminalidade, as narrativas seriadas como as telenovelas (vide a larga análise feita por Joel Zito Araújo em “A negação do Brasil” (200)), as séries de TV e o cinema, são responsáveis pela manutenção e perpetuação de um imaginário racista.

Chimamanda Ngozi Adichie alerta para “O perigo de uma história única” (2009): quando se mostra um povo como uma só coisa, várias e várias vezes, é nisso que ele se tornará. E a tendência de criar únicas narrativas sobre pessoas individualmente ou sobre populações inteiras e lugares, sem que haja a possibilidade de desenvolvermos, enquanto espectadores/ouvintes/leitores desta narrativa, sentimentos mais complexos do que a piedade, não há a possibilidade de criamos um elo entre humanos. É impossível falarmos sobre a história única sem falar sobre poder: quem conta a história, como conta ou quantas vezes conta essa história? No primeiro capítulo falei sobre como a ideologia da raça criou mecanismos sofisticados de dominação racial para manutenção das estruturas que segregam, exploram e matam a pessoas negras. A imagem de jovens negros associados a criminalidade, de forma que pareça algo intrínseco às suas próprias existências, repetidas muitas e muitas vezes, é o que dará as bases para o imaginário que permitirá que instituições como a polícia militar siga assassinando jovens em “legítima defesa”, mesmo que esses policiais também sejam negros e explorados. A consequência da história única é que ela rouba a dignidade das pessoas, tornando difícil o reconhecimento da nossa humanidade partilhada e realça aquilo em que somos diferentes em vez daquilo que somos semelhantes. A construção da noção de diferente é fundamental para o pensamento ocidental, que a partir de uma organização binária do mundo, se vale de imagens de controle para afirmar a humanidade de quem está no poder (COLLINS, 2019) nos aponta.

A violência e o luto, por exemplo, fazem parte da realidade de qualquer pessoa, mas não apenas isso. Quando Glenda Nicácio afirma que queria mostrar o luto de uma mãe negra com poesia, para além de chacina, e Renata Martins diz que parte de sua criação vem da vivência de um lar afetoso, negro e periférico, mas também do contato com a violência policial, ambas afirmam a complexidade de suas subjetividades, de seus imaginários e a noção de que insistir apenas em um viés da história é minimizar suas experiências e esquecer as tantas outras histórias que as formam.

As histórias têm sido usadas para desapropriar e tornar maligno, mas as histórias também podem ser usadas para dar poder e para humanizar. Histórias podem quebrar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade quebrada. (...) Quando rejeitamos a história única, quando nos damos conta de que nunca há uma história única sobre nenhum lugar, reconquistamos uma espécie de paraíso (ADICHIE, 2009)

Finalmente, a fim de compreender como Renata dá forma a essas questões, vamos aos seus filmes.

5.2.1 Aquém das Nuvens

Em “Vivendo de Amor” (2010) bell hooks fala da necessidade e da dificuldade de amar para pessoas negras. Ela entende amar, ao mesmo tempo como uma intenção e uma ação, a vontade de se expandir a fim de proporcionar o crescimento espiritual um do outro. Quando conhecemos o amor, sobretudo internamente, desenvolvemos força de expansão para transformar nossa realidade, nosso entorno e poder enfrentar as barreiras impostas pelas opressões de raça, gênero e classe social. Mas, bell hooks alerta também que as nossas dificuldades coletivas com o ato de amar começaram a partir do contexto escravocrata, apesar de analisar as dinâmicas estadunidenses, no Brasil nossos ancestrais também viram seus filhos sendo vendidos, foram submetidos a abusos diários, forçados ao trabalho pesado, viram seus amantes, companheiros, amigos sendo espancados para serem dominados, sendo separados de suas comunidades. Logo, criar laços e demonstrar emoções era algo não só difícil, como perigoso, tornava as pessoas vulneráveis, pois demonstrar as emoções podia fazer com que

fossem punidos também. Talvez o único lugar que pudessem demonstrar seus sentimentos com segurança eram espaços cultivados com muito cuidado.

No Brasil, o mito da democracia racial, as políticas eugenistas que incentivaram o embranquecimento da população e associação de negritude à feiura, tornou ainda mais distante a ideia de que pessoas negras podiam e deveriam receber amor. Mas, como nada é unilateral, existem experiências de pessoas negras que puderam não só conhecer o amor romântico, como também construir lares e comunidades acolhedoras e afetuosas, é assim que Renata Martins fala sobre a relação de seus pais e da vivência em sua casa, experiências que a impulsionaram a escrever e dirigir “Aquém das Nuvens”.

Realizado com a verba Prêmio Estímulo de Curta-metragem¹⁰⁵ a história é ambientada na periferia de São Paulo. No quarto de costura (indicado pela máquina Singer de modelo antigo, tesoura, tecidos, roupas e lantejoulas espalhadas) Seu Nenê se arruma para sair, veste o terno branco e ajeita a gravata azul de lantejoulas, a trilha suave é sobreposta por sua voz cantarolando o samba “Tive Sim”, de Cartola, no fundo do quarto vemos um estandarte em branco e azul pendurados na parede. O Seu Nenê da narrativa é sambista, assim como foi Seu Nenê de Vila Matilde, um dos fundadores e presidente por quase 50 anos da escola de samba Nenê de Vila Matilde, reduto do samba e da negritude na zona leste de São Paulo. Assim como no filme, o Seu Nenê da vida real também era conhecido por andar sempre com seu chapéu azul e branco, cores da escola, por isso a associação.

Ao sair para o samba, Seu Nenê encontra Dona Geralda na cozinha passando café, a beija com cuidado e é carinhoso nos gestos e na forma como fala com ela, assim como ela é com ele. A casa simples tem a marca do tempo em seus objetos: o filtro de barro, o radinho no parapeito da janela, o bule, o coador de café, o fogão e o relógio são antigos e indicam que estão naquela cozinha há muitos e muitos anos. Da fumaça do café desenha-se uma nuvem: presságio do que está para acontecer. Geralda é surpreendida por sua vizinha, e entre risadas e goles de café conversam sobre Seu Nenê e sua família.

Simpático e sorridente, ele encontra outros sambistas vestidos também em azul e branco, num momento de confraternização. Lentamente, fora da diegese, o som dos instrumentos é sobreposto pelo som de sirenes. Em *travelling in*, a câmera frontal aproxima-se de suas emoções, ele vai da alegria a preocupação, o movimento de câmera e sua gestualidade trazem o presságio de que algo aconteceu com sua amada. Há um *jump cut*, o som e a imagem de um copo quebrando no chão interrompem o barulho da sirene, seu Nenê sai correndo. Dentro de casa,

---

¹⁰⁵ O filme foi premiado na edição de 2009 do Prêmio Estímulo de Curta-metragem da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. O filme foi produzido pelas produtoras Preta Portê Filmes e Filmes de Abril

em *close*, a câmera mostra o que parece ser um altar, com retrato de uma criança negra, lembranças de primeira comunhão e imagens de Nossa Senhora Aparecida e do Sagrado Coração de Maria. Chamo atenção mais uma vez aos elementos de proteção espiritual presentes em cena, no bar onde acontece o samba, ganha destaque um vaso com uma espada de São Jorge enorme. Tanto a espada de São Jorge quanto o altar com santos da igreja da católica, na maioria imagens de santos negros e imagens de divindades do candomblé e da umbanda são elementos que surgem em, pelo menos, um dos filmes das quatro diretoras analisadas até aqui, simbologias que marcam como a proteção espiritual está presente no cotidiano imaginado dos lares das famílias afro-brasileiras.

Voltando ao filme, Dona Geralda é levada pela ambulância, enquanto Seu Nenê observa perplexo e preocupado. No hospital Dona Geralda está acamada e Seu Nenê é seu companheiro, entre choros e sorrisos, os idosos se acariciam: há muito afeto, amor, cuidado e cumplicidade entre seus gestos. A cumplicidade, o desejo de estar perto e o medo da partida da amada são tão grandes que Seu Nenê finge passar mal para poder passar a noite ao lado de Geralda. Mesmo triste e preocupado com a situação, ele não deixa sua personalidade carismática e brincalhona de lado, esconde-se da equipe médica e vai até o quarto da amada, emocionado a acaricia e lembra dos momentos alegres e apaixonados vividos durante a velhice na cozinha de sua casa. Depois de passar a noite dormindo no chão ao lado da cama de Dona Geralda, ele aparece no dia seguinte vestindo seu terno branco e azul, afinal para ver sua amada “todo dia é domingo”¹⁰⁶. Aquele é o último momento entre os dois, como metáfora da morte, Dona Geralda diz já não vê mais a luz, Seu Nenê chora, pois sabe que ela está partindo. Sua passagem é simbolizada pelos seus pés relaxando. Ele, sereno e emocionado, a acaricia, o quarto é tomado por muitas nuvens e ele sai com o chapéu no peito. Assim, Seu Nenê passa a estar do lado de cá, alguém do cuidado, alguém de sua amada, alguém das nuvens.

---

¹⁰⁶ Fala retirada do filme “Alguém das Nuvens” (2010).

Figura 15: Seu Nenê (Mestre André) e Dona Geralda (Cleide Queiroz) dançam na cozinha

Fonte: Captura de tela do filme "Aquém das Nuvens" (2010, dir. Renata Martins)

A trilha sonora é um elemento marcante, sobretudo no tom de cada cena, construindo os momentos de profundidade vividos pelo personagem de Seu Nenê. O choro é o estilo musical predominante nas cenas, responsável pelo ar apaixonado e melancólico que marcam não só a partida de um grande amor, como a estrutura de tragédia do filme. A trilha marca também a personalidade de Seu Nenê, pois, mesmo passando por um momento difícil ele não deixa de pregar peças, é brincalhão e ativo. A atuação é marcada por muitos gestos e mudanças de expressões faciais, Mestre André, intérprete do personagem consegue ir da alegria à preocupação sutilmente enquanto samba e Cleide Queiroz, atriz que interpreta Dona Geralda é bastante expressiva em seus olhares, sobretudo na forma como olha o amado com a timidez e a segurança de alguém que é apaixonada há muitos anos (Figura 15). Gestos e sons constroem as emoções profundas e complexas das personagens, apresentando algo incomum de vermos representado no cinema e na televisão: a intenção e a prática do amor e do respeito entre dois idosos negros na periferia.

5.2.2 Sem Asas

bell hooks insiste na ideia de que o amor é uma ação, porque ele acontece quando estimulamos, a nós mesmos ou outra pessoa, a expansão espiritual, dando valor ao nosso bem-estar emocional e não apenas material. Para ela, quando pessoas negras agem com amor com outras pessoas negras estimulam o reconhecimento de sua humanidade interna e valorização de suas necessidades emocionais. É nessa chave que vejo a relação entre Seu Nenê e Dona Geralda e as relações entre Jussara, Akins e Zuri, no segundo curta-metragem de ficção de Renata, “Sem Asas” (2019).

Também ambientado na periferia de São Paulo, o filme começa com imagens da formatura na pré-escola de Alê (Breno de Almeida Ferreira), Amora (Sara Carvalho Silva) e Zuri. Vestidos com beca, chapéu e canudo, a montagem dinâmica intercala brincadeiras e risadas. É Jussara quem registra aquele momento, o que vemos é a imagem captada por ela, sua voz em *off* pergunta para as crianças o que elas querem ser quando crescerem: Alê nutre o desejo de ser astronauta, Amora pilota de avião e Zuri um colete à prova de balas, ou melhor, um super-herói à prova de balas. Logo na abertura, a imagem do passado apresenta o conflito do protagonista: o medo da violência iminente que o cerca.

Após os créditos iniciais, vemos a família em casa, enquanto a mãe cozinha, pai e filho estão sentados na mesa, Akins tenta ensinar matemática para Zuri. A casa é pequena e os personagens dividem o espaço, logo o recuo da fotografia não é tão grande, assumindo uma perspectiva de proximidade e intimidade com os personagens. Por um momento, a câmera assume a subjetiva de Zuri e há a primeira quebra da quarta parede do filme: Jussara encara a câmera enquanto conta para o filho da sua relação com marido durante a faculdade. Nesta cena, Zuri já é pré-adolescente, mas ainda brinca com o pai que deseja ser super-herói, justificando seu pouco interesse por matemática. A cena acontece enquanto Jussara prepara diversas coxinhas, as caixas espalhadas pelo ambiente e alguns cartazes na parede indicam que ela é uma pequena empresária, responsável pela “Boutique de Salgados”. Através do diálogo entre as personagens, sabemos que aquele é o primeiro dia de Akins em um novo emprego. De fundo ouvimos os sons da rua que invadem a cena: carros passam tocando *funk*, anunciando a venda de produtos, motos cortam as ruas e alguns pássaros povoam a paisagem sonora do filme, são alguns dos elementos sonoros que localizam aquela casa numa região de periferia de São Paulo. Vendo a dificuldade de Akins e Zuri em se entenderem com os números, os papéis invertem-se e é Jussara quem consegue ensinar Zuri a calcular a regra de três, enquanto Akins termina de

fritar as coxinhas e arrumar a cozinha. Percebendo o pouco interesse do filho com o estudo, Akins aconselha: para homens como eles, o estudo é o passaporte para um futuro melhor. Como eles, Akins quer dizer pretos e periféricos.

De acordo com o Mapa da Desigualdade (2019) organizado pela Rede Nossa São Paulo, bairros de periferia da cidade, como Jardim Ângela, Grajaú, Cidade Tiradentes, Guaianazes, Itaquera e Brasilândia, apresentam entre 40% e 60% de sua população composta por pessoas pretas e pardas, enquanto bairros da região centro expandido e ou elitizados, como Moema, Alto de Pinheiros, Itaim Bibi, Consolação e Perdizes, apresentam menos de 10% de sua população de pretos e pardos. As periferias ainda são as regiões que concentram a maior parte da população negra e pobre da cidade, porém a experiência hoje mostra uma heterogeneidade social e espacial dos bairros periféricos¹⁰⁷. Trago brevemente esse panorama para chamar a atenção a forma como a família de Zuri está inserida nesta periferia, a fala de Akins sobre a importância dos estudos, a profissão de Jussara, que é microempreendedora, o dado de que ela e o marido tiveram acesso ao ensino superior, demonstram uma certa mobilidade social e deslocam a representação de uma família preta e periférica do lugar da pobreza, da miséria e da ignorância repetidas por muitas narrativas.

Ainda na segunda cena do filme, Akins lembra que seu pai lhe dizia que eles tinham que ser três vezes melhor e Jussara lembra da mãe que a mandava pentear o cabelo e não dar mole para ninguém na rua. Para Renata, a intenção dos pais de “*Zuri é dizer que o mundo lá fora não é fácil para pessoas como eles, seja por conta da classe, raça e gênero*”¹⁰⁸. Pelas falas das personagens, o filme compartilha uma experiência comum: lembro de ouvir frases semelhantes a esta dita por meu pai e tios, assim como no relato de amigos e amigas negras e nas letras dos Racionais MC's¹⁰⁹.

Assim como em *Aquém das Nuvens*, a gestualidade é expressiva das emoções. A cena descrita acima encerra-se com Akins e Jussara reconhecendo o bom trabalho que tem feito em educar o filho para o mundo, enquanto trocam beijos fraternos e gestos de carinho. A tranquilidade da manhã será interrompida pelo evento a seguir. A estrutura do filme é dramática,

¹⁰⁷ Um estudo coordenado pelo Núcleo de Estudos da Violência da Universidade de São Paulo (NEV-USP), publicado em 2019, aponta para uma composição heterogênea em distribuição de renda e espacial nas periferias de São Paulo. Considerando aspectos como o acesso a aparelhos públicos de lazer e saúde, condições sanitárias, perfil populacional, padrões criminais e mobilidade urbana, a pesquisa aponta para existência de perfis populacionais distintos dentro de um mesmo bairro da cidade de São Paulo e que atualmente a dicotomia entre centro-periferia é inadequada (NERY; SOUZA; ADORNO, 2019).

¹⁰⁸ Fala retirada da entrevista com Renata Martins realizada em setembro de 2020.

¹⁰⁹ “Desde cedo a mãe da gente fala assim: 'filho, por você ser preto, você tem que ser duas vezes melhor.' Aí passado alguns anos eu pensei: Como fazer duas vezes melhor, se você tá pelo menos cem vezes atrasado pela escravidão, pela história, pelo preconceito, pelos traumas, pelas psicoses... Por tudo que aconteceu? Duas vezes melhor como?” Trecho da introdução da música “A vida é um desafio”, Racionais MC's.

assim, no primeiro ato fomos apresentados ao conflito interno da personagem (o medo da violência iminente), na cena que segue veremos esse conflito surgindo em eventos do campo externo.

Na rua, Zuri volta do mercadinho com a farinha encomendada por sua mãe, no caminho ele encontra Alê (amigo apresentado no prólogo), mas Zuri se distrai com a pipa que cai do céu e sai correndo com outras crianças para apanhá-la, desce vielas, é quase atropelado pelo carro e a câmera segue próxima aos seus movimentos. A montagem paralela mostra a mãe na cozinha, sua expressão facial demonstra preocupação. Zuri entra dentro de uma casa para pegar a pipa que caiu e ouvimos ao fundo uma sirene, pelo buraco na grade do portão ele observa pés de criança correndo seguidas de botinas de policiais deslocando-se na mesma direção. Enquanto ele expressa medo, Jussara demonstra um mal-estar.

Ao sair da casa, Zuri é surpreendido por dois policiais, um “bom” e um “mau”, não os vemos, a câmera mostra apenas Zuri de frente, sua camiseta tem a estampa de um super-herói negro alado. Encurralado, numa rua sem saída, ele está de frente com seu medo. Responde de forma inocente a abordagem policial que supõe que a farinha de trigo que ele carrega é cocaína. A intimidação covarde dos policiais tenta se impor em cima de uma criança assustada. Em *travelling in*, a câmera se aproxima de Zuri, que de mãos para cima, sem que ninguém tenha lhe pedido, se dispõe a ser revistado. Em *off*, Zuri lembra-se dos conselhos de seus pais. O som do tiro irrompe o silêncio e tudo o que vemos é o rosto negro de Zuri coberto pela farinha branca (Figura 16).

Figura 16: Zuri (Kaik Pereira) após abordagem policial

Fonte: Captura de tela do filme "Sem Asas" (2019, dir. Renata Martins).

Ele olha diretamente para a câmera e pergunta “Porque o senhor atirou em mim?”. A quebra da quarta parede neste momento

É como se ele dissesse: Vocês estão vendo isso? Até quando seu silêncio vai te manter estático tal qual um espectador numa sala de cinema? Nós, jovens negros estamos sendo exterminados! (Trecho da entrevista com Renata Martins realizada em setembro de 2020)

Há um caminhar de discurso nessa quebra, que poderiam ser ditas com frases, mas a escolha por quebrar a parede invisível que separa a realidade da ficção e o público da situação vivida por Zuri estabelece um diálogo direto com quem assiste. Como colocado mais acima essa frase é inspirada no questionamento de Douglas Martins ao policial que lhe tirou a vida. Mas, na ficção, Zuri é socorrido por vizinhos, pela mãe e sobrevive.

Enquanto Akins sofre também uma abordagem policial na porta de casa, encarando a câmera (que assume a subjetiva do policial) com medo e desconfiança, Jussara dá banho no filho, toca-o com carinho, murmura um ponto para Nanã e sua voz preenche a cena que assume um aspecto onírico. Os pés tocam-se, e ela abraça o filho enquanto esfrega seu corpo como se tentasse tirar aquilo dele. *“É a mãe soprando a vida mais uma vez para sua cria, um processo*

Figura 17: Jussara (Grace Passô) acolhe o filho

Fonte: Captura de tela do filme "Sem Asas" (2019, dir. Renata Martins).

*de reconexão e afeto. É o cuidado com a pele, a água como símbolo da vida. É o processo de cura*¹¹⁰ (Figura 17).

No quarto, ela ouve com cuidado e carinho as palavras do filho e tenta lhe passar palavras de conforto e segurança, valorizando as necessidades interiores do filho, ela valida seus sentimentos e necessidades internas da criança, age com amor. Jussara também dá vazão a sua raiva, dor e revolta enquanto chora copiosamente e amassa as coxinhas na pia da cozinha. Na parede do quarto, vemos o pôster do super-herói alado, “Sankofa”, ideograma *adinkra* dos povos Akan da África Ocidental. O conceito Sankofa origina-se de um provérbio tradicional e significa algo como retornar ao passado para ressignificar o presente e construir o futuro. “*É uma releitura de que não podemos seguir sem olhar para trás, sem reverenciar nossos ancestrais*”¹¹¹. O filme atinge o seu ponto mais poético, e Zuri realiza seu sonho de infância: um belo par de asas azuis nascem de suas escapulas e o filme recria perspectivas de liberdade. Na cena final, vemos Zuri, Alê e Amora subindo a ladeira, ele com suas asas e a periferia no fundo. A voz de Melvin Santhana rompe o silêncio e junto aos créditos entoa

Nascimento e dor, o grito chama a alma
 pra realidade crua desse corpo nu
 é muito louco, é mó sufoco
 viver um dia após o outro nesse mundo cão
 É difícil pra gente que se divide
 de viver num país que a gente nunca foi livre¹¹²

A família e o amor estão presentes nos dois filmes como as bases para o desenvolvimento emocional. Diferentemente da noção patriarcal de família, o que está valorizado é a capacidade de criar elos, fortalecer indivíduos e comunidades a partir da valorização das necessidades emocionais das personagens. As relações familiares manifestam a ancestralidade como possibilidade de expansão, de recuperação histórica, de identidade, continuidade e conexão espiritual. Em “Aquém das Nuvens”, ela é simbolizada através da

¹¹⁰ Fala retirada da entrevista com Renata Martins realizada em setembro de 2020

¹¹¹ Idem.

¹¹² Trecho da música “Nascimento”, de Melvin Santhana.

velhice e do amor além da morte, enquanto em “Sem Asas” surge pelo ensinamento Sankofa que se desdobra no cuidado entre os membros da família.

Estilisticamente, recursos como a forte expressão gestual dos atores, o som que marca o tom de cada cena e o *travelling in*, são usados como elementos para atingir a profundidade e complexidade emocional e subjetiva das personagens. O drama é o gênero escolhido e nos dois filmes surgem elementos da fantasia para potencializá-las poeticamente. Renata Martins consegue se apropriar da narrativa clássica hollywoodiana para trazer a densidade almejada. Enquanto “Aquém das Nuvens” se aproxima do estilo da tragédia, “Sem Asas” se vale do melodrama, gêneros que surgiram intimamente ligados às tradições e valores morais burgueses, são usados para criar retratos afetuosos das relações entre negros nas periferias. Contrária aos paradigmas que esta mesma burguesia se utiliza para manter seus *status quo*, Renata Martins ‘raqueia’ os recursos de uma linguagem historicamente excludente para elaborar outros padrões de valorização moral e humanização da vida. Zuri enfrenta um rito de passagem da infância para adolescência, marcado por uma experiência negativa, porém termina o filme com um valor interno positivo. A cena final eleva o filme para o lugar do realismo fantástico, pois quando apenas os dados concretos já não dão conta de lidar com as feridas da realidade, a fabulação surge como estratégia de sobrevivência.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se você olhar ao seu redor, provavelmente perceberá que está cercado por imagens. Somos bombardeados por elas, as consumimos e as produzimos com tal fugacidade que se faz necessário o exercício de nos lembrarmos de que elas não são naturais. O olhar, há centenas de anos, têm sido objeto de estudo, de fonte do desejo, do conhecimento e da sensibilidade foi esquadrihado até se tornar máquina. A imposição e profusão do pensamento cartesiano, marcam o triunfo do olhar como o sentido privilegiado de percepção do mundo. A revolução científico-tecnológica possibilitou a expansão maquínica do olhar, que passou a organizar o mundo por imagens automatizadas, a ponto de nossas relações sociais e subjetividades serem mediadas por elas. E num mundo organizado visualmente, o poder é disputado a partir das imagens. A expansão colonial utilizou-se de diferenciações para impor-se, aprisionando aquilo que não reconheciam, o pensamento binário que diferencia o Eu do Outro, o branco do negro, o homem da mulher, o civilizado do primitivo, o racional do emocional, entre outros, utilizou-se das imagens como meio de difusão destas ideias e aprisionou em categorias de subordinação aqueles fora da perspectiva ocidental. É urgente a necessidade de desnaturalizar as imagens, seus respectivos dispositivos e seus “efeitos de realidade”, afinal o olho e a tela possuem limitações de enquadramento. Mas, não advogo aqui pelo fim das imagens, na verdade, a reivindicação é pela redistribuição do poder, do reconhecimento de outros paradigmas de percepção do mundo.

Na sociedade capitalista, para a manutenção de um mundo de desigualdades, a categorização e as diferenciações dos lugares sociais ocupados pelos sujeitos são fundamentais. Essa diferenciação é a base ideológica que organiza a economia e a política mundial, e as imagens se fazem necessárias nesse processo. Seja no desenvolvimento tecnológico que privilegia padrões de imagens com base nas características brancas e europeias ou na criação e repetição de imagens que associem pessoas “fora da ótica” como seres violentos, inteligíveis, subserviente, dóceis ou violáveis, a diferenciação é fundamental para se mantenha a ordem econômica estabelecida. Para desnaturalizar as imagens – e consequentemente os lugares sociais ocupados – é preciso olhar para quem aponta as lentes que organizam o mundo e suas bases ideológicas.

Os movimentos abolicionistas no Brasil já reivindicavam a interpretação de mundo por olhares negros: pelas lentes, subjetividades e percepções de pessoas negras – atravessadas pela exploração, desumanização e necessidade de reorganizações culturais no ocidente. O projeto

colonial, interrompeu e forçou sociedades africanas a se estruturarem em outros territórios sob a tutela do homem branco, e para pensar as imagens produzidas por pessoas afro-brasileiras é necessário mudar o paradigma epistemológico.

Ter a visão como sentido privilegiado de percepção reforça a binariedade e diferenciação, estruturantes do pensamento ocidental, por isso Oyěwùmí (2017) defende a ideia de um “sentido de mundo” em vez de “visão de mundo”, pois abre espaço para que pensar a organização social a partir de outras percepções, a outros níveis e nuances de existência, que passa pelo corpo, pela harmonização com as forças da natureza, pela espiritualidade e ancestralidade. Sodré (1988) pensa o desenvolvimento de uma episteme cuja cosmovisão é orientada pelas religiões de matriz afro-brasileira, onde prevalecem as analogias e a aglutinações de códigos e ideias diversas, uma vez que suas origens estão em várias linhagens africanas, indígenas e ocidentais. Sendo o corpo, o documento de travessia dos sujeitos negros na diáspora, a ancestralidade, que encontra um caminho de continuidade a partir do corpo, é o elo que nos liga à África (CORREA; RAMOS; SOUZA, 2018).

Pensar como a história do Brasil pode ser contada a partir de mulheres negras é pensar o cinema sob o paradigma epistemológico afro-brasileiro, é pensá-lo como continuidade, como transmissão de valores ancestrais de conhecimento, de modos de viver e de perceber o mundo. As falas e os trabalhos de Viviane Ferreira, Everlane Moraes, Glenda Nicácio e Renata Martins compõem um quadro cinematográfico que dialoga com valores ancestrais cuja base está na coletividade, na territorialidade, nos ensinamentos ancestrais e no respeito à comunidade. Para pensar o audiovisual proposto por estas mulheres é necessário um deslocamento epistemológico, criar uma gramática visual que possibilite pensar, por exemplo, o significado do tempo dentro das comunidades litúrgicas afro-brasileiras, da oralidade, das simbologias, da ética espiritual, da harmonização com as forças naturais, e outros. Pois, como aponta Souza (2016), é através do cinema que tem se construído identidades negras que buscam na força vital, no axé e no *arkhé* a compreensão da vida e da existência.

Pela possibilidade de experimentação com a linguagem, o cinema e o audiovisual se solidificam como uma ferramenta de fabulação e transmissão de valores, de criações mitológicas para a prática de liberdade e existência. Os rituais, as cerimônias e a vivência no candomblé inspiram Viviane Ferreira, que questiona o que reconhecemos como dispositivo audiovisual e vê no corpo negro e na memória ancestral canais de percepção táteis e espirituais que são também dispositivos audiovisuais, tecnologias de guerra e de resistência. A ideia de raqueamento encontra no audiovisual potência para a continuidade desses valores. Jerusa é uma intérprete do Brasil, assim como muitas outras mulheres negras apartadas do poder institucional,

ela reconhece as contradições e contribuições das mulheres negras para nossa formação cultural. Com Mumbi, Viviane afirma a coletividade negra como possibilidade de encaixe para uma geração de mulheres negras que fazem cinema. Por uma coletividade não completamente harmônica ou romantizada, mas que reconheça as diferenças em busca do fortalecimento e avanço entre seus pares.

A questão das analogias, da reunião e apropriação de códigos é visível na quantidade de altares que misturam santos negros, orixás e entidades nos filmes. Mas o ápice de sua expressividade é observado no cinema de Everlane Moraes, que faz releituras, ancoradas em suas raízes afro-brasileiras, de imagens, mitologias e signos europeus. Com trânsito livre entre linguagens cinematográficas, ela elabora peças complexas, e funda iconografias com interpretações próprias sobre a vida, a filosofia e arte. Fabula a partir de suas experiências como mulher, negra, brasileira e nordestina, no seu “Cinema-Espelho” e convida outras mulheres negras a nos olharmos com compaixão, com amor, cuidado, reconhecendo nossas fragilidades, inteligências, sensibilidades e erudição. Parte de uma ética fílmica que tem base na espiritualidade, onde as máquinas não estão sobrepostas, pelo contrário, sua ética reconhece os limites da ação humana em busca de harmonia e equilíbrio.

No cinema de Glenda Nicácio, a comunidade e territorialidade são fundamentais. O axé plantado em Cachoeira e a memória ancestral trasbordam em seu filme, são eles que preenchem as lacunas do que a câmera não é capaz de registrar, e nem o olho de perceber, o filme é “contaminado” por presenças que não conseguimos representar, mas que estão ali. “Café com Canela” reconhece Cachoeira como um lugar fundamental para a elaboração e ramificação da episteme afro-brasileira. A temporalidade do filme, por exemplo, ancora a narrativa na filosofia nagô, onde o tempo prevê a reversibilidade dos fatos, onde todo fim é também começo e passado, presente e futuro coexistem. Nesta base, Oxum, presente nos cenários, na atuação e nos signos do filme, surge como energia de cura, de expansão da nossa capacidade de amar, de nos reconhecermos e da nossa potência espiritual

Por fim, Renata Martins, recria imagens de representações da periferia e da negritude de forma que ainda não estamos habituados a ver nas produções brasileiras. A família negra é central para a superação das violências raciais, de gênero e classe, e não é família patriarcal, pelo contrário, é a família como base de reconhecimento, como comunidade, onde todos exercem papéis fundamentais para o desenvolvimento emocional, social e espiritual uns dos outros. A família nos aproxima da nossa ancestralidade, olhar para trás – para pais, avós e para o passado histórico, é uma forma de nos alimentarmos espiritualmente. Mais uma vez o amor e

o afeto são temas centrais para a expansão, assim como a capacidade de fabulação narrativa que expande as noções de realidade, liberdade e possibilidades de existência.

A linguagem do audiovisual, que surge a partir de uma técnica-científica ancorada no pensamento euro ocidental, tem sido apropriada, dominada e raqueada por mulheres negras. E num mundo onde a estética é a base da política, a produção cinematográfica agenciada por mulheres negras engajadas se mostra capaz de reorganizar a ordem social.

Desnaturalizar as imagens não é negá-las, recusá-las ou deixá-las de lado, é, na verdade, pensar o que está por trás das imagens. No cinema e no audiovisual, pensar direção é refletir sobre as escolhas de abordagem, o que está dentro e o que está fora da tela, é pensar enquadramentos e suas funções discursivas. A pesquisa demonstra que, no caso das quatro diretoras analisadas, a autodefinição e a experiência como mulheres afro-brasileiras são fundamentais para desnaturalizar as imagens estereotipadas sobre mulheres negras e reconhece vivências, experiências, valores e percepções de mundo que ainda estão encontrando lugar no audiovisual. O agenciamento do olhar cinematográfico dessas mulheres tem papel político fundamental, justamente porque vivemos num mundo cercado por imagens. A capacidade de reprodução e automatização das imagens permite, tem um poder discursivo de largo alcance, capaz de forjar imaginários e subjetividades. A potência de olhares negros para mudar sistemas de representação está na partilha do sensível por mulheres negras, subjetividades historicamente apartadas do poder, encontram no cinema e no audiovisual possibilidades de reorganização social, identificação e conexão entre pares. Algo capaz de fortalecer a luta e o reconhecimento da contribuição de pessoas negras para a formação social brasileira, de interferir na distribuição política, nas dinâmicas sociais, nos valores sociais.

A potência de continuidade de uma epistemologia afro-brasileira está também nas imagens, pois encontra no audiovisual um canal de transmissão de signos, valores e culturas. Elabora-se como uma tecnologia de guerra, de sobrevivência e das possibilidades de existência negra na diáspora. Em constante movimento, o cinema feito por mulheres negras deve ser acompanhado, afinal é importante formularmos uma gramática estética que dê conta das afrofabulações, analogias, justaposições, aglutinações, presenças, éticas e outros paradigmas poéticos e técnicos que são ponte para epistemologias e modos de viver fora da ótica ocidental.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADICHIE, C. N. O perigo da história única. TED. 2009. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg&ab_channel=TED>. Acesso em 01 de dezembro de 2020;
- ALMEIDA, P. R. G.; FREITAS, K. *Diretoras Negras do Cinema Brasileiro*. 1 ed. Rio de Janeiro, RJ: Caixa Econômica Federal, 2017. 49p;
- ALMEIDA, S. **O que é racismo estrutural?** 1ª ed. Belo Horizonte, MG: Letramento. 2018;
- ARAÚJO, J. Z. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo, SP: Editora SENAC, 2000;
- BAMBARA, Toni Cade. Reading the Signs, Empowering the Eye: Daughters of the Dust and the Black Independent Cinema Movement. IN: MANTHIA, D. (Org). **Black American cinema: aesthetics and spectatorship**. 1ª ed. New York: London: Routledge. 1993;
- BATAILLE, G. **História do Olho**. Tradução: Eliane Robertt Moraes. 1ª ed. São Paulo, SP: Cosac Naify. 2003;
- BORGES, R. **Ficção e realidade: as tramas discursivas dos programas de TV**. 2008. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2008.
- _____, R. **Prefácio**. In: **Olhares negros: raça e representação**. Traduzido por Stephanie Borges. 1 ed. São Paulo, SP: Elefante, 2019;
- _____, R. **Interpretação de Padilha sobre o mundo colide com a de Marielle Franco**. Folha de S. Paulo. 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/03/interpretacao-de-padilha-sobre-o-mundo-colide-com-a-de-marielle-franco.shtml?origin=folha>>. Acesso em 17 de julho de 2020;
- BORGES, R. **Prefácio**. IN: HOOKS, B. **Olhares Negros: raça e representação**. Tradução: Stephanie Borges. 1ª ed. São Paulo: Elefante. 2019;
- CAMPBELL, J. et al. **O Poder do Mito**. 27 ed. São Paulo: Palas Athena, 1990;
- CARIBÉ, P. A. **Cinema de Terreiro: o audiovisual negro de Luiz Orlando nos cineclubes de Salvador**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília (UNB). Brasília, 2019;
- CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. **Dogma Feijoadá: a invenção do cinema negro brasileiro**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 33, nº 96. 2018. 18p;
- CASTRO, M. S. **Bexiga: um bairro afro-italiano**. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2008;

- CENTRO Afro Carioca de Cinema. **Quem somos.** 2020. Disponível em: <<http://afrocariocadecinema.org.br/quem-somos/>>. Acesso em 04 de novembro de 2020;
- COLLINS, P. H. **Pensamento Feminista Negro:** conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. 1ª ed. São Paulo, SP: Boitempo. 2019;
- CORREA, C.; RAMOS, M. A.; SOUZA, E. P. S. **Cinema de cozinha:** a territorialidade do Cinema. In: AVANCA: Edições Cine-Clube de Avanca, 2018.
- CRUZ, V. F. **Cinemas Negros:** modelos de negócios viáveis às mulheres negras. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade de Brasília (UNB). Brasília, 2019.
- DANDDARA. **Cinema de Preto.** 2005. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/114440619/CINEMA-de-PRETO-O-Manifesto#logout>>. Acesso em 04 de novembro de 2020;
- _____. **Daddara:** uma autoimagem de uma cineasta negra. Revista Filme Cultura, n. 63; 1º semestre de 2018. p. 62-67;
- DU BOIS, W. B. E. **As almas da gente negra.** Co-autoria de Heloisa Toller Gomes. Rio de Janeiro, RJ: Lacerda Ed., 1999.;
- FANON, F. **Pele Negra, Máscaras Brancas.** Tradução de Renato da Silveira. 1 ed. Salvador, BA: EDUFBA, 2008.;
- FERREIRA, C.; SOUZA, E. P. Formas de Visibilidade e (Re)Existência no Cinema de Mulheres Negras. In: HOLANDA, K.; TEDESCO, M. C. (Orgs). **Feminino e Plural:** mulheres no cinema brasileiro. 1. ed. Campinas, SP: Papirus, 2017;
- FILHO, C. M. **Sobre o Tempo de Incubação na Vivência Comunicacional.** Goiânia, GO: XXV Encontro Anual da Compós – Universidade Federal de Goiás, 2016. 14 p.;
- FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa Preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2011;
- FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA; INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. Atlas da Violência. Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo: FBSP, IPEA, 2019.
- FREITAS; K. Afrofabulações e opacidade: as estratégias de criação do documentário negro brasileiro contemporâneo. In: RICARDO, L (Org). **Pensar o documentário:** textos para um debate. 1ª ed. Recife, PE: UFPE, 2020;
- GIL, J. **A imagem-nua e as pequenas percepções.** Estética e metafenomenologia. Trad. Miguel Serras Pereira. 2ª. ed. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005;

GILROY, P. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Traduzido por Cid Knipel Moreira. 2 ed. São Paulo, SP: Editora 34; Rio de Janeiro, RJ: Edição Universidade Candido Mendes e Centro de Estudos Afro-Asiáticos. 2012;

GÓES, J. C. **Jornalismo e sensacionalismo: enquadramento, criminalização da pobreza e implicações no Jornal Cinform**. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal de Sergipe (UFS). São Cristóvão, 2014.

GONZALEZ, L. Por um feminismo afrolatinoamericano. In: **Primavera para rosas negras: Lélia González em primeira pessoa**. 1ª ed. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018^a. p. 190-214;

_____. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Primavera para rosas negras: Lélia González em primeira pessoa**. 1ª ed. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018^b. p. 307-320;

GRUPO de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa. **Boletim GEMAA 1: Perfil do Cinema Brasileiro (1995-2016)**. n.1. 2017. Disponível em: <<http://gema.iesp.uerj.br/boletins/boletim-gemaa-perfil-do-cinema-brasileiro-1995-2016/>>. Acesso em 04 de novembro de 2020;

_____. **Boletim GEMAA 2: Raça e Gênero no Cinema Brasileiro**. n.2. 2017. Disponível em: <<http://gema.iesp.uerj.br/boletins/boletim-gemaa-2-raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-1970-2016/>>. Acesso em 04 de novembro de 2020;

_____. **Boletim GEMAA 7: Edição Especial 10 anos GEMAA**. n.7. 2020. Disponível em: <<http://gema.iesp.uerj.br/boletins/boletim-gemaa-7-edicao-especial-10-anos-gemaa/>>. Acesso em 04 de novembro de 2020;

HAIDER, Asad. **Armadilha da Identidade: raça e classe nos dias de hoje**. Tradução: Leo Vinicius Liberato. 1ª ed. São Paulo, SP: Veneta. 2019;

HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? In: HALL, Stuart. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Org: Liv Sovik. Tradução: Adelaine La Guardia Resende. 2ª ed. Belo Horizonte, MG: Editoria UFMG. 2013. p. 372-388.;

HOOKS, b. Vivendo de amor. Tradução: Maísa Mendonça. 2010. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>>. Acesso em 04 de novembro de 2020;

_____. Vendendo uma buceta quente: representações da sexualidade da mulher negra no mercado cultural. In: **Olhares negros: raça e representação**. Traduzido por Stephanie Borges. 1 ed. São Paulo, SP: Elefante, 2019a;

_____. Olhar opositivo: a espectadora negra. In: **Olhares negros: raça e representação**. Traduzido por Stephanie Borges. 1 ed. São Paulo, SP: Elefante, 2019b;

KILOMBA, G. A Máscara. Traduzido por Jéssica Oliveira de Jesus. **Cadernos de Literatura em Tradução**, n. 16. São Paulo, SP: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP; 2016. p. 171-180;

MEMÓRIA Globo. **Novelas**. 2020. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/>>. Acesso em 04 de novembro de 2020;

MINH-HA, T. T. Outside In, Inside Out. In: PINES, J.; WILLEMEN, P. Questions of third cinema. 1 ed. London: British Film Institute.1989;

MORAES, E. **Uma memória poética na carne**. Verberenas. n.04. 2018. Disponível em: <<https://www.verberenas.com/article/uma-memoria-poetica-na-carne/>>. Acesso em 06 de novembro 2020;

NASCIMENTO, L. A. C. **No Bixiga nem tudo é italiano**: relatos de vivência sobre um bairro da região central em São Paulo. Anais do IV Seminário Pensando Áfricas e suas diásporas. Vol. 01. N 01. NEABI – Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Mariana, MG. jan/jun 2016. p. 104-118.

NERY, M. B.; Souza, A. L.; Adorno, S. (2019). **Os padrões urbano-demográficos da capital paulista**. Estudos Avançados, USP, v. 33, n. 97. set./dez. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142019000400005&tlng=pt>. Acesso em: 04 de novembro de 2020.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. 5 ed. Campinas, SP: Papius, 2010;

OLIVEIRA, J. **Cinema negro contemporâneo e protagonismo feminino**. In: ALMEIDA, Paulo Ricardo Gonçalves de; FREITAS, Kênia. (Orgs.). **Diretoras Negras do Cinema Brasileiro**. 1 ed. Rio de Janeiro, RJ: Caixa Econômica Federal, 2017. p. 21-29;

OLIVEIRA, M. Z. **Sobre a colonialidade do pensamento em imagens e reinvenção da negritude no Fespaco**: maior festival de cinema africano. REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. v.5, n.2. SOCINE. Julho-dezembro de 2016;

- OYEWÙMÍ, O. **La invención de las mujeres: una perspectiva africana**. Traduzido por Alejandro Montelongo González. 1 ed. Bogotá, Colômbia: en la frontera, 2017;
- PRANDI, R. **Mitologia dos Orixás**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001;
- QUINET, A. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. 2 ed. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2004;
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. Traduzido por Mônica Costa Neto. 2 ed. São Paulo, SP: Editora 34, 2009;
- RATTS, A. **Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. 1 ed. São Paulo, SP: Instituto Kuanza e Imprensa Oficial, 2006;
- REDE NOSSA SÃO PAULO. **Mapa da Desigualdade**. 2019. Disponível em: <https://www.nossasaopaulo.org.br/wp-content/uploads/2019/11/Mapa_Desigualdade_2019_tabelas.pdf>. Acesso em 04 de novembro de 2020;
- REIS, M. **A Diáspora e o Movimento Social das Mulheres Afrodescendentes das Américas**. Florianópolis, SC: XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais, 2011.16p;
- RODRIGUES, J. C. **O negro brasileiro e o cinema**. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: Pallas, 2001;
- ROTH, L. **Os cartões Shirley e os padrões raciais que regem a indústria visual**. Traduzido do inglês por Sérgio Tellaroli. Portal Geledés. 2016. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/questao-de-pele-os-cartoes-shirley-e-os-padroes-raciais-que-regem-industria-visual/>>. Acesso em 06 de novembro 2020;
- SANTIAGO, L. S. **Imagens afro-brasileiras em movimento: construindo uma fábrica de sonhos**. In: ALMEIDA, Paulo Ricardo Gonçalves de; FREITAS, Kênia. (Orgs.). **Diretoras Negras do Cinema Brasileiro**. 1 ed. Rio de Janeiro, RJ: Caixa Econômica Federal, 2017. p. 41-51;
- SANTOS, E. R.; SOUZA, Edileuza Penha de. **O dia de Jerusa: representações de gênero, identidade, memórias e afetos**. Revista Gênero. Vol.17. n.1. Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói, RJ. 2.sem.2016. p. 67-81.
- SANTOS, T. A. **Poderia a história do Brasil ser contada a partir da trajetória das mulheres negras?** Portal Geledés. 2020. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/poderia-a-historia-do-brasil-ser-contada-a-partir-da-trajetoria-das-mulheres-negras/>>. Acesso em 17 de julho de 2020.

- SCHENECK, S. **Bexiga: cotidiano e trabalho (1906 – 1931)**. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material. Vol.26. São Paulo, 2018
- SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. Tradução: Marcos Soares. 1ª ed. São Paulo, SP: Cosac Naify. 2006;
- SILVA, T. F. **História cinema e política: os movimentos sociais no audiovisual (1990 – 2010)**, 2014. Revista Livre Cinema. V.1 n.2, abril/ago, 2014. p. 28-39.
- SOBRINHO, G. A. **Identidade, resistência e poder: mulheres negras e a realização de documentário**. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. (Orgs). Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro. 1 ed. Campinas, SP: Papirus, 2017;
- SODRÉ, M. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1988;
- _____. **Pensamento Nagô**. Filosofia Pop, ep. 53. 2017a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2E8cubxRgGA&t=2208s&ab_channel=FilosofiaPop>. Acesso em 06 de novembro de 2020;
- _____. **Pensar Nagô**. 1. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017b;
- SOUZA, E. P. **Cinema na Panela de Barro: Mulheres Negras, narrativas de amor, afeto e identidade**. Tese (Doutorado em Educação), Universidade de Brasília (UnB). Brasília, 2013;
- _____. **Contando nossas próprias histórias: Mulheres negras arquitetando o cinema brasileiro**. In: AVANCA: Edições Cine-Clube de Avanca, 2016. p. 485-502;
- _____. **Diretoras negras: construindo um cinema de identidades e afeto**. In: ALMEIDA, Paulo Ricardo Gonçalves de; FREITAS, Kênia. (Orgs.). Diretoras Negras do Cinema Brasileiro. 1 ed. Rio de Janeiro, RJ: Caixa Econômica Federal, 2017. p. 09-17
- TELLES, L. F. **A Disciplina do Amor: memória e ficção**. 4ª ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras. 2010;
- VALE, M. C. **Cachoeira & a inversão de mundo**. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Campinas, 2018;
- VIEIRA, L. O. **Autorrepresentação de cineastas negras no curta-metragem nacional contemporâneo**. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais), Universidade Federal de Sergipe (UFS). São Cristóvão, 2018;
- WALSH, Catherine. **Interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad: las insurgencias político-epistémicas de refundar el Estado**. Bogotá, Colômbia: Tabula Rasa. Nº 09: p. 131-152. 2008.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª ed. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2005;

8 REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICA

AQUÉM DAS NUVENS. Direção: Renata Martins. Produção: Juliana Vicente. Intérpretes: Cleide Eunice Queiroz, Mestre André. Roteiro: Renata Martins. São Paulo: Filmes de Abril / Preta Portê Filmes, 2010. FULL HD (18 min), son., color;

AURORA. Direção: Everlane Moraes. Produção: Tatiana Monge. Intérpretes: Elizabeth Fuentes, Mercedes Rodríguez, Crisálida Páez. Roteiro: Everlane Moraes. San Antonio de los Baños: EICTV, 2018. FULL HD (16 min), son., p&b;

CAFÉ com Canela. Direção: Glenda Nicácio e Ary Rosa. Produção: Márcia Souza. Intérpretes: Valdinéia Soriano, Aline Brune, Babu Santana, Arlete Dias, Guilherme Silva, Aldri Anunciação, Antônio Fábio. Roteiro: Ary Rosa. Cachoeira, São Félix: Rosza Filmes, 2017. FULL HD (102 min), son., color;

LA Santa Cena. Direção: Everlane Moraes. Produção: Gregorio Rodríguez. Intérpretes: Adairis Meralla, Osmani Rodríguez, Lesyanis Hidalgo, Leovanis D’Rodríguez. Roteiro: Julia Scriver-loyer. San Antonio de los Baños: EICT, 2015. FULL HD (13 min), son., color.

MUMBI7CENASPÓS BURKINA. Direção: Viviane Ferreira. Produção: Elcimar Dias Pereira. Intérpretes: Maria Gal. Roteiro: Viviane Ferreira. São Paulo: Odun Formação e Produção, 2010. FULL HD (07 min), son., color;

O DIA de Jerusa. Direção: Viviane Ferreira. Produção: Elcimar Dias Pereira. Intérpretes: Léa Garcia, Débora Marçal, Adriana Paixão, André Luís Pacheco, Dirce Thomaz, Edson Montenegro, Flávia Rosa, João Acaiabe, Majó Seasan, Pricila Preta. Roteiro: Viviane Ferreira. São Paulo: Odun Formação e Produção, 2014. FULL HD (20 min), son., color;

PATTAKI. Direção: Everlane Moraes. Produção: Gregorio Rodríguez. Intérpretes: Amparo Molina Leal, Rodolfo Ofarril Psey, Mauria Herrera Lobato, Lázara Isis Chiriro González, Alexander Quiala Miranda. Argumento: Everlane Moraes. Roteiro: Tatiana Monge. San Antonio de los Baños: EICTV, 2019. FULL HD (21 min), son., color;

SEM Asas. Direção: Renata Martins. Produção: Issis Valenzuela. Intérpretes: Grace Passô, Kaik Pereira, Melvin Santhana. Roteiro: Renata Martins. São Paulo: Mahin Produções, 2019. FULL HD (19 min), son., color;

9 ANEXO I

‘CINEMA DE PRETO’

Em novembro de 1995, numa comemoração dos 100 anos do cinema e dos 300 anos da saga de Zumbi, a mostra *Imagens do Negro no Cinema Brasileiro*¹ exibiu filmes de 7 diretores negros. Nenhum fora além do primeiro longa. Entre eles, nenhuma mulher². E porque? Porque tão poucos (quantos?) negros roteiristas, diretores de fotografia, de arte, de produção... Incompetência racial? Desigualdade de oportunidades? Racismo? – Questões postas, o fato é que já não nos ocupamos tanto dessas dúvidas quanto de ir fazendo o nosso **Cinema de Preto**... Realidade viabilizada pelas novas tecnologias e pelo momento histórico brasileiro.

Fazer **Cinema de Preto** é não estar sozinho. É ser fruto de uma mudança que acontece hoje em toda parte. É ser mais um, entre tantos gritos de auto-expressão liberados pelo vídeo digital. É fazer um cinema do possível e do necessário, do realizador visionário, do exibidor viajante, das plateias em formação... malgrado a lógica monopolista dos multiplex. É cinema multiformatos, multiassuntos, multimeios... Há que se alimentar milhões de irmãos famintos de autoimagem – “nem só de pão vive o homem” – disse uma vez um Bamba³.

Fazer **Cinema de Preto** é dormir no tapete vermelho do cinema dos grandes salões. E acordar em tempo de revolução. Então, numa guerrilha audiovisual de resultados imprevisíveis, far-se-á cinema em todas as tribos. Nutridos de feijão e arte, no farto banquete dos imaginários nacionais, pretos pardos e índios mestiços, emergirão da base da pirâmide social brasileira – autores da própria identidade. Nessa época mítica, as telas da Pátria serão inundadas de autoretratos. E o Cinema será nossa melhor cachaça.

Fazer **Cinema de Preto** é dar mãos às obras do dia-a-dia. Há tanto que contar, agora que compor imagens em movimento já não é mais um privilégio de cineastas brancos... Aliando simplicidade, tecnologia e vontade, nos apossamos deste veículo outrora marcado por restrições de raça, gênero e origem social. Assim, após 100 anos de uma cinematografia que muito nos fotografou e pouco nos viu, fazemos nosso cinema de pretos como quem faz uma roda de pretos pra contar histórias de pretos em volta de uma fogueira...

E nos lançamos, quase por acaso, a filmar essas memórias dos 90 anos de Abdias. E nosso “NEGRO INGRATO”⁴ teve que ser um filme do tipo bom bonito e barato – havia pressa em realizar a obra no momento histórico do 90º aniversário e tão poucos recursos disponíveis... A experiência nos remeteu a iniciativas anteriores como a ‘Turma da Pesada’ e a fundação do STIC (Sindicato de Artistas e Técnicos da Indústria Cinematográfica). Conversávamos sobre a posição subalterna do Negro no cinema nacional, na frente e atrás das câmeras. Isso estava mudando afinal... Falávamos dos filmes que ainda queremos fazer juntos e sorriamos, cheios de fê...

Vestimos a 7ª arte de preto. Estamos orgulhosos das consequências.

DANDARA
Rio, Janeiro de 2005

¹ Organizada por Sérgio Sanz na Cinemateca do MAN, 23 a 26 de novembro de 1995, Rio.

² GURUFIM NA MANGUEIRA (Brasil, 2000), de DANDARA, é o 1º filme de uma cineasta negra no Brasil, segundo afirmou Joel Zito Araújo em mesa redonda sobre o Cinema Negro Brasileiro, no 2002 NY Diaspora Film Fest

³ *Bamba*: o maior do mundo do samba, derivado do termo Kikongo *Mbamba*: embaixador.

⁴ Apelido atribuído a ABDIAS NASCIMENTO, supostamente, por Jorge Amado, o qual foi utilizado como título provisório do longa biográfico de DANDARA, ainda inédito.