



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

Dissertação

**CINEGRAS: Griôs de audiovisualidades afrocêntricas dos
Cinemas Negros no Brasil**

Linha de Pesquisa (PPGAV/UFPel): Educação em Artes e Processos de Formação Estética

Mestranda: Bárbara Cezano Rody

Orientadora: Prof^a Dra. Larissa Patron Chaves

PELOTAS - RS 2020

Bárbara Cezano Rody

CINEGRAS: Griôs de audiovisualidades afrocêntricas dos Cinemas Negros no Brasil

Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal de Pelotas, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, linha de pesquisa em Educação em Artes e Processos de Formação Estética, para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora:

Prof^a Dra. Larissa Patron Chaves

Pelotas, 2020

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

R685c Rody, Bárbara Cezano

Cinegras : griôs de audiovisualidades afrocêntricas dos
cinemas negros no Brasil / Bárbara Cezano Rody ; Larissa
Patron, orientadora. — Pelotas, 2020.

132 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de
Pelotas, 2020.

1. Cinema negro. 2. Cineastas negras brasileiras. 3.
Representatividade. 4. Empoderamento. I. Patron, Larissa,
orient. II. Título.

CDD : 791.43

Elaborada por Leda Cristina Peres Lopes CRB: 10/2064

RODY, Bárbara Cezano. CINEGRAS: Griôs de audiovisualidades afrocêntricas dos Cinemas Negros BR. Dissertação. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal de Pelotas, 2021.

Data da Defesa: 04.02.2021

Banca examinadora:

Professora. Dra. Larissa Patron (Orientadora – UFPEL)
Doutora em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

Professora. Dra. Loredana Ribeiro (PPGANT – UFPel)
Doutora em Arqueologia pela Universidade de São Paulo.

Professora. Dra. Janaína Oliveira (IFRJ)
Doutora em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Professor Dr. Felipe Merker Castelani (PPGAV - UFPel)
Doutor em Música pela Unicamp

ADUPÉ

Agradecimentos:

"Segundo a tradição oral de matriz africana, no princípio havia uma única verdade no mundo e entre o Orun e o Aiyê existia um grande espelho. Refletindo no Aiyê exatamente tudo que estava no Orun.

No Aiyê crescia uma jovem que vivia a pilar inhame, Mahura era uma filha dedicada a ajudar sua mãe no ofício de pilar. Um dia, seguindo o movimento sem parar de pilar, Mahura desequilibrou o braço e a mão do Pilão bateu no espelho, caindo pedaços quebrados para todos lados.

Mahura correu a se desculpar com Olorum, mas para sua surpresa ele estava balançando na rede embaixo do iroko, ouviu suas desculpas e lhe acalmou dizendo:

- Agora é que ficou bom Mahura, porque agora não tem uma única verdade. Agora tem muitas verdades. cada pessoa que encontrar um fragmento do espelho, está encontrando apenas um pedaço da verdade".

Conto Africano

Verdades espalhadas pelo mundo me levaram a ouvir muitas histórias, cada qual
guardo com carinho, principalmente de todos esses anos em Pelotas-RS,
estudando, trabalhando, amando, fazendo e vivendo arte. Este ciclo
simbolicamente se encerra nesta escrita, pois é necessário fechar uma porta para
se abrir outra, mas essa é apenas uma das verdades dessa história.

Muitas pessoas estiveram envolvidas para que portas em minha vida se abrissem,
no mestrado, não foi diferente, por isso tenho muito a agradecer ao meu Ori que
segue me indicando a direção. Como diz a música do rapper Rael da Rima,
"ainda bem que segui as batidas do meu coração, sei que a cada pulsar era você
indicando a direção".

Quando eu não tinha ouvidos para ouvir, Exu abre caminhos que eu não
imaginava que poderiam existir e pedindo licença eu passei, ainda peço licença
todos os dias e minha fé é grande assim como minha confiança.

Tenho uma enxurrada de nomes para pôr nesta singela página, como minha
família: minhas mães Francisca e Cristina, meu pai Edmundo, meu mano Lorran,
minha cunhada Bianca, minha sobrinha Alice, garantia de que seremos lembradxs
com carinho por alguém. Meu pai já falecido Paulo Cézar que eu garanto não ser
esquecido também.

Também tenho uma família em Pelotas, pessoas que se aproximaram de mim e que mesmo distantes hoje me recordo e seria hipocrisia não honrar seus nomes aqui como Monique, Nathaly, Luciana, Débora, Marielda, Fernanda, Sérgio, Rogério, Giovanni, Yuri, Mel, Iara, Dj Luan 312, Azu Ras, Gabriel GAS, Dj Vagner, Mano Rick, Gustavo, Mariana, Daniela, Rafaela, Izabela, Lia, Eloísa, Ryan, Théo.

Nossos mais velhos Dona Sirley e Dilermano.

Companheirxs que (re)conheci nessa estrada chamada mestrado que sem tê-los do meu lado eu talvez tivesse abandonado essa barca: Ana Langone, Priscilla Mont-Serrat, Mirian Brockmann, André Dizeró e Thiago Madruga, vocês são muito importantes neste processo.

Ao Cristiano Meirelles por ter insistido tanto que eu levasse meu olhar para a academia, e mais, ter ido comigo até o final da minha inscrição.

Ao Canto de Conexão que foi meu lar em boa parte dessa formação, uma ocupação que me preparou para a vida, resistir e saber que não estamos em luto e porque sempre estarei em luta.

Ao Canto das Sereias em Salvador por se tornar o porto seguro dessa sereia, e ao Negada Produções por me trazer tantos aprendizados na prática, aqui posso trazer nomes como Lili, Sassá, Talita, Taís, Alan, Camila e Venine.

Ao Cinema Negro e as Cineasta Negras que conheci que receberam meus devaneios e as que eu não conheci (ainda) e me inspiram na caneta e na câmera.

ADUPÉ A TODXS

Pois essa dissertação não é só minha, chega pesar o dedo no teclado de tantos que estão aqui escrevendo comigo.

RESUMO

A presente pesquisa investiga obras de cineastas negras brasileiras, olhando suas estéticas, metodologias e formas para viabilizar suas realizações e distribuições. O atravessamento entre mulher, negra e artista aponta as cineastas como centrais nesta dissertação, tendo em vista uma metodologia afrocêntrica e um *olhar opositor* para encontrá-las, antes invisibilizadas pela história do Cinema Nacional. O objetivo é somar este trabalho a outros projetos de narrativas contra-hegemônicas que movimentos culturais de origem negra desenvolvem, sob influência dos movimentos negros brasileiros, indo na contramão da estereotipação dessas pessoas e estimulando o empoderamento de novas artistas através da representatividade que essas mulheres tem nas histórias dos Cinemas Negros Brasileiros. O processo teórico-metodológico da pesquisa encontra referência em autoras como Joice Berth, bell hooks, Ergimino Mucale, Conceição Evaristo, Grada Kilomba e Janaína Oliveira. Da mesma forma, estabelece relação com o significado de cura-dor, refletido em minhas produções como escre(vivências), na busca pelo diálogo com as produções das artistas referenciais na investigação, contribuindo para o meu próprio empoderamento enquanto artista e, com a comunidade acadêmica na discussão sobre representatividade negra na produção em Arte.

Palavras-chave: cinema negro, cineastas negras brasileiras, representatividade, empoderamento.

ABSTRACT: This research investigates the work of Brazilian black women filmmakers, eyeing at their aesthetics, methodologies and ways to make their achievements and distributions viable. The crossing between women, black and artists points out black women filmmakers as central to this dissertation, in view of an afrocentric methodology, and an *oppositional gaze* to find these women who were previously invisible by the history of National Cinema. The objective is to add this work to the projects of counter-hegemonic narratives that cultural movements of black origin develop under the influence of Brazilian black movements, going against the stereotypes of the black people, and encouraging the empowerment of new black women artists through the representativeness that these black women has in the history of Brazilian Black Cinema. The theoretical-methodological process of the research finds reference in authors such as Joice Berth, bell hooks, Ergimino Mucale, Conceição Evaristo, Grada Kilomba and Janaína Oliveira. In the same way, it establishes a relationship with the meaning of curator (cure - pain), reflected in my productions as a writer (living) - experiences, in the search for dialogue with the productions of the reference artists in the investigation, contributing to my own empowerment as an artist and, with the academic community in the discussion about black representativeness in the production in Art.

Key-Words: Black cinema, brazilian black women filmmakers, representativeness and empowerment.

SUMÁRIO

Introdução	09
Capítulo I: Câmera na mão: regulo a objetiva e escolho a distância focal	26
1.1 - A Lente, o olhar das Griôs	29
1.2 - Centro Óptico: convergência dos raios de luz para uma tamboralidade estética	40
1.3 - Sinais de Vídeo, luminância e crominância Afrocêntrica	50
Capítulo II – Frames: movimento e composição	63
2.1 - Mulheres que movimentam: estéticas do transgredir (bell hooks)	69
2.2 - Adélia Sampaio	71
2.3 - Camila Moraes	86
2.4 - Viviane Ferreira	96
Capítulo III: AÇÃO: TeorizAÇÃO e o processo CURA-DOR. Escrevivências de uma artista negra	107
3.1 Gravando a cena vai	108
3.2 - Prelúdio: caminhos discursivos.	109
3.3 – Ânsia	116
Considerações Finais	122
Referências	127

Introdução

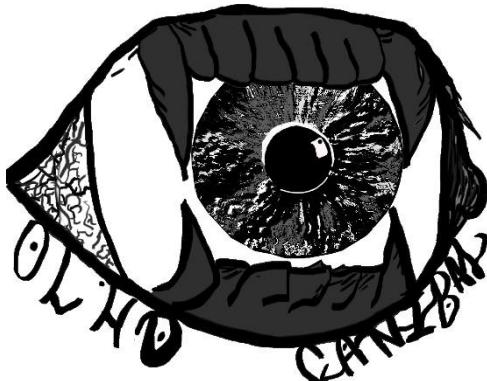


Imagen 1: Desenho O Olho Canibal

Fonte: Arquivo pessoal de anotações de Bárbara Cezano

O olho canibal que ilustrei, surgiu da reflexão de um trecho do texto da feminista estadunidense Donna Haraway, que cita este termo cunhado pela pesquisadora australiana Zoe Sofoulis, e complementa explicando o que a feminista chama de olho canibal: dos projetos extraterrestres masculinistas para um renascimento excremental (HARAWAY,1995, P.19). Suas reflexões em Saberes Localizados de 1995, lido em 2016, estimulou as minhas próprias reflexões.

Em um primeiro momento associei o olho canibal ao Grande Irmão descrito no livro *1984* (1949), de George Orwell. O olho que tudo vê e tudo controla, mas pensei, se o olho do Big Brother fosse canibal, tudo que vê seria devorado para saciar sua vontade? Se é canibal, o que consome?

O canibal é o que consome seres da sua própria espécie. Então o dito olho canibal se alimenta de outros olhos, de outras formas de enxergar o mundo, até que haja apenas o seu olhar sobre a realidade. Se este olho já comeu vários olhares e eu ainda sou dotada de visão, me ponho em devaneios: com o sangue de quem foram feitos meus olhos?

Nota-se que o olhar, a visão tem sido usada como ferramenta de poder e exploração. Contudo são notadamente mascaradas em uma relação de

cordialidade, na qual até mesmo encenam uma tolerância da imagem do outro que é visto, compondo um contexto que busca reinar sobre corpss e almas, ou seja, o objetivo é oprimir constantemente. Este reinado é de fato uma marca registrada das práxis racistas que induz a objetificação de corpss negrxs, e faz parte de nossa herança colonial, como descreve o professor Dennis de Oliveira:

Nos primórdios da colonização, o invasor português era movido por uma concepção de empreendedorismo mercantil articulado com um aspecto missionário salvacionista dado pelo discurso católico. Daí a presença constante da Igreja Católica e seus sacerdotes na empresa colonial – a tolerância opressiva com os povos originários e, posteriormente, africanos transplantados à força, era manifestada pela Igreja Católica com a cristianização forçada de indígenas e negros e, pela empresa colonial, com sua escravização e saque de riquezas. O reinar sobre os corpos era complementado com os estupros, “tolerados” pelo sistema, de mulheres africanas e indígenas (OLIVEIRA, 2011, p.33).

Para além dos corpss, esse sistema também prevê o reinado sobre a mente. No período de escravidão, xs negrxs ao serem capturadxs eram obrigadxs a darem voltas no baobá, respectivamente nove voltas aos homens e sete voltas às mulheres, pois os colonizadores acreditavam que a cada volta xs africanxs iam perdendo a memória em relação ao seu povo. Ao embarcarem nos navios negreiros eles eram rebatizados com nomes cristãos e a doutrinação começava, seguida de uma vida de desafios.

Deturpar o significado de símbolos importantes na cosmovisão africana também é uma forma de opressão, por isso não posso deixar apagar a importância dos baobás nas histórias africanas que vêm antes do período colonial. Para as comunidades africanas e agora também a diáspórica, esta árvore costuma ser destinada ao lugar central de uma comunidade, a história, a prática da oralidade ocorriam abaixo de sua copa. Outro fator que considero importante na inserção do baobá na vida humana é sua capacidade de armazenar água, portanto subsidiando fonte para saciar a sede da comunidade.

Permitir que apenas o opressor conte a história é legitimar a falsa visão criada pela *tolerância opressiva*, em que o brasileiro é centrado de uma pacificidade natural. Esta supremacia da fala, nos leva ao *risco de uma única história*, forma como a escritora nigeriana Chimamanda Adichie descreve este ato de tolerância opressiva dentro da literatura e da história. Em que a história de um povo ao ser contada por apenas um ponto de vista, muitas das vezes pelo seu

opressor, o colonizador, pode levar ao risco de ser uma história distorcida sobre aquela comunidade, levando a instaurar estereótipos, como por exemplo que macumba é coisa do diabo¹.

A música AmarELO (2019) do rapper Emicida, com a participação de Majur e Pabllo Vittar, mostra tais questões, e é justamente a parte dessas duas cantoras que quero parafrasear, pois justificam com eficácia a importância de novas narrativas que não a hegemônica:

Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes/ Elas são coadjuvantes, não, melhor, figurantes, que nem devia 'tá aqui/ Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes/ Tanta dor rouba nossa voz, sabe o que resta de nóiz?/ Alvos passeando por aí/ Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes/ Se isso é sobre vivência, me resumir a sobrevivência /É roubar o pouco de bom que vivi/ Por fim, permita que eu fale, não as minhas cicatrizes/ Achar que essas mazelas me definem, é o pior dos crimes/ É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nóiz sumir (AMARELO, 2018).

Pedindo licença pra passá², como diria Mc Tha (2019), agora chegou a minha vez de contar a história da minha comunidade, minha egbé³ e como cheguei a essas cineastas negras que escrevo com tanto cuidado e afetividade. Destituo este olho canibal, parafraseando o título do livro de bell hooks (2019), e neste trabalho quero emergir *olhares negros*⁴, e estimular a visibilidade de imagens criadas a favor de subjetividades negras próprias, e não mais a voracidade do olhar sexista, racista e colonialista.

Após entrar no mestrado, comecei a tentar criar conexões com tudo que eu via como pistas de um caminho. Ao unir acontecimentos eventos dos quais participei percebi que estes foram fundamentais para o percurso da pesquisa, tais como: a Bienal Mercosul de 2018⁵ que tive a oportunidade de visitar, ou a Mostra Pan Africana de Arte Contemporânea⁶, no qual tive acesso ao catálogo resultante

¹Este é um exemplo que coloco, pois em uma entrega de um ebó feito para o meu ori, um homem ameaçou agredir a mim e a minha amiga que estava me acompanhando, dizendo que se eu estava procurando o demônio, ele estava ali agora e iria nos bater. Por fim, ficamos bem, minha mãe oxum me deu toda a sabedoria e paciência para explicá-lo de que não se tratava de algo ruim e só haveriam bênçãos carregada naquele trabalho. Mas este é exemplo prático do risco de uma única história em relação à religiões de matriz africana, que levam à intolerância religiosa.

² Para contextualizar deixo um trecho da música Rito de passá: Cantar e dançar pra saudar/ O tempo que virá, que foi, que está/ Tocar pra marcar/ O rito de passá/ O rito de passá/ Abram os caminhos/ Abram os caminhos (2019).

³ Comunidade em Yorubá.

⁴ hooks, bell. Olhares Negros: raça e representação/ bell hooks; tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

⁵Sob o título Triângulo do Atlântico, a 11ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul tem curadoria de Alfons Hug e Paula Borghi e pretende lançar um olhar sobre o triângulo que, há mais de 500 anos, interliga os destinos da América, da África e da Europa.

⁶ O catálogo apresenta um conjunto de ensaios que refletem sobre aspectos contextuais e estéticos pertinentes à questão temática principal: o papel da arte na construção de identidades afrodescendentes, abrindo o olhar para o contemporâneo. Com esse objetivo, apresentou uma seleção de artistas africanos e da diáspora do continente, entrecruzando olhares entre

da mostra, a II Jornada do Núcleo de Estudos e Pesquisas É'LÉÉKO⁷, em que apresentei um resumo expandido para uma banca toda negra. Este último evento foi muito importante para mim como pesquisadora, pois, empoderados de conhecimentos negros, de autores negros, de episteme negra, fizeram toda a diferença na minha cobrança pessoal e aumentou meu nível de exigência, tanto com relação ao meu trabalho, como também com relação ao que me é passado em sala de aula, pois depois deste evento percebi que não faltam exemplos de referenciais negrxs para serem levados para dentro da Academia.

Representatividade é a palavra-chave deste trabalho e é de onde nós negrxs acadêmicxs tiramos forças. No meu caso, me recarrego ao ler sobre o Movimento Dogma Feijoada, de Jeferson De, como também no livro organizado por Edileuza de Souza, intitulado Negritude, Cinema e Educação. Vibrei em axé ao entrar pela primeira vez na plataforma colaborativa de filmes chamada *Afroflix*, criada pela baiana Yasmin Thayná e também diretora do filme performático, *Kbelá* (2015), outra referência cinematográfica sobre empoderamento e representatividade.

Pela primeira vez em muito tempo, parei para ver a entrega do Oscar 2018, pelo simples fato de ter um cineasta preto concorrendo ao prêmio de Melhor Roteirista e Melhor Diretor, me emocionando com sua conquista do Oscar de Melhor Roteirista, mas fiquei indignada por não ter ganho o melhor diretor, me levando a refletir mais uma vez sobre a tolerância opressiva em que a branquitude nos jogam migalhas. Mas nunca vão dar “o braço a torcer” que Spike Lee fez muito mais produções que qualquer diretor que estava concorrendo com ele naquela noite e muito menos que alguém dos presentes haviam feito obras tão boas com tão poucos recursos. Isso porque não vou entrar no mérito do considerado “melhor filme”.

Voltando ao que me faz bem... ter acesso a todas essas personalidades aliadas ao meu carinho e vivência com o rap e o funk *di mina* brasileiro, como Karol Conka, Mc Carol, Tássia Reis, Mc Dricka e Drik Barbosa, alguns exemplos apenas, e as leituras incessantes de intelectuais do feminismo negro como Sueli Carneiro (1993), Djamila Ribeiro (2017), Joice Berth (2018), Angela Davis (1981),

África e América. Esta Mostra é resultado da parceria da Associação Cultural Videobrasil com a Fundação Cultural Palmares.

⁷O tema no ano deste Seminário era Colonialidade/Descolonialidade do Poder, do Saber e do Ser e as Vicissitudes da Saúde Mental da População Negra, promovido pelo Núcleo de Estudos e Pesquisa É'Lééko do curso de Psicologia da UFPel.

bell hooks (2013), permitiu-me a também querer estar nos espaços, construindo subjetividades próprias como o *Agosto Negro - Pel* que foi iniciado pelo Coletivo Negada, na cidade de Pelotas, grupo que também foi pioneiro no debate de cotas dentro da UFPel. Depois de formadas, as mulheres que encabeçavam esse projeto nos deixaram o importante legado de dar continuidade a lembranças do *Agosto Negro*, levando vivências com artistas negrxs nas escolas periféricas da cidade. Atividade que pude somar fazendo parte da organização como também levando o meu próprio legado, a mostra de cinema negro *The Blackcine*. E agora olhando esse passado recente começo a cantarolar mentalmente o rap de Drik Barbosa, minha contemporânea, que fez um rap, nomeando-o com o ano do nosso nascimento, 1992:

Sou de onde o trampo é sério/ As conquistas é nós por nós/ Resistente igual Angela Davis, 25 anos depois/ Vou cantando alegria e luta/ E buscando os prêmios pra nós, pra nós/ Persistente igual Viola Davis/ Enfrento olhares, vencendo medos desde cedo/ Sendo mais que uma em milhares/ Vocês querendo prosperidade, mas não têm respeito/ Ódio em seus olhares, que contradição/ Sigo, foco na missão, consigo me manter sã/ Sempre fui som, nunca fui só. (BARBOSA, 2017)

São várias vivências, de um caminho que fiz questão de trilhar para não permitir que as minhas cicatrizes falem, e sim, o que há de melhor na história da comunidade negra que me rodeia. Por não ser gaúcha, natural de Pelotas – RS, muitas vezes ainda me sinto estrangeira quando olho para mim e percebo a importância de olhar para estes outros que fazem parte de mim, pois é como Drik diz em sua música “Nunca fui só”, e no fim, as lutas vão ter particularidades em cada região, mas isso não diminui a importância de olhar para o cenário nacional e criar identificações em cada micronarrativa. Assumo para mim que meu país é meu lugar de fala assim como Elza Soares, assumiu em 2018 com sua música *O que se cala*: “Minha voz/ Uso pra dizer o que se cala”.

Por conta de minha localização é que surgiram as Cinegras, na verdade cada griô contemporânea que venho pesquisando e apresento consideradas assim, por mim, pelo trabalho artístico que já vem desenvolvendo no movimento cinematográfico. Em seus filmes consigo ver valores éticos e estéticos importantes para a manutenção das culturas afros, contribuindo para o debate antirracista no cenário político e cultural. O que o moçambicano Ergimino Mucale entende ser a persistência na pluralidade de perspectivas culturais e epistemológicas, e percebo como multiplicidade de narrativas nos cinemas negrxs

brasileirxs. A partir de suas histórias temos a possibilidade de subjetividades próprias que não nos façam ver apenas em posição de subalternidade e nos dão força para continuar lutando e pressionando o poder público para rever o racismo institucional que está na base das políticas públicas e dentro do mercado cultural.

Assim como minha contemporânea Marielle Franco também sempre lutou, seja dentro da política institucional como vereadora, ou dentro de outro campo político: a Academia, como em sua Dissertação de Mestrado feita em Administração como tema a *UPP - A redução da Favela em três letras*, na qual analisa a Política de Segurança Pública do Rio de Janeiro, dissertando em 2016 sobre a influência das UUPs no fortalecimento do Estado Penal, com foco na militarização da Favela de Maré e o aumento do encarceramento da população de periferia.

Entender o que quero e o que sou diante desta pesquisa é agrimensar uma metodologia que se dá de forma sustentável, em que eu e meu processo artístico dão vazão para o crescimento da pesquisa. E como, da mesma forma, eu me empodero e comprehendo o mundo de forma ímpar e desenvolvo meu processo criativo a partir dos desdobramentos desta pesquisa.

Percebo que só é possível que eu ainda enxergue sem ser devorada pelo olho canibal, porque os meus olhos foram feitos do sangue dos que resistiram, e eu vou manter a circularidade deste conhecimento, resistindo. Através deste trabalho, que objetiva investigar os Cinemas Negrxs Brasileiros⁸ contemporâneos, nos quais algumas cineastas transitam, compreendendo-os como produtores de subjetividades singulares, por meio de sua linguagem com estética própria. Foco em cineastas negras brasileiras e em suas produções, e convido a quem ler a olhar a partir da minha câmera.

O Cinema feito por realizadores negrxs é a movimentação que me motiva nesta pesquisa, por trazer de forma criativa e estética à arte para a arte cinematográfica questões ligadas à negritude e ao empoderamento da comunidade negra.

Um dos expoentes irrompeu no interior do sistema cinematográfico brasileiro, na década de 1970, apropriando-se da linguagem audiovisual, Zózimo

⁸ Mencionou Cinema Negro no Plural, pois ao longo da pesquisa começo a compreender como as diversas estéticas dxs cineastas torna o próprio Cinema Negro múltiplo, ou seja, se somam e por vezes se afastam entre uma estética e outra.

Bulbul (1937-2013)⁹ em seu emblemático curta-metragem experimental *Alma no Olho* (1974)¹⁰, filmando com a câmera praticamente imóvel, deixando espectadores atentos a personagem, que é apresentada em planos fechados que destacam, assim, o contraste de sua pele negra com o fundo branco, e coloca o corpo negro em protagonismo em close-ups e planos detalhes que apresentam, por exemplo, apenas sua boca, seios, nádegas, e a tônica colocada sobre essas imagens dão um efeito de rarefação. Explorando seus poucos recursos e escassos equipamentos, Zózimo faz acontecer o cinema, magia e técnica trabalham¹¹.



Imagen 2: Frame do curta *Alma no Olho* (1974) – close-up do ator/diretor Zózimo Bulbul
Fonte: internet

Também é preciso lembrar de José Cajado Filho (1912-1966), considerado o primeiro cineasta negro brasileiro, que lançou seu primeiro longa-metragem

⁹ Zózimo Bulbul atuou em vários filmes do Cinema Novo e foi primeiro ator negro a protagonizar uma novela na televisão brasileira – *Vidas em conflito* (1969), na TV Excelsior, sendo o precursor do Cinema Negro brasileiro com o curta *Alma no Olho*, 1973. Criou o Centro Afro Carioca de Cinema, responsável por eventos que promovem a aproximação entre cineastas brasileiros, africanos e caribenhos.

¹⁰ Disponível em PortalCurtas: http://portacurtas.org.br/filme/?name=alma_no_olho

¹¹ “Peguei a sobra do negativo preto e branco do filme ‘Compasso de Espera’, e usei para fazer o ‘Alma no olho’. Naquela época tinha um preto e branco especial. O filme colorido estava chegando ao Brasil, todo mundo fazia preto e branco e os diretores de fotografia tinham o domínio do preto e branco. E esse negativo era da Kodak, se chamava Plus X e 4 X, o filme saía do preto para o branco e não passava pelo cinza, e é o que se vê no ‘Compasso de Espera’. Tem muito pouco cinza, como no filme ‘Alma no olho’. O que é preto é preto! O que é branco é branco! É o Plus X, e esse filme de repente sumiu. Eu e o diretor de fotografia, eu e ele, só com uma câmera que um amigo meu me emprestou, o Noberto, no estúdio dele em Botafogo, num sábado à tarde, aí ficamos até meia noite, por aí, fazendo ‘Alma no olho’ [...]” fragmento do livro BULBUL, Zózimo [et al]. Zózimo Bulbul: uma alma carioca. Jefferson De (Organização de textos). Rio de Janeiro, RJ: Centro Afro Carioca de Cinema: Fundação Palmares, 2014.

Estou ai?, em 1949, e que atuou de maneira decisiva como cenógrafo e roteirista na constituição da Chanchada brasileira.

Agora sob a perspectiva de um olhar cinematográfico feminino Adélia Sampaio (1944) é reconhecida como a primeira cineasta negra do cinema brasileiro. Em 1979 ela lança o curta-metragem *Denúncia Vazia*. E, em 1984, *Amor Maldito*, tornando-se a primeira cineasta negra a realizar e lançar comercialmente um longa-metragem no Brasil. Baseado em uma história real, o filme é um drama sobre o romance entre duas mulheres que acaba em tragédia, no entanto, para poder ser lançado foi apresentado como pornochanchada.



Imagen3: cartaz do filme Amor Maldito (1984)
Fonte: internet

Os Cinemas Negros que apresentam perspectivas que se diferenciam da arte cinematográfica hegemônica, atraí a identificação das comunidades negras com suas narrativas, e busca também ampliar a participação e o protagonismo de negras e negros no âmbito do fazer cinematográfico, tanto como arte quanto como mercado de trabalho. Pensar as estéticas deste movimento cinematográfico

é pensar em formas de ressignificar a utilização da imagem de uma comunidade, provocando reflexões sobre arquétipos tradicionalmente pensados.¹²

Este trabalho utilizará um ISO¹³ de ainda maior sensibilidade, penso em regular a lente para ver o que normalmente passa despercebido. Quais são as produções que ainda estão encobertas, veladas pelo mercado elitista, branco e masculino? Com este trabalho assumo minha parcela de responsabilidade em perpetuar o legado dos Cinemas Negros e dar visibilidade à diretoras negras e suas produções, desenvolvendo o tema tanto sob o viés filosófico como político-educativo.

Assim sendo, esta pesquisa apresenta como objetivo, aprender junto às histórias das cineastas brasileiras formas de transgredir dentro do campo da cinematografia, trazer narrativas com as quais possamos nos identificar e estratégias para nos inserirmos no mercado de trabalho do audiovisual.

Proponho essa pesquisa no intuito de ampliar as formas de visibilidade das produções cinematográficas negras brasileiras realizadas por mulheres, visto que ainda são pouco visibilizadas as produções bibliográficas (re)existentes a respeito do assunto e proponho a fazer isso por um olhar afrocentrado. Deste modo, pretende-se que as discussões no trabalho lançadas ampliem e participem da formação de conhecimento sobre o movimento do Cinema Negro, o qual eu já observo desde de minha participação com o cineclube *The Blackcine*.

Para a compreensão do meu envolvimento com o Cinema Negro é preciso entender o surgimento deste cineclube. Iniciado no ano de 2016, o projeto *The Blackcine* – cineclube itinerante de Cinema Negro, fundado no Centro Cultural Marrabenta (Conexão Pelotas-Maputo)¹⁴ tínhamos como objetivo estimular jovens negros a se identificarem com a cultura afro e diáspórica, impulsionando seu empoderamento através da negritude¹⁵. Após um ano de atividades no Centro Cultural e também no espaço acadêmico da Universidade Federal de Pelotas, pelo *CineUfpel*, o projeto *The Blackcine na Perifa 2017* foi contemplado com o Edital Procultura 2017¹⁶.

¹² Os arquétipos pensados neste texto levam em consideração o livro de João Carlos Rodrigues, intitulado o *Negro Brasileiro e o Cinema*, de 2011. Do qual dedicou o capítulo 1 a expor treze arquétipos e caricaturas de pessoas negras recorrentes dentro do cinema Brasileiro.

¹³ ISO é à medida que indica a sensibilidade do sensor da câmera à luz do ambiente.

¹⁴ Espaço de divulgação da História e Cultura Afro-Brasileira e Africana e, neste sentido, busca manter e fortalecer a representação das diversas linguagens artísticas e culturais que sustentam essa temática.

¹⁵ Negritude é um dos três conceitos fundamentais que abordam questões filosóficas sobre a auto afirmação e liberdade da comunidade negra, segundo Mucale (2013) foi a expressão negra como imagem no mundo da literatura e arte.

¹⁶ Lei Rouanet. Projeto de Lei nº 6722/2010. Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura.

Com o financiamento fomos capazes de investir em equipamentos e levar filmes negros a bairros periféricos de Pelotas, e além das exibições levávamos também atividades educativas para as crianças, como na exibição do curta-metragem *A Câmera de João* (Thoti Cardoso) no CRAS¹⁷ do CDD do Loteamento Dunas, que foi complementada com oficina de câmera analógica.



Imagen 4: Foto do arquivo The BlackCine da atividade realizada no CRAS- Dunas de experimentação fotográfica.

Fonte: Arquivo The Blackcine¹⁸.

Também fizeram parte do projeto rodas de conversas com jovens e adultos, como na turma de EJA da escola do Barro Duro com o filme *Permanência*¹⁹, levando o produtor do filme, Bruno Lemos, e Marielda Medeiros,²⁰ membro da Comissão de Permanência de Indígena e Quilombola, para conversarem com a turma, trazendo a questão das ações afirmativas para o debate.

¹⁷ Centro de Referência de Assistência Social.

¹⁸ Gosto de utilizar essa foto para exemplificar as atividades do The Blackcine, pela polêmica de ter uma criança branca na imagem. Obviamente nosso foco são crianças negras, e principalmente trazer o protagonismo de pessoas negras. Vejo nessa foto, uma mulher negra mostrando a uma menina negra outras lentes pelas quais podem ver a realidade, para além de uma perspectiva racista. Ninguém nasce racista, torna-se racista.

¹⁹ Filme: *Permanência*, Bruno Lemos, Brasil, BL Audiovisual, 2016 – Documentário

²⁰ Pedagoga e Especialista em Educação/UFPEL; Mestra em Educação/UNIPAMPA; Coordenadora do NEENPEL (Núcleo de Educadoras e Educadores Negros de Pelotas); Coordenadora do Centro Cultural Marrabenta/Pelotas-Maputo.

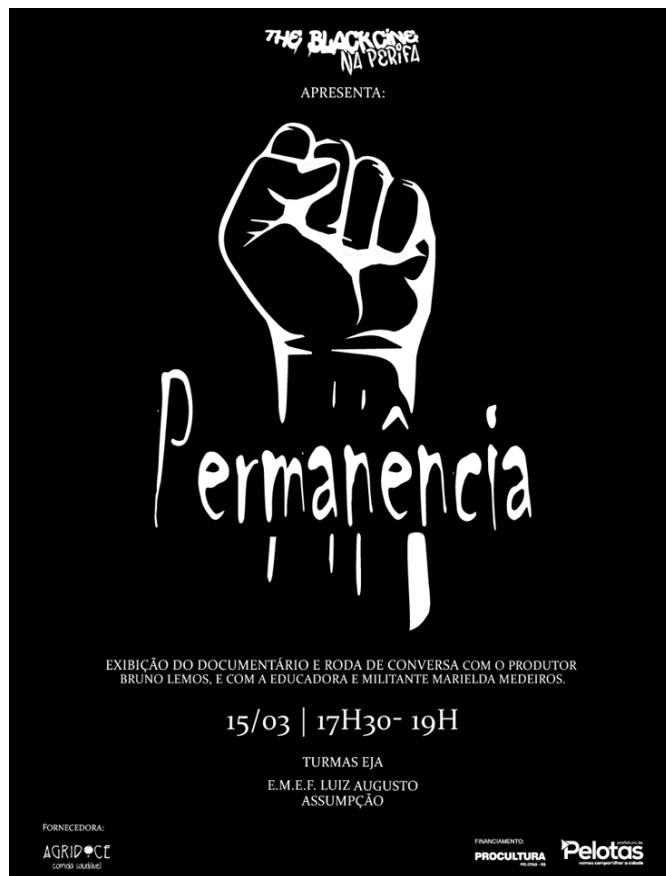


Imagen 5: Cartaz produzido para a divulgação da mostra realizada.

Arquivo: The Blackcine

Pensando na representação negra no cineclube, a princípio, pesquisei filmes em que o protagonismo era de atores negros. Contudo, ao começar a visualizar a pessoa negra dentro do cinema brasileiro, lendo vendo estas produções e lendo sobre, decidi privilegiar filmes produzidos por pessoas negras, sendo esses reconhecidos como realizadores (dentro dos Cinemas Negros) do Cinema Negro. Mais do que apresentar o negro na tela, o interesse foi de trazer o olhar do negro, não apenas sobre si e sua comunidade, mas também em relação a qualquer tema de seu interesse ou simplesmente como forma de expressão artística. Propostas estas, já apresentadas no movimento *Dogma Feijoada*, relatado no livro de Jeferson De (2005).

A representação estereotipada ao longo da história custou e ainda custa caro à comunidade negra, uma vez que a construção da imagem negra convencional sustenta as noções de superioridade racial, questão sabiamente colocada pela escritora, ativista social e feminista bell hooks em seu livro *Olhares*

*Negros: raça e representação*²¹. Seu trabalho conta com uma série de ensaios que nos provoca a pensar a imagem de forma crítica, inclusive questionando as velhas narrativas e sugerindo formas alternativas de pensarmos a negritude. E é a compartilhando deste olhar que pretendo analisar os filmes escolhidos para essa pesquisa.

Penso em bell hooks, pois já na introdução do livro, deixa *enegrecido* que se concentra nas artes, dando foco em especial ao cinema, “mais do que qualquer outra experiência de mídia, eles determinam como a negritude e as pessoas negras são vistas” (hooks, 2019, p.38). A intenção ideológica da imagem influência não só na forma como as outras pessoas nos veem, como também regulam a forma como nos vemos e o que pensamos sobre nós.

Considero que a imagem como forma de dominação, pode se contrapor e criar outras imagens que prezam pela descolonização do sistema de poder vigente. Esse é um processo individual de empoderamento dos produtores do audiovisual negrxs que estimulam o processo coletivo de empoderamento com suas obras e consequentemente estimulam mais empoderamentos individuais, compondo um movimento político circular de retroalimentação do indivíduo para o coletivo. Para trazer este conceito caro ao meu trabalho e pessoal para mim, olho o empoderamento pelas lentes da urbanista Joice Berth (2018) que nos explica esse movimento vivo do empoderamento:

Quando falamos em *empoderamento*, estamos falando de um trabalho essencialmente político, ainda que perpassasse todas as áreas de formação de um indivíduo e todas as nuances que envolvem a coletividade. Do mesmo modo, quando questionamos o modelo de poder que envolve esses processos, entendemos que não é possível *empoderar* alguém. *Empoderamos* a nós mesmos e amparamos outros indivíduos em seus processos, conscientes de que a conclusão só se dará pela simbiose do processo individual com o coletivo (BERTH, 2018, p. 130).

Ao escrever o espaço que x negrx assume dentro do cinema brasileiro, vejo importância de perceber a representatividade desses corpoxs, na constituição de uma subjetividade própria, a escritora mineira Conceição Evaristo explica dentro da literatura, que o *corpo-mulher-negra* deixa de ser o corpo do “outro” como objeto a ser descrito, para se impor com *sujeito-mulher-negra* (EVARISTO, p.54). É como um espelho, no qual me vejo também, esse olhar que em primeiro

²¹ Primeira publicação foi em 1992, contudo só foi traduzido para o português em 2019, o que me faz refletir sobre a urgência em trazermos olhares negros para as produções científicas de conhecimento e a importância de intelectuais negras.

momento me traz admiração, em um segundo momento me faz querer entender como as pessoas negras se utilizam do cinema para promover o artivismo antirracistas, antissexista e anticlassista, tais atravessamentos Sueli Carneiro (1993), nos aponta serem importantes para entendermos os sistemas de dominação. Pensando nesses pontos políticos que para a minha (re)existência de vida são caros, percebo que o meu olhar se demora e é atingido quando encontro cineastas negras dentro da história do cinema brasileiro.

Esse sentimento de pertencimento que as cineastas negras me causam, vem da representatividade que aqueles corpoxs nos lugares de realizadoras de imagem, de arte causam a partir do seu *lugar de fala*, termo cunhado no Brasil pela filósofa Djamila Ribeiro, em seu livro *O que é lugar de fala?* (2018). A filósofa bebe na fonte da feminista negra Patrícia Hill Collins, ao escrever sobre *Standpoint Feminist* e explica que “o lugar de fala extrapola a um relato de experiência individual, buscando entender como o lugar que certos grupos ocupam restringem oportunidades” (RIBEIRO, 2018, p. 33), para além do que sermos mulheres negras, somos artistas, brasileiras e passamos pela vida acadêmica.

Este lugar de fala que ocupamos, consegue ser fortalecido pela perspectiva afrocentrada, cunhada por Molefi Kete Asante (1980, 1987, 1990, 2009) e Ama Mazama (2009), que traz a pessoa e a cultura negra como central. No cinema, isso significa, trazer histórias que realcem as nossas representações, lutas e conquistas, como também o passado histórico antes invisibilizado de nossa comunidade e construindo os cinemas negros brasileiros contemporâneos. Pensando ainda em autores afrocentrados que compõe minha pesquisa, estarei dialogando também com a filósofa burquinense Sobonfu Somé que explora o conceito de ritual e o espírito da intimidade para o processo de construção de um trabalho audiovisual, assim como o filósofo moçambicano Ergimino Mucale (2013) que descreveu para seus leitores os valores afrocêntricos, pelos quais irei olhar os filmes em análise neste trabalho.

Por fim, todo esse processo me transforma na medida em que tenho representatividades positivas de imagem com as quais me identifico e me inspiro, por isso irei fazer assim entendo de profunda importância retomada em meu trabalho artístico de forma que também deixo meu legado às próximas artivistas, professoras e pesquisadoras.

O título dos capítulos desta dissertação é uma metáfora do dispositivo das câmeras, ajusto minha objetiva pelo caminho que trilhei até o momento deste projeto e com um *olhar opositor*²². Escolho uma distância focal que me permita enxergar além de como os filmes nos mostram, xs corpxs negrxs, suas representações e nossa necessidade de representatividade que dissero no primeiro capítulo - **Câmera na mão, regulo a objetiva e escolho a distância focal.** Para abordar essa situação histórica e chegarmos até o ponto de convergência da luz que forma a imagem, no caso a imagem que busco, cineastas negras.

Decidi por dividir o capítulo em três partes, a saber: a primeira **A Lente, o olhar das Griôs**, na qual penso, que no equipamento de filmagem, a lente pode ser a da câmera e também o nosso olhar. O que olho, ou melhor, o que não enxergo ao ver a história do cinema? Nesta parte ainda no capítulo I irei me preocupar com o manejo da câmera, que neste caso seria o próprio cinema. Atenta e questionadora de onde está x corpox negrx no cinema. Ajustando a lente, o foco para regular a entrada de luz na câmera consigo enxergar produtoras negras importantes, particularmente para meu processo de empoderamento e percepção de representatividade neste nicho da arte.

A segunda parte intitulei **Centro Óptico: convergência dos raios de luz para uma tamboralidade estética**, considerando que a objetiva de uma câmera possui lente convergente, seu centro óptico será onde os raios de luz convergem. Sendo minha lente as griôs do cinema negro contemporâneo, volto minha atenção para alguns filmes de produtoras negras, trazendo uma singela análise iconológica sobre a construção das imagens, elementos visuais e sonoros que compõe essas produções, tendo como base de análise valores afrocêntricos e deixando emergir o que Celso Prudente chama de estética da tamboralidade.

Na terceira e última parte deste capítulo: **Sinais de Vídeo, luminância e crominância Afrocêntrica**, explico que a partir dos sinais de vídeo para passar um filme são determinantes para o funcionamento e transmissão de cores e luminosidade de um vídeo para xs espectadores. Trato neste capítulo o afrocentrismo como esses sinais de RGB e me pondo como emissora através dos lambes passo pelos cabos de luminância e crominância o que em dois dos filmes olho, numa perspectiva afrocêntrica. E através dessa prática do olhar pretendo

²² Este é um termo cunhado por bell hooks, para se referir ao olhar questionador, crítico.

elucidar os valores afrocêntricos que julgo importante trazer nessa dissertação da cosmovisão afro.

Na mesma direção do primeiro , o segundo capítulo também leva com o nome de um mecanismo importante para a concepção de filmagem, **Frames**, elemento capaz de assegurar que a imagem ganhe movimento. Também será dividido em subcapítulos, o primeiro: **Mulheres que movimentam: estéticas transgressoras**, explico os frames que enxergo nos Cinemas Negros como as próprias cineastas que dão movimento a essa história. Priorizei uma metodologia composta de retomada da carreira de três cineastas negras brasileiras, diretoras de longas metragens que alcançaram visibilidade no Brasil, desde circuitos comerciais a festivais de cinema. Este capítulo é designado para focar principalmente nas pistas que essas cineastas vão deixando ao longo dessa história que são os Cinemas Negros, ou melhor, nessas histórias que compõe desdobramentos de artes feita por pessoas negras brasileiras.

Olhar para esse passado, ainda tão recente, é como perceber em tempo real formas originais de transgredir, garantindo estarmos dentro desse espaço que é o audiovisual em disputa por narrativas que sejam contra-hegemônicas e que tragam voz às pessoas negras, sobretudo, mulheres negras. E estimule a nossa comunidade a erguer a cabeça e usar o poder que é atribuído a simples ação de olhar, o olhar aqui vemos pelo conceito de bell hooks com o *olhar opositor*.

Àgò²³, como boa filha de santo que sou, peço licença aos mais velhos para falar, neste caso, escrever. E trazer a cineasta que dá o nome ao subcapítulo **Adélia Sampaio**, nossa pioneira no cinema brasileiro, lançou o longa-metragem Amor Maldito (1984), realizado em plena ditadura militar, com a temática LGBTQ+, narra a história amorosa-afetiva entre duas mulheres, em que após a morte violenta de uma delas sua companheira é acusada de assassiná-la.

Trinta e três anos depois da pioneira do Cinema Negro Brasileiro, a gaúcha **Camila Moraes**, a quem dedico o subcapítulo seguinte lança nas salas de cinema o documentário “O caso do Homem Errado”, que conta a história de um homem negro confundido como o ladrão que havia roubado um mercadinho em Porto Alegre-RS, ele entra na viatura vivo e é encontrado horas mais tarde no IML, isso em 1987.

²³ Palavra Yorubá que expressa um pedido de licença.

O último subcapítulo, mas nem por isso menos importante, será para apresentar **Viviane Ferreira**, cineasta baiana, formada em direito, e que faz o segundo longa de ficção feito por uma mulher negra brasileira, em 2018, chamado *O Dia de Jerusa*, nele tematiza a leveza e a solidão de uma senhora cheia de histórias, fotógrafa e sambista, a espera da família para rememorar alegrias. No dia de seu aniversário não passará sozinha, uma jovem apressada bate à sua porta e uma nova velha história será contada.

Após passarmos por alguns frames dos Cinemas Negros, e depois de conhecer ao longo desses capítulos tantas cineastas representativas, de cineclubista acabo me tornando também cineasta, até me arrepiar em escrever isso, pois me ver na posição de artista sempre foi um lugar frágil para mim e hoje percebo que a claquete bateu e agora é **AÇÃO – TeorizAÇÃO e o processo CURA-DOR: Escrevivências de uma artista negra**, terceiro e último capítulo que está aqui para que eu possa apresentar mais um frame e me somar à resistência do Cinema Negro Brasileiro enquanto arte contemporânea, que extrapola o campo do entretenimento e vai para além das telas, as realizadoras audiovisuais visam tensionar os debates acerca do racismo nas Instituições e mercados artísticos, expondo as dificuldades e barreiras do Racismo Estrutural que ainda recebe a manutenção e perpetuação por agentes culturais não negrxs.

Este capítulo também está estruturado em subtítulos.o primeiro **Gravando a cena vai**, frase dita na música *Negro Drama*, do grupo Racionais Mc's, na qual narra a história que se repete muito no Brasil: "Um bastardo/ Mais um filho pardo/ sem pai", e com a qual me identifico e me somo, assim, a tantas outras pessoas negras, sem pai(s), vistas como bastardas nesta terra que em pleno 2020 ainda acredita no ideal de brancura.

A importância da representatividade extrapola a simples contemplação e ter alguém para se espelhar é um dos principais mecanismos de empoderamento. É a tomada de força para se sentir capaz, para adentrar espaços que antes não ousaria, pois, o ensinado é que não alcançaríamos, afinal somos bastardos e que nem deveríamos existir, vão achando...

É por isso que neste capítulo trago dois principais trabalhos realizados por mim no ano de 2020, em um momento ímpar da história da humanidade, a pandemia global imposta pelo COVID-19, levando a entrarmos em um período de isolamento social.

Apesar desse acontecimento gerar uma esfera de pausa angustiante na comunidade mundial, passado o primeiro susto, foi na verdade um ano bastante produtivo para mim, pude desenvolver alguns trabalhos dos quais decido trazer dois curtas-metragens que já foram apresentados em festivais e mostras este ano (2020), eles ocuparão os dois seguintes subcapítulos,. **PRELÚDIO: caminhos discursivos**, leva o nome do curta-metragem de 1 minuto que realizei inspirada em frases de dois curtas de cineastas negras brasileiras, apresentadas no primeiro capítulo: *Do que Aprendi com Minhas Mais Velhas*, são elas Susan Kalik e Julia Onisajé que me marcou com a frase: “**O axé é esse dar força, é ter força para dar força**” e o curta-ficcional de Mariana Luiza, *Casca de Baobá*, com a frase: “**Nossa memória é igual ruína da casa grande, se a gente não cuida, o tempo despedeça**”.

Bebendo destas fontes, surge a série composta por fotografias e uma vídeo-performance que marca a passagem de lembranças passadas para nós como também nossa passagem de hábitos que não fazem mais sentido, tanto por conta da epidemia do Covid-19, como também em respeito às memórias dos nossos antepassados. Lavar-se em ervas sagradas é buscar se limpar do que não nos serve mais, mas nos é imposto por uma lógica de vida neocapitalista. O cenário: um banheiro rodeado de plantas, de vida; o ritual é uma forma de conexão com memórias que não queremos que o tempo desmorone e um processo de fortalecimento de nosso axé.

Nessa última parte para também trazer um dos trabalhos que ajudaram muito a fazer um exercício de consciência, e da nome ao último subtítulo **Ânsia**, videodança baseada nas angústias da ansiedade que se tornam cada vez mais frequentes e visíveis nesse tempo de isolamento social, desencadeado pela pandemia. Idealizado artística-teóricamente pela dançarina Talita Melo no processo de observação das consequências físicas e psicológicas da ansiedade. A arte contemporânea se torna o meio em que a artista consegue organizar e compartilhar o cotidiano de uma pessoa que sofre crises de ansiedade. Por fim, as considerações finais, retomando a trajetória da pesquisa e seus encaminhamentos.



Capítulo I : Câmera na mão: regule a objetiva e escolha a distância focal

A oportunidade de ter uma câmera em mãos é ter a chance de mostrar a sua própria forma de enxergar a vida, o que acontece diante dos seus olhos. Perpetua um momento com apenas um clic e gerações após a sua ainda poderão ver o que você viu e tudo que precisa fazer é adquirir conhecimentos prévios de utilização do equipamento, de forma a não se frustrar com o resultado, e obter o máximo de desempenho do equipamento, conseguindo o efeito desejado para suas imagens e/ou vídeos.

A objetiva é um dispositivo óptico composto por lentes, responsável pelo processo de focalização, angulação do enquadramento e pela qualidade óptica da imagem. No caso, a câmera que tenho em mãos possui a chamada lente teleobjetiva²⁴, com distância entre 70-200mm, o grande diferencial dessas lentes para as normais²⁵ é a sua capacidade de aproximar a imagem que estiver muito distante do cinegrafista, no meu caso, o assunto no qual quero tratar.

Utilizo essa lente pela dificuldade que temos de encontrar a imagem negra no cinema e para achá-la temos que ter uma visão de longo alcance. Quando a encontramos temos que continuar atentos pois a representação da imagem mais difundida sobre esses corpxs, podem causar incômodo ao corpo que vê, seja ele negrx ou não negrx.

A representação, segundo Stuart Hall (2016) é um processo de construção de sentido que está no cerne da cultura, quando cito o incômodo em relação a imagem negra reproduzida nos filmes, estou tratando de prática representacional conhecida como *estereotipagem*²⁶. O incômodo para xs não negrxs, vem da construção de uma imagem de representação da alteridade e construção ocidental da ideia de “raça”, que se deve a recusa da pessoa branca em reconhecer o ponto de vista de pessoas não brancas, ocasionando repulsa e incômodo por associarem x corpox negrx à estereotipagem racial e à violência.

Ainda pensando através do livro de Hall (2016), para as pessoas negras o incômodo da estereotipagem vem da dor em reconhecer a conexão entre poder e representação, expressas em imagens que nos prendem a uma representação de inferiorização e nos simplificam em posições fixas. Segundo o autor a

²⁴A lente teleobjetiva possui distâncias focais maiores do que as objetivas normais. A principal característica no uso destas objetivas é a produção de imagens ampliadas e um aparente “achatamento” nos planos da imagem. São produzidas para captar objetos/pessoas numa distância mais elevada, o que leva as distâncias relativas entre os objetos/pessoas se tornarem menores.

²⁵As lentes normais são de 50mm, são chamadas de “normais”, porque teoricamente reproduzem o mesmo ângulo devisão do olho humano, mas somente um dos olhos, o esquerdo ou o direito.

²⁶HALL, Stuart. Cultura e representação. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.

estereotipagem é uma forma de poder hegemônico e discursivo, que nos fazem vermo-nos como o “outro”, estimulando a uma conformação subjetiva.

Por isso bell hooks, afirma que o campo da representação permanece um lugar de luta (2019, p. 34) em que nós artistas e intelectuais negrxs buscamos novas formas para transformar a imagem e debater sobre raça e representação.

A invisibilização de formas diversas e positivas destes corpxs negrxs nos fazem ver o pensamento descolonizador como possibilidade de visibilizar a importância de descolonizar as formas como somos representadxs, pois segundo Hall (2016), essa representação racial tem sua construção com os encontros dos brancos com xs negrxs nos períodos coloniais, de comercialização escravagista, a divisão indevida das terras do continente africano e a imigração durante a Segunda Guerra Mundial.

Como feminista e artivista, percebo o quanto é preciso que se descolonize esses conceitos para que sirvam a está dura missão de trazer representatividades de mulheres negras dentro do cinema. Para iniciar este movimento dentro de minha pesquisa, incorporo as reflexões de Ochy Curiel (2009), sobre o processo de descolonização ser justamente questionar a consciência crítica do fazer intelectual, no qual, ela evidencia a relação de saber-poder, instituído pelo apagamento das “histórias de muitas mulheres em muitos lugares-tempo” (CURIEL, 2009, pág.1) em detrimento do saber e teorização feminista e ativista eurocêntrico e norte-americano.

O que, por fim, faz o debate feminista cair novamente na relação binarista teoria x vivência²⁷, ao desconsiderar como aporte de conhecimento outras práticas político-feministas como não aptas ao consumo acadêmico, por exemplo, a oralidade, que descrevo ao longo do texto, como importante elemento afrocêntrico.

A ideia de lugares-tempo que a teórica afro-dominicana escreve para pontuar diferentes narrativas em relação às mulheres, também é observado por Molefi Asante, como prática do método afrocêntrico, ou seja, acredita que para algum tema, pessoa ou situação serem apreendidos adequadamente devem sempre ser *localizado*.

²⁷No texto Descolonizando el Feminismo: Una perspectiva desde América Latina y el Caribe, Ochy Curiel coloca em seu texto o par teoria x ativismo, adaptei ao texto no lugar de ativismo o termo vivência para haver conexão com o termo escrevivência de Conceição Evaristo, criando assim conexões entre as intelectuais. Tendo em consideração que não distorce as ideias trazidas pela latino-americana.

Pensando nestas formas de apagamento, começo este capítulo me questionando: onde estão estas cineastas com as quais me identifico? Com quem, tenho um comum *lugar de fala*, termo explicado pela filósofa afro-brasileira Djamila Ribeiro (2018), para contrapor a universalização da categoria mulher e complemento essa ideia à teorização, segundo a afro-americana Kimberle Crenshaw, sobre interseccionalidade, aplicada no campo intelectual feminista brasileiro.

1.1 A Lente, o olhar das Griôs

*Minha voz
Mil nações
Moldaram minha cara
Uso pra dizer o que se cala
O meu país
É meu lugar de fala.
Elza Soares, 2018.*

Começo essa manhã degustando um pouco da cafeína que me amarga o paladar, me faz despertar e pensar na minha distância com o mundo, o que causa a solidão por mais próxima que eu possa estar de algo? Alcançando distância percebo o que eu não sou, mas afinal, como fundamentar o que sou ao perceber que “Eu sou o que não é”?

Fazer esse exercício de me auto-nomear e me auto-localizar é importante nesta metodologia afrocentrada em que é necessário localizar x autorx, no caso eu, e faz total diferença. Tanto meu lugar cultural, no qual escrevi anteriormente, sobre a idealização do cineclube negro, movimentos que participei e participo, assim como as leituras e músicas que me atravessam. Proponho-me agora pensar a minha localização psicológica ao escrever esta pesquisa. A partir do paradigma afrocêntrico me refleti filosoficamente e me proponho ao deslocamento de um pensar que hegemonicamente me coloca como subalterna e marginal pela minha interseccionalidade de raça, gênero e classe e insiste na “desorientação negra, descentramento e falta de agência negra”(ASANTE,2009) a partir de uma “perspectiva branca” tentando fundamentar o que não sou.

O que é esperado que sejamos? O que sou ao nível do outro? Quando a

decisão de nossa realidade é definida por outros, nossas identidades são criadas a partir de uma construção de imagem vista pelo outro, logo somos colocados na posição de *objetos*, a artista e escritora afro-portuguesa Grada Kilomba, explica a importância de se opor a esse lugar de “Outridade” e, completa explicando, que não basta apenas se opor, pois ao assumir o que não é, logo gera um espaço vazio, pois algo desaparece.

Mesmo quando tudo desaparece, ainda assim existe algo, como na teoria das cores, quando a luz emitida incide as sete cores essenciais contidas nos seus raios e são absorvidas, elas desaparecem, e mesmo assim alguma cor existe, a cor preta. A imagem também encontra sua condição quando o vazio existe e a imagem desaparece, afirmado-se em seu próprio desaparecimento, passa a ser o que falta, sermos vistxs e colocadxs na posição de *sujeitos*.

Esse par *objeto x sujeito* já vem sendo debatido por intelectualidades negras que explicam que a pessoa negra é colocada desde nosso passado colonial no lugar de *objeto*, no qual sempre há um *sujeito* pronto a fazer escolhas pelo objeto, sendo esse tipo de convívio um alicerce forte nas relações raciais. Se opor a isso é um ato político, e como sugere Grada Kilomba, incentivada por suas leituras em bell hooks, tornar-se sujeito, é “ganhar voz, escrever e recuperar nossa *história escondida*” (KILOMBA, 2019). Na perspectiva afrocentrada, esse tornar-se sujeito e se enxergar como agente, participante é tomar nossa própria história como centro, ou seja, ter um ponto de vista centrado.

O filósofo Mucale, explica um conceito chamado *Nija*, palavra de origem Swahili, da língua Banto, que significa - caminho - é a ideologia do pensamento vitorioso. Este é um elemento afrocêntrico que contribui nesta retomada do ser antes colocado na posição de *objeto* para *sujeito*, mais especificamente a pessoa negra africana e sua diáspora, pois é uma “expressão coletiva da mundivisão afrocêntrica” para nos livrarmos de imposições alheias sobre nós e caminharmos para a *retórica da liberação*, que coincide com o projeto Afrocêntrico de reclamar seu próprio lugar de fala na construção de identidade, de uma linguagem que reflete a liberdade desses corpxs.

Tendo em mente os conceitos de Grada Kilomba e Molefi Asante e agora sabendo onde me localizo nesse processo, reflito, o que não estou vendo na história do cinema? Ainda bem que estou munida com uma câmera cuja teleobjetiva regulada na sua maior distância focal me permite encontrar. Ou

melhor, me encontrar em cineastas que não vejo, que a luz da história do cinema não nos mostra, resgatar nossa *história escondida*²⁸e com o olhar corriqueiro sobre o cinema elas podem passar despercebidas. Mas estão ali na presença na ausência, e ao absorver os raios emitidos dessa história, elas emergem e a mulher negra se faz plenamente histórica e cultural.

Penso najunção, entre mulher e negro e proponho o deslocamento do olhar para vermos a partir de sua interseccionalidade: mulheres negras. Essa postura interseccional é descrito por Kimberlé Crenshaw como relevante para não mais excluirmos situações de subordinação, que sejam ocasionadas por mais de um atravessamento social, seja de raça, etnia, gênero e classe, eixos de poder distintos mas igualmente excludentes, que propõe novamente em colocar tanto a mulher como a pessoa negra em lugar de *objeto*. A pesquisadora e professora afro-americana explica a interseccionalidade como “uma conceituação do problema que busca captar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação”(CRENSHAW, 2002). O reflexo da imagem que as cineastas negras produzem, afloram a essência daquilo que está na ausência, quando tudo desaparece e a linguagem estética se torna o lugar de elaboração de seus pensamentos, a imagem é uma consequência de narrativas interseccionais, se tornam continuação dessas artistas, pois resultam de uma interseccionalidade artística, um movimento vivo de suas ações e de seus atravessamentos tanto de raça, como de gênero, como de classe profissional, artistas.

Este movimento faz parte do processo de resistência advindo do empoderamento dessas mulheres negras brasileiras que assumem a postura de cineastas, trazem em seus trabalhos, visualizadas pelas minhas lentes afrocêntricas, possíveis *retóricas de liberação*. Elas apresentam tanto a representatividade nas imagens que produzem, como também pelos seus próprios corpos assumindo o lugar de produtoras, diretoras e roteiristas. Assim percebo, na criação dessas cineastas negras, novas narrativas para que eu mesma não precise mais ser o Eu a partir do que os outros supõe, o que a cultura deformada propõe. Gritaram-me negra! Sim, sou negra!

²⁸ Uso o termo *história escondida*, termo usado por Grada Kilomba ao mencionar a necessidade de escrevermos nossas narrativas sobre nós, pois seria como trazer, emergir histórias que não foram contadas, outrora foram silenciadas.

Negra! / Sim / Negra! / Sou/ Negra! / Negra! / Negra sou! / [...] Afinal comprehendi/ AFINAL/ Já não retrocedo/ AFINAL/ E avanço segura/ AFINAL/ Avanço e espero/ AFINAL/ E bendigo aos céus porque quis Deus/ que negro azeviche fosse minha cor/ E já comprehendi/ AFINAL/ Já tenho a chave! / NEGRO/ Negra sou! (SANTA CRUZ,1960)

Assim como Victoria Santa Cruz, já não tenho vergonha de minha condição pois ao olhar na tela do cinema vejo mulheres negras não mais sendo depreciadas como servas, escravas e/ou objetos sexuais, agora consigo enxergar onde não havia, onde não as via, mulheres negras rainhas, cientistas, universitárias, donas de suas vidas, e também ao ler os créditos dessas produções encontro diretoras, roteiristas e fotógrafas negras.

A partir dessas mulheres que se empoderam e a partir de seus trabalhos, seja como atrizes ou fazendo parte da equipe de produção, eu também me empodero, já não sinto solidão e encontro uma zona de segurança para produzir em meio ao caos.

Esse fortalecimento também será pautado pela representatividade, pois à medida que nos vemos de maneira positiva nos espaços mais diversos é que podemos reconhecer e assimilar a possibilidade de nossa própria imagem como positiva também. Muitas são as formas de se trabalhar esses movimentos que são inerentes e se intercalam em intensidade, e o principal deles é o imagético. Precisamos nos ver de forma positiva, literalmente, pois essas imagens vão ressignificar o imaginário que será abalado e simultaneamente reconstruído [...]. Nesses lugares de trabalho imagético somos sistematicamente excluídos, dando a ideia de que não existimos enquanto seres artísticos e, portanto, portadores de estética desejável ou ainda, somos colocados em número desproporcional em relação aos brancos e em lugares de pouca visibilidade. Há também a representação negativa e/ou fortalecedora dos estereótipos já consolidados como do homem negro perigoso, a mãe preta, a mulata fogosa, entre outros. (BERTH, 2018, 102-103)

Essas representações negativas Joelzito Araújo, cineasta negro brasileiro escreve em seu livro, *A negação do Brasil* (2000), que também se tornou o documentário *Negação do Brasil - O Negro nas Telenovelas Brasileiras* (2001), no qual faz uma retomada na história da participação de pessoas negras nas telenovelas do Brasil e expõe as formas de estereótipos atribuídos aos personagens interpretados por artistas negros.

Meu pequeno território em relação ao meu fazer artístico perpassa essa mudança de perspectiva que mulheres com as quais me identifico propõe, como a

urbanista Joice Berth traz em seu livro *O que é Empoderamento?* (2018). A representatividade é importante neste processo de (re)conhecimento de si, tanto pelas redes midiáticas como a possibilidade de vivenciar com mulheres negras em diversos segmentos, como faço a partir de minhas vivências no movimento negro. Identidade e memória se conjugam para a construção de minha história e muitas vezes recorro a quem já está carregado de lembranças, minha anciãs, minhas mais velhas, exemplo que carrego ao observar o processo de produção das cineastas Susan Kalik e Fernanda Júlia Onisajé no documentário ***Do que aprendi com minhas mais velhas*** (2017), no qual percorrem algumas terreiras na Bahia, colhendo o depoimento das mais antigas das terreiras que visitam, trazendo à luz do cinema o aprendizado afrocentrado nas relações de esfericidade, me mostra que aprendo hoje para ensinar amanhã.

Pensando agora no legado acadêmico que quero deixar aos meus mais novos, percebo que não devo deixar morrer nossas memórias e a importância dessas produtoras na (re)construção da identidade da mulher negra e da negritude brasileira. Posso ajudar a manter viva e evidenciá-las para que outrora não sejam mais diluídas na história, ou para que pelo menos, aja mais perspectivas a serem contadas e que não corramos o risco de uma única história , como bem descreve a escritora nigeriana Chimamanda Adichie, em sua palestra do TED Talks:

É impossível falar sobre uma única história sem falar sobre poder. Há uma palavra, uma palavra da tribo Igbo, que eu lembro sempre que penso sobre as estruturas de poder do mundo, e a palavra é “nkali”. É um substantivo que livremente se traduz: “ser maior do que o outro”. Como nossos mundos econômico e político, histórias também são definidas pelo princípio do “nkali”. Como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo realmente depende do poder. Poder é a habilidade de não só contar a história de outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa. O poeta palestino Mourid Barghouti escreve que se você quer destituir uma pessoa, o jeito mais simples é contar sua história, e começar com “em segundo lugar”. Comece uma história com as flechas dos nativos americanos, e não com a chegada dos britânicos, e você tem uma história totalmente diferente. Comece a história com o fracasso do estado africano e você tem uma história totalmente diferente. (ADICHE, 2009)

Para compreender meu raciocínio, me expresso por meio de um mapeamento artístico, para melhor visualizar o que antes não via, através da montagem de imagens de cineastas que contam histórias com seus filmes e tem

as suas próprias produções de fundo da composição, impressas como stickers²⁹, que compõe parte da cultura de arte de rua e por esse caráter urbano são espalhados pela cidade de Pelotas – RS, pelos trajetos que percorro, no Centro, bairros como Areal, Dunas, Fernando Osório, Fragata, assim como também os prédios institucionais e por qualquer lugar que eu passe e tenha algum sticker no bolso, essa produção não possui tempo para ser concluída, o que quero dizer é que enquanto produzo outros trabalhos, paralelamente estou espalhando sticker. Essas artes gráficas dão oportunidade para o transeunte, que as notarem no ambiente, ter acesso aos seus nomes como também o nome de algum filme produzido por elas, a cidade de Pelotas desvela essas cineastas juntamente ao meu processo, este pequeno projeto de reconhecimento do que me representa, intitulei de *CINEGRAS – Griôs do Cinema Negro*.

Para compor o adesivo que traz o nome do projeto utilizei uma lente de câmera, por ser uma forma de enquadramento, foco e zoom de uma imagem captada. É esta lente, este olhar apurado que me permite encontrar os trabalhos desenvolvidos por estas cineastas brasileiras. Após ajustar minha lente para poder encontrá-las no campo cinematográfico contemporâneo de nosso país, consigo atentar para as suas produções que percebo serem de grande importância para o processo de empoderamento (BERTH, 2018) de outras jovens cineastas como eu.

²⁹ Stickers art são uma modalidade de arte urbana que utiliza etiquetas adesivas. É uma manifestação da arte pós-moderna popularizada na década de 1990 por grupos urbanos ligados à cultura alternativa. (fonte: Wikipedia.org.)



Imagen 6. Criação Poética da Série Cinegras (2019): Homenageada Vivane Ferreira.
Fonte: Arquivo Pessoal.

Este primeiro sticker faz referência à Viviane Ferreira, cineasta negra, baiana e advogada, residente em São Paulo. Diretora dos documentários: *Dê sua ideia, debata; Festa da Mãe Negra; Marcha Noturna e Peregrinação*, como também sua obra ficcional *Mumbi 7 Cenas pós Burkina*. Além de participar presidindo a Associação Mulheres de Odun e ser Sócia-fundadora da empresa Odun Formação & Produção.

O filme que a acompanha no adesivo foi lançado em 2014 e narra o encontro entre uma senhora que espera os filhos para comemorar seu aniversário e uma pesquisadora de opinião de sabão, apressada para alcançar a meta do trabalho, mas que vê a necessidade de se desacelerar para poder interagir com a sabedoria que lhe é passada em “O dia de Jerusa”. No diálogo entre as personagens interpretadas pelas atrizes Léa Gonçalves e Débora Marçal nos é mostrado noções de memória, identidade, tempo e a relação com “os nossos mais velhos”. Essa história posteriormente se tornou um longa-metragem, levando Viviane Ferreira a ser a segunda mulher negra brasileira a fazer um filme de

longa-metragem ficcional, no capítulo dois irei aprofundar um pouco mais sua história no audiovisual.



Imagen 7. Criação Poética da Série Cinegras (2019): Homenageada Mariana Luiza.
Fonte: Arquivo Pessoal.

O segundo sticker foi pensando em evidenciar Mariana Luiza, natural de Minas Gerais, está cineasta negra reside atualmente no Rio de Janeiro. Formada na Universidade Fluminense, também cursou Edição e Montagem na Escola Darcy Ribeiro, se especializou como roteirista na New York Film Academic. O filme que a acompanha é chamado *Casca de Baobá* (2017), foi realizado pelo financiamento do Edital Curta Afirmativo - protagonismo de cineastas afro-brasileiros na produção audiovisual 2014 - Minc/SAv, e o interessante para além da própria história que traz muitos elementos de aprendizado, é sabermos a forma, na qual a própria Mariana Luiza, buscou para viabilizar a produção, que segundo a mesma é todo feito com vídeos de arquivos pessoais. Ter acesso a recursos financeiros, a partir de editais é uma forma encontrada para conseguir não só produzir como também ser melhor evidenciada na história do cinema e receber pelo seu trabalho. *Casca de Baobá* conta a história de uma família quilombola formada pela mãe chamada Francisca e sua filha Maria que foi morar no Rio de Janeiro para poder cursar a Universidade, para encurtar a distância e matar as saudades, mãe e filha trocam cartas permeadas por memória de sua

comunidade e palavras de incentivo que uma mandava a outra para mantê-las firmes em seus objetivos, principalmente a jovem Maria que foi para a capital carioca tentar uma realidade profissional diferente da mãe que ainda trabalha em canavial, trabalho herdado de sua avó. *Casca de Baobá* é um filme que traz valores da memória, família e afeto.



Imagen 8: Criação Poética da Série Cinegras (2019): Homenageada Larissa Fulana de Tal.
Fonte:Arquivo Pessoal.

Larissa Fulana de Tal é baiana, cineasta, produtora e fundadora do coletivo de cinema negro *Tela Preta*, no qual juntamente com outras pessoas pretas produziu obras cinematográficas como *Lápis de cor* e *Canções de Liberdade*. Formada em cinema pela Universidade do Recôncavo Baiano, a cineasta atribui seu nome artístico aos antepassados negros escravizados que ao serem registrados não possuíam donos ou referências recebiam os sobrenomes: Fulano, Beltrano ou Ciclano.

O filme que faz fundo a imagem da cineasta e que foi dirigido pela própria se chama *Cinzas* (2015), trata do espaço de um dia da vida de Toni, um jovem negro com apreensões sobre o trabalho, os estudos e tudo que implica na realização das suas demandas diárias como: o embate à polícia, conduções coletivas lotadas e contas a pagar. O filme é inspirado no conto de Davi Nunes e

apesar de ficcional, nos traz à lembrança da vivência de muitos Tonis espalhados pelo Brasil.

Sua realização foi possível com financiamento de incentivo público no valor de 95 mil reais, por ser contemplado pelo Edital de Apoio Curta-Metragem **Curta Afirmativo - Protagonismo da Juventude Negra**, da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (Sav/Minc), em parceria com a Secretaria Nacional de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR) do Ministério das Mulheres, Igualdade Racial e dos Direitos Humanos, em 2015. Larissa Fulana de Tal afirma que o recurso financeiro foi fundamental para a estrutura de filmagem de *Cinzas*, como por exemplo a câmera em movimento.



Imagen 9. Criação Poética da Série Cinegras (2019): Homenageada Susan Kalik.

Fonte: Arquivo Pessoal.

Este último sticker foi produzido como uma homenagem a Susan Kalik uma das cineastas que produziram o documentário *Do Que Aprendi Com Minhas Mais Velhas - Mo Ko Lati Mi Atijo* (2016), sua narrativa já foi anteriormente citada no texto e é uma das minhas mais importantes referências para a reflexão acerca dos Cinemas Negros brasileiro. Susan Kalik é paulista, radicada na Bahia há vinte e dois anos, formada em Direção Teatral pela Universidade Federal da Bahia, fundadora da Modupé Produtora, atua como diretora, roteirista e produtora desde

2010, participou como diretora assistente e produtora executiva do filme *Bando, um filme De* (2018), dirigido por Lázaro Ramos e Thiago Gomes, juntamente com este último foi diretora do filme *Sobre Nossas Cabeças* (2020).

Na solidão de pensar no “Eu sou” percebo nessas mulheres negras cineastas, e ter essa representatividade me dá forças para tornar-me sujeito nesta pesquisa, adoçaram meu paladar antes amargado pela estereotipação dos papéis que me eram (e infelizmente ainda são) dados no mundo. E como na série *Ela quer tudo* (2019), do cineasta afro-americano Spike Lee, me arrisco assim como sua protagonista Nola Darling, com sua exposição *Sou Seu Espelho*, a pensar no reflexo que represento, sem me esquecer dos ensinamentos poéticos de Audre Lorde de que *Bons Espelhos Não São Baratos* (1997).

É uma perda de tempo odiar um espelho/ ou seu reflexo/ em vez de interromper a mão/que constrói o vidro de distorções/ discretas o suficiente para passarem/ despercebidas/ até que um dia você examina/ seu rosto/ sob uma luz alva impiedosa/ e o defeito em um espelho te atinge/ se tornando/ o que você acredita/ ser o formato da sua falha/ e se eu estiver junto desse/ seu "eu"/ você me destrói/ ou se você conseguir ver/ que o espelho mente/ você estilhaça o vidro/ escolhendo outra cegueira/ e mãos cortadas e indefesas./ Porque ao mesmo tempo/ descendo a rua/ um fazedor de espelhos sorri/ criando e transformando novos espelhos que/ mentem/ vendendo-nos/ novos palhaços/ com desconto.(LORDE, 1997)



Imagen 10: Frame-cena do episódio 09 da 2ª temporada de *Ela quer tudo* (Spike Lee) em que esta obra fica tapada por um tecido sendo possível ser visto apenas por uma pessoa de cada vez e compõe a exposição *Eu sou seu Espelho* da protagonista Nola Darling. Fonte: print do ep.

Sem me deixar mais enfeitiçar pelo fazedor de espelhos e seus reflexos que insiste em me colocar em posição de *objeto*, agora me somo à artistas e intelectuais negrxs que criam representações próprias que causem orgulho aos nossos mais novos de serem um sujeito negro e erguer sua voz de inúmeras formas e não mais questionamos se podemos falar .

1.2 _ Centro Óptico, convergência dos raios de luz para uma tamboralidade estética

*O Axé é esse dar força, é ter força para dar força.
Yalorixá Odete D’Oxum*

O filme para o qual volto meus olhos, de fato me faz voltar, em direção ao passado, aos que vieram antes de mim, e que contam sobre a ancestralidade que nos é passada a partir da literatura oral, e que como o nome do filme sugere, tal literatura vem Do Que Aprendi Com Minhas Mais Velhas (Kalik&Onisajé,2016), como também com os meus mais velhos que carregam as memórias que evocam *visões de outro tempo*³⁰ e as transmitem para não se deixar esquecer, como a fala da Yalorixá³¹ Odete de Oxum, que aparece após quase dez minutos do início do documentário, e nos ensina que devemos receber nossas guias com “amor e coração aberto” e respeitar nossos orixás, fazer o axé crescer a nossa volta com base em nossa fé, fala inspiradora que nos lembra de nos reconectarmos com os nossos antigos, até os que já se encontram no Orun³².

³⁰ FILHO, 1988.

³¹ Significa Mãe de Todos os Segredos em Yorubá, são as mulheres líderes das casas de Candomblé.

³² É uma palavra de origem Yorubá, para denominar o céu, ou o mundo espiritual. Assim como Ayê significa a terra, ou mundo físico, ambos pelos quais transitamos de forma cíclica aproximando a linha tênue entre vida e morte.



Imagen 11: Montagem circular com frames do filme *Do que Aprendi Com Minhas mais Velhas*

Fonte: Arquivo pessoal com base no filme oficial.

Ter em consideração a fala desta Yalorixá como um saber, vindo da mais velha que nos fala, e percebê-la como fonte de conhecimento, me faz lembrar os ensinamentos de Molefi Kete Asante (2016), quando em seu texto *Afrocentricidade como crítica do paradigma hegemônico ocidental*, cita que o entendimento *maat* “foi projetado como um valor original africano, uma vez que foi o conceito mais antigo que emergiu das civilizações do Vale do Nilo”, uma concepção espiritual que nos orienta, a fim de “conter o caos da vida”, visando equilíbrio e reciprocidade entre as relações humanas e a verdade, como o *asé* ensinado pela filha D’Oxum. Saberes antigos para nos inspirar e termos como orientação.

Assim como Asante entre outros pesquisadores, prático meu olhar afrocentrado. Mantenho o centro óptico de minha câmera em apenas um ponto focal, a afrocentricidade, para percorrer a imagem que aparece a seguir, ou seja, o olhar desta pesquisa será afrocentrada. Enquanto a Yiá Odete canta o ponto de Ogum, sua voz vai se mesclando ao som do toque de tambores, e a próxima cena

começa focando em mãos que com baquetas ditam o ritmo tocado na percussão, duas gerações se apresentam, à medida que a câmera nos revela quem nos “dá o andamento da música”, o mais novo, aparenta atenção para manter o ritmo que lhe é passado pelos mais velhos.

Tendo em consideração o tempo e espaço em que escrevo, sendo localizada no Brasil, no ano de 2020, em que reflito sobre as obras dessas cineastas negras, as centralizo como protagonistas. Para estas, agora, se tornarem as portadoras do olhar, atrelando sua percepção de mundo em suas narrativas transmitidas, como neste filme dirigido por Susan Kalik e Julia Onisajé, *mulheres negras*, ou seja, mudamos a direção do olhar e definimos sua localização fundamentada por uma abordagem afrocentrada. Afasto-me de uma visão homogênea que põe a negrx e a mulher em posição de *subalternos*.

Acredito principalmente que a imagem é potência, então deixo o convite para buscarmos pensar na noção de resistência, trazido pela professora e pesquisadora Ávila (2018) ao relatar manifestações étnicas e culturais de matriz africana, praticadas por negras e negros durante o período da escravidão até os diáspóricos de hoje ao mantermos o passado vivo. Segundo ela, “mesmo havendo uma historiografia que negligenciou essas versões, as entidades, os pretos velhos conservam e narram esse imaginário” (Idem, 2018, p.40), ao longo das manifestações de resistência ela nos traz o terreiro como “espaço de refúgio, de protesto e manutenção da identidade étnica” (idem, 2018, p.40), o mesmo lugar que as cineastas vão buscar documentar a fé no Candomblé e as formas como essa fé é passada circularmente de geração em geração, através de entrevistas com Yalorixás, Egbomis³³ e Nenguas³⁴, mulheres importantes do Candomblé na Bahia e que contam como aprenderam com suas mais velhas, para poderem ensinar os seus mais novos.

Tendo em consideração essas observações iniciais, sabendo que a imagem produzida e gerada por uma interseccionalidade artística que leva em consideração atravessamentos de gênero e raça, me pergunto, como pensar a relação do aprendizado do tambor e o saber afro diáspórico da cultura negra brasileira?

³³Significa Minha Irmã Mais Velha em Yorubá, e é o título inerente ao iniciado que realiza a obrigação de sete anos de iniciação.

³⁴Sacerdotisa da casa, advinda do Congo.

Agora com o olhar atento para os Cinemas Negros e mais especificamente para a produção deste filme, e considerando manifestações culturais afro como aspecto de resistência, entendo o próprio Cinema Negro com potência de quem resiste ao inserir na cultura visual cenas como as do filme, em que as palavras da Yiá Odete se fundem a imagem da criança tocando o tambor, junto ao seu mais velho, que necessariamente não é um ancião, mas sim o que evoca a memória, que faz emergir nosso passado, unindo e sobrepondo a imagem e cântico da antiga sobre a imagem e toque do mais novo, testemunha da resistência de uma cultura que mesmo muitas vezes sendo diluída ou invisibilizada continua seu legado a partir da *esfericidade* (Prudente, 2011) que o aprendizado é passado.

Situação em que relações de esfericidade africana, considerando que os traços de autonomia da africanidade se caracterizam por uma cosmovisão negra, na qual a consciência de biodiversidade em uma interação dinâmica da vida e da morte, no processo de ritualidade, sugere contornos existenciais de relações esféricas. Fenômeno, demasiadamente, presente no morro, tais como: o pandeiro do samba, a bola da “pelada”, a brincadeira de roda das crianças e as rodas rituais dos cultos afros, considerando ainda que o morro é redondo e que os Quilombos de Palmares também o eram, portanto, um cotidiano que determina um possível imaginário estético (Prudente, 2011, p. 65-66).

Acrescento a lista de elementos esféricos, o tambor como um elemento estético do cinema negro, trazendo a tamboralidade, como elemento estruturante da cosmovisão africana. Segundo Rogério Amaro, tamboreiro, negro pelotense, com caminhada por quase todas as escolas de samba da sua cidade de origem, e integrante da *XavaBanda do Grêmio Esportivo Brasil*, time futebolístico mais conhecido por Xavante, por conta de sua mascote ser um Índio Xavante, me conta sobre sua história entrelaçada a cultura de resistência afro-pelotense, e a importância do tambor nesta construção. Entre as entrevistas exclama que o tambor chama tudo, tem magia, o poder de seu toque faz tremer tudo, e em certas situações até as veias dilatam. Penso que tenha esta percepção, pois sua cidade contar com um tambor muito próprio de sua região, o sopapo, que possui grandes dimensões, alcançando normalmente um metro e meio de altura e sessenta centímetros de diâmetro³⁵. Sua criação e utilidade na região sul rio-grandense perpassa a história da produção de charque de Pelotas, sendo feito

³⁵Medidas retiradas do site do Iphan: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/995/>

com o couro dos animais sacrificados e seu sangue oferecido aos orixás ao serem derramados nas águas que as cercam.

No trabalho das charqueadas, os negros se inserem no território pelotense e, pelo tambor, se articulam e ressignificam a sua presença e a sua contribuição para a cidade de Pelotas, a “princesa do sul” (ÁVILA, 2018, p.41).

E foi seguindo uma carroça cheia de couro, o que Amaro denomina “raspa de cavalo” que aos cinco anos chegou na sua primeira escola de samba, a *Ramiro Barcellos*, observando e aprendendo com os mais velhos, em especial quem ele chama de mestre, o mestre de bateria, quem passa o toque e ensina o “andamento da música” que todos os ritmistas devem seguir. Hoje dentro da *Xavabanda* observa que ele agora é quem passa o andamento, acredita que seu jeito de tocar é diferente, pois é simples, antigo “mas os outros não conseguem fazer”. Pensa que a música, ou melhor, como ele mesmo diz que: “esse tipo de música” tem que ser forte, senão não acontece.

Esse acontecer, no qual, o tamboreiro se refere, seria segundo ele mesmo, quando a bateria toca o peito faz vibrar, e perceber que a magia do tambor se manifesta pelo grave que faz soar. A partir da fala de Amaro (2018) e os escritos de Prudente (2011) começo a entender o desejo da imagem, sua potência que carrega a estrutura do espírito estético africano, talvez queiram estas imagens, se juntar a uma “visão do mundo com base na esfericidade dinâmica”. Longe de querer com esse texto, substituir uma visão universal por outra, não tenho intenção de generalizar todas as imagens para este querer e este destino em comum, mas me atenho à produção dos cinemas negros contemporâneos, localizados em meu olhar, sobre as lentes da afrocentricidade, por mostrar a comunidade negra como protagonista de sua história e valorizar sua cultura antes subjugada pela cultura ocidental, a professora afro-brasileira Carla Ávila, também expõe a importância de manifestações culturais de nossa comunidade como importantes para se ter uma releitura de nossa história, e abrir espaços para outras narrativas que se afastem de uma visão racista:

Daí vêm a noção de resistência étnica e cultural trazida por alguns autores sobre os descendentes de africanos no regime escravocrata, bem como a forma como os movimentos culturais se referem ao passado. Como exemplo, pode-se citar o caso da ONG Odara, projeto

social que surgiu a partir de manifestações em torno do sopapo, que através do preparo de um corpo resistente nas danças, menciona a resistência negra na escravidão. (AVILA, 2018, PÁG.40)

Esse olhar atento ao passado, a ancestralidade também é visível em algumas produções dos Cinemas Negros no Brasil, que teve sua origem bastante influenciada pelos movimentos negros, no intuito de produzir imagens em contra-representação do negro no cinema brasileiro hegemônico (OLIVEIRA, 2016), e afim de, debater esta noção de identidade brasileira “empenhada em colocar o negro em posição de subalternidade” (Idem, 2016, p. 175), querendo diluir sua importância na construção da cultura do país. Abrindo parênteses nesta análise, quero registrar duas ações, consequências políticas dos movimentos negros que fazem parte da história desse cinema feito por pessoas negras o *Manifesto Dogma Feijoada* e o *Movimento Recife*. O primeiro teve apoio de cineastas e atores negrxs, para o que ficou entendido como um passoapasso para existir um cinema negro o manifesto *Dogma Feijoada*, ou também conhecido como, *Gênese do Cinema Negro Brasileiro*, elaborado por um dos integrantes, chamado Jéferson De, em 2000 e propondo sete mandamentos:

- 1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) O protagonista deve ser negro; 3) A temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) O filme tem que ter um cronograma exequível; 5) Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) O roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; 7) Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados. (CARVALHO, 2011, p. 27-28)

Em 2001, o *Movimento Recife* é organizado em resposta às críticas feitas durante a premiação da 5ª edição do Festival de Cinema do Recife, em que algumas pessoas quiseram desmerecer alguns produtores negrxs do audiovisual ao serem contemplados nas premiações. Trouxeram à tona suas preocupações políticas e financeiras e fomentaram o debate pela implantação de programas de incentivo com foco na etnicidade, suas pautas eram:

- 1) O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; 2) a criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3) a ampliação do mercado de trabalho para atores, atrizes, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes; 4) a criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira. (CARVALHO, 2011, 28)

Fecho parênteses, levando em consideração o *lugar de resistência* desses agentes organizados no cinema que juntamente com Zózimo Bulbul³⁶ e Adélia Sampaio³⁷, *nossos diretores mais antigos*, abriram portas para pensarmos como o fazer estético do cinema brasileiro influencia na percepção do Outro, como também de si mesmos (comunidades negras). As imagens nos guiam para um saber antigo, mágico, que se ouve no sussurrar do couro do tambor quando entra em contato com a mão do tamboreiro e desperta o espírito africano. Nos contam os valores vindo nos navios negreiros, saqueados com os corpos de nossos ancestrais. E por mais que os colonizadores tenham os obrigado a passar pela árvore do esquecimento³⁸, nossos antigos carregaram suas memórias clandestinas e ao chegarem às Américas às reavivaram como na prática das religiões, comidas, danças e músicas.

Então, trazer o tambor como elemento estruturante de uma possível estética negra, e mais direcionadamente neste texto é evidenciar visualmente a resistência carregada em nossa história, a imagem potencializa essa resistência. E por falar em baobá, esquecer e lembrar, me lembro bem do filme *Casca de Baobá* (2017), em que a cineasta Mariana Luiza, traz arquivos de vistas ao quilombo da Machadinha (Quissamã – RJ), em uma das cenas, filmadas durante uma roda de jongo - tambores, música, danças, saias e fogueira - todos fundidos pela energia criada naquela roda, saberes que não se perdem pela repetição dada de geração em geração, e o baobá, agora ressignificado não mais como sinônimo de esquecimento, apagamento, mas como diz a personagem Francisca, “dentro do baobá tem muita lembrança”, e que fazemos questão de relembrar.

³⁶Zózimo Bulbul é considerado por alguns historiadores e pesquisadores de cinema negro como o pioneiro negro em dirigir um filme no Brasil, esteve integrado ao Movimento do Recife e fundou o Centro de Cultura Afro Carioca de Cinema.

³⁷Adélia Sampaio é considerada pela historiografia como a primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem, ainda durante o Cinema Novo.

³⁸O Baobá é uma árvore nativa das regiões tropicais da África, pode alcançar quase 10 metros de diâmetros, 20 metros de altura e viver mais 2 mil anos. Antes de partirem para viverem a escravidão fora de sua terra de origem, as negras eram obrigadas a darem 7 voltas na árvore e os negros eram obrigados a darem 9 voltas, este ritual simbolizava a morte das memórias de cada um enquanto fossem viajar, inclusive o seu próprio nome, por este motivo o baobá ficou conhecido como a árvore do esquecimento.



Imagen 12: Montagem de frames do curta *Casca de Baobá*

Fonte: Arquivo pessoal com base no filme oficial.

Também o filme *Kbela* (2015) em que a diretora Thayná Yasmin trabalha por um viés performático trazendo problemáticas sobre o cabelo de mulheres negras. Tem seu desfecho em volta do tambor, em uma “celebração” da estética da mulher negra, potencializada nos corpos de mulheres que não mais querem esconder sua beleza e seus traços advindos de África e a imagem mais uma vez se torna cúmplice em desvelar a resistência dessas mulheres em assumir sua existência, mesmo que alguns olhos não queiram testemunhar, o tambor é um instrumento político e a imagem é mais do que se vê, carrega o peso do poder do que mostra.



Imagen 13: Montagem circular feita com frames do filme *Kbelá*.

Fonte: Arquivo pessoal com base no filme oficial.

O Cinema de posse de múltiplas formas de visualidade carrega com potência e perpetuam histórias como as contadas pela Yiá Odete, permitindo continuar a circularidade do aprendizado afro. Os mais novos, assim como a criança do filme³⁹ (2016), ficam atentos ao aprendizado do tambor para manterem o pulso firme e não perderem o controle da marcação, descobrem que a percussão é quem dá o andamento da música e da dança também, pois são indissociáveis para a africanidade. Segundo os antigos, cada toque, quer dizer algo, o tambor tem sua própria linguagem e quem o toca reconhece os timbres e a sequência de batidas, como um código Morse⁴⁰ próprio dos percussionistas e os tambores interagem, seja no jongo, na umbigada, no candombe, nas escolas de

³⁹Do que aprendi com minhas mais velhas, por Susan Kalik e Julia Onisajé em 2016.

⁴⁰ Minha fonte, vem da oralidade dos mais velhos que convivi em Pelotas que contam as histórias de antigos carnavaí.

samba ou durante os trabalhos desenvolvidos pelos ogãs⁴¹ nas terreiras, cada toque evoca sua responsabilidade e memória.

O tambor como um possível elemento estético do Cinema Negro, não quer dizer só sobre sua presença visual nas cenas filmadas como também em toda construção de esfericidade em torno de cada ação representada pela imagem, o contínuo que por hora diminui o ritmo, como certa hora acelera prendendo a atenção de quem o observa, é como a roda de samba e o gingado da capoeira, está sempre em movimento. Os elementos interligados de um frame ao outro reforçam a contação de história empreendida pelos nossos mais velhos, os Cinemas Negros Brasileiros bebem do conhecimento afro-brasileiro mantendo sua autenticidade e se tornando parte desse processo cíclico de conhecimento, dá continuidade nossa à literatura oral, forte instrumento de resistência de nossos ancestrais negros africanos e diaspóricos, só que neste formato agora com a possibilidade de serem revisitados a cada nova exibição.

Podemos olhar para o passado desse próprio fazer cinematográfico negro e percebermos a consistência do debate sobre a importância da contra-representação a uma imagem hegemônica, ou melhor, de um olhar que reproduz o pensamento hegemônico, para darmos vazão a uma subjetividade singular afrocentrada, em que a comunidade negra esteja no centro desta percepção e construção de visualidade. Tendo em consideração a importância dos que abriram caminho para podermos ter a oportunidade de assistir obras contemporâneas como a produção de Susan Kalik e Julia Onisajé, ou os filmes de Mariana Luiza e Yasmin Thayná, que apesar de tratarem de assuntos diferentes, conseguem transitar na tamboralidade dinâmica trazida da estética africana, onde o olhar atento que capta os ensinamentos, de fato é o principal aprendizado.

A imagem nos reclama a importância de lembrarmos a caminhada da nossa comunidade negra brasileira e a mãe Francisca nos manda um pedaço da Casca do Baobá para não nos esquecermos do que importa, o respeito à ancestralidade que em seu lugar de resistência trouxe e nos deixou de legado a cultura afro e seus desdobramentos diaspóricos, proveniente dos recursos que encontraram em cada localidade. De toda forma, percebo que ainda tenho muito que lapidar meu olhar segundo o viés afrocentrado, mas mesmo que não me

⁴¹Significa Senhor da Minha Casa Yorubá, tem suma importância em uma Casa de Axé. São responsáveis pelos cânticos e tocam o atabaque.

lembre das letras dos cânticos, ouço o tocar dos tambores e sinto o axé emanado dessas produções, a potência, a força que a imagem projeta e é responsável por nos ensinar. Deste processo de escrita deixo meu testemunho de quem vê, e ao me tornar cúmplice do que a imagem mostra, também me torno parte deste processo de tamboralidade, participo deste jogo estratégico entre a imagem, a ação e a palavra, não para assumir minha culpa, mas antes, minha responsabilidade sobre o saber que me é passado, e de novo volto meu olhar ao passado.

1.3 – Sinais de Vídeo, luminância e crominância Afrocêntrica

Trabalhar com imagem é ter uma noção das representações dada pela sociedade e pensar na constituição social do Brasil contemporâneo em que vivemos, é retomar o passado. Recorrendo à memória e revendo nossa história, a partir de meu lugar de fala, posicionamento revisitado pela filósofa Djamila Ribeiro⁴². Recorro as lembranças que a cultura me ensina de velhos aprendizados passados hereditariamente, mas afinal de que se trata essa cultura que me ensina?

A cultura vem do popular e é no fazer que me detenho, penso a cultura enquanto “significados compartilhados”, assim como o teórico cultural e sociólogo jamaicano Stuart Hall apresenta em seu livro *Cultura e Representação* (2016). A produção e troca recíproca de sentidos, correlacionada a formas de sentir e pensar dos indivíduos é viabilizada pela “linguagem” e aqui linguagem não se trata apenas do escrito ou falado de uma determinada língua, mas de combinações também corporais, no sentido de dar corpo a um modo de ser e agir no mundo.

Ao pensá-la pela lente do pesquisador negro Stuart Hall, que em seu livro nos traz a linguagem tanto pelo campo da semiótica, com os estudos dos signos como também e agora emprego aqui sua percepção da linguagem “ - enquanto abordagem *discursiva* se concentra mais nos *efeitos e consequências* da representação - isto é, sua ‘política’” (HALL, 2016, P.27).

⁴²Segue um trecho do livro *O que é lugar de fala?* (2017) de Djamila Ribeiro: [...] preciso dizer que não há uma epistemologia determinada sobre o termo lugar de fala especificamente, ou melhor, a origem do termo é imprecisa, acreditamos que este surge a partir da tradição de discussão sobre feminist stand point – em uma tradução literal “ponto de vista feminista” – diversidade, teoria racial crítica e pensamento decolonial (RIBEIRO, 2017, P. 32)

O discurso na transmissão de conhecimento traz muito do poder a ele empregado, regula formas de se comportar e influencia na constituição de identidades e subjetividades, é a partir do discurso que se dará a regulação da representação.

Como parte do circuito cultural a representatividade é um termo caro para o movimento negro que como parte de sua luta sobretudo no campo imagético, vai questionar as formas de apresentação dx corp^x negrx pelos meios de difusão visual, como a televisão, propagandas e o cinema, por exemplo.

A Joice Berth, acredita em empoderamento como forma de estratégia de enfrentamento ao sistema racista. Para a autora, até mesmo, o processo inconsciente do empoderamento necessita do fortalecimento da autoestima e para tanto a evidenciação da estética negra de forma positiva. Contudo as áreas de atuação do campo imagético, tais como a novela, o cinema, o teatro e a moda, vem se apresentando ao longo da história como um campo perverso para nossxs corp^{xs}.

Tendo em consideração as observações acima, pensar em empoderamento e representatividade são termos que fortemente marcam presença nos filmes *Do que Aprendi com Minhas Mais Velhas*, das cineastas Julia Onisajé e Susan Kalik e o filme *Casca de Baobá*, de Mariana Luiza, tendo em vista suas contribuições na luta antirracista e a valorização dos conhecimentos ancestrais.

A yvalorixá, fundadora e coordenadora do *Instituto de Desenvolvimento Cultural de Nova Iguaçu – RJ*, Mãe Beata de Yemonjá nos ensina que onde tem cultura, tem negritude e perpetuar uma cultura é tomar para si e dividir, assim como Stuart Hall, cada um à sua maneira também nos diz. Ainda em seu texto *Ancestralidade, Memória e Luta* (2016), a yvalorixá nos recorda das dificuldades da comunidade negra, sobretudo a mulher negra de assumir seus aspectos físicos, por esses culturalmente serem vistos como grotesco, exótico e no mercado afetivo não ser o ideal de beleza cultuado.

Se olharmos com atenção o projeto civilizacional europeu, estava (e está) aliado a uma opressão ideológica. A linguagem é utilizada de forma a ser manipulada para oprimir e perpetuar a supremacia de um certo etnocentrismo. Ergimino Mucale, moçambicano professor de filosofia, mundo de teorias afrocênicas de Asante, nos aponta no discurso eurocêntrico o problema do

etnocentrismo cognitivo - *cognitive ethnocentrism* (Mucale, 2013), ou seja, termo cunhado por Asante que Mucale descreve que ocorre quando uma pessoa pensa em termos racistas, porém, usa a linguagem de um modo perspicaz, mas compreensível ao ouvinte (MUCALE, 2013, P.169), parafraseio esta descrição de seu livro Afrocentricidade: complexidade e liberdade (2013). Utilizando-se, por exemplo, da apresentação estereotipada dxs corpxs negrxs por uma cultura que os marginaliza e os vê como subalternos.

Esta percepção hegemônica, segundo Asante, deve ser enfrentada a partir da *retórica da resistência* pelo direito à liberdade e à sua própria existência, isso consiste em saber e ter coragem de dizer <não>, quando necessário (MUCALE, 2013, P.171). Para o discurso com base em valores afrocêntricos, *nommo*, palavra yorubá que simboliza o espírito da criação, traduzido por Asante como *palavra-força*, é dentro do afrocentrismo visto como a chave para a resistência e por isso de grande importância a compreensão do poder da palavra. Tanto para entendermos os danos das palavras que incitam a opressão quanto a palavra que estimula a resistência.

Para nós, mulheres negras alcançarmos o empoderamento individual e coletivo, tendo em consideração que essas duas potências se retroalimentam para ambas existirem, precisamos destituir esse lugar de objeto que não nos pertence, temos a linguagem como agente importante para a *retórica de libertação*. Invocando *Njia*, que, sobretudo, significa a libertação linguística, e desafia a cultura a abandonar a ideia de afrodescendentes e africanos como marginais e descendentes de escravos para reclamarmos o nosso próprio lugar de fala na construção de identidade.

Retomando os ensinamentos de Mãe Beata de Yemonjá e tendo como base os valores afrocêntricos, nós, mulheres negras, temos que nos unir e mostrar para a sociedade o que não queremos para nós, para as mulheres do passado e para as mulheres que virão (De Yemonjá, 2016, p. 94), essa relação de marginalização, devemos mostrar nossa força nos unindo. Brincando com a música de Majur, *africaniei*⁴³ e ao nos africanizar filosoficamente, ou seja, ao nos afrocentrar, retomamos o passado para ter orientação para o futuro e ao mostrar nossa força encorajamos outras mulheres. Estímulo dado pela Mãe como nesta passagem que ela retoma a importância de assumirmos nossxs corpxs assim

⁴³ Africaniei é uma música lançada pela artista negra soteropolitana Majur em 2018.

como são:

Você vê a mulher negra que já se assume com seu cabelo, o que era difícil... todo mundo queria que ela botasse henê para alisar, era chapinha... hoje em dia, a mulher já se assume! Isso é, mostramos o que nós queremos. Eu tenho 85 anos, mas eu assumi não alisar meu cabelo. Meu cabelo é natural. Eu pinto e às vezes nem pinto, mostrando minha verdadeira identidade. Às vezes eu faço uma maquiagem pra sair, mas eu quero sair com o meu beição, com meus lábios grossos. É maravilhoso! Isso nós estamos botando para quebrar! Você vê esses movimentos: é o funk, é o hip hop. Tudo isso é mostrando a nossa força, o que nós queremos, que nós estamos aí. (De Yemonjá, 2016, p.94-95)

Esta passagem me recorda a entrevista da Yalorixá Odete D’Oxum concedida no documentário *Do Que Aprendi Com Minhas Mais Velhas*, e onde memorizo a frase que dará corpo a um dos meus lambes que basicamente sintetiza o que aprendemos acima. Mãe Odete diz: **O axé é esse dar força, é ter força para dar força.**

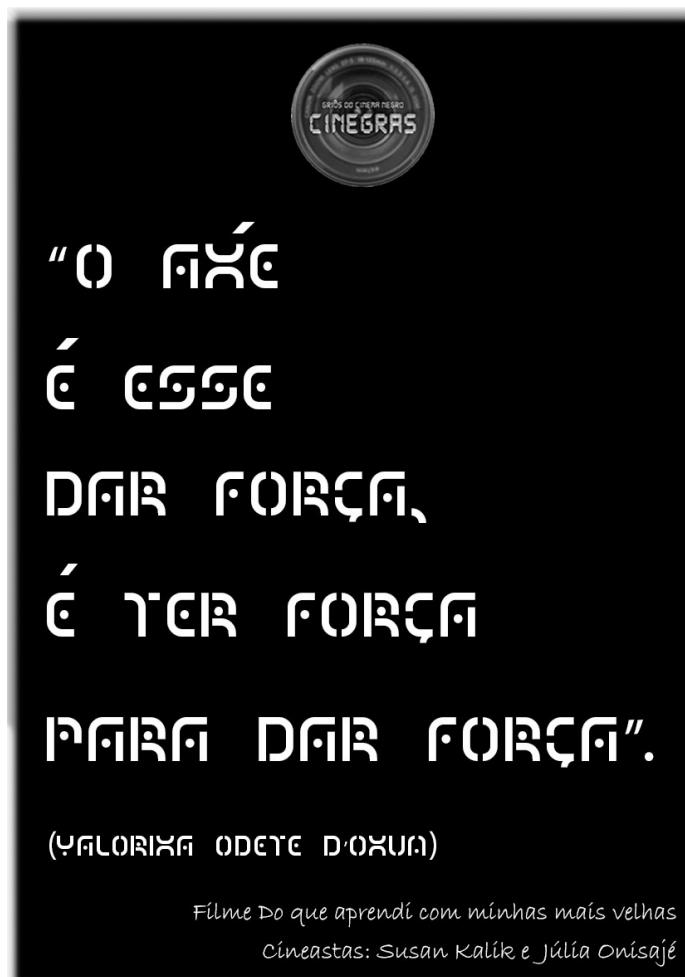


Imagen 14: Imagem do lambe que compõe a série: *Oralidade em Paredes*, 2019.

Fonte: Arquivo Pessoal

Como tudo está interligado, percebo como o empoderamento trazido por Berth (2018) é uma forma de libertação que se dará da constante celebração de nosso axé - nossa força vital - mesmo perante as dores causadas pela opressão, ao olharmos para as raízes e ancestralidades negras que carregamos de herança. Um dos campos da linguagem atuante do empoderamento é o imagético como a urbanista descreve:

[...] um movimento de valorização real e afetiva de cada elemento do nosso fenótipo que é ridicularizado e desvalorizado pelos sistemas de dominação que se servem largamente da alienação de nossas características positivas e da distorção de nossa autoimagem. Isso é resultado de um fortalecimento gradual de nossa admiração por nós mesmos e não estará dissociado de uma carga mínima que seja de informação histórica. Esse fortalecimento também será pautado pela representatividade, pois à medida que nos vemos de maneira positiva nos espaços mais diversos é que podemos reconhecer e assimilar a possibilidade de nossa própria imagem como positiva também. (BERTH, 2018, P.102)

Nesta passagem Berth aponta que nossa força também é pautada pela representatividade, portanto é necessário ter acesso à informação histórica e para isso devemos começar a desassociar ou, na verdade pararmos de simplificar mais de 2.000 anos de história e cultura negra em 400 anos de escravidão, faço minhas as palavras de Mucale, os africanos⁴⁴ não nasceram escravos nem para o ser (MUCALE, 2013, P.177) e como diz a música de Majur “te apresento os meus ancestrais”⁴⁵.

Ter consciência de nossa história e sair deste lugar “emprestado” pela lógica eurocêntrica é recuperar nosso espaço cultural. Por isso, para mim, falar de cultura é falar de racismo, ou melhor, de uma luta antirracista, contra o desenraizamento que somos vítimas pelo silenciamento de nossa história e da nossa cultura que é até mesmo estética estruturante de outras civilizações, mas a lógica dominante faz questão de invisibilizar.

A cultura vista pela lente afrocêntrica é considerada a totalidade de como as pessoas organizam e operacionalizam a vida, sua base de valores, e estar fora de sua plataforma cultural implica na crise de identidade de um grupo. Por isso Mucale defende o Renascimento Cultural para regresso de identidade e auto definição própria, compreendo com a leitura de seu livro que uma das bases

⁴⁴E aqui completo: e seus afrodescendentes.

⁴⁵Música Africaniei (2018).

estruturante da afrocentricidade é retomar o passado para orientar o futuro, ou seja, Sankofa, palavra adinkra que significa, volte e tome o que é seu, a afrocentricidade é uma teoria operativa para esse renascimento, no qual coloca inovação e tradição, quer dizer, retomamos ao passado para servir de inspiração e projetarmos o futuro, tal movimento é contínuo, pois essa linha tênue de tempo não existe nessa mundivisão, e nosso avanço depende do regresso, porque somos nossos antepassados e somos antepassados do futuro.

A palavra ~ passado ~, tem gosto de memória e memória cheira a baobá na cosmovisão africana. Por isso, talvez, eu tenha tido a curiosidade em assistir ao filme *Casca de Baobá*, pois através de uma história fictícia da troca de cartas entre Maria e sua mãe Francisca é ressignificada o que na época da escravidão ficou conhecida como árvore do esquecimento. A mãe Francisca conta a sua filha que na época da escravidão, quando as pessoas negras eram raptadas no continente africano, elas eram obrigadas a darem voltas no baobá, árvore que pode viver mais de dois mil anos e seu tronco pode alcançar mais de 10 m de diâmetro. À medida que iam rodando, o colonizador acreditava que iam perdendo a memória, mas Francisca conta a Maria que não acredita nesta história e que na verdade segundo ela, “ninguém esquece de onde vem, só se esquece para continuar vivendo”. Juntamente com a carta Francisca manda um pedaço da casca de baobá a Maria para que mesmo distante do quilombo que nasceu, não esqueça, o que a mãe dela descreve como **o que importa**.

E é da sabedoria de Francisca que o meu segundo lambe é inspirado, a trabalhadora canavieira, e aponta a importância de preservar a memória ao dizer: **nossa memória é igual a ruína da casa grande, se a gente não cuida, o tempo despedaça**.

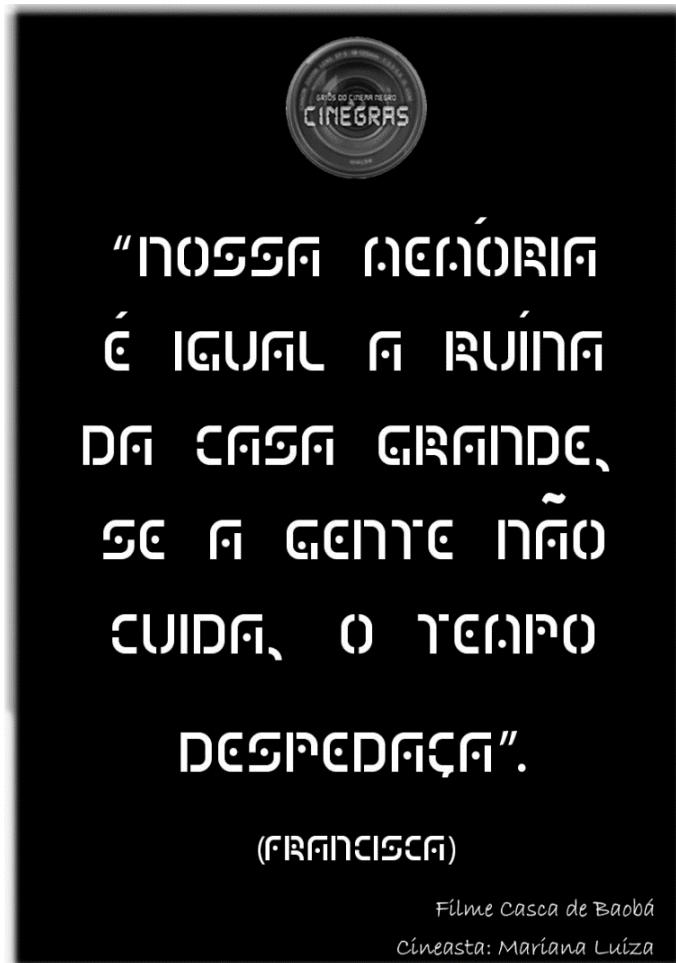


Imagen 15: Imagem do lambe que compõe a série: *Oralidade em Paredes*, 2019.

Fonte: Arquivo Pessoal

Deixar despedaçar, refletir que é deixar cair no esquecimento nossa história que vem antes da escravidão e que mesmo na colonização ter sido uma época marcada por opressões também teve muita resistência - *nommo* - como o Quilombo de Zumbi e Dandara dos Palmares e o Quilombo de Tereza de Benguela.

Vejo a presença *nommo* ao me localizar neste espaço cultural e vivificar sua existência tanto nesta escrita como em meu fazer artístico. Pensando, executando e ocupando o lugar de sujeito, *njia* se torna parte da minha prática de libertação linguística, em que tomo o espaço urbano, como parte do Egbé⁴⁶ em que vivo e as paredes como espaço cultural em que exponho a oralidade, antes passada a mim pelos filmes. Linguagem que as griôs contemporâneas assumem

⁴⁶Na língua yorubá, principalmente nos cultos afro-brasileiros considerados nagô, egbé significa sociedade, ou comunidade com propósitos em comum.

para continuar a contar a história de nossa comunidade, aquilo que tomam para si é dividido pela prática da oratória fílmica.

Bárbara Cazé, pesquisadora negra baiana, idealizadora e coordenadora do Cineclube Afoxé no Espírito Santo, explica esse *status* de griô assumido por cineastas negros, ao falar do trabalho de Vinicius Silva, cineasta negro paulista, formado na Universidade Federal de Pelotas, lançou o curta-metragem *DEUS* (2017), que tem como tema as maternidades negras, como a própria pesquisadora e também cineasta descreve griôs, que segundo a tradição, “são responsáveis por guardar e compartilhar a memória coletiva de sua comunidade” (CAZÉ, 2020). Assim como também, os griôs musicais que o professor afro-brasileiro Celso Prudente descreve em seu livro *Cinema Negro*⁴⁷ (2011), e pensando dentro deste universo da africanidade estão também as cinegras⁴⁸, seriam o depositário da memória e responsável pela transmissão da história oral de sua etnia (PRUDENTE, 2011, P. 90).



Imagen 16: Cartaz do curta-metragem *DEUS* (2017), dirigido por Vinicius Silva. Fonte: Site Filmow

⁴⁷ O nome completo do livro é *Cinema Negro - Algumas contribuições reflexivas para a compreensão da questão do afrodescendente na dinâmica sociocultural da imagem*, no corpo do texto resumi a Cinema Negro apenas para não perder o ritmo de minha própria escrita

⁴⁸ Cinegras - Griôs do Cinema Negro é a minha série de sticker que faço com rostos das cineastas e algo de um filme seu. Tanto o nome da cineasta, quanto do filme são gravados no sticker para os transeuntes terem acesso a esses dados e estimulá-los a ter novas subjetividades quanto ao corpore que seria de um(x)cineasta.

A tradição referida por Bárbara Cazé, é repleta de ritualidades, como o próprio fato desses griôs passarem essas memórias para as outras gerações, ao narrar as histórias. O que me faz lembrar que na costa oeste africana, fica a comunidade Dagara, o povo tribal em que nasceu Sobonfu Somé. Do seu povo, a professora e escritora africana trouxe para o ocidente os valores a respeito do *Espírito da Intimidade*, ensinamento que também dá nome ao seu livro publicado em 2007. Neste livro, a burquinense nos explica sobre a importância da ritualidade no desenvolvimento da intimidade e como pilar marcante de sua egbé ao tecerem relações, seja familiar, conjugal ou até mesmo entre os membros da comunidade. Para melhor compreensão da minha percepção do que se trata essa ideia sobre ritual segundo estou trazendo para a dissertação, deixo abaixo uma citação de Somé que nos ensina:

O que é ritual? Um ritual é uma cerimônia em que chamamos o espírito para servir de guia para supervisionar nossas atividades. Os elementos do ritual nos permitem estabelecer conexão com o próprio ser, com a comunidade e com as forças naturais à nossa volta. No ritual, chamamos o espírito para nos mostrar os obstáculos que não somos capazes de ver, por causa de nossas limitações como seres humanos. Os rituais nos ajudam a remover obstáculos entre nós e nosso verdadeiro espírito e outros espíritos (SOMÉ, 2007, P. 53).

O artista afro-brasileiro Thiago Madruga, também conhecido como Madruga4P com sua prática de colagem de lambe-lambe⁴⁹ percebe a ação de colar os lambes nas ruas como um ritual. Sua pesquisa e produção tem a proposição de dar visibilidade à presença negra na história do Rio Grande do Sul. E vê o lambe como forma de partilha da história de seus ancestrais, estendendo este aprendizado em sua Egbé, seus lambes atuam como pontes para a conexão que Somé descreve, ou como veículos da informação que o artista quer deixar gravada na rua. Ao desenvolver esse processo, com seu ritual, deixa marcas pela cidade, expõe a invisibilidade que outrora se faz presente ao contar a história do Rio Grande do Sul, e contribui para removermos “obstáculos entre nós e nosso verdadeiro espírito e outros espíritos” (SOMÉ, 2007), de agir como sankofa, ou seja, voltar e pegar o que é seu. Seu trabalho age e somasse ao processo cura para a comunidade negra local, que por vezes ou não sabem as histórias dos

⁴⁹Prática de intervenção urbana caracterizada pela fixação de cartazes sobre uma superfície, por meio de uma cola desenvolvida a partir da mistura de água e farinha.

antepassados, ou sabem, e sentem uma dor profunda de não verem seus antepassados nem ao menos serem citados, apagados.



Imagen 17: Lambe da série *Tesouro Afro Rio-grandense* 03/100; Marcílio Dias (1838-1865), do artista Madruga4P.

Fonte: Rede Social Comercial do Instagram @Madruga4P

Pego de empréstimo sua visão ritualística dos lambes para pensar minha própria prática artivista de criar lambes e espalhá-los com os ensinamentos passados pelas Griôs do Cinema Negro Brasileiro.

Me proponho a ser um sinal de vídeo e fazer a transmissão do meu aprendizado, os lambes passam a ser os cabos de luminância e crominância, ou seja, respectivamente cuidam da incidência de luz e cor da imagem daquilo que está sendo reproduzido, no caso, os valores afrocêntricos que vejo nos filmes. Ao ser guiada pelas veias urbanas da cidade, dou preferência por espaços ocidentalmente marginalizados, bairros periféricos, mas em meu ritual são centralizados como preferíveis para recontar as frases que carrego dos filmes, pois na visão afrocêntrica, africanos e diáspora sempre serão tema central e nesses espaços que optei por seguir também concentram-se as comunidades negras pelotenses, além de outros bairros ainda mais distantes da área comercial da cidade.

Segundo Somé (2007), o ritual está na esfera do espiritual, as periferias pelotenses, me fazem rememorar lembranças e vivências que tenho em cada bairro, assim renovo e amplio os laços espirituais de aprendizado que tenho com a comunidade negra de Pelotas. Cada elemento utilizado em meu ritual são

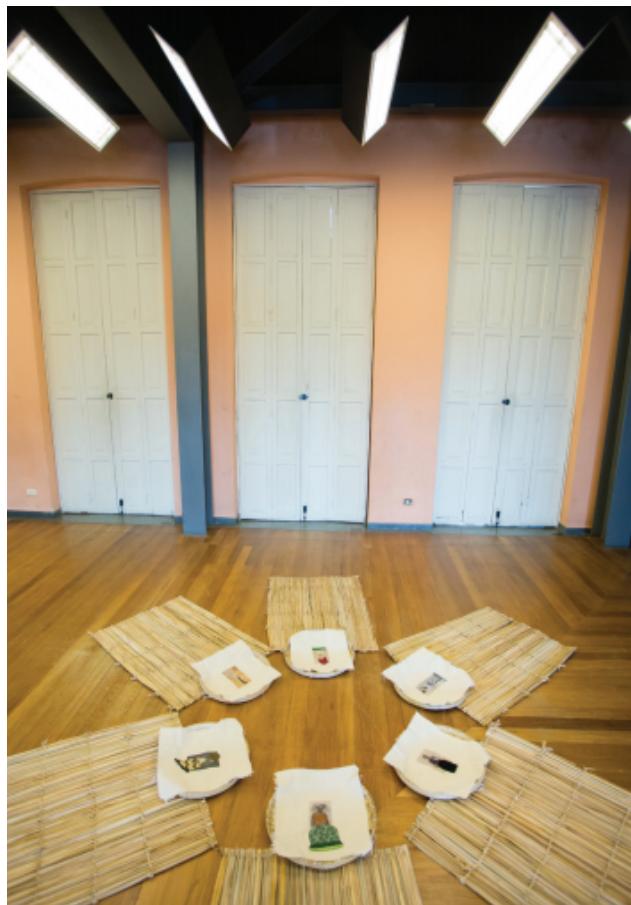
conhecimentos cuidadosamente escolhidos dentre as mensagens dos filmes, elementos que me permitem estabelecer as conexões que Somé nos conta nesta passagem. Minhas escolhas por esses elementos, trabalha como um processo curativo das memórias que a dominação opressiva tentou apagar, e como curador que escolhe determinadas obras de artes para sua exposição. Assim como a fotógrafa, artista visual e pesquisadora na área de Memória e Negritude, Miriane Figueira vê sua instalação *Desapropriaram-me de mim* (2016), um trabalho ritualístico de cura-dor, o que segundo ela é o papel de quem cura essas dores. Sem me prolongar tentando encontrar adjetivos para explicá-lo, darei espaço para que a própria descreva sua obra:

Aqui o espaço de aprender começa a partir do saber de roncó⁵⁰, local onde os atos de cura⁵¹ se iniciam, pois o indivíduo vira criança sobre uma esteira (uma espécie de tapete trançado de palha, que em ritual é um elemento sagrado). Este mesmo caminho, iniciado no roncó, nos faz entender que as tradições afrocentradas estão baseadas na oralidade e na circularidade, sendo a troca na horizontalidade um exercício bastante produtivo de aprendizado. Por isso, em *Desapropriam-me de mim*, transformo uma instalação em espaço de aprender e em espaço ritual. Este lugar cura-dor é composto por seis esteiras nas quais as obras estão apoiadas para manuseio. (FIGUEIRA, 2016, P.6)



⁵⁰Espaço sagrado onde ficam recolhidos os iniciados no Candomblé.

⁵¹Também chamadas de aberé, as curas são escarificações (cortes na pele) feitas no corpo do povo de Santo. Dependendo do Orixá e da Nação em que for feito, cada cura tem um desenho.



Imagens 18 e 19: Foto da instalação da artista, de Miriane Figueira.

Fonte: Catálogo *Desapropriaram-me de mim*.

A artista afro-brasileira Miriane Figueira, apresenta sua instalação como espaço de aprendizagem e em espaço ritual, atrela a cura ao aprendizado e a ritualística. bell hooks, em seu livro *Ensinando a Transgredir*, traz também a teorização como um processo de cura que nos exige teorizar a partir de uma dor, dor essa, muitas vezes causadas as mulheres negras por atravessamentos culturais, que legitimam violências físicas, espirituais e mentais aos nossos corpos. Para isso, é necessário coragem, e ter capacidade de nos dirigirmos diretamente a nossas dores, criando estratégias de cura, seja pessoal ou coletiva, como a própria bell hooks coloca, esse é um processo desafiador e libertador que trabalha diretamente a teoria e a prática, pois estamos teorizando nossas experiências.

Independentemente de quem venha definir o que é cultura, esse elemento é estruturante em nossa existência. Irá regular a forma como enxergamos o mundo e a nós próprios, isto é, irá influenciar a nossa noção de representatividade e empoderamento. Segundo Stuart Hall, cultura é um termo

que passou por diversas definições, sendo complexo sua conceitualização, mas para o escritor:

Basicamente, a cultura diz respeito à produção e ao intercâmbio de sentidos - o “compartilhamento de significados” – entre os membros de um grupo ou sociedade. Afirmar que dois indivíduos pertencem à mesma cultura equivale a dizer que eles interpretam o mundo de maneira semelhante e podem expressar seus pensamentos e sentimentos de forma que um comprehenda ao outro. Assim, a cultura depende de que seus participantes interpretem o que acontece ao seu redor e “deem sentido” às coisas de forma semelhante (HALL, 2016, p.20).

Dentro de uma visão afrocentrada, acessar a memória e os valores ancestrais, ou seja, acessar esse compartilhamento de significados é buscar orientação para o futuro, *njia* para o sucesso da libertação contra formas de dominação opressiva que o sistema colonial nos apresenta e vem se perpetuando, ao utilizar uma apresentação distorcida de nossa imagem. O porquê da importância da representatividade dentro dos movimentos negros e o feminismo negro, como demais movimentos sociais.

Para lidar com tal situação pós-escravagista e assumindo a representatividade como subjetividade de liberdade psicológica, o empoderamento é um processo de fortalecimento individual e transversalmente coletivo, que permite associarmos ao *nommo*, é uma forma de prática de resistência.

A forma que trabalho a pesquisa e o fazer artístico dos lambes que levo para as ruas, lugares que me sinto íntima, justamente por escolher que façam parte desse momento de colagem que vejo como ritual curativo, observo a necessidade de representatividade, como *njia* (caminho) para a libertação epistemológica, em que manifesto nos lambes.

Não devemos nos descuidarmos uns dos outros, o processo de empoderamento pessoal é sério e necessário, mas sem esvaziar sua profundidade e sem esquecer da responsabilidade, de também estimular de formas coletivas de empoderamento, estimulando nossos pares a se empoderar também, verdadeiro valor afrocêntrico *nommo* que vem como elemento de resistência da retórica opressiva.

Esses dois valores resumem minha passagem de conscientização do meu corpo, aceitação e construção positiva de minha autoimagem como artista e como

pesquisadora. E também a influência positiva de ver corpos que se assemelham ao meu, estando no lugar de quem fala através da linguagem cinematográfica e constroem novas subjetividades à imagem negra.



Capítulo II: Frames: movimento e composição

Apresentei no capítulo anterior o trabalho de algumas cineastas negras, das quais tive acesso aos filmes e me identifiquei com base nas experiências vividas dentro das comunidades negras que eu transito e estão longe de ser exemplos universais de cineastas negras brasileiras. A ideia é abrir possibilidades de pensarmos suas obras por aspectos estéticos, de qual forma se aproximam (ou não) e contribuem no processo de empoderamento coletivo. Sentido algum teria se ao fazer isso, eu me afastasse e mantivesse um tratamento neutro neste trabalho, sendo que faço parte ativamente deste processo de empoderamento.

Assumir a metodologia afrocentrada é de fato arriscar uma escrita auto-biográfica, pois para afrocentristas é imprescindível que nos coloquemos em constante movimentação com a pesquisa, com a escrita para surgir “ideias com ações e ações com ideias” (ASANTE, 2009) criativas e transformadoras em níveis econômicos e políticos.

Ideias-ações e resoluções criativas é uma postura de afrontamento adotada por algumas cineastas negras que venho acompanhando, destaco neste capítulo, três cineastas, por elas terem realizado longas-metragens que conseguiram alcançar visibilidade, seja por festivais ou bilheterias de cinema.

Tomei a decisão em destacar estas artistas, porque em minhas investigações feitas principalmente em algumas matérias publicadas no site da Agência Brasil⁵², como também pela própria história de nosso Cinema Nacional, percebo a dificuldade de visualizarmos a participação da mulher negra no cinema como tenho descrito, sobretudo de vê-las na produção de longas-metragens.

O site da Agência Brasil, difusora de notícias brasileiras da empresa pública EBC (Empresa Brasileira de Comunicação), divulgou em 2014, a pesquisa *A Cara do Cinema Nacional*, desenvolvida pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (Uerj) que analisou alguns filmes nacionais de 2002 a 2012 e verificou que as mulheres negras apareceram em menos de dois a cada dez

⁵² É uma agência de notícias públicas, gerida pela Empresa Brasil de Comunicação (EBC), comandada pelo Poder Executivo Brasileiro.

longas-metragens. Segundo a autora da matéria, Isabel Vieira⁵³, “atrizas pretas e pardas representaram 4,4% do elenco principal de filmes nacionais. Neste período, nenhum dos mais de 218 filmes nacionais de maior bilheteria teve uma mulher negra na direção ou como roteirista.” Sendo o Brasil, um país em que 53% da sua população se declara preta ou parda, podemos perceber que o cinema nacional não reflete o perfil diverso de nosso território centrado na afrodescendência tanto em traços raciais quanto culturais. Além de serem poucas as representações no elenco, em sua maioria são estereotipadas, buscando a criminalidade e violência como estética de representatividade desses corpos.

A autora da pesquisa citada na reportagem, Marcia Rangel, confirma a falta de representatividades positivas, como também em outras esferas da produção do audiovisual. Além disso aponta como “total exclusão” de mulheres negras em cargos técnicos. De acordo com a pesquisa, as mulheres ocupam 14% dos cargos de direção e 26% nos cargos de roteiristas dentre os filmes mais vistos, sendo que durante o período de 10 anos, recorte temporal feito pelas pesquisadoras, não havia diretoras e roteiristas negras entre os filmes selecionados para a pesquisa.

Após o fechamento da Embrafilme⁵⁴, durante o governo Collor (1990-1992)⁵⁵, as possibilidades de investimento e comercialização de filmes independentes se tornaram quase inexistentes para as mulheres negras, que por sua vez já tinham dificuldade em alcançar esses investimentos antes do fechamento do órgão . Assim, após esse período, se tornou quase impossível encontrá-las na história do cinema brasileiro.

⁵³ Rio de Janeiro, 06 de Julho de 2014. Seção Geral. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2014-07/pesquisa-revela-que-mulheres-negras-estao-fora-do-cinema-nacional>>

⁵⁴Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme), uma empresa de economia mista que tinha como objetivos principais a promoção e distribuição de filmes no exterior, em cooperação com o INC. (ALCEU, pág. 175, 2007).

⁵⁵ O principal referencial de pesquisa é o livro Economia da arte e cultura, idealizado pelo Centro de Documentação e referência Itaú Cultural.

Ainda investigando sobre as matérias da Agência Brasil, encontro a entrevista⁵⁶ da historiadora e coordenadora do *Fórum Itinerante de Cinema Negro* (Ficine), Janaína de Oliveira, explicando que o Cinema Negro “é um campo político, de luta por representação, de desconstrução de estereótipos” (2015). Janaína ainda pontua que além do samba, carnaval e futebol, hoje ainda temos o estereótipo da violência, como no caso do filme *Cidade de Deus* (*Fernando Meirelles e Kátia Lund, de 2002*), e aponta o desafio de se fazer imagens contra-hegemônicas.

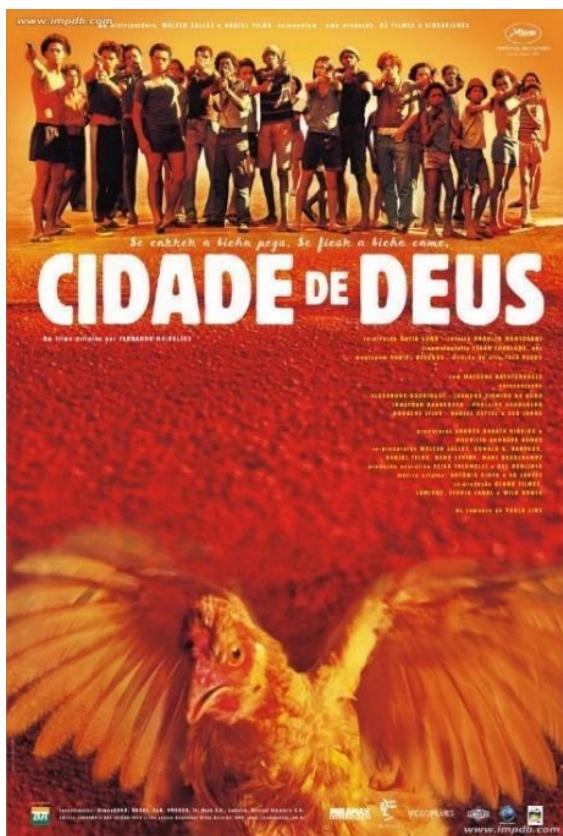


Imagen 20: Cartaz do filme *Cidade de Deus*

Fonte: Internet

A manchete dessa matéria produzida pela repórter Isabela Vieira destaca que “O Cinema Negro no Brasil é protagonizado por mulheres”, mas no decorrer da reportagem a coordenadora do *Ficine* explica que as produções em questão

⁵⁶ Repórter responsável Isabela Vieira.

ainda se tratam de curtas-metragens. Isso acontece devido à dificuldade de pessoas negras, em geral, conseguirem acessar recursos para longas-metragens, talvez por isso mulheres negras não tenham sido encontradas na pesquisa de Marcia Rangel, que focou apenas em longas-metragens que alcançaram bilheteria.

Janaína Oliveira encerra a entrevista explicando a importância das redes de distribuição da produção e mais do que apenas exibi-las, também debatê-las, pois ainda “vivemos em um contexto de imagens que precisamos desconstruí-las” (2015).

Criar espaços de exibição se torna uma alternativa importante para o cinema independente, ainda mais para produtores negrxs, que dependem de uma curadoria comprometida em quebrar o padrão de cinema *hollywoodiano*, como no caso retratado em uma matéria de 2017 da Agência Brasil, que fala sobre a Mostra de Diretoras Negras no Cinema Brasileiro, realizada pela Caixa Cultural em Brasília.

A Mostra alcançou ao todo 45 filmes, entre longas, médias e curtas-metragens, fazendo uma retrospectiva pelas produções das cineastas negras brasileiras e é nessa matéria que encontro pistas importantes de onde estariam nossas cineastas. A partir do link⁵⁷ da programação apresentada no evento da Caixa Cultural, o curta *Gurufim na Mangueira*, produzido por Ana Dandara em 2000, é o filme mais antigo depois do de Adélia Sampaio, produção realizada 16 anos após o trabalho de nossa visionária.

Nossa história possui um abismo de 16 anos, no qual se supõe que não há produtoras negras. A pesquisa para encontrar mais pistas de onde estamos nesse pedaço da história continua, mas ainda tenho dificuldade para enxergá-las, devido à claridade hegemônica ainda muito presente no cinema. Como Janaína expõe na entrevista concedida à Agência Brasil, as mulheres negras vêm ganhando destaque nos últimos anos por se colocarem na linha de frente na desconstrução desses padrões cinematográficos.

⁵⁷ <http://www.caixacultural.gov.br/SitePages/evento-detalhe.aspx?uid=1&eid=1487>

E mais do que apenas produtoras dos filmes, as mulheres do audiovisual, que em geral tem pouca visibilidade, vêm se organizando e criando espaços para se verem e também possibilitarem que seus trabalhos sejam vistos, antes mesmo de investimentos como o da Caixa Cultural. É o caso do *Festival Internacional de Cinema de Realizadoras (Fincar)*, que teve sua primeira edição em Recife em 2016 e contou com 30 filmes de 19 países.

Dentre sua curadoria estava a historiadora Janaína Oliveira, que por trabalhar a alguns anos em parceria com a *Fespaco (O Festival Panafricano de Cinema e Televisão de Ouagadougou)*, maior festival de cinema da África, esteve à frente da curadoria dos filmes africanos do evento e conduziu uma roda de diálogo sobre o Cinema Negro no feminino.

A curadora negra explica que historicamente a mulher negra é “representada de forma negativa – como unicamente um corpo, um objeto com atributos negativos, que corrompe, que seduz.” O que quero ressaltar com isso é que o desafio com o qual as cineastas negras vêm lidando para quebrar a vigência dos estereótipos atribuídos não se restringe apenas à produção, mas também à distribuição de seus trabalhos, fator que influencia sua visibilidade ou invisibilidade.

Esse fator de visibilidade/ invisibilidade é enfrentado pelas mulheres negras em diversos segmentos além do cinema, um deles também é o meio acadêmico. Esse método de apagamento de um olhar⁵⁸ e/ou pensamento⁵⁹, se dá pela legitimação da *hierarquia do pensamento*, sobre essa forma de dominação, bell hooks (2017) nos ensina⁶⁰:

Claramente, um dos usos que esses indivíduos fazem da teoria é instrumental. Usam-na para criar hierarquias de pensamento desnecessárias e correntes que endossam as políticas de dominação na medida em que designam certas obras como

⁵⁸ Me refiro aqui, às produções audiovisuais, que retratam sobretudo a forma que os produtores enxergam o tema que apresentam.

⁵⁹ Me refiro, a forma de constituição intelectual, do desenvolvimento de alguma teoria.

⁶⁰ Uso esse termo para fazer uma menção implícita do trabalho dela que apresento como referência, Ensinando a Transgredir, escrito pela primeira vez em 1994, nos Estados Unidos e que no Brasil já está em sua quarta triagem.

inferiores ou superiores, mais dignas de atenção ou menos. (hooks, 2017, pág. 89)

Cineastas negras buscam formas de driblar essa hierarquia, uma dessas formas é não permitir que a caminhada iniciada por Adélia Sampaio seja apagada. Suas produções e história foram seguidas por outras mulheres como produtoras, roteiristas, diretoras e cinegrafistas. Mas infelizmente a história insiste em não mostrá-las, como se elas tivessem menos valia na construção do cinema.

2.1 - Mulheres que movimentam: estéticas do transgredir

“Tomei em minhas mãos o cedro de meu destino e dei o rumo que eu quis à minha vida.”

Conceição Evaristo⁶¹

Inicio este subcapítulo com um trecho do livro *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2016), da Conceição Evaristo, pois penso as cineastas negras brasileiras como *Reginas Anastácias*, mulheres que tomaram em mãos o cedro dos seus destinos e de narrativas sobre si e sua comunidade, tornaram-se e estão se tornando cada dia mais como frames que dão movimento a parte das histórias do Cinema Negro Brasileiro. Para mais que temporalizá-las, olho para elas a fim de pontuar e visibilizar suas estratégias de transgressão por estarem inseridas no mercado do Cinema Brasileiro que ainda contém fortes traços de um cinema hegemônico branco, hetero e majoritariamente de classe média.

Ainda pensando na formação técnica de uma filmagem cinematográfica, e seguindo na brincadeira do capítulo anterior, em que vimos sob a ótica do funcionamento da câmera, um pouco das histórias do cinema negro e sobre qual lente estamos observando essas histórias: um olhar afrocentrado. Agora convido

⁶¹ Trecho da fala da personagem Regina Anastácia do livro *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2016), escrito por Conceição Evaristo.

a pensarmos sobre o software da câmera de filmagem, e como se dá essa captação de imagem, para chegar até o nosso olhar. No cinema temos o que chamamos de fps, ou frames por segundos, ou quadros por segundos.

Basicamente é a unidade de medida que dá cadência, em que cada fotograma corresponde a uma fotografia que organizada sequencialmente a determinada velocidade no espaço de um segundo dão a impressão de movimento. Deixo aqui um exemplo clássico conhecido na história do cinema ocidental, de 1878, *The horse in motion*, em português, *O cavalo em movimento*, criado pelo fotógrafo inglês Eadweard Muybridge.



Imagen 21: Galope do cavalo capturados por Eadweard Muybridge⁶²

Fonte: Internet

Segundo a pesquisadora Tatiana Travisani, o fotógrafo montou uma bateria composta por 12 câmeras ao longo da pista de corrida, com fios conectados a cada obturador dessas câmeras. Que o cavalo ao passar, esbarrava nos fios levantando o obturador das respectivas câmeras, capturavam as imagens deixando 12 placas fotográficas, vale deixar registrado que após esse experimento Eadweard voltou a testar esse experimento com 24 câmeras.

⁶² Fonte: <http://100photos.time.com/photos/eadweard-muybridge-horse-in-motion>

Os frames são um dos elementos mais importantes do cinema, geralmente padronizados para 24 fotogramas por segundo e constroem a imagem de um filme, ressalto é a sua composição quem dá movimento. Convido a quem venha interagir com esse material, a pensar os frames como cineastas de forma que começam, mas não terminam sem ponto de término de algum desses frames, pois elas seguem contando essas histórias que compõe o Cinemas Negros Brasileiros.

Fugindo um pouco da lógica dos frames que tem um tempo certo para iniciar e terminar em um filme, as cineastas negras brasileiras iniciam seus frames que seguem girando e compondo a história do Cinema Negro Brasileiro. O caminho até as cineastas negras passam por muitas mulheres negras que compõem a cena do Cinema Nacional, sejam atrizes inseridas nas primeiras produções cinematográficas brasileiras reivindicando melhores papéis e questionando as personagens estereotipadas aos quais eram chamadas para atuar⁶³, ou como realizadoras em outros setores que trabalham por de trás das câmeras do audiovisual. A parti de agora dedico atenção a três delas.

2.2 - Adélia Sampaio

Adélia Sampaio foi a primeira cineasta negra brasileira a produzir um longa metragem, em 1984, intitulado *Amor Maldito*, vou olhar neste subcapítulo para as condições de viabilização dos filmes que ao meu ver diz muito sobre como será a estética de um filme.

Adélia teve a iniciativa de buscar mais representatividade, adentrou no mercado audiovisual em 1968, com o apoio de sua irmã Eliana Cobbett⁶⁴ que a

⁶³ Pode se conhecer algumas dessas atrizes no documentário *A negação do Brasil* (2001) dirigido por Joel Zito Araújo e conta a trajetória do negro na teledramaturgia brasileira.

⁶⁴ A irmã de Adélia, Eliana Cobbett, é considerada a primeira produtora de filmes do Brasil (O GLOBO, 2007). Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/morre-primeira-mulher-produtora-de-filmes-no-brasil-4204406>.

indicou para o trabalho de telefonista na produtora *Difilm*⁶⁵ e a partir desse momento sua história de vida passou a compor também a história do Cinema Novo. Sim, Adélia Sampaio é um nome que podemos associar ao Cinema Novo. Afinal, além dela trabalhar na principal produtora responsável pela distribuição de filmes do Cinema Novo, sua própria história é o resultado do “projeto” do Cinema Novo em dar voz aos que têm fome, quando Glauber Rocha se refere à estética da fome ser a estética do Cinema Novo.

Só para explicar a situação para vocês vou abrir esse próximo parágrafo a respeito do Cinema Novo, mas não quero que adentremos muito, pois já existe bastante literatura a respeito desse movimento⁶⁶.

O baiano Glauber Rocha, é conhecido na história do Cinema Brasileiro, por ser o patrono do Cinema Novo, seu nome é de tamanha expressividade hoje, t que o Espaço Itaú de Cinema em Salvador recebe seu nome como forma de homenagem. Em 1965, é convidado a participar da *Resenha do Cinema Latino-Americano*, em Gênova, integrando a programação do *Congresso do Terceiro Mundo e Comunidade Mundial*. Compôs a mesa com a temática *Cinema Novo e Cinema Mundial*, e discursou a “Eztetyka da fome”, posteriormente publicada na Revista Civilização Brasileira e considerado o manifesto do Cinema Novo. Em que dizia, ser a fome latina, o nervo da sociedade e ser esse o elemento de originalidade do Cinema Novo diante do Cinema Mundial, e que apesar de ser sentida não comprehendia, sendo seu principal elemento estético o *miserabilismo*.

⁶⁵A Difilm (Distribuidora de Filmes Brasileiros Ltda) foi criada em 1965, sua função era a distribuição dos filmes dos cineastas do Cinema Novo.

⁶⁶ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. Revista Civilização Brasileira. n.3, jul.1965. p.165-170; também tem, SIEGA, Paula. A estética da fome: Glauber Rocha e a abertura de novos horizontes. CONFLUENZE Vol. 1, No. 1, 2009,pp. 158-177, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna; também sugiro NEVES, Anderson Rodrigues. Entre o western e o nordestern: os possíveis diálogos entre Lima Barreto e Glauber Rocha no cinema de cangaço (o cangaceiro – 1953 e deus e o diabo na terra do sol – 1964). Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011.

Ou seja, buscavam retratar a fome em seus filmes, de forma a contrapor narrativas que entendiam como *digestivas*, nas quais era retratada apenas a riqueza e grupos de classes privilegiadas. Sem dúvida foi um movimento expressivo no que cerne, trazer outros corpos contra-hegemônicos para a tela do cinema, mas ainda sim, traziam em contextos de violência e como diziam da miserabilidade, negando a mobilidade social de corpos negrxs e indígenas. Esse é um debate muito longo a respeito da estereotipagem desses corpos, os cineastas foram questionados por parte de artistas negrxs como Grande Otelo e Abdias do Nascimento. Temos produções literárias e cinematográficas importante a este respeito, como textos de Noel do Santos Carvalho⁶⁷ e o documentário de Joelzito Araújo, chamado *A negação do Brasil*⁶⁸.

Foi nesse contexto que Adélia aprendeu o que cada setor do audiovisual fazia e foi se movimentando entre os cargos, começando como telefonista, fez um curso de continuidade e começou a atuar como continuísta⁶⁹, posteriormente conquistou espaço como diretora de produção⁷⁰ nas principais décadas em que o Cinema Novo fez público, tornando-se próxima de cineastas como Joaquim Pedro de Andrade⁷¹ e Leon Hirszman⁷², até chegar à direção de alguns curta-metragens

⁶⁷CARVALHO, Noel dos Santos e DOMINGUES, Petrônio. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. *Estudos Avançados* 21 (89): 2017 e no primeiro capítulo do livro de DE, Jeferson. *Dogma Feijoada: O Cinema Negro Brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura Fundação Padre Anchieta, 2005.

⁶⁸ A Negação do Brasil, de Joelzito Araújo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EvNPhyS863o> Recuperado em 14 de dezembro de 2020.

⁶⁹ Continuista ou anotador é o profissional responsável por manter, durante as diversas cenas e montagens de produções televisivas e cinematográficas a harmonia do enredo, falas, sonoplastia e imagens. Ele é responsável pelo espaço e tempo contado no filme, tornando o enredo verossímil ao espectador, e fazendo com que ele acredite na história. Figurino, objetos de cenas, ações, ritmo, tempo são coisas que o continuista deve cuidar, para que não ocorram grandes falhas nos filmes.

⁷⁰ Diretora de Produção é a profissional responsável por gerenciar o andamento da produção em todas as suas etapas. Isso é, desde a contratação de equipe e pesquisa de locação até o planejamento da gravação, a logística de instalação de todos os departamentos do filme e o cumprimento do orçamento diário das gravações.

⁷¹Dirigiu os filmes Garrincha, Alegria do povo (1963), O Padre e a Moça(1965), Macunaíma(1969), entre outros. Morreu aos 56 anos, vítima de câncer de pulmão, em 1988. Disponível em <http://www.imdb.com/name/nm0207029/bio?ref_=nm_ov_bio_sm> Acessado em 20 de março de 2020.

⁷²Foi cineasta, documentarista e autor de ficção. Dirigiu um dos cinco episódios do filme Cinco vezes favela(1962), o filme A Falecida(1965), adaptação do livro de Nelson Rodrigues, entre outros.O seu filme Eles não usam black-tie(1981) ganhou três prêmios no Festival de Veneza. Morreu em 1987, por complicações com o vírus HIV. Disponível em <http://www.imdb.com/name/nm0386706/bio?ref_=nm_ov_bio_sm> Acessado em 20 de março de 2020.

como *Denúncia Vazia* (1979) e *Adulto não brinca* (1981), e o longa citado acima e na qual vamos ater nosso olhar.

Entender o caminhar desta artista, que ainda vive e segue produzindo, é uma forma consciente e política de olhar para o agora e ver como mulheres negras mais jovens vêm se movendo dentro deste campo de atuação que é o cinema e o audiovisual como um todo. É como aquele ditado yorubá: “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje”⁷³. Adélia dá início, abre caminho dentro do audiovisual à outras mulheres negras brasileiras e é olhando essas mulheres atuantes de hoje que percebemos o pássaro do silenciamento de corpos de mulheres negras que foi morto ontem, quando Adélia ousou transgredir e nós, mulheres negras, enquanto profissionais do audiovisual, seguimos matando-o quando nos colocamos nesse lugar de realizadoras, nós somos hoje, a pedra atirada no pássaro.

É importante contextualizar o momento político em que Adélia se insere no meio cinematográfico brasileiro, quatro anos após o Golpe Militar, durante a presidência de Arthur da Costa e Silva, e no mesmo ano em que foi instaurado o AI-5⁷⁴, que marcou o que ficou conhecido na história do Brasil como “anos de chumbo”. Com seu aprendizado dentro do set, obteve experiência, fundou juntamente com sua irmã Eliana Cobbet a A.F. *Produções Artísticas*, sua própria produtora, atuando tanto com filmes como no teatro.

Adélia chegou a atuar em mais de 70 obras, em meio a um ambiente político hostil, e trilhando este caminho de realizações no audiovisual enquanto mãe sola com dois filhos para criar, quando seu até então marido Pedro Porfírio, entra para o movimento contra-governo chamado MR-8⁷⁵ e é preso no mesmo ano em que Adélia começa a trabalhar na *Difilm*. Por conta de conexão com

⁷³ É um ditado yorubá ensinado nas terreiras e que me foi relembrado com o lançamento do trailer do documentário AmarElo – É Tudo Pra Ontem’, de Emicida. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FQ9hCN0ZYsg&feature=emb_title> Acessado em 28 de novembro de 2020.

⁷⁴O decreto dava amplos poderes ao Executivo para perseguir e punir seus opositores, retirando-lhes qualquer garantia constitucional, censurando os meios de comunicação, e uma das suas principais marcas foram as torturas.

⁷⁵O grupo Movimento Revolucionário 8 de Outubro, MR-8, cujo nome era uma homenagem à data de morte de Che Guevara. (OLIVEIRA, pág. 30, 2017)

Pedro⁷⁶, ela foi levada presa em frente ao seu trabalho, sendo torturada com agressão física, deixando marcas de queimaduras de cigarro no corpo. Apesar de ter sido liberada um dia após ser presa, foi perseguida e a produtora pressionada a demiti-la, contudo seu chefe Luiz Carlos Barreto, manteve-se firme e determinado a manter o trabalho de Adélia.

Paradoxalmente, o período da ditadura militar foi marcado pelo crescimento de parte da história do Cinema Nacional Brasileiro, pois foi quando ocorreu a criação da Embrafilme⁷⁷, consolidando as ações do Estado sobre a produção cultural, especialmente a respeito da produção, distribuição e exibição de filmes nacionais. No geral, era uma empresa da União que surgiu na ditadura militar com o objetivo de difundir filmes brasileiros em território nacional e no exterior e terem maior controle sobre essa produção.

Seu primeiro curta-metragem, *Denúncia vazia* (1979), conta a história, baseada em um fato real, de um casal de idosos que comete suicídio ao receber a denúncia vazia de que o locador retomaria o imóvel em que viviam, amparado pela lei da *Denúncia Vazia*⁷⁸.

⁷⁶Apesar de já não viverem juntos por conta de Pedro ter se relacionado com outra mulher que também integrava MR-8.

⁷⁷Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme), uma empresa de economia mista que tinha como objetivos principais a promoção e distribuição de filmes no exterior, em cooperação com o INC. (ALCEU, pág. 175, 2007).

⁷⁸ Denúncia vazia é a retomada do imóvel pelo locador, sem necessidade de justificativa, após o término do prazo de locação inicialmente fixado em contrato.



Imagen 22: Still da filmagem do curta-metragem *Denúncia Vazia* (1979)

Fonte: Arquivo pessoal de Adélia Sampaio

Essa produção teve o protagonismo de Rodolfo Arena, ator prestigiado da época, com mais de 90 filmes na carreira, além disso, o curta foi exibido no Cinema Palácio, o que contribuiu para sua produtora alcançar boa receita e seguir realizando os outros curtas. Um demarcador de políticas públicas importante são as leis de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, sendo uma das primeiras, criada em 1933⁷⁹ a Lei do curta-metragem, ainda no governo de Getúlio Vargas.

Três anos antes do primeiro curta assinado por Adélia, também foi criado o CONCINE (Conselho Nacional de Cinema), que “tem por finalidade disciplinar as atividades cinematográficas em todo o território nacional, por meio de sua normatização, controle e fiscalização”, segundo o Decreto nº 77.299, de 16 de março de 1976.

⁷⁹Decreto nº 21.240 do artigo 12 de 1933, no Governo de Getúlio Vargas. A partir dessa lei, outras leis de incentivo à produção nacional foram surgindo. (Sims, 2010, pág. 142 do livro Economia da Arte de da Cultura, org. César Bolaño, Cida Golin e Valério Brittos.

O Conselho⁸⁰ foi responsável por ajudar a implantar políticas públicas voltadas para a exibição, e medidas como esses decretos, aliado a setores da cultura como a Embrafilme, empresa de distribuição e controle da produção do cinema na época, somado ao fato de Adélia ter trabalhado na Difilm, principal distribuidora do Cinema Novo, ensinou e contribuiu para que fosse aprendendo formas de se inserir no mercado, tendo alguns curtas financiados pela Embrafilme e exibições assegurada pelos decretos nacionais.

Da sua experiência em curtas, nossa cineasta ousada buscou financiamento pela Embrafilme, pois o principal programa da empresa envolvia Financiamento de Filmes Brasileiros de Longa-metragem, o que viabilizou recursos a algumas produções brasileiras, sendo os que impulsionaram o crescimento do Cinema Novo.

Tendo como base suas experiências anteriores, em 1984, Adélia idealiza e dirige seu primeiro longa-metragem, *Amor Maldito*, roteirizado pelo jornalista José Louzeiro⁸¹. A escolha do tema do filme exemplifica bem a forma como a cineasta trabalha as produções que dirigiu (e dirige), motivada por situações da vida das pessoas a sua volta e/ou noticiada em reportagem. Esta produção teve caráter polêmico na época por contar uma história real sobre o julgamento de um suposto assassinato que ocorreu no bairro Jacarepaguá, Rio de Janeiro, envolvendo uma miss e uma executiva que viviam um caso de amor.

Em plena ditadura militar, *Amor Maldito* narra a história do relacionamento entre duas mulheres. Além da vontade de fazer um longa-metragem, um objetivo de vida relatado por ela no capítulo *A vida de Adélia*, Sampaio tem outras duas grandes motivações ao escolher contar essa história especificamente.[...] (a) o filme baseado em um caso verídico, acompanhado pela cineasta através dos jornais, o qual a emociona muito pela violência e injustiça. (b) a sua própria experiência com Pedro Porfírio. (OLIVEIRA, pág.63, 2017)

⁸⁰A base da "Lei do Curta" é o artigo 13 da Lei Federal 6.281, de 9 de Dezembro de 1975, mais as suas sucessivas regulamentações pelo Concine. O texto da Lei diz simplesmente o seguinte: "Art. 13. Nos programas de que constar filme estrangeiro de longa-metragem, será estabelecida a inclusão de filme nacional de curta-metragem, de natureza cultural, técnica, científica ou informativa, além de exibição de jornal cinematográfico, segundo normas a serem expedidas pelo órgão a ser criado na forma do artigo 2º." Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1970-1979/L6281.htm>

⁸¹Foi jornalista, escritor, roteirista e autor de telenovela brasileiro (1932-2017).

O roteirista, e jornalista, soube encontrar caminhos para ter acesso a mais detalhes do julgamento real, conseguindo chegar até aos autos do julgamento, contribuindo para trazer detalhes que Adélia descreveu como a “violência do tribunal”. No filme, Fernanda Maia, interpretada por Monique Lafond (1954), é uma executiva acusada de assassinar sua companheira Sueli Oliveira, ex-miss, filha de pastor, interpretada por Wilma Dias (1954-1991). A miss sofria abusos por parte do pai, e Fernanda a convida para morarem juntas e se casam, mas logo após, Sueli comete suicídio ao descobrir que estava grávida, de um homem casado.

Por fim, Adélia divide a responsabilidade de roteirização do filme com Louzeiro, que assume a narrativa das partes verídicas do filme, porque trabalhou como repórter de casos policiais por mais de vinte anos. A diretora assume as partes ficcionais que retratam a relação de Fernanda e Sueli, trazendo problemáticas subjetivas inspiradas na sua própria relação amorosa, com seu ex-marido. Essas cenas afetivas e também conflituosas da relação, surgem no filme como lembranças de Fernanda já no banco dos réus, e a narrativa verídica vai se entrelaçando à narrativa ficcional.

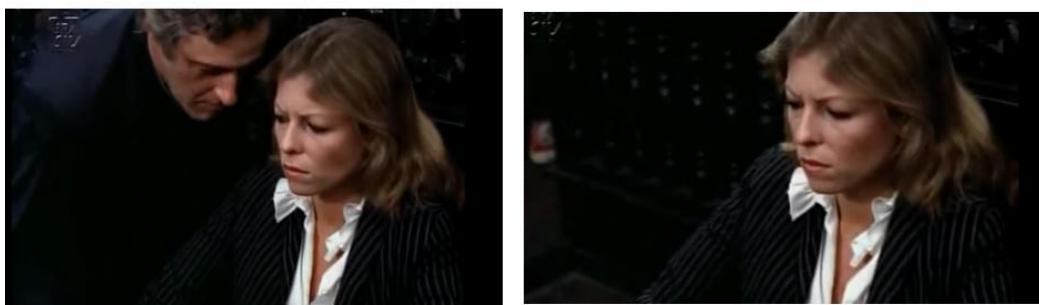


Imagen 23: Frames do filme *Amor Maldito*, 1984.
Cenas intercaladas do julgamento e de memórias afetivas da ré.

Fonte: Youtube⁸².

Toda a história é intercalada com cenas do julgamento em que Fernanda é acusada, sobressaindo uma postura machista e lesbofóbica do tribunal, em contraste com as lembranças da acusada com sua falecida companheira, do momento em que se conheceram até o afastamento da miss por não conseguir contar a Fernanda o que estava acontecendo.

O que pesa durante todo julgamento são os valores machistas e lesbofóbicos, em todo momento Fernanda é acusada de fazer orgias e desvirtuar Sueli dos caminhos morais trilhados por seu pai um evangélico moralista e fanático. O filme termina com uma cena emblemática, Fernanda anda pelo cemitério, levando flores, enquanto ela caminha ouvimos ao fundo em voz off⁸³, a sentença absolvendo-a da acusação de assassinato, por fim, ela escreve sob a lápide onde Suely está enterrada a frase, “só eu te amei”.(Sacramento, 2017, p. 5)

Adélia, juntamente com a produtora que montou com a irmã conseguiram três financiamentos com a Embrafilme para realização de seus trabalhos, e apesar do sucesso de seus curtas-metragens, a maior empresa voltada para o Cinema Nacional, discordou do tema do longa-metragem que foi vetado por completo. Os responsáveis pela Embrafilme alegaram que não poderiam panfletar a homossexualidade, referindo-se ao relacionamento afetivo entre duas pessoas do mesmo gênero como uma doença, e só para não esquecermos, tudo isso aconteceu em plena ditadura militar no Brasil. A falta de financiamento, tornou-se um desafio ainda maior do que já seria por conta da evidente homofobia do órgão do Governo.

Através de uma conexão que Adélia havia feito ao dirigir um espetáculo teatral com os funcionários da empresa Furnas, a engenheira chefe Edy Santos, concedeu o financiamento mínimo para a realização do filme, sem nem ao menos querer ler o roteiro. E as experiências vividas por Adélia enquanto produtora, lhe deram base para conseguir juntar uma equipe engajada e somado a esse financiamento, em quatro anos, finalizou seu primeiro longa.

⁸²<https://www.youtube.com/watch?v=xUcuRbdeVuE>

⁸³Voz exterior à cena, que comenta ou narra os acontecimentos.

A paixão de suas lembranças, acerca de experiências ímpares que teve com sua vivência no cinema, possibilitou que nossa pioneira desenvolvesse *Amor Maldito* de forma cooperativista. Da sua equipe técnica de filmagem, até os atores, todxs eram “donos” do filme, pois o sistema de cooperativa que instauraram tornava todxs responsáveis financeiramente pelo filme. Ou seja, ninguém receberia um salário pelo trabalho, mas caso a produção final gerasse algum retorno financeiro todos receberiam um percentual, cada um de acordo com suas funções, até mesmo Edy Santos, a engenheira que deu o subsídio financeiro para iniciarem as filmagens.

E essa é a paixão necessária a que nos referimos para transgredir dentro de um meio, ainda tão elitista e branco como o mercado audiovisual brasileiro. A partir, do que bell hooks conceitua enquanto *paixão da experiência*, percebemos que Adélia não se desmotivou com o fato de não conseguirem os financiamentos públicos, esteve pronta a negociar o roteiro de forma a caber em um orçamento restrito e sem abrir mão da temática do tema, que constantemente era lembrada pela irmã Eliana, que desaprovava o filme e enquanto produtora executiva, alertava que seria difícil levá-lo para salas de cinema.

Quando uso a expressão “paixão da experiência”, ela engloba muitos sentimentos, mas particularmente o sofrimento, pois existe um conhecimento particular que vem do sofrimento. É um modo de conhecer que muitas vezes se expressa por meio do corpo, o que ele reconhece, o que foi profundamente inscrito nele pela experiência. Essa complexidade da experiência dificilmente poderá ser declarada e definida a distância. (hooks, 2019, p.124)

Ou seja, é necessário estar no lugar de fala específico, ao assumir a legitimidade de uma experiência. A abertura de diálogo gerado por essa interação colaborativa também é exemplificado por bell hooks enquanto escreve a respeito da comunidade pedagógica, e que me atrevo a transpor para comunidade cinematográfica, composta por pessoas da classe de artistas, uma classe de trabalhadores, que também me encaixo, e que ainda em 2020 tem muito que se unir e evitar o desmonte da arte e da cultura brasileira, talvez a forma como Adélia e sua equipe agiram possa servir de inspiração para nós hoje.

Ao falar da necessidade de construir uma comunidade pedagógica, bell hooks coloca a importância de pensadores críticos se disporem a mudar as suas

práticas de ensino que conversem entre si, colaborando para que a discussão seja para além das fronteiras⁸⁴, a fim de gerar um espaço para a intervenção, contudo ainda no mesmo parágrafo expõe que ainda são escassos os exemplos concretos de pessoas que “realmente ocupem posições diferentes dentro das estruturas e partilhem ideias entre si” (hooks, 2019), gerando vínculos por terem preocupações comuns ao que se refere às práticas de ensino.

No âmbito cinematográfico, enquanto Adélia trabalhava como diretora de produção, teve que se auto-affirmar para ser respeitada por um set de equipe técnica, majoritariamente formado por homens, como no caso do filme *Coronel e o Lobisomen* (1979), de Alcino Diniz. O diretor começou a atrasar as diárias para que a equipe ficasse gravando durante o almoço, esse episódio foi associado a Adélia Sampaio, diretora de produção, e os técnicos pediram a retirada dela acusando-a de ser culpada pelas horas extras de trabalho.

A produtora então abriu o diálogo com os técnicos e expôs a importância de uma ação em conjunto entre elxs, pois não bastava apenas que ela se posicionasse a respeito do horário do almoço, e que quando ela anunciasse a pausa, eles também tinham que se posicionar e se recusarem a fazer qualquer outra gravação nesse intervalo. No dia seguinte, Adélia se posicionou no horário de almoço e o eletricista chefe foi o primeiro a apoiá-la, desligando a chave de luz, o diretor (branco), virou-se para os dois (ambos negros) perguntando se haviam enlouquecido e Adélia, como porta voz, reforçou a importância da equipe se alimentar e não permitiu que continuassem as gravações. Após esse episódio, ela ficou conhecida como “rainha da pesada” e tornou-se amiga dos homens, que outrora pediam sua demissão, faço o demarcador de raça para conseguirmos visualizar as fronteiras necessárias de sempre atravessadas para que esse diálogo acontecesse, tendo já em mente a questão de classe social, o poder na hierarquia do cinema e a questão de gênero, em que Adélia era a única mulher presente no set.

Ela também tinha métodos tidos como pouco comuns para a época, como exigir que toda a equipe técnica tivesse uma cópia do roteiro, incluindo os

⁸⁴ Em seu livro *Ensinando a Transgredir* (2019), bell hooks coloca fronteiras como “as barreiras que podem ser ou não erguidas pela raça, pelo gênero, pela classe social, pela reputação profissional e por um sem-número de outras diferenças”(pág 174).

maquinistas e a equipe elétrica, frisando a importância de todxs lerem antes das filmagens o material a ser gravado.

Também defendia a importância desses técnicos assistirem ao copião⁸⁵ do filme, pois caso houvesse algum erro na filmagem, os próprios poderiam se dar conta sem necessidade de alguém falar, essa situação para Adélia era como uma forma de amadurecimento intelectual, e fazia aumentar o nível desses profissionais no mercado de trabalho. Até porque, poucos tiveram a oportunidade de estudos e como a própria diz em entrevista para a dissertação de Clarissa Cé: “não existia técnico branco” (OLIVEIRA, 2007), a grande maioria era de periferia e pretos.

Voltando ao *Amor Maldito* e agora contextualizadxs das experiências vividas por Adélia enquanto diretora de produção, que perpassam pela dor de ter que se impor em um ambiente machista e elitista. Entendemos sua postura de partilhar tantos dos direitos quanto às obrigações que o filme necessitava, é um exercício de intimidade e confiança e pode ser entendido como uma prática afrocentrada no que cerne a certo nível uma inclusão comunitária, em que a equipe que contribuiu com o filme passa a ser sua comunidade, envolvidos por quase quatro anos nessa produção.

O conceito de transgressão que convido a todxs a pensar aqui é baseado no livro de bell hooks, *Ensinando a Transgredir* (2019), escrito pela primeira vez em 1994, e que no Brasil já está em sua 4^a tiragem. Sua abordagem se concentra em traçar reflexões a partir de suas experiências sobre processos pedagógicos, que de algum modo, desviam-se da norma de um modelo pedagógico autoritário, hierárquico e dominador. A professora e escritora afro-americana bell hooks apresenta o pensamento e crítica, como prática de teorizar, e tal prática como libertadora, podendo até mesmo se tornar curativa, se assim a direcionarmos.

Ao falar de cura me recordo de um outro texto da autora, *Vivendo de Amor* (1993), nesse texto ela fala da importância do amor dentro das comunidades negras e os desafios que sofrem para ressignificarem as ações do amar após influência do sistema escravocrata. No subtítulo *Se Conhecêssemos o Amor,*

⁸⁵ Copião é a primeira montagem do filme, hoje entendemos como primeiro corte.

hooks se atém ao fato de que mulheres negras normalmente são associadas apenas a capacidade de sobreviverem, para contrapor esse estereótipo ela segue afirmando “Quando nos amamos, sabemos que é preciso ir além da sobrevivência. É preciso criar condições para viver plenamente” (HOOKS, 1993) e ao final do texto ela nos lembra que o amor é uma forma de cura.

O amor do qual é mencionado no texto é entendido como o *amor interior*, e faz questão de explicar que não utiliza o termo *amor próprio*, pois a palavra próprio, subentende a necessidade de haver outro que não será amado e “numa sociedade racista e machista, a mulher negra não aprende a reconhecer que sua vida interior é importante” (HOOKS, 1993), a escritora explica que quando mulheres negras entendem a importância e a potência de amar seu interior, conseguimos assumir atitudes capazes de modificar as estruturas sociais a nossa volta. Essa capacidade de modificação é atribuída a Adélia, que assume essa postura perante a produção do longa, buscando soluções para os problemas que surgiram durante a produção, como na pós-produção e também na sua distribuição.

Com pouco orçamento em caixa para a montagem e a pós-produção, e aproveitando dos seus contatos como produtora executiva em outros filmes, a cineasta consegue que o estúdio *Líder Laboratório* fizesse a montagem, no acordo de pagar com o dinheiro feito na bilheteria. Mas após estar pronto, o filme ainda sofreu novas represálias, e teve dificuldades em conseguir alguma distribuidora parceira e/ou salas de cinema que se dispusessem a exibi-lo.

Novamente, Adélia vê a necessidade de criar uma estratégia que desse conta de sua produção entrar para circulação. Em parceria com o dono do Cine Paulista, Magalhães, dono de oito salas de cinema na cidade que gostou do filme, propõe para que exibissem na classificação de filme pornográfico para assim não gerar problemas posteriores para Magalhães e Adélia com o governo ditatorial. Após reunir a equipe técnica, as atrizes e atores e explicar a situação, todxs concordaram com a ideia, e finalmente puderam fazer o filme entrar nas salas de cinema, sua distribuição cobriu os gastos que haviam feito durante as gravações e pós-produção.

Atualmente, devido ao resgate do nome e história dessa cineasta pela pesquisadora Edileuza Penha de Souza, o filme tem participado de festivais com temáticas referentes a questões do movimento LGBTQI+. Chegou a receber homenagens como a *I Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio*, e a exibição do filme *Amor Maldito* (1984) em festivais como *VII Cachoeira Doc*, *16º Goiânia Mostra Curtas, Mostra Diretoras Negras do Cinema Brasileiro*. Hoje, as experiências apresentadas por Adélia se tornam motivadoras para novas cineastas, mesmo que essas, assim como ela, sigam tendo dificuldades para acessar financiamentos públicos, salvo raras exceções.

Atribuímos a invisibilidade dessa história ao racismo vivenciado, que tem suas raízes no colonialismo, no qual a estratégia em apagar nossas histórias e nossas experiências serve como silenciamento por parte de grupos hegemônicos, como os que podemos observar ainda serem predominantes no mercado do Cinema Nacional, homens e brancos. O fato de haver um descaso com os materiais da pioneira no cinema brasileiro, seja na categoria de mulher, seja como negra, também revela as formas de apagamento dessa profissional e de um pedaço de nossa história.

Os negativos de seus curtas, que estavam armazenados no MAM (Museu de Arte Moderna), sumiram do acervo, sendo difícil até para a própria cineasta ter acesso a suas obras. Mas, apenas de ter acesso ao filme *Amor Maldito*, assim como ter conhecimento da existência da cineasta, é capaz de despertar o sentimento de pertencimento em outras mulheres que estão iniciando no audiovisual, sobretudo cineastas negras. Esse sentimento vem da representatividade que aquele corpo no lugar de produtora de imagem, de arte, causa, a partir de seu *lugar de fala*, Djamila explica que “essa marcação se torna necessária para entendermos realidades que foram consideradas implícitas dentro da normatização hegemônica”. (Ribeiro, 2018, p. 33).

Esse lugar de fala, enquanto cineasta e negra, vem se reescrevendo devido ao resgate feito por produtoras do audiovisual e também pesquisadoras, a fim de não permitir que essa história seja apagada novamente. Como o caso do curta-metragem lançado em 2020, *À Beira do Planeta Mainha Soprou a Gente*,

por Bruna Barros e Bruna Castro, também apresentado na primeira mostra do *Cineclube Antônio Pitanga*.

O desenvolvimento do curta ocorreu dentro da disciplina que uma das cineastas cursava na Universidade, e fala sobre a relação afetiva entre duas mulheres, no caso das próprias cineastas que o produzem, e os afetos e desafetos desse relacionamento atrelados à vivência com suas mães.

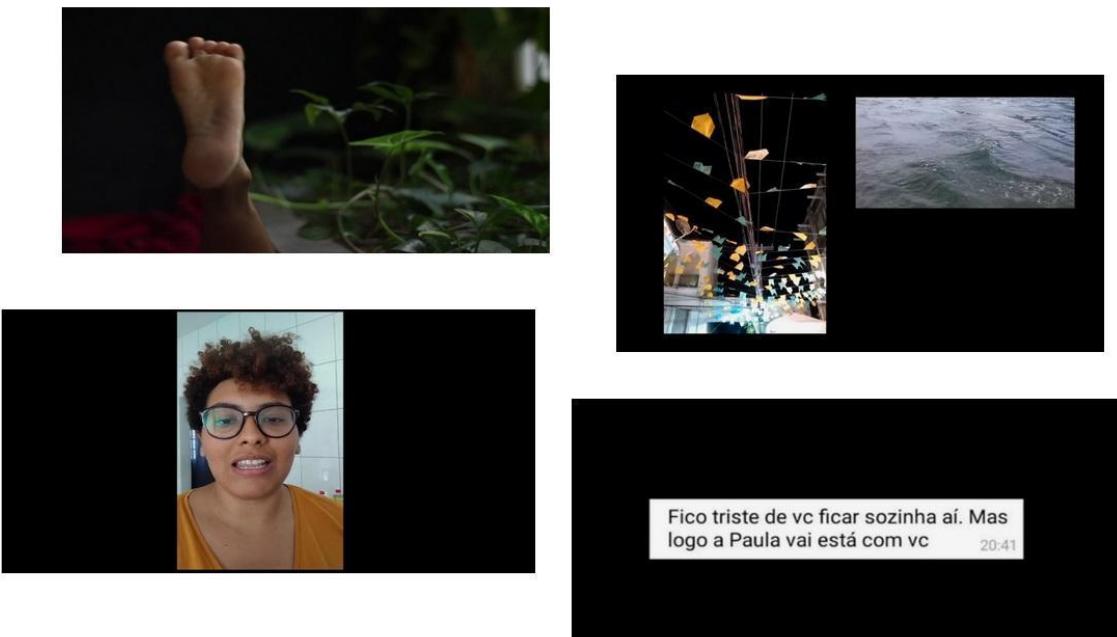


imagem 23: Frames do curta *À Beira do Planeta Mainha Soprou a Gente*, 2020
Mostra a predominância de imagens do acervo pessoal das cineastas. Fonte: Vimeo⁸⁶

A estratégia adotada pelas cineastas foi a utilização de vídeos de seus acervos pessoais, como interações com suas mães, e também de vídeos de suas próprias intimidades, sendo necessário gravarem poucos materiais específicos para o curta, trazendo ritmo, assim como Adélia, a questão LGBTQI+ como tema da narrativa. Além de subverterem a utilização da digitalização e da internet, em que, em geral, são os grandes capitais que se beneficiam.

⁸⁶<https://vimeo.com/392606774>

É certo que a tecnologia abriu possibilidades inéditas de democratização e produção da cultura, mas também é certo que, devido aos meios de interação do mercado audiovisual, essa democratização se torna apenas uma brecha.

2.3 - Camila Moraes

A segunda mulher negra no audiovisual que conseguiu fazer um longa-metragem, no gênero documentário, foi Camila Moraes, na direção do filme *O caso do homem errado* (2017). Sua produção durou sete anos devido à dificuldade de conseguir financiamento e apesar da parceria com uma produtora de cinema, o filme só pode ser finalizado com o financiamento da comunidade negra de Porto Alegre.

Trinta e três anos depois da produção de Adélia, o racismo e preconceitos ainda são percebidos como barreiras para a produção de cineastas negras no Brasil, e a comunidade negra e movimentos negros seguem sendo pilares fortes para os Cinemas Negros continuar existindo e fazendo denúncias.

Como o documentário de Camila Moraes, que narra a história de Júlio César de Melo Pinto, um operário negro que foi detido pela polícia confundido com um assaltante de supermercado. Júlio havia saído sem seu RG e sofreu um ataque epilético durante a abordagem da Brigada Militar. O filme é baseado em uma história real que aconteceu há mais de 30 anos, em 1987, em que o suspeito é fotografado sendo colocado dentro da viatura ainda com vida, para meia hora depois chegar a um pronto socorro morto, baleado por dois tiros.

Sim, qualquer semelhança com a nossa realidade não é pura coincidência, está ainda é uma prática recorrente tanto no Brasil como em outras países ocidentais, como os EUA, no caso que “comoveu” o mundo este ano, a morte de George Floyd, confundido com ladrão pela polícia. Imagens viralizaram na internet, em que sua morte é naturalizada por pessoas filmando a situação,

enquanto Floyd implora por ar, avisa aos policiais que está sem respirar, devido ao estrangulamento que ocorre.

É doloroso falar sobre tantas mortes citando apenas uma, pois são tantos corpos que estamos contando só esse ano, entre homens, mulheres, crianças, repito com lágrimas escorrendo pelo teclado, crianças de nossas comunidades estão sendo mortas enquanto eu escrevo. E em uma pesquisa simples no Google em que digito “homem negro é confundido com ladrão”, surgem várias manchetes:

Google search results for "homem negro é confundido com ladrão":

- www.cnnbrasil.com.br** - [Homem negro é detido ao ser confundido com assaltante nos ...](#)
8 de set. de 2020 — Joseph Griffin praticava corrida na calçada quando foi abordado.
- www.cartacapital.com.br** - [Jovem negro é agredido em shopping e diz ter sido ...](#)
7 de ago. de 2020 — Polícia apura caso de entregador de 18 anos que relatou ter sido ameaçado com arma na Ilha do Governador, no Rio de Janeiro.
- www.correiobrasiliense.com.br** - [Adolescente negro que fotografava pássaros é confundido ...](#)
11 de out. de 2019 — O menino de 17 anos aproveitava o horário de almoço para fotografar no bairro em que trabalha, em Jundiaí, e passou a ser apontado como ...
- oab-rs.jusbrasil.com.br** - [Cliente negro diz que foi confundido com ladrão e agredido ...](#)
Um segurança e técnico em eletrônica foi agredido por seguranças de um supermercado, em Osasco, na Grande São Paulo. Ele foi confundido com ladrões e ...
- recordtv.r7.com** - [Homem negro confundido com ladrão deve ganhar processo ...](#)
6 de out. de 2018 — O homem negro que foi confundido com um ladrão só porque estava num carro zero pode ser o primeiro brasileiro a ganhar um proces...
- www.geledes.org.br** - [Policial mata homem confundido com ladrão; o suspeito era ...](#)
Um homem foi assassinado dentro de uma lotérica em Diadema, no ABC, em São Paulo. Um suspeito entrou no estabelecimento e anunciou assalto.
- www.metropoles.com** - ["Mudei meu cabelo, negro já é confundido com ladrão", diz ...](#)
25 de ago. de 2020 — O confeiteiro estava procurando alguns ingredientes para fazer bolo comemorativo quando sofreu abordagens racistas em hipermercado.
- revistaraca.com.br** - [Homem negro é confundido com ladrão - Revista Raça Brasil](#)
O técnico em eletrônica, Januário Alves de Santana foi espancado com cabeçadas, esganaduras, coronhadas e socos por seguranças de um hipermercado em ...

Imagen 24: Print de pesquisa feita no google

Fonte: Arquivo Pessoal

Eu gostaria de dizer que a história mudou e que após a morte de Júlio, e com toda mobilização dos movimentos negros que se rebelaram na época, hoje meus pares não são mais confundidos. Porém seguimos de luto por conta dessa necropolítica que mata corpos negrxs e indígenas todos os dias. As comunidades seguem se rebelando contra essas violências de gentrificação do Estado, militantes fazem campanhas anti-racistas, que se intensificaram na forma virtual ainda mais com as medidas de isolamento social, e o acesso real do que acontece na rua se tornou distante, a periferia segue à margem e ainda mais exposta a essas agressões de forças armadas.



Imagen 25: Montagem feita com letreiro das matérias encontradas da pesquisa do google.

Fonte: Pessoal.

Trinta e três, essa numerologia se faz presente novamente, trinta e três anos separa a história de Júlio César e João Alberto, de novo a manutenção da segurança de um mercado é colocada acima da vida de um corpo negro, de novo a capital do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, se torna palco de uma barbárie.

A história se repete em loop infinito, a comunidade negra segue resistindo, vai pra rua em várias cidades do Brasil, de novo a confrontar a agressividade policial em nossos corpos, na capital gaúcha, podemos acompanhar pelo Instagram de personalidades negras, intelectuais, artistas e profissionais de diversas áreas trazendo vídeos da receptividade que o governo teve a essa mobilização, sendo respondidos com balas de borracha, bombas de gás lacrimogêneo e obviamente a truculência corporal.

Embora esse assunto não seja o tema específico da dissertação, é importante essa contextualização, porque mesmo sabendo da densidade e importância do assunto, acredito que seria necessário uma dissertação apenas para abordar o genocídio da comunidade negra. Parafraseando o documentário *AmarElo* (2020), do Emicida, “é tudo pra ontem”, o respeito e a legitimação de pessoas negras nos espaços é urgente para que possamos ter mais possibilidades de seguir vivos.

Entender que a morte de homens negros por órgãos de segurança, público ou privada, como um tema que fala de dores e perdas de nossa comunidade é entender a complexidade que temos de realidades, no qual, o racismo impede o equilíbrio de *maat* em nossa vida. Trazer em evidência esta questão, colocando como protagonista a comunidade negra que é quem narra a história é uma forma de emergir essa estética afrocentrada.

As pessoas entrevistadas, sobretudo negras, tem a possibilidade de se autodefinirem. O documentário, *O caso do homem errado*, mostra que para avançarmos nesse debate é necessário o regresso a acontecimentos passados, essa postura de olhar o passado a fim de projetarmos o futuro é uma lição libertadora que Camila, tendo consciência da necessidade desta estratégia, privilegia a centralidade cultural da sua comunidade negra gaúcha.

Apesar da dor da história que nos conta, percebemos a força de *nija*, ou seja, o caminho, e essa é a ideologia no afrocentrismo do pensamento vitorioso. Baseada nessa experiência, o filme mostra caminhos tomado pelo movimento negro de Porto Alegre para terem justiça pela morte de Júlio César.

O filme inicia justamente onde tudo acontece, na rua, a cineasta e também jornalista, aborda pessoas na cidade perguntando se elas se recordam do caso de Júlio César. Nos faz perceber o quanto esse caso está integrado nos contos urbanos da cidade e como ele é entendido no imaginário popular de portalegrenses.

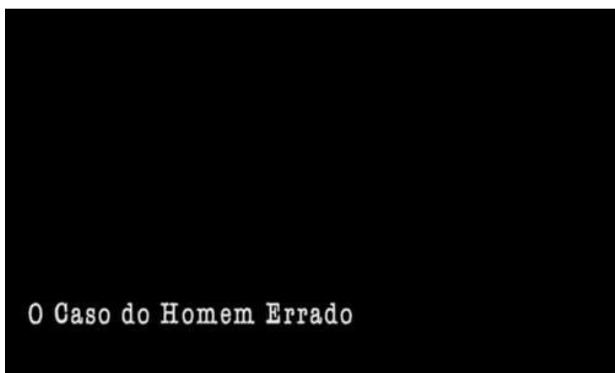
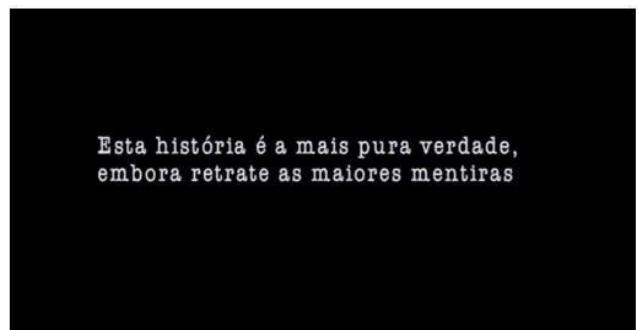


Imagen 26: Frames do trailer *O caso do Homem Errado* (2017)⁸⁷

Fonte: Youtube⁸⁸

⁸⁷ A primeira cena é da própria cineasta entrevistando pessoas que se lembram do ocorrido, seguida de uma frase que contrasta verdade e mentira, implicadas nessa história, seguida de imagem que contabiliza a quantidade de passos que vítima estava do local que foi acusado de roubar.

⁸⁸<https://www.youtube.com/watch?v=hawkVUcKbxw>

Outra estratégia da diretora foi fazer entrevistas com personalidades do movimento negro da época, e/ou pessoas que justamente por conta do ocorrido acabaram tornando-se frente na luta negra. Um dos entrevistados é o pai de Camila Moraes, o jornalista e escritor Paulo Ricardo de Moraes, militante e amigo criado com Júlio César. Neste ponto percebemos o quanto a história contada no documentário está emaranhada à história da diretora, que ainda não era nascida quando ocorreu, mas por sua família ser próxima da de Júlio, ela cresceu sabendo o “caso do homem errado”, essa história atravessa sua própria história. Novamente lembro, “Exu matou o pássaro ontem com a pedra que lançou hoje”.

Em entrevista ao site da Zero Hora Gaúcha⁸⁹ ao receber o 4º Prêmio do *Donna Mulheres que Inspiram*, da revista *Donna* do jornal, a cineasta escreve sobre a importância de ter sido criada em um ambiente de militância, tanto pelo seu pai como por sua mãe, atriz e militante negra Vera Lopes. Por conta dessas influências diretas, tudo o que faz é envolto de uma luta política assim como seu longa, aliás ela explica que a arte é militante. Nesta mesma matéria a repórter Nathália Carapeços que a entrevista traz os dados registrados no Atlas de Violência, publicado em 2018: “a taxa de homicídios entre negros cresceu mais de 23% entre 2006 e 2016, enquanto os assassinatos de pessoas não negras diminuiu 6,8%” (Gauchazh, 2019). Agora em 2020, o Atlas de Violência foi atualizado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, e descrevem sobre violência letal no Brasil:

Uma das principais expressões das desigualdades raciais existentes no Brasil é a concentração dos índices de violência letal na população negra. Enquanto os jovens negros figuram como as principais vítimas de homicídios do país e as taxas de mortes de negros apresentam crescimento ao longo dos anos, entre os brancos os índices de mortalidade são significativamente menores quando comparados aos primeiros e, em muitos casos, apresentaram redução nos últimos anos. (ATLAS DE VIOLÊNCIA 2020, pág.18, 2020)

⁸⁹ Entrevista na íntegra pelo site:
<https://gauchazh.clicrbs.com.br/donna/noticia/2019/03/camila-de-moraes-conheca-a-historia-da-gaucha-que-entrara-a-historia-do-cinema-cjtsktqi5012x01pnsigy35dd.html>

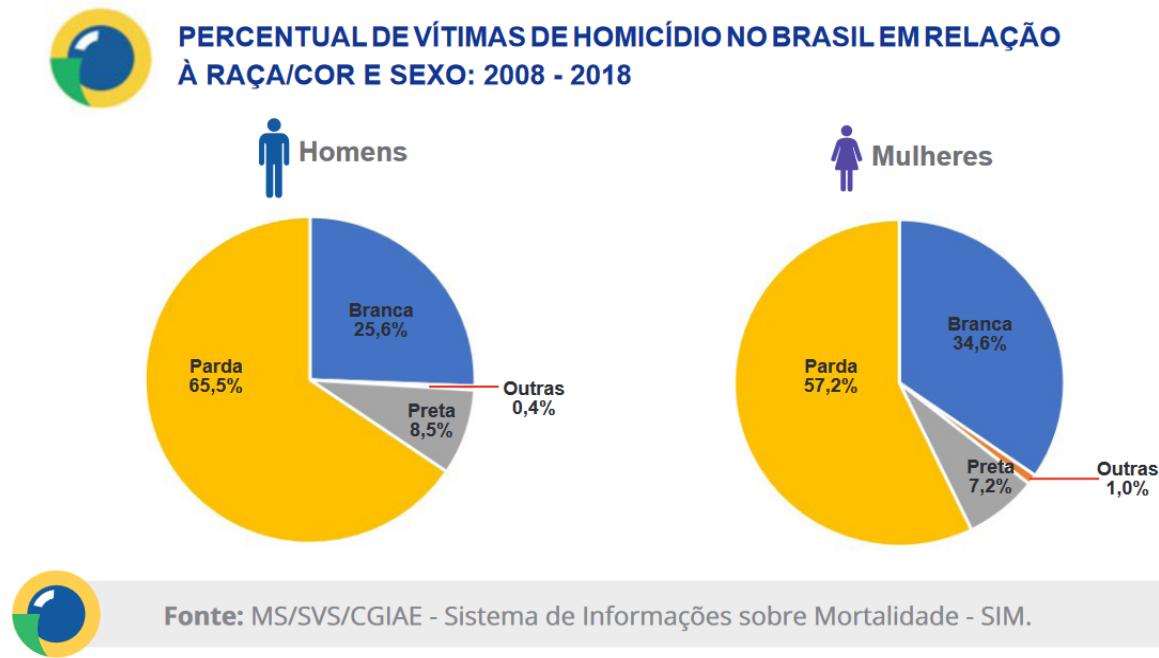


Imagen 27: Gráfico apresentado no Atlas da Violência 2020

Fonte: Atlas da Violência⁹⁰

Pelo gráfico disponibilizado no Atlas e pelo parecer retirado do mesmo documento, percebemos que os dados do Atlas de 2018 para 2020 têm conclusões parecidas e que a população negra formada por pretxs e pardxs continuam sendo a parte da população brasileira que mais sofrem homicídio no país. Apesar das informações serem objetivas e das violências serem recorrentes, ou seja, um tema atual, mesmo tendo como central a narrativa de um caso antigo mas que exemplifica o que está acontecendo agora, em algum bairro periférico no Brasil. Mas independentemente da relevância do tema, a diretora e jornalista teve dificuldades para conseguir o financiamento necessário para a realização desse projeto, o que implica no racismo institucionalizado dentro do mercado cinematográfico, como já apontado nesta dissertação.

A princípio foi escrito um projeto para curta-metragem, Camila junto a sua equipe começaram a buscar financiamentos públicos a partir de editais de

⁹⁰Atlas da Violência 2020

<https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/5929-atlasviolencia2020relatoriofinalcorrigido.pdf>

incentivo à cultura, porém foi indeferido nos processos que participou, também tentaram financiamento coletivo, conhecido como *crowdfunding*, não obtiveram um montante significativo para a produção sair do papel. Por fim, a partir de uma parceria com a produtora independente *Praça de Filme*, de Porto Alegre, puderam dar início às gravações em 2016 e finalizaram em 2017.

No ano em que foi lançado, estava completando 30 anos do assassinato do homem errado, a equipe junto com o movimento negro organizaram uma marcha com o lema: *vidas negras importam*, saindo do centro da cidade até a Cinemateca Captólio. Todas essas informações, Camila Moraes nos conta em uma roda de conversa do cineclube chamado *Antônio Pitanga*, em Salvador-BA, após a exibição do seu filme. E ressalta que toda a produção só foi possível com o apoio da comunidade negra, “seja incentivando, seja com recurso financeiro ou dando outro tipo de suporte pra gente produzir esse filme”.

Essa mesma comunidade negra que a cerca lotou um ônibus que foi de Porto Alegre até a serra gaúcha para prestigiar o filme no *Festival de Gramado*, um dos maiores e mais conhecidos do Brasil. Camila explica essa ação como estratégica para adentrarem em um espaço reconhecidamente branco, elitista formado majoritariamente por homens. Levar um ônibus cheio de pessoas negras para verem a estreia de seu filme no festival é uma forma de mostrar que não está sozinha.

Contudo, sabemos com base no que já foi exposto, sobre o mercado do audiovisual até agora, que conseguir produzir um longa é um desafio, conseguir fazê-lo circular em festival e entrar no circuito comercial é ainda mais desafiador. Camila faz a reflexão e traz a pergunta, “quem faz a curadoria desses espaços?”

A artista Miriane Figueiredo, na qual cito sobre o processo de cura-dor explica que iniciou seu trabalho *Desapropriaram-me de mim* (2016) como “um projeto de aprendizagem e de afrontamento” e “parte também de um descontentamento no que concerne à inclusão de arte negra nos espaços destinados à exposição artística em Curitiba”. O cura-dor na qual ela se refere, é sobre um processo de cura da forma como a imagem negra é retratada, como também, parte da necessidade de abrir diálogo sobre a ausência de estratégias culturais de inclusão, por isso destaca uma das importantes conquistas dos

movimentos negros no cenário nacional, a criação de políticas afirmativas com destaque para a lei 10.639/03.

Contudo a invisibilidade de artistas negrxs ressalta a ausência de agentes negrxs, indígenas, LGBTQ+ e representantes de outras pautas marginalizadas em posições de decisão e escolha do que vai entrar em uma exposição⁹¹, negligenciando a presença desses corpos em espaços expositivos como também em festivais de cinema, como Camila de Moraes expôs durante a roda de conversa.

Percebeu que fazer o filme foi um passo, mas que para fazer o filme ter visibilidade ela teria que traçar um plano. Junto da equipe, começaram a desenvolver o trabalho de distribuidores, indo de cidade em cidade fazendo a divulgação e fechando negócios com salas de cinema. Sua fala é uma verdadeira aula, pois nos explica que quando conseguia espaço em uma sala de cinema, o filme tinha uma semana de exibição, ela ressalta que era muito importante encher as salas nesta primeira semana, pois garantiria a continuidade na programação da sala..

A formação desse público era possível com o apoio das comunidades negras formadas em cada localidade em que a equipe levava o filme, pois promoviam debates, convites a grupos de imprensa, de direitos humanos, judiciário, estudantis e divulgavam aos seus pares.

Os lançamentos, segundo a diretora, ocorreram primeiro no Rio Grande do Sul, como descrito acima, na Bahia, estado em que a cineasta vive há mais de 10 anos, em Salvador, a cidade mais negra do Brasil. Depois foram para o Acre, Norte do país, e nos explica a importância desse movimento como uma forma de descentralizar o eixo cinematográfico (e artístico, como um todo) Rio-São Paulo.

A fala de Camila problematiza, em vários momentos, a necessidade de falarmos sobre a distribuição de nosso trabalho, no caso do longa que lançou, não conseguiu nenhuma distribuidora que o fizesse, ou não tinham interesse não era o perfil da empresa ou cobravam valores altos, no qual a equipe não poderia

⁹¹ Quando coloco ausência aqui é na posição de escassez, mas encontramos sim algumas pessoas negras importantes que eu não poderia deixar de citá-las enquanto curadorxs que são Renata Sampaio, Kênia Freitas, Igor Simões e Hélio Menezes.

arcar. Tiveram que por fim, além de fazerem uma produção independente, também assumiram uma distribuição independente, passando por 15 estados brasileiros em 1 ano e meio, em comparação com filmes lançados por distribuidoras entram em cartaz no mesmo dia em todo o país.

A invisibilidade que atinge a história da mulher negra no audiovisual brasileiro⁹² está entrelaçada obviamente à dificuldade de acesso aos recursos para a produção como também à escassez de espaços para viabilizar a distribuição desses trabalhos. O exemplo da história da Camila é uma entre tantas, mulheres que vem se desenvolvendo nesse mercado, mas que por motivos -na maioria das vezes financeiros - não conseguem tomar a mesma medida da cineasta e literalmente colocar os pés na estrada, porque pelo o que pudemos entender o filme da segunda cineasta negra brasileira só alcançou o público que teve e o segue fazendo, pois primeiramente Camila se propôs a caminhar com ele e até mesmo abrir mão de suas questões pessoais.

Muitas mulheres negras estão movimentando a base, criando estratégias de resistência dentro do audiovisual. É importante ressaltar que a forma encontrada por Camila se soma a tantas outras medidas transgressoras possíveis, esse trabalho está longe de querer legitimar uma ação em detrimento de outra. O ponto que gostaria de me ater é o poder de ação tanto ao trazer uma estética que coloca o documentário como a voz da sua comunidade, quanto em suas estratégias de distribuição como uma *retórica de resistência* diante à violência que sobretudo homens negros ficam sujeitos ao, simplesmente, estarem na rua.

Outra forma potente no qual Camila tem se inserido com suas habilidades jornalísticas e publicitária é conquistando alguns editais como o Edital de Mobilidade Cultural 2019, da Secretaria de Cultura do Estado (Secult-BA) que lhe proporcionou desenvolver o projeto “*Bíblia Seriada - A arte da ficção*” uma residência artística na Califórnia, nos Estados Unidos, para adquirir conhecimentos técnicos de como executar uma série. Dessa iniciativa, Camila iniciou a produção da série *Nós Somos Pares*, que conta as histórias de algumas

⁹² No momento debato sobre espaços de atuação no audiovisual, mas poderia ser em qualquer outro segmento profissional, pois sabemos que historicamente corpos dissidentes são apagados da história e seus feitos quando não apagados, são pelo menos minimizados.

amigas negras e suas relações, sejam de amizades como amorosas. Seu episódio piloto foi lançado em Salvador, no início de 2020, no Cinema do Museu, localizado no Corredor da Vitória, recebendo mais de 100 pessoas.

Idealizou ainda em 2020 em parceria com a Casa de Cultura Mario Quintana e o Instituto Estadual de Cinema do Rio Grande do Sul, o *I Festival de Cinema Negro em Ação*. Aconteceu no mês de novembro de forma online, devido a pandemia, integrando a programação do Mês da Consciência Negra. No Rio Grande do Sul, teve o impacto de apresentar 20 horas de programação na grade da TVE-RS, ou seja, uma tv aberta do estado. Além das produções ficarem disponíveis pelas redes sociais e na Plataforma Cultura em Casa, da Secretaria da Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo.

De fato, Camila vem correndo atrás da fatia do bolo do audiovisual que lhe cabe. Seja levando seu longa para as salas de cinema comercial, seja conquistando editais para investir em sua própria auto-atualização ou seja buscando parceria com órgãos de fomento à cultura e desenvolvendo um espaço de possibilidade de ações como o Festival que idealizou e fez a curadoria, que para além das mostras, também tiveram encontros com players do audiovisual, a fim de estreitar laços entre os produtores negrxs e o mercado emergente dos streamings.

2.4 - Viviane Ferreira

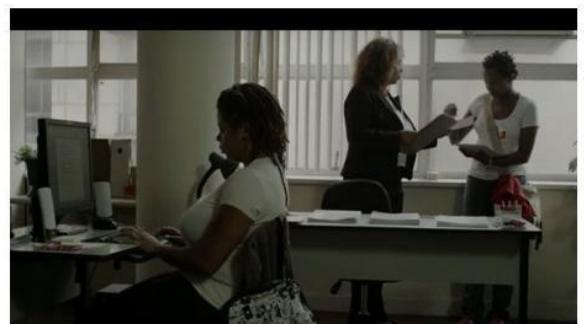
Outra conquista de cineastas negras no campo audiovisual foi o lançamento do trabalho *Um dia com Jerusa*, de Viviane Ferreira, em 2018. Percebo como conquista em dois sentidos: um por ser o segundo longa-metragem ficcional feito unicamente por uma mulher negra brasileira, e também, pela forma de sua viabilização ter sido por financiamento governamental, sendo a única negra “dentre os três contemplados pelo edital para a realização de longa-metragem de baixo orçamento lançado pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, em 2016, no âmbito das ações afirmativas”, como nos

explica Janaína Oliveira, no começo de seu texto *Por um Cinema Negro no Feminino* (2019).

Inicialmente, a baiana Viviane Oliveira conseguiu, a partir do financiamento do Edital de Fomento ao Cinema da Prefeitura de São Paulo, desdobrar o que era o curta-metragem *O dia de Jerusa*, lançado em 2014, com o qual fiz um sticker na série *Cinegras*, e que foi selecionado para Mostra de Cannes. Viviane conta em sua dissertação que primeiramente, o filme abriu VII Encontro de Cinema Negro, mas ao buscar adentrar em festivais maiores, seja no país e no mundo, o corpo de jurado desses eventos o recusaram. Esse relato nos faz pensar novamente, o quanto uma curadoria, sem os nossos pares, que entendem nossas subjetividades podem se tornar barreiras para alcançarmos espaços.

O filme narra a história ficcional do encontro entre duas mulheres negras de gerações diferentes: Silvia, uma jovem que trabalha com pesquisa de opinião batendo de porta em porta, buscando cumprir a meta do dia e Jerusa, uma senhora que vive sozinha e espera pelos filhos, que nunca chegam, para comemorar seu aniversário, ambas as produções são protagonizadas por Léa Garcia e Débora Marçal.

O longa-metragem segue a história do curta, mas como Viviane Ferreira conta em entrevista à Carta Capital⁹³, a possibilidade de trabalhar a história em longa permitiu ter “mais fôlego para explorar o universo em que Silvia e Jerusa



estão imersas.” Na entrevista, a cineasta conta que o filme surge de suas experiências e observações sobre as dinâmicas cotidianas das pessoas negras na cidade de São Paulo, local onde reside atualmente.

Imagen 28: Frames do curta *O dia de Jerusa*.

Fonte: Youtube⁹⁴

Adélia nos⁹⁵ ensinou a transgredir dentro do audiovisual para que possamos nos ver atrás das câmeras⁹⁶ e das possibilidades de atuação a fim de driblar as barreiras hegemônicas do cinema brasileiro, que vem sendo trilhado por mulheres negras em diferentes segmentos.

Como Viviane Ferreira, a terceira diretora de um longa ficcional que apresento nesta escrita, teve a possibilidade de transformar seu curta *O dia de Jerusa* (2014)⁹⁷, no longa *Um dia com Jerusa* (2018), também com financiamento público do Edital Longa BO Afirmativo, em 2016.

A diretora tem uma expressiva participação na construção e consolidação do Audiovisual Negro no Brasil, para além da direção nos sets de gravação, Viviane também é diretora artística do *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul* – Brasil, África, Caribe e Outras Diásporas, importante evento realizado pelo Centro Afro Carioca de Cinema e que comemorou em 2020, seus 13 anos de encontro. Mesmo com o desafio do isolamento social, essa edição que contou com mais de 100 filmes, em 30 sessões, durante 10 dias, trouxe a possibilidade de *pitchings* com players do audiovisual e cursos formativos protagonizado por profissionais negrxs de todo o Brasil, feito para profissionais emergentes negrxs..

Viviane também é co-fundadora da APAN (Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro) uma instituição de fomento, valorização da negritude e

⁹⁴<https://www.youtube.com/watch?v=7y9aNEoS7YA>

⁹⁵Deixo emergir novamente, em comum acordo com minha parceira de escrita, o meu lugar de fala enquanto mulher, negra, produtora de audiovisual e pesquisadora.

⁹⁶Uma pequena referência ao livro que traz o capítulo de Janaína Oliveira, chamado Por um Cinema Negro no Feminino.

⁹⁷ Também realizado com financiamento público pelo Programa Municipal de Fomento Cinema, da cidade de São Paulo.

divulgação de realizações audiovisuais de profissionais negrxs, defendendo os interesses de nossa comunidade por uma perspectiva inclusiva com atenção especial ao recorte racial.

Voltando ao filme, após entender um pouco quem é Viviane neste contexto de audiovisualidades negras e seu papel no fomento de profissionais negrxs no audiovisual, olhamos novamente para *Um dia de Jerusa*, entendendo o berço no qual nasceu, a semente que foi germinada para que pudesse florescer.

Este filme, tem elementos que atraem muito o olhar afrocentrado, por uma série de elementos que esteticamente nos dá essa sensação. Começo com a griotagem direta da contação de história, pois diferente de Camila que busca pessoas para ajudá-la a contar essa história e os colocam como protagonistas da narrativa, se colocando como ponte que liga os diálogos, o que não deixa de ser uma forma de griotagem por si só.

Percebo na história contada por Viviane, a leveza de reunir as crianças na volta do baobá para lhes contar mistérios da vida adulta. Narra o dia de Jerusa e Silvia, protagonistas negras, que nos passam valores sobre a importância de darmos atenção aos nossos mais velhos, a problemática que envolve a solidão das mulheres negras e os mistérios contidos na arte e na religiosidade. Esses temas de forma mais subjetiva, obviamente existem outros padrões afrocêntricos que eu poderia trazer ao ver o filme, mas por hora, irei me ater as esses três pontos.

Diferente de muitos filmes comerciais e novelas, em que o protagonismo são principalmente dados à pessoas jovens (além das intersecções de raça, classe e profissão, mas vamos focar nesse momento, na questão geracional), vemos a história passar em torno de Jerusa, a mesma que dânome ao filme. Essa personagem nos apresenta seu bairro Bixiga, em sua caminhada matinal no inicio da narrativa, acompanhamos com o seu olhar, críticas que Viviane traz em cada detalhe que agrega às cenas, como morador de rua em devaneios (ou seria, mais lúcido que nós?!). Também presenciamos com Jerusa, jovens sendo abordados por policiais por parecerem “suspeitos” (qual seria o critério? uma coisa é certa, eles tinham a mesma cor de pele que Jerusa).

Evocar Jerusa por si só, é um convite a evocar a ancestralidade, o que para o afrocentrismo é uma característica que agrega projetos afrocêntricos⁹⁸, por isso é tão importante recontarmos a história dos que vieram antes de nós, e honrá-los nessas narrativas para que de fato sejam centrais, assim como nossa protagonista.

Nossa ancestral no filme, divide o protagonismo com Silvia, uma jovem negra cheia de energia, porém desmotivada pela rotina que se encontra, tendo que lidar com a competitividade no trabalho, assédios na rua e dar conta de sua relação afetiva com outra mulher. O encontro dessas duas mulheres, desperta ainda mais a personificação da ancestralidade em Jerusa. Suas falas, transpiram a griotagem de Viviane que falei anteriormente, pois é essa personagem que traz ao público histórias do tempo colonial, afinal temos apenas pouco mais de 130 anos desde do início da abolição⁹⁹, ou seja, a avó de Jerusa viveu em meio ao trabalho forçado e resistência à escravização de povos. E ao lembrar de sua antepassada, narra artimanhas para manterem vivas suas memórias e suas origens. Outra característica importante ao afrocentrismo, a sua localização psicológica, a ação de resistência da avó de Jerusa, passada pelas gerações seguintes, mostra o quanto elas sabem o lugar central que ocupam em relação a sua própria cultura, e não a do opressor.

Os mistérios entre os limites da religiosidade e a arte vão surgindo à medida que somos guiados juntamente com Silvia por Jerusa, suas histórias de Carnaval, e sua paixão pela fotografia vão ressaltando a importância da memória e desmystificam a ideia de que ela e seu marido tenham ocupado mais uma função estereotipicamente de subalternos. Seu altar discreto perto da entrada, constante em várias cenas que ocorrem na sala, reaparece como segredos que sabemos que existem nas casas de matriz africana, contudo Jerusa não nos revela, e nem caberia isso naquele momento.

⁹⁸Projeto aqui, entende-se por qualquer medida tomada e organizada seja no campo acadêmico, político, econômico, cultural e artístico.

⁹⁹Me refiro a abolição como iniciada mas não finalizada, pois entendo que ainda temos um longo caminho para emancipação da minha comunidade negra, assim como as indígenas e grupos periféricos.

Afinal, o que importa de fato para nossa protagonista é a comemoração de seu aniversário junto de seus familiares. Todos os preparativos que faz enquanto conta suas histórias, deixando Silvia impaciente, são importantes sem dúvidas, mas tentam nos distrair para algo que está acontecendo. As horas vão passando, e a situação se torna cada vez mais evidente, seus filhos e netos, não vão em sua casa comemorar seu aniversário.

A doçura desta senhora, combinado com a ausência familiar, toca Silvia, assim como nos toca, até mesmo me deixou indignada na primeira vez que vi o filme. O que a família dela tem na cabeça que não puderam estar algumas horas dos seus dias com sua matriarca? A griot em volta do baobá, portadora de tantas histórias, como pode ela ficar sozinha em um dia que considera tão importante?

Os valores matrilineares, de fato são aspectos de origem africana, principalmente se formos resgatarmos os primórdios da cultura egípcia, a coroa, por exemplo, era herdada pela linha materna, assim como os antigos reinos de Punt e Núbia, relegar às mulheres a segundo plano é uma linha do pensamento ocidental. Colocar uma mulher e mais velha no esquecimento, é um ponto recorrente na sociedade ocidental, a desvalorização no mercado de trabalho é um dos campos mais expressivos que podemos observar.

Importante ressaltar que essa solidão da qual, venho colocando, não se refere propriamente ao fato de Jerusa ser uma mulher sozinha, pelo contrário, o começo do filme, justamente nos contextualiza de sua aptidão social no convívio de sua comunidade, isso é muito mais sobre como lidamos com os nossos mais velhos e o lugar que achamos “adequado” em deixar as nossas mais velhas, guardadas em casa.

Em soma ao que estava vivendo, aparece Silvia, uma jovem apressada para bater a meta e preocupada se passou no vestibular. Silvia, como a maioria de nós, segue a lógica ocidental. Chega sem querer muito aprofundamento com Jerusa, só quer respostas objetivas, como se também quisesse acobertar sua própria solidão, não mais pelo campo afetivo, e sim no âmbito do mercado de trabalho, que está inserida. Essa tensão que a faz estar só neste campo, nos é apresentado também no inicio do filme, quando ao chegar atrasada no trabalho, suas companheiras a humilham, mostrando que apesar de trabalhar com outras

mulheres, ainda assim está sozinha, distante das outras, devido a competitividade inerente, que o mercado empregatício ocidental nos instiga. Sua solidão é reforçada pela personagem, a partir de suas preocupações em cumprir as metas do emprego. Viviane ao colocar essas duas mulheres juntas e centrais em uma narrativa, retoma o legado matrilinear em colocar as mulheres como senhoras de suas vidas, assenhoreando-as com a pena que escreve suas histórias, ao dar voz a Jerusa e ao trazer a aprovação de Silvia no vestibular.

Um dia de Jerusa é um filme que nos transporta para o Bixiga e nos faz querer estar no aniversário de Jerusa para podermos sorrir junto com ela, enrolando cada docinho e fazendo com que ela se sinta amada e lembrada. Meu olhar afrocêntrico me faz demorar em algumas cenas, detalhes, nos quais, alguns me trazem para perto dessa narrativa, sem nem ao menos perceber, abandonei a lente teleobjetiva, abandonei a câmera e me vejo, próxima, olhando com meus próprios olhos.

Pensar em Cinemas Negros no Feminino hoje é visibilizar todas essas histórias que trazem um olhar próprio de seu lugar de fala, falas que se traduzem em audiovisualidades, que retratam de forma transgressora a realidade de sua comunidade e de sua época. Em entrevista à EBC (Empresa Brasileira de Comunicação), a pesquisadora de cinema negra Janaína Oliveira afirma que as mulheres negras estão tomando a dianteira em questões técnicas e de qualidade. Agora, enquanto pesquisadoras, temos a teorização como forma de deixar contada em nossa história, a caminhada que se iniciou em Adélia, que ainda segue produzindo, e das novas cineastas como Camila Moraes, Viviane Ferreira, Bruna Barros, Bruna Castro, e de tantas outras cineastas que narram vivências e experiências a partir do audiovisual. Infelizmente não seria possível, em uma dissertação só contar as histórias de todas elas.

Seja na produção de curtas-metragens, um campo de importante atuação de cineastas negras, mas que talvez por isso sejam menos visibilizadas, seja no recente e independente *À Beira do Planeta Mainha Soprou a Gente* (2020), de Bruna Barros e Bruna Castro, seja com recursos de financiamento público, como no caso de *Cinzas* (2015), de Larissa Fulana de Tal, no qual vou apresentar agora.

O fazer cinema possui vários desafios, dentre estes o recurso econômico é um dos fatores que mais determina a estrutura filmica de uma produção. Essa questão foi pontualmente exposta pelxs cineastas¹⁰⁰ que estavam na primeira mostra do *Cineclube Antônio Pitanga* (Salvador, 2020), tanto pela necessidade de equipamentos para alcançar certos ângulos e sensações, como também pela importância de se ter uma equipe e uma saída para resolver o impasse financeiro, que na maioria das vezes se materializa em forma de financiamento público, a partir de editais, como vimos na história de Viviane Ferreira, também foi o caso da cineasta e produtora audiovisual Larissa Fulana de Tal, presente no primeiro dia de mostra do Cineclube baiano.

A cineasta negra baiana relata que a produção de seu curta exibido, *Cinzas* (2015), teve incentivo público no valor de 95 mil reais, por ser contemplado pelo Edital de Apoio Curta-Metragem Curta Afirmativo, da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (Sav/Minc), em parceria com a Secretaria Nacional de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR) do Ministério das Mulheres, Igualdade Racial e dos Direitos Humanos, em 2015. Larissa Fulana de Tal ainda afirma que o recurso financeiro foi fundamental para a estrutura de filmagem que o *Cinzas* teve, por exemplo, a câmera em movimento.

¹⁰⁰Essas declarações aconteceram durante o Cineclube que aconteceu no Espaço Cultural Boca de Brasa, no Museu Nacional de Cultura Afro. Os curtas em exibição eram *Cinzas*, de Larissa Fulana de Tal; *Um Ensaio Sobre a Ausência*, de David Aynan; *Rebento*, de Vinicius Menezes; e *À Beira do Planeta Mainha Soprou a Gente*, de Bruna Barros e Bruna Castro.

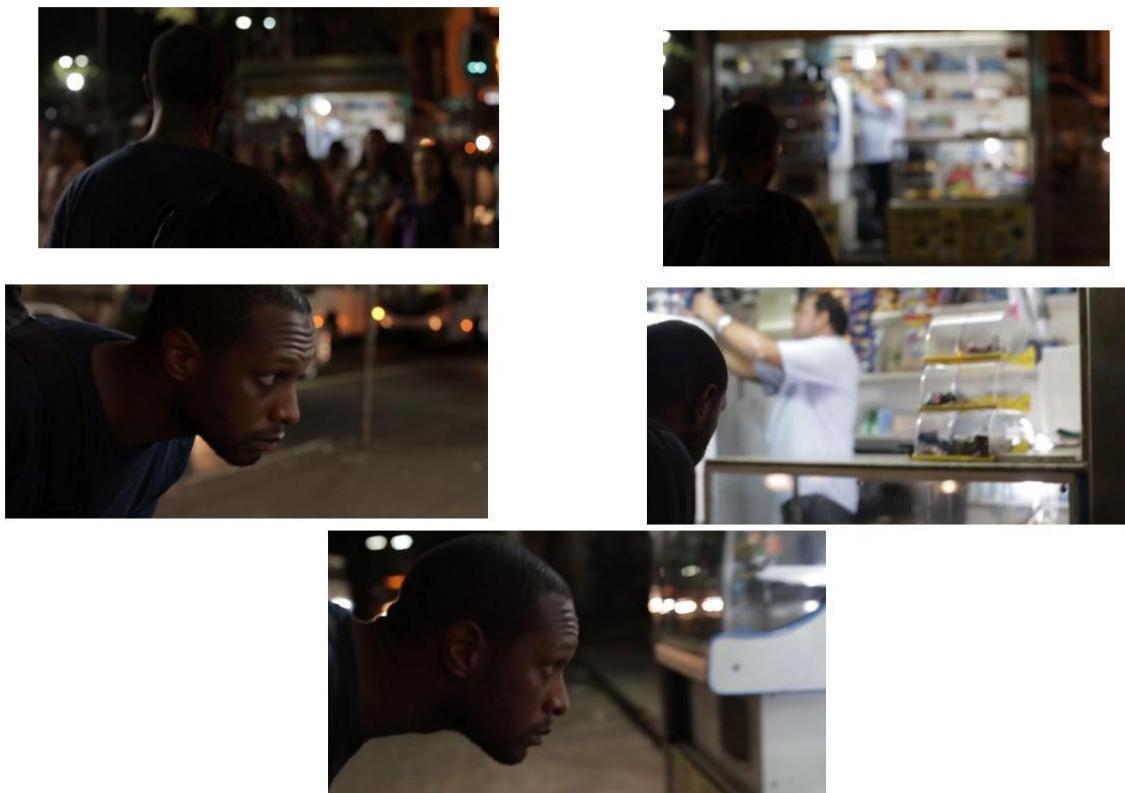


Imagen 29: Frames do filme *Cinzas* (2015) de diferentes ângulos de uma mesma cena gravada com câmera em movimento.

Fonte: Imagens retiradas do trailer do filme disponível na internet¹⁰¹.

A proposta de investigação e pesquisa sobre a estética de Audiovisualidades Negras Brasileiras, mais especificamente de cineastas negras, iniciada no mestrado, me trouxe¹⁰² a consciência econômica da produção dos

¹⁰¹<https://vimeo.com/142628092>

¹⁰²Este trecho do artigo está em primeira pessoa, por conta da necessidade que vejo de delimitar os espaços de atuação de pesquisadores negrxs na Academia. Não só pela forte recorrência histórica já observada de apagamento e invisibilidade em todas as linhas de produção que pessoas negras se inserem, como também para que outras pessoas negras possam encontrar materiais que se identifiquem e saibam que nesse momento se trata de uma pesquisadora negra, no caso, aqui se trata de uma mestrandona negra, produtora e pesquisadora de audiovisual com perspectivas afrocentradas dentro do feminismo negro.

filmes, e como ela era (e é) um fator determinante e influenciador nas estéticas adotadas nas produções. Ir ao *Cineclube Antônio Pitanga* e ouvir cineastas negrxs falando sobre como o financiamento é um desafio em suas produções confirmou minhas reflexões, que começaram quando li o *Manifesto Recife*¹⁰³, publicado em 2001, criado após a quinta edição da *Mostra de Cinema de Recife*. Esse foi o momento em que artistas negrxs¹⁰⁴ colocaram, pela primeira vez por meios formais, em pauta a importância de políticas afirmativas no audiovisual. Suas pautas se somam na história do Cinemas Negros aos dogmas apresentados pelo *Manifesto Dogma Feijoada*, que surgiu em 1999.

Esse manifesto foi considerado pelos pesquisadores de cinema negro como sendo o primeiro a estabelecer os pré-requisitos para que existisse um cinema negro brasileiro. Lilian Solá Santiago, única mulher do *Movimento Cinema Feijoada*, em entrevista à Janaína Oliveira, afirma que o “Cinema é uma atividade extremamente elitista”¹⁰⁵.

O cinema é branco, elitista e “macho”. “Boletim Raça e Gênero no Cinema Brasileiro”, realizado pelo GEMAA (Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ações Afirmativas) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, existem intensas desigualdades de gênero e raça nas áreas de direção, roteiro e atuação dos filmes superiores a 500 mil espectadores entre os anos 1970 -2016. (SACRAMENTO, 2017, p. 01)

¹⁰³Em 2001, surge o Movimento do Recife, em resposta às críticas feitas durante a premiação da 5a edição do Festival de Cinema do Recife, em que algumas pessoas quiseram desmerecer alguns produtores negros(as) do audiovisual ao serem contemplados nas premiações. Trouxeram à tona suas preocupações políticas e financeiras e fomentaram o debate pela implantação de programas de incentivo com foco na etnicidade, suas pautas eram: 1) O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; / 2) a criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3) a ampliação do mercado de trabalho para atores, atrizes, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes; 4) a criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira. (Carvalho, 2011, p 28).

¹⁰⁴Tanto os produtores de audiovisual quanto atrizes e atores.

¹⁰⁵Trecho retirado do Artigo de Janaína Oliveira chamado *Por um Cinema Negro no Feminino* publicado no livro *Mulheres atrás das câmeras. As cineastas brasileiras de 1930-2018*, Org. por Luiza Lusvargi e Camila Vieira da Silva, de 2019.

Então como, em um mercado elitista como descreve Lilian Solá Santiago, e ratifica a pesquisadora e produtora negra Evelyn dos Santos Sacramento através da passagem apresentada acima, conseguiremos ousar em um Brasil em que a competitividade dentro do campo cinematográfico ainda perde espaço para produções estrangeiras, em sua maioria Hollywoodianas, e de custo mais baixo do que as produções locais? Como ainda, competir pelos financiamentos com grandes produtoras, como a *Globo Filmes*, que acessam leis de incentivo fiscais com maior facilidade junto às empresas, como a Lei Rouanet?¹⁰⁶ Vamos acrescentar, ainda, a interseccionalidade temporal de gênero, raça e sexualidade, como no caso de Adélia Sampaio, que ousou em 1984, produzir um longa-metragem com a temática do lesbianismo. Conhecer a história destas mulheres negras é conhecer os caminhos da participação feminina nos Cinemas Negros.

¹⁰⁶A Lei nº 8.313, de 1991, mais conhecida como Lei Rouanet, instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), que canaliza recursos para o desenvolvimento do setor cultural, com as finalidades de: estimular a produção, a distribuição e o acesso aos produtos culturais (CDs, DVDs, espetáculos musicais, teatrais, de dança, filmes e outras produções na área audiovisual, exposições, livros nas áreas de ciências humanas, artes, jornais, revistas, cursos e oficinas na área cultural etc.); proteger e conservar o patrimônio histórico e artístico; e estimular a difusão da cultura brasileira e a diversidade regional e étnico-cultural.



**Capítulo III: AÇÃO - TeorizAÇÃO e o processo de CURA-DOR:
Escre(vi)(vendo)me**

Produções de realizadores negrxs enquanto arte contemporânea extrapola o campo do entretenimento e para além das telas, as artistas e produtoras audiovisuais visam tensionar os debates acerca do racismo nas Instituições e mercados artísticos, expondo as dificuldades e barreiras do Racismo Estrutural que ainda recebe a manutenção e perpetuação por agentes culturais privilegiadxs. O exercício de pensar sobre essas narrativas e suas formas de difusão é um processo de cura, tal como bell hooks nos aponta sobre o processo de teorização como vimos nos capítulos anteriores.

Ao escrever sobre o fazer literário das mulheres negras, Conceição Evaristo explica que ao se auto-representarem elas se inscrevem no corpus literário, pois saem da esfera de quem é *descrito* para o que é *vivido*. Destituindo assim esse *corpo-objeto* para então criarem e até mesmo imporem como a própria escritora escreve o seu lugar de sujeito-mulher-negra que se descreve. Ao fazerem isso, essas mulheres da literatura, assim como a própria Conceição Evaristo garantem que suas escre(vivência)s cheguem a outras mulheres negras. O fazer cinema também visto neste lugar de contação de história nos permite narrar nossa escre(vivência).

Assim como Conceição disse: que as escritoras negras assenhoreando-se da pena¹⁰⁷, antes símbolo do poder falo-cêntrico branco, para inscrever imagens de sua auto-representação, nós realizadoras negras nos assenhoreamos da câmera antes símbolo de narrativas visuais do colonizador e contamos nossa história. Este capítulo reservo para contar um pouco sobre o processo de produção e motivações de dois curtas que dirigi .

3.1 Gravando a cena vai

A importância da representatividade extrapola a simples contemplação e ter alguém para se espelhar é um dos principais mecanismos de empoderamento e a tomada de força para se sentir capaz e também adentrar em espaços que antes não ousaria, pois, o ensinado é que não alcançaria.

Penso nos meus trabalhos desenvolvidos nos últimos dois anos, atravessada por influências e acesso a representatividades artísticas tanto no campo audiovisual quanto no campo musical com o rap. Esses são elementos

¹⁰⁷ Essa passagem faz referência a seguinte citação: “Assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma auto-representação”. (CONCEIÇÃO, 2005, 06)

que meus trabalhos carregam pelas vivências e experiências que a arte contemporânea proporciona, sobretudo à artistas negrxs. E como esses elementos ganham significado e compõem minha estética artística. Trarei neste capítulo dois principais trabalhos realizados no ano de 2020, em um momento ímpar da história da humanidade, a proliferação do Coronavírus, o COVID-19, levando a entrarmos em um período de isolamento social.

Novamente corro o risco de cair em uma autobiografia nesta dissertação em nome da metodologia afrocentrada pela qual escolhi desenvolver esse projeto. Olho para as escolhas.

3.2 PRELÚDIO - Curta-metragem em meio a Pandemia

Epahey Oyà!!

Farei uma pequena retomada no processo artístico de produção do curta-metragem *Prelúdio*, primeiro curta-metragem fictício da *Negada Produções*, e primeira produção audiovisual que assumi o papel de diretora dentro da produtora. Foi um trabalho executado durante a pandemia. Nesta escrevivência faço o convite a questionarem, quais os possíveis desafios do processo de produção de um filme em período de pandemia protagonizado por mulheres negras?

A cinematografia negra brasileira nos faz pensar na inserção de profissionais negrxs no audiovisual, carregando narrativas e olhares de uma comunidade que vivencia o racismo em diferentes esferas. Neste espaço de narrativas a arte é um dos meios de combatê-lo, propondo histórias emergentes que contrapõem a lógica desse corp^x negrx não pertencente a essa nação.

Em 2017 em sua vinda ao Brasil, a ativista e professora Angela Davis defende o poder da mulher negra na mobilização social dizendo: "quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela" (DAVIS, 2017), mulheres negras que buscam narrar suas próprias histórias e colocam o seu olhar no centro dessas narrativas também estão se movimentando para a construção de novos olhares anti-hegemônicos.

Apesar da importância dessas contra-narrativas e a necessidade de outrxs olhares dentro do audiovisual, em pesquisa divulgada em 2017 pelo GEMAA (Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa) no "Boletim Raça e

Gênero no Cinema Brasileiro” aponta para uma intensa desigualdade de gênero e raça entre os profissionais do audiovisual brasileiro. Para efetivar essa pesquisa foi feito o recorte temporal de 1970 - 2016 e selecionados filmes que alcançaram grande público (acima de 500.000 espectadores).

Foi constatado que predominantemente 98% dos filmes foram dirigidos por homens¹⁰⁸ e apenas 2% por mulheres brancas, ou seja, nenhuma mulher negra. O boletim além de apresentar a participação de diretores, também evidencia roteiristas e elenco principal das obras, com o recorte raça e gênero. Dentre essas categorias a mulher negra aparece apenas com participação no elenco principal ocupando 1% desse espaço em 1980, 2% em 2000 e 5% de 2010 a 2016 com base nesses dados o boletim conclui:

Em quase 50 anos de inúmeras mudanças políticas e sociais, o mesmo padrão se mantém para o cinema brasileiro de maior circulação: intensa desigualdade de gênero e, sobretudo, de raça. A produção cinematográfica do país é mais um campo em que a gravidade da questão racial se evidencia, e com particular intensidade para as mulheres negras. Elas sofrem uma dupla exclusão, de gênero e de raça – fenômeno que a literatura especializada denomina interseccionalidade. O aumento de recursos estatais direcionados ao setor não pode estar dissociado da análise crítica sobre o bem público gerado pela atividade financiada. (BOLETIM GEMAA, 2017, pág. 5)

Tendo em vista que esta pesquisa se volta ao passado do Cinema Nacional, vemos o processo de olhar, como um ato de resistência para nossa comunidade negra que teve seus antepassados colonizados e nossas narrativas negadas. É um ato político que questiona as relações de poder, esse olhar crítico é descrito por bell hooks como um olhar opositor. Esta é a postura dos olhares negros nos movimentos sociais, sobretudo movimentos negros, o que influenciou e ainda influencia diretamente algumas produções artísticas de pessoas negras, inclusive do cinema negro, como cita bell hooks, a respeito deste movimento nos EUA:

Quando a maioria das pessoas negras nos Estados Unidos teve a sua primeira oportunidade de assistir a filmes e à televisão, fez isso totalmente consciente de que a mídia de massa era um sistema de conhecimento e poder que reproduzia e mantinha a supremacia branca. Encarar a televisão, ou filmes comerciais, envolver-se com suas imagens, era se envolver com a negação de representação negra. Foi o olhar opositor negro que reagiu a essas relações de olhar criando o cinema negro independente. (hooks, 2019, pág. 217)

¹⁰⁸ Sendo 85% brancos declarados e 13% não declarados, por tanto sem ter certeza se são ou não brancos.

O fato de muitas das vezes, a “fatia do bolo” da cultura e arte, principalmente do audiovisual, ser vetada de chegar a produtores negrxs, ainda assim temos exemplos que trazem representatividade e estimulam mais pessoas negras a produzirem, como foi o meu caso. Refletir sobre olhares negros, sobretudo atentando o olhar para as produções audiovisuais de mulheres negras brasileiras se tornou o foco de minha pesquisa de mestrado no curso de Artes Visuais, realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Quando participava, ainda em 2018 do cineclube itinerante, *The Blackcine*, em Pelotas, no extremo sul do Rio Grande do Sul, dois filmes me tocaram, os quais, já os apresentei nos capítulos anteriores que foram os curtas *Do que Aprendi com Minhas Mais Velhas*, de Susan Kalik e Fernanda Julia Onisajé, um documentário composto por entrevistas de mulheres-de-santo que explicam um pouco dos conhecimentos que receberam dos seus mais velhos e a importância da transmissão desses conhecimentos dos mais antigos aos mais novos, conexão que une o passado, presente e futuro e um único instante enquanto se reúnem e contam suas histórias.

Como também, o curta-ficcional de Mariana Luiza, chamado *Casca de Baobá*, em que uma jovem parte de seu quilombo para seguir os estudos, deixando saudades em sua mãe que fica trabalhando e rememorando histórias de sua comunidade e para que a filha não as esqueçam, ela envia uma casca de baobá. Símbolo da memória, o baobá é uma árvore antiga que guarda os conhecimentos das comunidades que envolta dela vivem, a ideia de memória e a necessidade de sua preservação demonstra valores afetivos, como também ritualísticos com nossos ancestrais.

Esses filmes me inspiraram a produzir, *Prelúdioum* curta que marca a passagem dessas lembranças ancestrais nas quais, carregamos e seguem presente em pequenos hábitos que temos, assim como uma revisitação ao antigo hábito de se lavar como cura. O Covid pressionou mudanças desafiadoras, com as quais nós ainda estamos buscando formas de melhor viver e sobreviver, seja pela possível crise de padrões sócio-comportamentais, seja pela crise econômica e ambiental. De fato, “crise” se tornou uma palavra recorrente em nosso cotidiano. Taís , nossa protagonista revisita o poder dos rituais, recorre a sabedoria das ervas, o seu banho é preparado com folhas de louro, uma das

ervas de sua yá, sua mãe, a orixá Iansã, àgò senhora dos ventos, Eparrei Oyá! A vontade de deixar marcas de memórias que não se apagam por gerações seguem vibrando no peito. Axé!

Lavar-se em ervas sagradas é buscar se limpar do que não nos serve mais mas nos é imposto, as palavras de Francisca, mãe de Maria em *Casca de Baobá* ainda ecoa em meus trabalhos: "Nossa memória é igual ruína da casa grande, se a gente não cuida, o tempo despedaça". Certas atitudes normalizadas na contemporaneidade contribuem para despedaçar nossas histórias, tais como as queimadas de ecossistemas inteiros e derramamento de minérios em nossos rios.

O momento é de transição, essa afirmativa se estende à Terra, nossa casa, na qual também temos que estar atentos, pois suas mudanças nos afetam diretamente. Esse é um dos motivo de Taís se lavar, pois só assim, de alma limpa e com Ori fortalecido poderá pôr em prática os ensinamentos da Yalorixá Odete D'Oxum, vamos relembrar: "O axé é esse dar força, é ter força para dar força", aprender com nossas mais velhas é saber que estamos preparados a estar ao lado dos nossos e deste lugar que chamamos de lar, pois o axé é ter e dar força, como demonstrado no curta de Onisajé e Kalik. As mais velhas, para mim ainda nova nesse mercado do audiovisual, não precisa ser alguém de idade avançada, e sim essas mulheres que vieram antes na história do Cinema Nacional.

As duas frases que apresentei acima foram retiradas dos curtas e são as principais referências de *Prelúdio*, o lavar foi a ação centralizadora desses aprendizados passados, em que retomamos esses conhecimentos para o tempo não despedaçar nossas memórias e assim podermos fortalecer nosso axé, e consequentemente, os nossos.

Esse processo é exatamente sobre trocas de axé, pois confinada em casa com a atriz Taís Soares e a produtora Eliane Rubim¹⁰⁹, foi possível desenvolver esse trabalho, em que todas em processos de curas interiores, buscamos fortalecer umas às outras e *Prelúdio* é o resultado dessa conexão.

O roteiro basicamente é uma mulher negra em um ambiente íntimo tomando seus banhos de folha, como filha de Iansã, as ervas escolhidas, folhas de louro. Ao se limpar busca a cura, com o olhar convida quem assiste a buscar

¹⁰⁹ Filósofa e jornalista formada na Universidade Federal de Pelotas em 20, professora e produtora, no curta-metragem trabalhou na construção sonora, maquiagem e produção executiva.

sua própria cura também, nesse ambiente dominado pela cor amarela, a pele da atriz sobressai um avermelhado, assim como as tranças em seu cabelo.

Para planos sequências e movimentações de câmeras seguindo o movimento da atriz ao ser banhar, necessitava de um stand cam, como solução fiz um caseiro composto de canos de pvc's. Para solucionar a problemática da iluminação, o ambiente escolhido foi o banheiro de casa, que possui paredes amarelas e o box de piso branco, ao ligar o refletor a luz se difundia com facilidade dando a impressão de se tratar de um lindo dia de sol, o nosso maior desafio, sem dúvidas é ter tido zero dinheiro em caixa.

A ideia do curta surgiu como um desdobramento para o meu fazer artístico, já que a princípio, eu tinha como objetivo colar lambes pela ruas com as frases dos filmes referenciais ditos acima, depois foram pensados em fotos que pudessem assumir os lambes nas ruas, mas por fim, durante o ensaio fotográfico, foi surgindo a narrativa que levou ao roteiro.

As gravações para o curta ocorreram em três momentos diferentes, em que conversando com o resto da equipe, foram processos importantes para o amadurecimento do trabalho, para pensar maiores quantidades de planos detalhes, a movimentação de câmera e refizemos também a captação de áudio. Desses três momentos, as filmagens da segunda tentativa se tornaram *Prelúdio*, que significa introdução para o que virá, com um minuto de duração. O terceiro material de captação, irá compor um longa-metragem afro-futurista que estou escrevendo junto à Negada Produções.

Atravessar as fronteiras que conseguimos transpor desse processo de produção, tanto por marcadores de raça e gênero, quanto o marcador financeiro nos faz refletir em como a pessoa negra é filmada, portanto pensar como captar essa imagem, a pele preta. Também é entender, a abertura de lente que chega a esse corpo e não deixa sua cor opaca e chapada, assim como pensar nos contrastes das luzes que serão diferentes, do que por exemplo o corpo branco, o corpo hegemônico em cena.



Imagen 30: Frame do curta-metragem *Prelúdio*

Fonte: Arquivo pessoal de Bárbara Cezano

É fundamental atentar de que se trata do corpo de uma mulher tomando banho, ou seja, o corpo nu de uma mulher, tentamos nos contrapor através dos ângulos escolhidos, à objetificação do corpo feminino, sobretudo o das mulheres negras, que foram e ainda são, associadas a uma estereotipação sexual nos meios de comunicação do audiovisual, como explica Lúcia Xavier¹¹⁰.

Essas dimensões só reforçam os estereótipos racistas porque, de fato, nós mulheres negras não somos valorizadas. Não estamos representadas positivamente nos meios de comunicação, não participamos dos espaços de tomada de decisão e nem compartilhamos, com igualdade, dos bens e serviços oferecidos em nossa sociedade. Podemos ser maravilhosas passistas de escola de samba, mas não podemos ser exímias cientistas. (XAVIER, 2014, p. 39)

Os planos detalhes como mãos, costas, abdômen e os olhos foram pensados para captar esse nu de forma a não objetificar-lá, e sim, evidenciar que há um espaço de intimidade em que o corpo sem roupas está seguro, e pode fazer seu ritual, essa seguridade do espaço em que se encontra é demonstrado com o convite feito com o olhar:

¹¹⁰ Artigo RACISMO, CORPO, SAÚDE, REPRESENTAÇÃO, publicado no e-book Encrespando - Anais do I Seminário Internacional: Refletindo a década internacional dos Afrodescendentes (ONU, 2015) 2024)

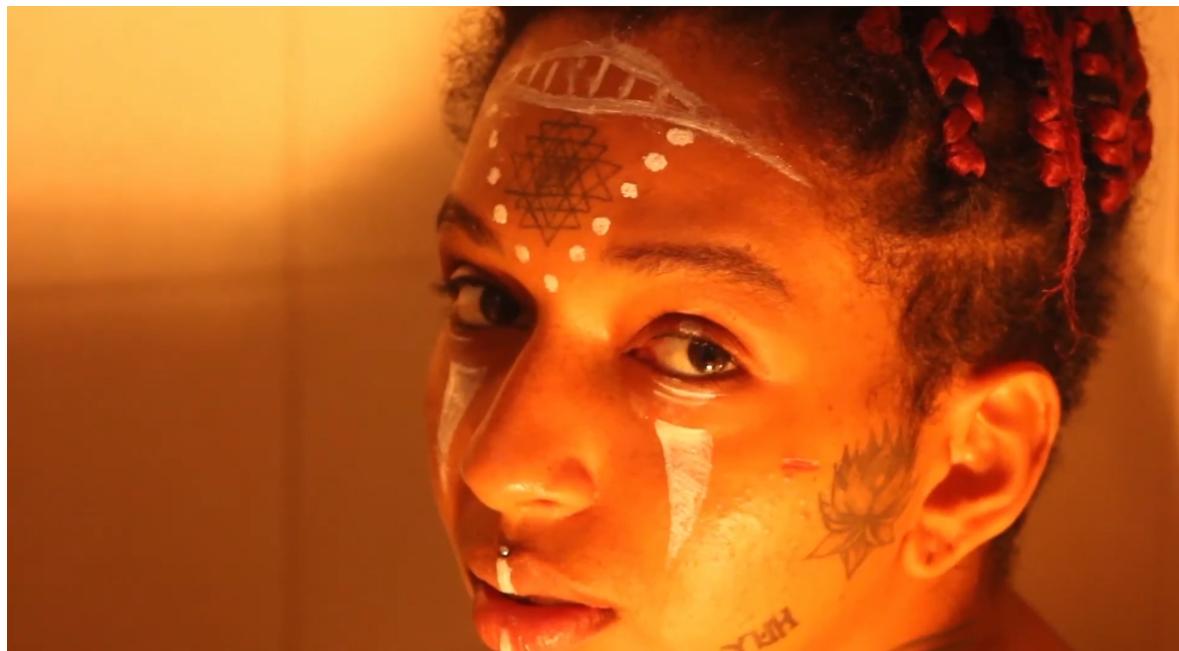


Imagen 31: Frame do curta-metragem PRELÚDIO

Fonte: Arquivo pessoal de Bárbara Cezano

Para a execução das gravações tínhamos em caixa o equivalente a 0 (zero) reais de financiamento, e como solução buscamos utilizar os equipamentos que tínhamos em mãos. Uma câmera EOS Rebel Canon T3i, uma lente 18-55 mm, um refletor de 500 watts, um rebatedor-difusor circular e um tripé, montamos o cenário com os próprios elementos da casa e no set haviam apenas três pessoas trabalhando voluntariamente.

Ter acesso a esses equipamentos, me deu a oportunidade de desenvolver um trabalho audiovisual independente, mesmo que curto e sem recursos financeiros, consegui realizá-lo juntamente com outras mulheres negras. Essa realização é nossa forma de agitar a base na qual Angela Davis nos fala e trazer em evidência o olhar opositor descrito por bell hooks. Tendo referências de outras mulheres negras nessa posição de profissional no audiovisual, que nos deixam pistas em seus trabalhos de como lidarmos com as crises e desafios que podemos enfrentar em nosso processo de produção. É o axé que precisávamos para dar imagem, som e movimento ao curta-metragem *Prelúdio* e mais do que isso, poder passar esse axé a quem assistir.

33. *Ânsia*

Ânsia é mais um curta-metragem que assinei a direção, realizado pelo Negada Produções, com duração de um pouco mais de 10 minutos é uma videodança baseada nas angústias causadas pela ansiedade, que se tornam cada vez mais frequentes e visíveis nesse tempo de isolamento social, desencadeado pela pandemia. Segundo dados divulgados pelo OMS em 2017 o Brasil é o país com a maior taxa de ansiedade do planeta e o quinto em casos de depressão, a pesquisa aponta que 9,3 % dos brasileiros sofrem de algum transtorno de ansiedade. Sintomas como dificuldade de concentração, insônia e preocupação excessiva podem ser indicativos do transtorno, que não sendo bem direcionados para um tratamento adequado podem levar à depressão.

A incerteza sobre o futuro, falta de estrutura e preparo da saúde pública no tratamento das vítimas da nova Covid-19, o desemprego, a pobreza e tantos outros fatores que afetam com mais força as comunidades desfavorecidas, só faz com que ataques de pânico e crises de ansiedade se tornem mais frequentes. *Ânsia* além de um desabafo, é uma observação das consequências físicas e psicológicas da ansiedade, representada na arte contemporânea, se torna o meio em que a artista consegue organizar e compartilhar o cotidiano de uma pessoa que sofre crises de ansiedade.

A construção artístico-teórico da dançarina Talita Melo no processo também é uma forma de mostrar a essas pessoas que elas não estão só, sendo assim um desabafo coletivo para ser escutado em vários âmbitos da sociedade de um tema ainda muito velado pelo preconceito à saúde mental. Através da dança contemporânea, a artista Talita Melo, externa tudo o que a aflige num momento de crise de ansiedade, traduzido pelo meu olhar cuidadoso de diretora de fotografia, em que transformo as imagens em uma composição, juntamente com os sons, para aguçar os sentidos e abrir a percepção do público para a ânsia que nós, artistas queremos transmitir.

Visando essa imersão, utilizamos um meio híbrido de produção, unindo o audiovisual à dança, ou seja, tantos os movimentos do corpo da dançarina como a captação, montagem e edição das cenas são significativas para o resultado final, no caso, a videodança.

A diretora de arte Lili Rubim, juntamente comigo na fotografia, estipulou algumas cores importantes na composição das cenas, como o laranja, o verde e o marrom e mesmo se tratando de um tema nostálgico que caminha para a temática drama, preferimos por essas cores para trazermos maior profundidade às cenas que foram todas gravadas com câmeras fixas enquanto a dançarina se locomovia pelo espaço.

Essa liberdade da atriz ter conhecimento de até onde o olhar da câmera a alcançava e por onde ela poderia transitar na imagem foi um importante exercício de confiança entre nós, a ritualística se fez presente também ali, nesse processo de intimidade. E a atriz em seu processo de cura através da dança tinha a confiança de que eu não mostraria nada a mais do que ela gostaria de mostrar em cada cena.

Talita foi a idealizadora deste projeto e confiou a mim a missão de exprimi-lo em imagem, movimento e som. Me apresentou o roteiro que contava a história de um dia na vida de uma pessoa que sofre de ansiedade, descreveu cenas como a pessoa tomando café e não conseguindo parar quieto presa aos pensamentos, da pessoa embaixo do chuveiro, enchendo a boca com água até sufocar, cenas externas de solidão em meio à multidão, sons como batidas do coração aceleradas, respiração ofegante e uma enxurrada de pensamentos compunham o cenário inóspito que a ansiedade gera.

Contudo esse roteiro foi pensado anteriormente a pandemia e tínhamos planos de enviá-lo a um festival de video-dança no Rio Grande do Sul, porém o vórtice que a crise sanitária causou em 2020, que já matou mais de 1.783.146 pessoas em todo mundo, sendo no Brasil mais de 191.570 vítimas desse vírus¹¹¹ nos levou a deixar esse curta em suspenso¹¹².

O fato de não morarmos juntas, ao contrário da atriz do curta *Prelúdio*, acabou sendo um fator determinante na demora da execução deste trabalho, pois seguíamos as medidas de distanciamento. Isso significava abrir mão de toda a dinâmica social que estávamos acostumadas e isso trouxe consequências psicológicas a toda população mundial, em especial a população brasileira.

Uma pesquisa realizada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e divulgada em matéria no site da Agência Brasil em outubro deste ano, aponta que entre os meses de maio, junho e julho a população brasileira revelou que 80% tornou-se ou agravou o quadro de ansiedade durante a pandemia. No meio artístico não foi diferente, a instabilidade econômica do setor cultural e as

¹¹¹ Dados retirados do boletim de Evolução diária do Google, visitado dia 29 de dezembro de 2020.

¹¹²

várias medidas de recessão de órgãos como a ANCINE, aumentou o estresse dessa classe trabalhadora, da qual faço parte. O estresse é a principal base desse transtorno, segundo Adriane Ribeiro Rosa, coordenadora da pesquisa, em entrevista explica que níveis de escolaridade e renda são fatores que tensionam a população, podendo agir como proteção ou não em situações de adversidades político-econômicas.

Para amenizarmos toda a tensão descrita acima, adaptamos o roteiro ao que estava a nosso alcance e começamos a buscar formas de realizar o curta mesmo estando em espaços diferentes. Nossa primeira versão de *Ânsia* foi composta por cenas em que a atriz se filma vestida de preto, sentada em uma cadeira azul encostada na parede branca, para complementar, usamos um áudio gravado em seu próprio aparelho de celular. Fiquei na responsabilidade de fazer a montagem da obra de forma a trazer para a composição elementos que já havíamos conversado anteriormente que faziam parte dos sintomas de uma crise de ansiedade.

Intercalei os vídeos enviados pela dançarina soteropolitana com algumas imagens que fiz de um dia chuvoso em minha casa, posteriormente pedi para a atriz-dançarina-coreógrafa me enviar vídeos mais pessoais para intercalar com sua ação artística, como um vai e vem em suas memórias, seguindo a cadência de seu áudio e as preocupações que externaliza nesse momento de intimidade que *Ânsia* se tornou para nós. Esta primeira versão foi finalizada com 5 minutos de 35 segundos e traz de forma muito pessoal e forte, o impacto da ansiedade na vida de uma pessoa.

Por trazer alguns vídeos dos arquivos pessoais da atriz em que apareciam outras pessoas, e a voz off trazer um relato tão íntimo, que preferimos não lançá-la em festivais e mostras, mas nos serviu de estudo para entendermos o que queríamos alcançar no resultado final, retornamos ao primeiro roteiro e pensamos o que poderia ser executável.

Abro um parênteses, pois é de extrema relevância contextualizar meu tempo e espaço durante a produção dessa segunda versão. Existe atualmente no Brasil um espaço cultural chamado Centro Afro Carioca de Cinema, situado no Rio de Janeiro, fundado pelo nosso pioneiro Zózimo Bulbul, em 2007. Dentre as atividades educativas do espaço o Encontro de *Cinema Negro - Zózimo Bulbul*, no qual descrevi anteriormente que a Viviane Ferreira é diretora artística.

Neste ano de 2020, por conta da situação sanitária que vivemos, as atividades do Encontro se deram todas de forma online, incluindo cursos de formação. Dentre esses cursos consegui participar das aulas de direção de

fotografia do curso online *Cinema e Pensamento: Narrativas Negras* realizadas entre os dias 21 de junho a 07 de agosto, totalizando 45 horas de formação com o professor e diretor de fotografia Flávio Rebouças. Esta vivência foi determinante para aguçar meu olhar e trazer a narrativa sobre um tema tão delicado performado por uma mulher negra de forma que eu pudesse afastar o máximo a ideia de um corpo frágil e passivo, uma vez que, além das aulas, tive a oportunidade de fazer uma consultoria com Flávio que apontou formas de potencializar as edições do filme.

Demarcar esse recorte da saúde mental narrado por corpos de mulheres negras é como Conceição Evaristo escreve, se dá “profundamente marcada pelo lugar sócio-cultural” em que nos colocamos para produzir esse curta. Em os marcadores econômicos e atravessadores como raça e gênero podem ser sim determinantes fatores de estresse se estivermos inseridas em ambientes hostis à nossa existência. De posse de um olhar aguçado pelas aulas do Centro Afro Carioca, quando pensamos formas de captação, a importância da sombra na composição da imagem tanto quanto a luz, ou seja, o que desaparece contribui para o que faz emergir na cena, surge *Ânsia*, em formato apto a ir a público.



Imagen 32: Frame do filme *Ânsia*

Fonte: Arquivo Pessoal

Sua estréia ao público foi através do *Festival Estudantil de Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia* na edição 5 com o tema *Poéticas do Agora*. Essa edição em especial previa uma premiação de 300 reais como incentivo a finalização dos trabalhos selecionados. Apesar de não ser o valor necessário para execução de um trabalho audiovisual, foi a possibilidade de vermos um retorno do que estamos desenvolvendo e dividimos o dinheiro da seguinte forma: cobriu o valor do transporte dos equipamentos que foram emprestados pelo Instituto

Hori¹¹³, foi separado um quantia para o envio dos documentos para emitir CPB¹¹⁴, uma porcentagem foi para Taís Soares por ter desempenhado o papel de técnica de iluminação no segundo dia de gravação e o restante foi dividido igualmente entre mim, Talita Melo e Lili Rubim.

O evento teve uma boa repercussão na cidade de Salvador, pois visava aproximar a população às produções de acadêmicos das artes cênicas e danças, dentre os selecionados tivemos tanto artistas brasileiros de diferentes localidades como artistas do México e Argentina.



Imagen 32: Capa do Caderno 2 do jornal A tarde

Fonte: Jornal A tarde

Nosso trabalho chamou a atenção da curadoria e da equipe crítica por trazer tanto os elementos da dança como também uma montagem própria do audiovisual e muito influenciado pelas artes visuais, meu berço profissional. Todas essas questões e curiosidades do público que foram surgindo fomos respondendo durante a sessão que ocorreu ao vivo pela página do Youtube do evento.

¹¹³ O Instituto Hori é formado primordialmente por educadores e tem como objetivo a promoção educação inovadora, economia solidária e comunicação formativa e é um grande apoiador das iniciativas do Negada Produções.

¹¹⁴ Certificado de Produto Brasileiro emitido pela Ancine.



Imagen 33: Foto de nossa participação online na transmissão do FESTAC.

Fonte: Arquivo Pessoal

Ter a oportunidade de criar minhas próprias narrativas e identificar a mim e aos meus pares como *sujeito-mulher-negra* desse processo foi devido a representações positivas de mulheres que teorizam em ações, seja na escrita literária ou acadêmica, seja em produções artísticas como o audiovisual e a música.

Escrever vendo-me enquanto agente dessa pesquisa, em constante movimentação com o presente, passado e futuro me fez ver o agora, motivações e situações que são importantes em minhas vivências e conseguir acionar meios do audiovisual para fazer minhas próprias escre(vivências).

Considerações Finais

O olhar nesta pesquisa focalizou a estética e a metodologia de execução de um projeto audiovisual produzido por corpxs negrxs, em que, nesta jornada de ver, escrever e ler abri mão do olho canibal, aquele que come outros olhares, outras visões de mundo. E ao fazer isso, abro espaço a outras mundivisões, como a afrocentricidade que Asante, Mucale e Mazama sugerem.

Esta perspectiva afrocentrada na pesquisa serviu de lente teleobjetiva para podermos enxergar a longa distância dentro da história do Cinema Nacional, o surgimento e consolidação do que hoje entendemos por Cinema Negro Brasileiro. E mais ainda, a partir dessa lente, que centraliza africanos e diáspóricos, consegui encontrar o que não via dentro da história hegemônica do cinema.

Pois é ali que se carrega o risco de uma única história, no qual Chimamanda nos explica em sua apresentação no TEDx, que pode e tem sérias consequências de como uma comunidade, um povo e até mesmo uma nação passa a ser enxergada e julgada, testemunhamos isso nos Cinemas Negros, que sofrem tentativas de inviabilização, descritas ao longo do trabalho. Esse saber-poder (EVARISTO) imposto é representado pela nigeriana Adiche por uma palavra da tribo Igbo, *nkali*, que em livre tradução significa “ser maior do que o outro”, sobressaindo sua cultura e visão de mundo impõe sua percepção sobre outrxs corpxs.

Afinal, qual a história contada sobre as comunidades negras? Qual a imagem atribuída a pessoa negra? Questões que motivaram esta pesquisa e encontraram diálogo nas referências que carrego comigo nessa escrita e se aprofundaram na teorização da Outridade como bell hooks e Grada Kilomba, que questionam as pessoas negras serem colocadas na posição de corpo-objeto, como Conceição Evaristo chama em seu texto. A objetificação de nossos corpos, nos negou nosso passado e insiste em criar estereótipos de uma construção de “raça” e moldes para nos encaixarem, então é um projeto da branquitude hegemônica e falocêntrica garantir a perpetuação desses moldes.

Adupé, agradeço pela oportunidade de ter vivências que me fizeram perceber que esse lugar de Outridade, de corpo-objeto não é um legado da comunidade negra e sim da camada colonizadora que se beneficia de sua branquitude até hoje. Invisibilizando corpos dissidentes que se assemelham ao meu em suas interseccionalidades, mulheres negras artistas que, por muito tempo, tive dificuldade de enxergarem posições que admiro como de escritoras, pesquisadoras, artistas, professoras universitárias e políticas. Mesmo que elas sempre estivessem lá, infiltradas e conquistando/escre(vivendo) o que hoje é nossa história, por isso para vê-las temos que tomar posse de *sankofa*, que quer dizer, retornar e tomar o que é nosso, a participação das mulheres negras no Cinema Brasileiro e mais ainda, nos Cinemas Negros Brasileiros.

Essa metodologia afrocêntrica que insisto em dizer ao longo da pesquisa, me reclama qual é o meu lugar no espaço-tempo para contar essa história, ou melhor, essas histórias. E ao me posicionar no tempo agora, meu país se torna meu lugar de fala, assim como para Elza Soares e ser uma mulher negra artista em 2021 se torna meu *locus*. E me proponho, unida a outras intelectualidades negras, a emergir a *história escondida* (KILOMBA) de mulheres negras cineastas, pois assim como bell hooks também penso que o espaço de representação dxs corpxs é um espaço de resistência.

Esse movimento de transpor o corpo antes visto como objeto agora centralizado enquanto sujeito, no afrocentrismo é entendido por uma palavra Swahili chamada *Nija*, que serve de caminho para uma *libertação retórica*, essa capacidade de nos auto-identificar e contar nossa história, importante para nos descolonizarmos, essa dita descolonização a que me refiro, é muito mais de como enxergamos algo, parafraseando Molefi Asante:

O afrocentrismo não são os dados, mas a orientação para eles. É como abordamos os fenômenos. Por vezes os críticos afirmam que os afrocentristas não apresentaram dados sobre este ou aquele assunto. Ou apontam que eles carecem de informações sobre determinado tema. Nós, como afrocentristas, respondemos que muitas vezes não os dados que estão em questão, mas o modo como as pessoas os interpretam, como percebem aquilo com que se defrontam e como analisam os temas e valores africanos contidos nesses dados. (Asante, pág. 105, 2009)

Sendo assim, percebi nas cineastas negras brasileiras a força *nija* em narrar histórias de nossas comunidades, de forma a nos humanizar e nos tratar como sujeito que somos, trazendo complexidades geracionais, a família como possibilidade de narrativa, a barbárie sobre corpos de mulheres, homens, LGBTQI+ ,negrxs que a sociedade insiste em diminuir, mas que nós sabemos quantos corpos contamos¹¹⁵ só esse ano, também contam sobre amores, desilusões, dificuldades financeiras, conquistas. Somos muitas histórias que hoje se desvelam nas telas e essas mulheres que narram, herdeiras da oralidade, se tornam para mim griôs contemporâneas, que intitulei *Cinegras*, pois elas nos centralizam em suas contações.

O termo que dá nome a essa pesquisa é também a série de stickers e lambes que apresentei no capítulo 1, forma que encontrei na arte urbana de tornar ativa minha pesquisa quanto a questão de dar visibilidade a essas artistas e estimular que outrxs futurxs cineastas negrxs tenham representatividade no meio cinematográfico.

De fato, após colar alguns desses materiais na rua obtive um feedback de alunxs negrxs do cinema da UFPel, me levando a ser convidada para a banca de finalização de curso de Lucas Honorato, trazendo como temática a proposta de uma arqueologia do Cinema Negro. Além de uma postagem nas redes sociais de uma estudante marcando a cineasta Larissa Fulana de Tal, sem nem saberem quem havia colado, a magia da arte urbana.

Sim, me gritaram negra e eu disse, negra sou! Empoderada dessa afirmativa e agora centralizada nas narrativas dessas mulheres cineastas e das escritoras que cito começo a ver *maat*, a verdade reguladora do caos organizar as mazelas causadas por mais de 500 anos de tentativas de apagamentos da nossa importância na história desse país.

Dentre tantos filmes que conheci ao longo da pesquisa e durante as sessões do *The Blackcine* tiveram dois que se tornaram amuletos dessa narrativa e que me inspiraram as minhas próprias produções, foram elas *Do que aprendi com minhas mais velhas* (Susan Kalik e Julia Onisajé) e *Casca de Baobá*

¹¹⁵ Menção ao trecho da música Lion Man de Criolo.

(Mariana Luiza) que desencadearam a produção de meu curta Prelúdio, a série fotográfica *Rito de Passá* e alguns lambes colados com as frases de personagens do filme. Eles me chamaram a atenção pela força que carregam, memórias revisitadas que se fazem presente quando acionadas e contribuem para o fortalecimento do asé a partir da representação positiva dessas histórias.

Celso Prudente vê esse movimento contínuo do passado, presente e futuro como movimento de *esfericidade* ou *tamboralidade*, no qual Carla Ávila também coloca o tambor como elemento importante de resistência. Assim desperta por esses autores procurei o tamboreiro pelotense Rogério Amaro para narrar um pouco de sua história como tamboreiro e a importância dessa vivência para se conectar com a culturalidade negra da cidade gaúcha mais negra do estado, como o dito popular costuma dizer.

Pensando nesse lugar de resistência construído pelos Movimentos Negros e ainda em mente a importância de resgatar nossa história, encontramos nossos pioneiros Zózimo Bulbul e Adélia Sampaio que abriram os caminhos para uma nova geração assegurar a nossa presença no audiovisual, e reafirmadas por profissionais negrxs que expõem a problemática tanto da representação estereotipada de corpoxs negrxs em produções cinematográficas quanto a necessidade de ações afirmativas para o acesso aos recursos do audiovisual.

Essas iniciativas direta e/ou indiretamente influenciaram a participação sobretudo das mulheres negras no cinema, apontado tanto pelos resultados do Boletim GEMAA: Raça e Gênero no Cinema Brasileiro (1970-2016) quanto na pesquisa *A Cara do Cinema Nacional* que desvela a ausência de realizadoras negras no cinema de grande bilheteria no Brasil. Por conta dessas pesquisas achei necessário também expor nossas mulheres negras cineastas que dirigiram longas-metragens de maior alcance público, sendo elas Adélia Sampaio, Camila Soares e Viviane Ferreira, a primeira delas, nossa pioneira, seguida por outras duas mulheres que tomam a frente em projetos que visam dar espaço para outrxs cineastas negrxs.

Em longas-metragens ainda temos poucas mulheres negras atuando, mas já podemos deixar na memória e ser vigilantes para que não se permita apagar da

história novamente o nome de Adélia Sampaio e o nome de novas cineastas de nossa geração.

A territorialidade do Cinema Negro Feminino tem sido pautada nos últimos anos, por trabalhos acadêmicos que surgem com o intuito de historicizar a presença de mulheres negras nas produções cinematográficas. Essas produções interagem com a literatura específica sobre o cinema e ensejam discussões de gênero e raça, incidindo alusões à negritude e a todos os demais elementos que a temática do cinema produzido por mulheres negras tem alcançado. O Cinema Negro Feminino pode ser percebido também como espaço de práticas culturais nas quais se criam mecanismos identitários de representação a partir da memória coletiva e ancestral. (SOUZA, pág. 16, 2017)

Ter acesso a esses filmes, pouco a pouco foram me trazendo para perto deste campo artístico e político e quando dei por mim, já não precisava de uma lente teleobjetiva, eu já conseguia enxergá-las com meus próprios olhos. Essas iniciativas, atreladas ao acesso às aulas formativas do Centro Afro Carioca, com o qual pudemos nos aquilombar, estimularam e deram a confiança de me assenhorear da câmera e trazer minhas escre(vivências), caminho inevitável para mantermos o processo de esfericidade pulsando na história dos Cinemas Negros Brasileiros.

Por fim, esta escrita me influenciou no processo de cura interior, pensar e escrever sobre formas de resistir. Todo esse período foi de aprendizado para mim na esfera profissional de teorizAÇÃO, seja na utilização de uma câmera para fins audiovisuais, seu funcionamento da imagem ou possibilidades de sua distribuição como o aprendizado político de possíveis formas de se posicionar a partir da arte.

Mas principalmente, foi um aprendizado sobre afetividade o que intervém por exemplo, na forma como me relaciono com o espaço que vivo e suas presenças, como me relaciono com as pessoas ao meu redor e com o racismo, me dando possibilidade de ação, eu me auto-descrevo, sou agente da minha realidade. Agora é minha vez de te contar uma história

Referências:

ADICHE, Chimamanda. **O risco de uma única história.** TED Global, Estados Unidos, USA, 2009.

ASANTE, Molefi Kete. **An Afrocentric, Manifesto. Toward an African Renaissance.** Cambridge CB2 1UR, UK and Malden, MA 02148, USA - 2007.

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricity.** Disponível em: <http://www.asante.net/articles/1/afrocentricity/>. Acessado em: 20/08/2020.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Papirus, Campinas- SP:2003.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura.** Editora UFMG, Belo Horizonte, 1998.

Barroso, Célia. (2020) **Um dia com Jerusa.** Recuperado em 4 de Março de 2020, de <https://cenasdecinema.com/um-dia-com-jerusa/>.

BERTH, Joice. **O que é Empoderamento?** Coleção Feminismos Plurais. Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2018.

BULBUL, Zózimo [et al]. **Zózimo Bulbul: uma alma carioca.** Jefferson De (Organização de textos). Rio de Janeiro, RJ: Centro Afro Carioca de Cinema: Fundação Palmares, 2014.

BOLAÑO, César, GOLIN, Cida e BRITTO, Valério, ORG. **Economia da arte e da cultura.** Centro de Documentação e Referência Itaú Cultural. – São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: Obscom/UFS, 2010.

CARTA Capital. (2017). Conheça Viviane Ferreira, a segunda negra a dirigir um longa no Brasil. Recuperado em 02 de março de 2020, de <https://www.cartacapital.com.br/diversidade/viviane-ferreira-a-segunda-negra-a-dirigir-um-longa-no-brasil/>.

CARVALHO, Noel dos Santos e DOMINGUES, Petrônio. **DOGMA FEIJOADA. A invenção do cinema negro.** Revista Brasileira de Ciências Sociais – VOL. 33 Nº 96: 2018.

CARVALHO, Noel dos Santos e DOMINGUES, Petrônio. **A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro.** Estudo Avançados 21 (89): 2017.

CURIEL, Ochy. **Descolonizando el feminismo: una perspectiva desde América Latina y el Caribe.** Primer Coloquio Latinoamericano sobre Praxis y Pensamiento Feminista, Buenos Aires: 2009.

CRENSHAW, Kimberlé. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero.** Revista Estudos Feminista, ano 10, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, SC - 2002.

DE, Jeferson. **Dogma Feijoada: O Cinema Negro Brasileiro.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura Fundação Padre Anchieta, 2005.

DE YEMONJÁ, Mãe Beata. **Ancestralidade, Memória e Luta.** In: Encrespando: Anais do I Seminário Internacional: Refletindo a década internacional dos Afrodescendentes (ONU, 2015-2024), Org. FLAUZINA, Ana; PIRES, Thula. Brasília: Brado Negro, 2016.

EVARISTO, Conceição. **Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira.** Revista Palmares Ano 1 Nº1: 2005.

FIGUEIRA, Miriane. **Catálogo Desapropriaram-me de mim.** 2016.

GAMARRA, Victoria Eugenia Santa Cruz. **Gritaram-me negra!** Peru, 1960.

GATTI, André Piero. **Embrafilme e o cinema brasileiro** [recurso eletrônico]. Centro Cultural São Paulo, São Paulo: 2007.

GEMAA, Boletim. **Raça e Gênero no Cinema Brasileiro (1970-2016).** Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa. Nº2, 2017. Disponível em: http://gemaai.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2017/06/Boletim_Final7.pdf Acessado em: 28/12/2020 às 7:15 hrs.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo.** Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

GOMES, Nilma Lino. **Movimento Negro e Educação: Ressignificando e Politizando a Raça.** Revista de Educação Social, Campinas, v. 33, n. 120, p. 727-744: 2012.

HARAWAY, Donna. **Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial.** Cadernos Pagu (5), pp. 07-41: 1995.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação.** Editora Apicuri e Editora PUC – Rio. Rio de Janeiro –RJ: 2016.

HOOKS, bell. **Olhares Negros: raça e representação.** Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

HOOKS, bell. **Ensinar a transgredir: a educação como prática da liberdade.** Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2ª ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

Janaína Oliveira – **Diálogos Ausentes** (2016). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y-olgFOjek0>. Visualizado no dia 25/06/2018 às 14:51 hrs.

Joel Zito Araújo – **Diálogos Ausentes** (2016). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BZ1z6KSeBfU>. Visualizado no dia 26/06/2018 às 10:24 hrs.

LORDE, Audre. **Fanzine Textos escolhidos de Audre Lorde**. Herética edições Lesbofeministas independentes. Org Herética Difusão Lesbofeminista.

MADRUGA, Thiago Flores. **Histórias da Resistência Negra no Rio Grande do Sul: Vivências através do Lambe-Lambe**. Pelotas: Anais ENPÓS: XIX Encontro da Pós-Graduação, 2018.

MAZAMA ,Ama ed., **The Afrocentric Paradigm**. Trenton: Africa World Press, 2003.

MUCALE, Ergimino. **Afrocentricidade - Complexidade e Liberdade**. Moçambique: Paulina Editora, 2013.

NEVES, Anderson Rodrigues. **Entre o western e o nordestern: os possíveis diálogos entre Lima Barreto e Glauber Rocha no cinema de cangaço (o cangaceiro – 1953 e deus e o diabo na terra do sol – 1964)**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011.

História do Cinema Negro Brasileiro, Youtube. (2018). **O caso do homem errado (2018) – trailer**. Recuperado em 02 de março de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=hawkVUcKbxw>.

ODUNFP, Youtube. (2014). **O dia de Jerusa – TEASER OFICIAL**. Recuperado em 04 de março de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=7y9aNEoS7YA>

OLIVEIRA, Clarissa Cé de. **As Trajetórias de Adélia Sampaio na história do Cinema Brasileiro**. Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharel de Jornalismo, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2017.

OLIVEIRA, Janaína – **Diálogos Ausentes** (2016). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y-olgFOjek0>. Visualizado no dia 25/06/2018 às 14:51 hrs.

PEREIRA, Miguel. O Columbianum e o cinema brasileiro. **ALCEU** - v.8 - n.15 - p. 127 a 142 - jul./dez. 2007.

POLITIKAOZ, Youtube. (2018), **Amor Maldito (1984) de Adélia Sampaio(primeira diretora negra do Brasil)**. Recuperado em 17 de dezembro de 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=xUcuRbdeVuE>.

PRUDENTE, Celso Luiz. **Cinema Negro. Algumas contribuições reflexivas para a compreensão da questão afrodescendente na dinâmica sociocultural da imagem.** São Paulo: Editora Fiuba, 2011. (Coleção Africanidade, V.4)

DE CAMPOS, Renato. **Cinema Brasileiro na época da Embrafilme: Penetração de Mercado através da ação do Estado.** REVISTA UNIARA, n.16, 2005

RIBEIRO, Djamila. **O que é Lugar de Fala?** Coleção Feminismos Plurais. Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.

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

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. **Revista Civilização Brasileira.** n.3, jul.1965. p.165-170.

SANTOS, Ivair Augusto Alves dos. (2018) “**O Caso do Homem Errado**”, de Camila de Moraes. Recuperado em 3 de Fevereiro de 2020, de <https://ivairs.wordpress.com/2018/03/19/o-caso-do-homem-errado-de-camila-de-moraes/>

SACRAMENTO, Evelyn dos Santos. Adélia Sampaio: uma cineasta que ousou ser. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13 th Women’s Worlds Congress (Anais Eletrônicos)**, Florianópolis, 2017, ISSN 2179-510X.

SIEGA, Paula. **A estética da fome: Glauber Rocha e a abertura de novos horizontes.** CONFLUENZE Vol. 1, No. 1, 2009, pp. 158-177, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna.

SOMÉ, Sobonfu. **O Espírito da Intimidade - Ensinamentos Ancestrais Africanos sobre maneiras de se Relacionar.** São Paulo: Odysseus, 2007.

SOUZA, Edileuza Penha (org.). **Negritude, cinema e educação. Caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003.** Volumes 1 e 2. Belo Horizonte: Edições Mazza, 2006.

SOUZA, Edileuza Penha. **Cinema na Panela de Barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade.** Tese de Doutorado em Educação na Universidade de Brasília (UnB). Brasília - DF, 2013.

SOUZA, Edileuza Penha. **Contando nossas próprias histórias: Mulheres negras arquitetando o cinema brasileiro.** In Diretoras Negras no Cinema Brasileiro. Org. Kênia de Freitas e Paulo Ricardo Gonçalves de Almeid. 1ª edição. Rio de Janeiro: 2017.

SUSANNA. Kátia. Entrevista: cineasta Adélia Sampaio fala sobre Amor Maldito. **Portal Infonet.** Aracaju, 24 de fevereiro de 2016. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=BSlu-PRHPhs>>

VERDÉLIO, Andreia. Caixa Cultural abre mostra de filmes de diretoras negras em Brasília. **Agência Brasil – Empresa Brasileira de Comunicação (EBC).** Brasília, 04 de Setembro de

2017. Seção Geral. Disponível em:<<http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-07/caixa-cultural-abre-mostra-de-filmes-de-diretoras-negras-em-brasilia>> Acesso em: 31 de Agosto de 2019, às 18:00 hrs.

VIEIRA, Isabela. Pesquisa revela que mulheres negras estão fora do cinema nacional: pesquisa mostra que apesar de ser a maior parte da população feminina. **Agência Brasil - Empresa Brasileira de Comunicação (EBC)**. Rio de Janeiro, 06 de Julho de 2014. Seção Geral. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2014-07/pesquisa-revela-que-mulheres-negras-estao-fora-do-cinema-nacional>> Acesso em: 31 de Agosto de 2019, às 18:18 hrs.

VIEIRA, Isabela. Cinema negro no Brasil é protagonizado por mulheres, diz pesquisadora. **Agência Brasil – Empresa Brasileira de Comunicação (EBC)**. Rio de Janeiro, 26 de Dezembro de 2015. Seção Geral. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2015-12/cinema-negro-no-brasil-e-protagonizado-por-mulheres-diz-pesquisadora>> Acesso em: 31 de Agosto de 2019, às 17:59 hrs.

Vimeo Festival Taguatinga de Cinema. (2020). **Filme completo à beira do planeta mainha soprou a gente**. Recuperado em 02 março de 2020, de <https://vimeo.com/392606774>.

Vimeo Tela Preta. (2015). **Teaser | Lançamento do Cinzas | 12 de dezembro | Sala Walter da Silveira | 18h30 |**. Recuperado em 02 de março de 2020, de <https://vimeo.com/142628092>.

Filmografia

BULBUL, ZÓZIMO. **Alma no Olho**, Brasil: 1973.

CEZANO, Bárbara. **PRELÚDIO**, Brasil: 2020.

CEZANO, Bárbara. **Ânsia**, Brasil: 2020.

FERREIRA, Viviane. **O dia de Jerusa**, Brasil: 2014.

FERREIRA, Viviane. **Um dia com Jerusa**, Brasil: 2018.

FULANA DE TAL, Larissa. **Cinzas**, Brasil: 2015.

LEMOS, Bruno. **Permanênci**a, Brasil: 2016.

LUIZA, Mariane. **Casca de Baobá**, Brasil: 2017.

MORAES, Camila. **O Caso do Homem Errado**, Brasil: 2017.

ONISAJÉ, Julia e KALIK, Susan. **O Que Aprendi Com Minhas Mais Velhas**, Brasil: 2016.

SAMPAIO, Adélia. **Amor Maldito**, Brasil, 1984.

YASMIN, Thayná. **Kbela**, Brasil: 2015.

Músicas

CRIOLO. **Lion Man**, 2012.

DRIK BARBOSA. **1 9 9 2**, 2017.

EMICIDA, Mc. **Pra quem já mordeu o cachorro por comida, até que eu cheguei longe**, 2009.

EMICIDA, Mc, VITTAR, Pablo e Majur. **AmarELO**, 2019.

MAJUR. **Africaniei**, 2018.

RACIONAIS MC'S. **Negro Drama**, 2002.

SOARES, Elza. **O que se cala**, 2018.

THA, Mc. **Rito de Passá**, 2019.