

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
TAINAN DANDARA COSTA BACELAR PINHEIRO

**“POR UM CINEMA ONDE SOMOS NOSSO PRÓPRIO SOL”:
CINEMAS NEGROS, POLÍTICAS DE PRESENÇA E UMA TEXTURA OUTRA PARA AS
INFÂNCIAS, MASCULINIDADES E PATERNIDADES NEGRAS**

São Paulo
2023

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
TAINAN DANDARA COSTA BACELAR PINHEIRO

**“POR UM CINEMA ONDE SOMOS NOSSO PRÓPRIO SOL”:
CINEMAS NEGROS, POLÍTICAS DE PRESENÇA E UMA TEXTURA OUTRA PARA AS
INFÂNCIAS, MASCULINIDADES E PATERNIDADES NEGRAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual, da Universidade Anhembi Morumbi, como requisito à obtenção de título de doutora em Comunicação Audiovisual.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Vicente Gosciola

São Paulo

2023

P654p Pinheiro, Tainan Dandara Costa Bacelar

Por um cinema onde somos nosso próprio sol / Tainan Dandara Costa Bacelar Pinheiro. – São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, 2023. 334f.

Orientador(a): Dr. Vicente Gosciola

Tese (Programa de Pós-Graduação em Comunicação) – Universidade Anhembi Morumbi: São Paulo, 2023.

1. Cinema de textura. 2. Cinemas da África Negra. 3. Cinema Negro Brasileiro. 4. Infâncias Negras. 5. Masculinidades. I. Título.

CDD 302

Aos filhos, netos e bisnetos de Amélia e Nilton dedico essa pesquisa. Vocês me localizam no mundo.

AGRADECIMENTOS

Na angústia de querer ser algo definitivo, não percebi que, graças a vocês, já era muito. Assim, agradeço:

À minha avó, Francisca Rosa Bacelar Pinheiro, meu maior amor. Ela prometeu que estaria aqui para me ver doutora e está cumprindo.

À Vó Amélia, minha memória mais viva e poderosa.

À minha mãe, Rita, por estar presente e, constantemente, reafirmar e verbalizar que está aqui para tudo e sempre.

À meu pai, Thelmo, pelo apoio incondicional.

À tio Paulo, pela relação de partilha e cuidado no dia-a-dia nos últimos anos.

À meu afilhado, Pedro Henrique, pelo tanto de futuro que ele me proporciona, mesmo sem saber. Tudo isso é para você, meu amor!

À tio Henrique, pelo cuidado e afeto.

Aos Netos de Amélia - Ana Paula, Cíntia, Elaine, Lina, Niltinho, Yasmin e Victor - pela presença constante, mesmo diante da distância, e por serem meu ponto de ancoragem.

Às minhas tias-mães Meire e Fafá e, em especial Tia Silvia, pelo apoio efetivo e afetivo.

Aos amigos - Caio, Cláudia, Drica, Gael, Helena, Samuele - no nosso caos particular, estamos sempre juntos.

À Glória Anzaldúa e Conceição Evaristo por traçarem os caminhos que deram forma a esta pesquisa e organizaram minhas angústias.

À meu orientador, Vicente Gosciola, pelo incentivo e por me permitir fluir durante a escrita da pesquisa.

"Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal-escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia."
(ANZALDÚA, 2012)

"Sinto muito que só agora pude escrever estas palavras, consegui respirar fora do cativeiro das minhas feras, peguei muitos caminhos que me queimaram, cheguei em novos sonhos ardendo em febre e preciso de um abraço." (MALCHER, 2020)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Filhos, Netos e Bisnetos de Amélia e Nilton.....	15
Figura 2 -	Primeira vez de Pedro no Estádio da Fonte Nova.....	170
Figura 3 -	Crédito de abertura filme Aniceto do Império - Em dia de alforria.....	179
Figura 4 -	Vó Amélia e Vô Nilton.....	213
Figura 5 -	Pedro Henrique, Tio Henrique, Pedro Henrique e Vô Henrique.....	219
Figura 6 -	Registro do cotidiano em La vie sur terre.....	230
Figura 7 -	Tríptico Maria Laura e Maria Amélia.....	231
Figura 8 -	Rotina da manhã em Café com Canela.....	233
Figura 9 -	Comunidade Cachoeirana.....	236
Figura 10 -	Trânsitos Cachoeira e São Félix.....	237
Figura 11 -	Quarto Roquelina e Rito de purificação da água.....	239
Figura 12 -	Filmagem do filme da heroína Supa Modo.....	263
Figura 13 -	Imagens da gravação do filme da heroína Supa Modo.....	265
Figura 14 -	Gisa e sua avó Ita.....	267
Figura 15 -	Pai e seus filhos sentados no céu	268
Figura 16 -	Juntos no quintal de casa mirando Marte.....	272
Figura 17 -	Juntos no quintal olhando para o céu.....	273
Figura 18 -	Kwanda se olha no espelho	284
Figura 19 -	Xolani e Vija na Cachoeira.....	285
Figura 20 -	Arthur e Alexandre.....	289
Figura 21 -	De “Diamante, o bailarina” a Sahara Diamante.....	293
Figura 22 -	Performance Sahara Diamante.....	293
Figura 23 -	Dança Diamante e Fabão.....	295
Figura 24 -	Abraço Diamante e Cesão.....	295

Figura 25 -	Foto de família: Wallace e a mãe.....	297
Figura 26 -	Eu, minha mãe e Wallace.....	299
Figura 27 -	Zoi e Jéssica.....	302
Figura 28 -	Nenê se arruma para a roda de samba.....	305
Figura 29 -	Nenê e Geralda dançam na cozinha.....	305
Figura 30 -	Nenê acompanhando Geralda no hospital.....	306

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - Relação entre coproduções e produções nacionais de longa-metragem nos PALOP(1976-2013)	70
--	-----------

RESUMO

A presente pesquisa tem como hipótese principal que o cinema negro brasileiro e as cinematografias da África Negra configuram um cinema que se nomeia de Cinema de Textura, rompendo com regimes de invisibilidade e representações limitantes, estruturando-se a partir de si mesmo, não como uma narrativa às avessas ou uma imagem de oposição, mas como um cinema que se baseia nas texturas e nuances de suas próprias vivências.

Em face de uma jornada pessoal de autoconhecimento racial, a pesquisa em questão se estabelece na ruptura com imagens que não representam a pesquisadora e sua família, bem como a busca por imagens que capturam as complexidades de suas vivências. Por conta disso, o presente trabalho se desenvolve a partir de uma abordagem intelecto-testemunhal, em que as ausências percebidas não são ignoradas, mas nomeadas e exploradas.

Para tanto, a pesquisa se concentra nas cinematografias da África Negra e no Cinema Negro Brasileiro, investigando-se como esses cinemas têm estabelecido suas presenças na tela, tanto em termos quantitativos quanto qualitativos, destacando-se, sobretudo, a presença e análise dos personagens masculinos e suas idiossincrasias.

Com a finalidade de exemplificar a veracidade da tese de que as existências negras masculinas têm sido reduzidas a estereótipos raciais, utiliza-se como modelo de interlocutor os familiares da autora, que são o seu afilhado Pedro Henrique e o seu Tio Henrique. As vivências desses remontam a um afeto que desmente a representação cinematográfica, através de uma análise de como essas cinematografias tem produzido outras poéticas e novas epistemes visuais para as infâncias, masculinidades e paternidades negras.

Palavras-chave: Cinema de textura; Cinemas da África Negra; Cinema Negro Brasileiro; Infâncias Negras; Masculinidades e Paternidades Negras.

ABSTRACT

The main hypothesis of this research is the study of how Brazilian Black Cinema and the cinematographies of Black Africa configure a cinema called Textural Cinema, breaking with regimes of invisibility and limiting representations, self-structuring according to itself, and not as a reverse narrative or an oppositional image, but as a cinema based on textures and nuances of its own experiences.

In the face of a personal journey of racial self-knowledge, this research is established on the severance of images that do not represent the researcher and her family, as well as on the search for images that capture the complexities of their experiences. Because of this, the present work is based on an intellect-testimonial approach, where perceived absences are not ignored, but rather named and explored.

Therefore, the research focuses on cinematographies of Black Africa and Brazilian Black Cinema, investigating how these cinemas have established their presence on the screen, both in quantitative and qualitative terms, highlighting, above all, the presence and analysis of the male characters and their idiosyncrasies.

In order to exemplify the credibility of the thesis that black male existences have been reduced to racial stereotypes, the author's family members, who are her godson Pedro Henrique, and her Uncle Henrique, are used as interlocutor models. Their experiences allude to a type of affection that denies that cinematic representation through an analysis of how these cinematographies have produced other poetics and new visual epistemes for black childhoods, masculinities and fatherhoods.

Keywords: Textural cinema; Black African Cinemas; Brazilian Black Cinema; Black Childhoods; Black Masculinities and Fatherhoods.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - DIÁRIO DE VIAGEM POR UMA IMAGEM PRESENTE_____ 13

1 Cinematografia da África Negra: Um cinema que já nasce identitário_____ 26

1.1 “O africano não é, no geral, maduro o suficiente para o cinema”: Colonialismo, Paternalismo e Racismo_____ 27

1.2 “O cinema africano é fundamentalmente uma atividade e uma experiência pós-colonial”: Independência, Soberania e Dever de Memória_____ 35

1.2.1 “Cabe a nós criar nossos próprios valores, reconhecê-los e levá-los para todo mundo (...) somos o nosso próprio sol”: Ousmane Sembene_____ 50

1.3 Cinema Africano Transnacional e Intercultural: A geração afro-francófona do desencantamento e o Cinema da África Lusófona_____ 60

1.4 Filmes feitos por africanos sobre africanos para africanos: Caso Nollywood e Gana_____ 75

1.5 Cinema Africano das Diásporas: “Um cinema de um sujeito africano que se move, um africano no mundo”_____ 86

1.6 Cinema Africano Contemporâneo: “Porque não fazemos filmes como os outros?”_____ 107

2 Cinema Negro Brasileiro: Um cinema que ainda existe enquanto resistência_____ 137

2.1 Imagem ausente: Um projeto de sociedade_____ 138

2.2 O corpo negro em tela: “A luta contra a desumanização nunca cessa”_____ 144

2.3 Cinema Negro Brasileiro de texturas: para além das imagens de oposição_____ 160

2.3.1 Zózimo Bulbul: Tirando imagens de onde não parece existir_____ 174

2.3.2 Contextos Nacionais - Cinema Global_____ 181

2.3.3 Articulações Negras - Políticas de Fomento de Si_____ 186

2.3.4 Cinema Negro Brasileiro Contemporâneo: “Estamos produzindo, mas não estamos tendo acesso”_____ 191

3 “Por um cinema onde somos nosso próprio sol”: Cinemas Negros e um registro outro dos Territórios, Infâncias, Masculinidades e Paternidades Negras_____ 209

3.1 Vô Nilton, Tio Henrique, Niltinho, Victor Henrique e Pedro Henrique: Presenças de afeto e imaginação_____ 212

Vô Nilton - “...ele transmitia amor naquele silêncio dele”_____ 214

Tio Henrique - “... como eu sou um cara mais antigo, mas mesmo assim é moda...mesmo assim acompanhei ela, ela gostou..”_____ 217

Pedro Henrique - “EU SOU BAHIA, mamãe!”_____ 219

Niltinho - “Quando eu tiver uma filha ela vai se chamar Psiquê”_____ 221

Victor Henrique - “O Bahia é o mundo!”_____ 222

3.2 Rua Oscar Lopes - Caixa D'água - 40320-810 - Salvador - Bahia: Territórios Negros, outros registros, outras texturas_____	224
3.2.1 Texturas do cotidiano: Registro do que se vive além do horror____	227
3.2.2 Texturas do cotidiano: Registro dos afetos que criam comunidades____	232
3.3 Cinema Negro de Textura: Infâncias, Masculinidades e Paternidades Negras, outras texturas_____	244
3.3.1 Moleques são meninos, Crianças são também: Infâncias Negras, Narrativas limitantes_____	246
3.2.2 “E por acaso negro não tem olhos, não tem mão, não tem boca, não tem pau, não tem sentido?”: Masculinidades e Paternidades negras, Narrativas limitantes_____	251
3.3.3. Sobre chegar a Marte, encostar no céu, ser princesa e ter super-poderes: Cinemas Negros e infâncias negras, outras texturas____	260
3.3.4 Sobre contruir enquanto se desconstrói - Cinemas Negros, Masculinidades e Paternidades Negras, outras texturas_____	274
CONSIDERAÇÕES FINAIS_____	309
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS_____	315
ANEXO 1 - Filmografia básica - Matéria Linguagem Cinematográfica (1º SEMESTRE - CINEMA)_____	329
ANEXO 2 - Depoimentos Rita e Fafá_____	330

INTRODUÇÃO - DIÁRIO DE VIAGEM POR UMA IMAGEM PRESENTE

Algum dia de fevereiro de 2010

Professor: Temos um recorde de negros em sala de aula!...Um (apontando para Fábio)...dois (apontando para um colega que não demorou em abandonar o curso)...três (apontando para mim).

Eu (V.O): Eu? Eu sou negra?

Como nos lembra Anzaldúa (2009, p. 8), "uma pessoa sempre escreve e lê a partir do lugar onde seus pés estão plantados, de sua perspectiva particular". Baseando-se nessa afirmação, a presente pesquisa, assim como toda a jornada da sua criação, marcada por não-linearidades, rupturas e ressignificações, está intrinsecamente ligada à minha própria trajetória como mulher em busca de compreensão da minha identidade racial, que se iniciou no momento da situação narrada acima.

Dito isso, permitam-me fazer uma breve apresentação: sou Dandara Bacelar. Nasci na cidade de Salvador, a capital da Bahia, e cresci no bairro periférico da Caixa D'água. Sou filha de Rita¹ e Thelmo², neta de Amélia³, Francisca⁴, Nilton⁵ e Vital⁶, e bisneta da marisqueira Sinhazinha⁷. Até aquele momento, primeiro dia na faculdade de cinema e segundo dia morando em um novo estado, essa apresentação me bastava. Por isso, a pesquisa começa nesse dia, no qual me identificaram como sendo negra. A partir daí é que minha identidade étnico-racial começa a ser construída.

¹ Mulher negra. Nutricionista, Professora de dança e educação física, viajante, garimpeira da cultura.

² Engenheiro e economista. Continua trabalhando muito, mesmo após anos de aposentadoria.

³ "A mulher de verdade, ativa e laboriosa". "Maria Amélia Santana Costa, é dela que Nilton gosta". Filha de Sinhazinha. Mãe de Zé Nilton, Fafá, Bade, Meire, Rita e Tenison. Deixava uma mala pronta embaixo da cama para caso precisasse viajar de emergência.

⁴ Mãe de Thelmo, Vital, Paulo, Silvia e Toinho e avó de Bruno, Dandara, Camila, Manuela e Arthur. Sempre tem comida na casa dela. O grande amor da minha vida.

⁵ Pai de Zé Nilton, Fafá, Bade, Meire, Rita e Tenison. Negro retinto. Petroleiro. Morreu quando eu tinha 3 anos. Dizem que ele era calado.

⁶ Pai de Thelmo, Vital, Paulo, Silvia e Toinho. Foi comissário de bordo na antiga companhia aérea Panair do Brasil. Cantava sambas antigos enquanto tocava prato-e-faca.

⁷ Benzedeira. Casou aos 12 anos e criou a enteada desde então. Morreu aos 104 anos.

Outra trajetória que precisa ser contada para o entendimento da escolha do tema da minha pesquisa é o meu amor por cinema. Nascida e criada na capital baiana, meu acesso ao cinema foi possível a partir das poucas salas de cinemas dos shoppings da cidade, da locadora do meu bairro e, a partir de 2008, também pelo torrent⁸. Enquanto nas salas de cinema assistia a grandes filmes hollywoodianos, na locadora de “Seu” Fernando vi meus primeiros Harmony Korine⁹, Quentin Tarantino¹⁰, Martin Scorsese¹¹ e, ainda que não tivesse maturidade suficiente para entender, Woody Allen¹², enquanto na plataforma Asian Space¹³ tive acesso aos meus primeiros filmes asiáticos.

Na graduação, me interessava bastante conhecer outros cinemas. Aquele mesmo professor que apontou a minha negritude ainda desconhecida, passou uma lista de 50 filmes necessários para entender de linguagem cinematográfica (conforme anexo 1): *Bin-Jip* (2004), do diretor coreano Kim Ki-duk; *À bout de Souffle* (1961), do diretor francês Jean-Luc Godard; *Drowning by numbers* (1988), do diretor britânico Peter Greenaway; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), do meu conterrâneo Glauber Rocha, entre outros diretores, na sua maioria europeus e americanos. Estudei correntes cinematográficas (hollywoodianas, europeias e brasileiras), conheci diretores e cinematografias que construíram e desconstruíram, em mim, imaginários sobre povos, línguas e culturas, mas não havia me encontrado desde então.

Por conseguinte, foi só a partir do momento em que deixei de ser apenas a filha, a neta, a bisneta, a sobrinha e a prima, que descobri a identidade concreta do que sou, tendo que lidar com uma identidade racial nunca antes percebida. Passei a me ver, como a ver os meus, no lugar de ausência.

Não me encontrei a mim, Dandara, e minhas questões latentes de identidade em qualquer cinematografia. Não encontrei minha família materna negra, que ama uma festa, não encontrei meu avô negro retinto e petroleiro, não encontrei minha

⁸ Sistema online de compartilhamento e download de arquivos.

⁹ Diretor estadunidense. Dirigiu os filmes: *Kids* (1995), *Gummo* (1997), *Julien Donkey-Boy* (2009).

¹⁰ Diretor estadunidense. Dirigiu *Reservoir dogs* (1993), *Pulp Fiction* (1994), *Jackie Brown* (1997).

¹¹ Diretor estadunidense. Dirigiu *Taxi Driver* (1976), *Raging Bull* (1980), *Goodfellas* (1990).

¹² Diretor estadunidense. Dirigiu *Manhattan* (1970), *The purple rose of Cairo* (1985), *Hannah and her sisters* (1986).

¹³ Plataforma de download de filmes asiáticos. Disponibilizavam clássicos asiáticos, filmografias de grandes diretores e lançamentos da época.

mãe negra, formada em duas faculdades, independente e que viaja o mundo. Não encontrei meu tio Henrique¹⁴, homem negro retinto e pai amoroso. Descobri que não estávamos na filmografia básica do curso e nem nos filmes que eu via. Não encontrei Pedro, Amélia, Laura, Luna, em suas infâncias negras potentes e imaginativas.



Figura 1 - Filhos, Netos e Bisnetos de Amélia e Nilton
Fonte: Arquivo Pessoal

A escritora Ana Maria Gonçalves¹⁵, em uma entrevista recente, declarou que escreveu o livro *Um defeito de cor*¹⁶ durante um período de angústia em sua jornada de autodescoberta e reconhecimento como mulher negra. É a partir dessa angústia profundamente presente em mim neste momento, e da convergência de

¹⁴ Pai de Yasmin, Lina e Victor e avô de Pedro. Bombeiro. Primeira pessoa a quem contei sobre meu primeiro namorado.

¹⁵ Ana maria Gonçalves: Escrevo quando a angústia é grande demais. Entrevista completa disponível:

<https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2021/11/17/evento-origens---apresentacao-ana-maria-goncalves.htm>

¹⁶ O livro “Um defeito de cor” narra a trajetória de Kehinde desde o seu sequestro junto à avó e irmã gêmea na cidade Uidá - África -, a vida como escravizada em uma fazenda na ilha de Itaparica - Bahia -, até sua volta à África.

experiências, interesses e lacunas que emerge o tema central desta pesquisa, em que minha trajetória pessoal se entrelaça com minha jornada intelectual.

No doutorado, o projeto que me rendeu aprovação estava centrado em Nollywood¹⁷ e identidade. No entanto, durante o processo de levantamento bibliográfico, que envolveu a leitura de livros e a visualização de filmes, percebi que não me via representada.

Apesar de estar pesquisando uma cinematografia negra criada por indivíduos negros, que expressavam suas próprias imagens e experiências, as narrativas apresentadas não ressoavam com a minha própria jornada como mulher brasileira em processo de entendimento da minha identidade negra. A partir dessa constatação, rompo com minha ideia inicial, e a tese se torna uma pesquisa por minhas imagens ausentes.

Quando rememoro as imagens que construíram meu imaginário de negritude, logo sou sufocada por personagens que têm suas histórias construídas unicamente em torno de servidão e violências, simbólicas e práticas, como: Celie, de *The color purple*¹⁸, e sua vida atravessada por abusos; Tia Nastácia, do *Sítio do Picapau Amarelo*, a personificação da mammy¹⁹ brasileira; as babás Aibileen e Minny, do filme *The Help* (2011); Letícia, personagem de Halle Berry, em *Monster's Ball*; Morgan Freeman como o companheiro de prisão de Tim Robbins, no filme *The Shawshank Redemption* (1994) e incorporando o motorista de uma senhora racista, no filme *Driving Miss Daisy* (1990); Zilda²⁰, empregada de uma das Helenas de Manoel Carlos, que aparecia em cena apenas para proferir “cafezinho, Dona Helena?”

¹⁷ Indústria Cinematográfica Nigeriana.

¹⁸ Filme dirigido por Steven Spielberg. Adaptação do livro da escritora negra Alice Walker.

¹⁹ Na obra *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*, a escritora feminista Patricia Hill Collins conceitua como “Imagens de controle” as articulações que partem do grupo dominante, detentores da construção de imagens e imaginários, e que têm como objetivo a manutenção no controle de subjetividades e sentidos das mulheres negras. Uma das imagens de controle mais populares é a mammy, construída a partir da lógica da aceitação da subordinação, destinadas às trabalhadoras domésticas, que são fiéis à família branca. Normalmente, a mulher negra retinta, sem companheiro ou família, e assexuada.

²⁰ Personagem da atriz e cantora Thalma de Freitas na novela *Laços de família* (2000).

No livro *Olhares Negros: Raça e Representação*, bell hooks²¹ analisa narrativas culturais e a forma como a chave "raça-representação", especialmente no contexto de mulheres negras, é abordada em várias esferas, como literatura, música, cinema e televisão. Ela levanta duas questões cruciais: em primeiro lugar, o fato de a construção da imagem negra muitas vezes se concentrar excessivamente em representações "realistas", retratando a experiência negra apenas como algo violentamente depravado, empobrecido e brutal (HOOKS, 2019, p. 132).

Em segundo lugar, a necessidade de convocar os espectadores negros a desafiar e resistir a essas representações, tornando-se ativos na escolha das imagens que nos representam, que refletem nosso mundo e que escolhemos apoiar, o que se destaca como sendo o foco principal de seu livro (HOOKS, 2019, p. 38).

Sendo assim, essa tese se converte verdadeiramente em um diário de viagem, uma resposta ao convite para me tornar ativa no processo de descobrir imagens que verdadeiramente me representam, bem como representam a minha comunidade. O primeiro passo essencial era realizar pesquisas aprofundadas e explorar o que foi produzido pelos cineastas da África Negra e pelos cineastas do Cinema Negro Brasileiro.

Existe uma palavra em igbo na qual sempre penso quando considero as estruturas de poder no mundo: Nkali. É um substantivo que, em tradução livre, quer dizer "ser maior que o outro". Assim como o mundo econômico e político, as histórias também são definidas pelo princípio do nkali: como elas são contadas, quem as conta e quando são contadas depende muito de poder. O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva. (ADICHIE, 2009, p.23)

(...) as imagens desempenham um papel crucial na definição e no controle do poder político e social a que têm acesso indivíduos e grupos sociais marginalizados. A natureza profundamente ideológica das imagens determina não só como as outras pessoas pensam a nosso respeito, mas como nós pensamos a nosso respeito. (PARMAR, 1990, apud HOOKS, 2019, p.36)

²¹ Teórica feminista com estudos dirigidos à discussão de raça, gênero e classe e às relações sociais opressivas, como ênfase em temas como arte, história, feminismo, educação e mídia de massa.

Em face dos trechos acima, sendo o primeiro da escritora nigeriana Chimamanda Adichie²² e o segundo da documentarista britânica Pratibha Parmar²³, pode-se afirmar que os mesmos são contundentes no tocante aos debates que serão levantados, ao longo desta pesquisa. Porque o cinema e a imagem, assim como a literatura e a palavra, têm o poder de fazer existir seu autor e sua narrativa.

É importante destacar o fato de que o cinema pode ser tudo: estético, de autor, de arte, indústria, entretenimento, ideológico, político, mas que ele é, acima de todas essas possibilidades, uma forte expressão de poder. Porque o cinema cristaliza, engessa e dimensiona vivências, unifica e universaliza histórias e tem propriedade, seguindo as dinâmicas sociais e econômicas, de apresentar a construção e a manutenção de imaginários, não podendo nunca perder de vista que a imagem tem lado, perspectiva e dono.

Contudo, o cinema também é identidade, resistência e reapropriação. Se, por um lado, as narrativas das grandes indústrias usam a estereotipagem na construção e manutenção de certas imagens (HALL, 2016, p.191), as cinematografias do sul do mundo, especificamente as cinematografias que são atravessadas por questões de raça, gênero e etnia, vão reivindicar em seus cinemas justamente essa perspectiva de dominação do sul, que é descolonizada e decolonizada sobre seus corpos e histórias. Por conta disso, reestrutura-se a imagem não mais como uma narrativa invertida ou como uma imagem de oposição, mas como o diretor senegalês Ousmane Sembene (2003) defende como sendo seu próprio sol, criando, reconhecendo e transportando seus próprios valores para o mundo.

Nesse contexto, a organização dos capítulos foi concebida da seguinte forma: os dois primeiros capítulos se dedicam à exploração ativa de como esses cinemas - o cinema da África negra e o cinema negro brasileiro - estabeleceram suas presenças, enquanto o terceiro capítulo serve como uma exposição das texturas imagéticas que esses cinemas têm produzido.

Textura²⁴

²² Escritora feminista nigeriana. Autora dos livros: *Americanah* (2013), *Hibisco Roxo* (2003), *Sejamos todos feministas* (2014), *Para educar crianças feministas* (2017).

²³ Diretora cinematográfica conhecida principalmente por seus documentários políticos. Ativista feminista e lésbica.

²⁴ Dicionário Michaelis.

1 Tex-tu-ra

1. Ato ou efeito de tecer
2. Trama, acepção
3. União íntima das partes de um corpo; contextura
4. Ligação ou arranjo das partes de uma obra.
5. GEOL Aspecto estrutural de uma rocha, determinado pelo tamanho, forma, arranjo e distribuição dos minerais componentes.
6. MUS Maneira pela qual uma obra foi estruturada, isto é, quantidade e qualidade de ocorrências sonoras que ela contém.

Quando proponho a palavra textura como viés de análise do que tem sido produzido pelo cinema negro, considero que seus cinemas, até mesmo por serem elaborados num lugar de já vivido, mais que tornar negros e negras presentes, pensam essa presença a partir da complexidade de ser, além do corpo, um sujeito com a negritude estampada. Interessa encontrar, sob esse termo, cinemas que registram nossas tramas, ligações, estruturas, formas, formatos, arranjos, ocorrências, atravessamentos, ou seja, imagens que dão conta das texturas que atravessam nossas subjetividades, que enxergam e colocam em tela nossas poéticas particulares.

Como recorte para o terceiro capítulo, como também motivo das rupturas que ocorreram ao longo da pesquisa, estariam as imagens ausentes da minha família: das irmãs Cajazeira - filhas de Amélia - e dos homens da família - Avô Nilton, Tio Henrique e meu afilhado Pedro Henrique.

Porém, durante a elaboração dos dois primeiros capítulos, mergulhei nas expressões que têm sido trazidas à tona pelas mulheres negras, explorando as texturas e nuances que elas têm moldado tanto de maneira política quanto estética, em relação às suas subjetividades. Acessei uma poderosa articulação dessas profissionais em torno da criação de espaços para produção, distribuição e exibição de narrativas negras dirigidas por mulheres negras como também para a formação, tanto política - uma vez que o reconhecimento da negritude ainda é uma posição política - quanto profissional, das novas gerações, sendo essa iniciativa evidente também em suas produções, nas quais elas incorporam de forma ativa questões de gênero e raça.

No Brasil, onde a ausência e a invisibilidade das mulheres negras à frente e atrás das câmeras é algo recorrente no cinema comercial, é na produção de

curtas-metragens, que está em espiral crescente no formato de longa-metragem, que mulheres negras têm articulado suas existências e debatido questões de raça e gênero. A esse movimento, a pesquisadora Edileuza Penha de Souza deu o nome de “Cinema Negro no Feminino”. Segundo ela, um “cinema que cura”

um cinema que desde a construção do roteiro, filmagens, montagem e finalização é emoldurado a partir de lentes que, em diálogo com as reivindicações dos movimentos negros, tem construído novas configurações de visibilidade e de re(existência) em uma concepção de cinema capaz de tecer estratégias de pertencimento, afirmação identitária e afeto. (FERREIRA; SOUZA, 2023, p.17)

Na seara a que ela se refere com esse termo, encontram-se as seguintes cineastas brasileiras: Viviane Ferreira (*Dia de Jerusa* - 2020), Larissa Fulana de Tal (*Lápis de Cor* - 2014, *Cinzas* - 2015), Renata Martins (*Aquém das nuvens* - 2010, *Sem asas* - 2019), Camila Moraes (*O caso do homem errado* - 2018) e Yasmin Thainá (*Kbela* - 2014, *Fartura* - 2019). Essas são as cineastas que têm moldado uma nova paisagem para o sentir negro e para a experiência de tornar-se mulher negra, colocando em destaque imagens de afeto e de amor na construção humanizada dos seus personagens negros. Elas também incorporam lições ancestrais, honrando as experiências de vida de suas comunidades, através de um cinema que não tem apenas desafiado, mas reconstruído espaços-territórios permeados por visões racistas e heteronormativas (SOUZA, 2017).

Em se tratando do continente africano, um movimento semelhante de reflexão, questionamento e ressignificação em torno das questões de gênero tem sido produzido por cineastas negras, como é o caso do documentário *Ouaga Girls* (2017)²⁵, da cineasta burkinabé Theresa Traore Dahlberg, que oferece uma exploração detalhada da transição de jovens burquinabés para a vida adulta, destacando os desafios por elas enfrentadas por estarem inseridas numa sociedade na qual as expectativas de gênero frequentemente as limitam a papéis tradicionais,

²⁵ Documentário sobre um grupo de jovens mulheres em Ouagadougou, a capital do Burkina Faso, enquanto elas estudam para se tornarem mecânicas de automóveis.

como esposa e mãe. Em *Subira*²⁶, longa-metragem dirigido pela cineasta queniana Ravneet Chandha, as questões relacionadas à igualdade de gênero, à autonomia pessoal e à liberdade individual são exploradas por meio da história da protagonista, uma jovem muçulmana proibida de seguir seu sonho de se tornar uma nadadora.

“No passado, as mulheres eram maltratadas [...] Uma mulher não tinha nada a dizer. O homem cuidava de tudo” (SEARCH, 2018). No documentário *Search*, dirigido por Beryl Magoko e Jule Katinka Cramer, a cineasta Beryl Magoko narra sua própria jornada de cura e aceitação do seu corpo e de seu passado, que foram marcados pela experiência traumática da mutilação genital²⁷. Considerando a possibilidade de passar por uma cirurgia reconstrutiva, ela retorna à sua comunidade e se junta a outras mulheres que também sofreram o mesmo trauma para compartilharem suas histórias, ouvirem sobre a dor umas das outras, e buscarem coletivamente redescobrir a feminilidade, o prazer e a beleza que foram violentamente afetadas por essa prática.

Em um ambiente mais urbano, o filme de comédia dramática *Lionheart*, dirigido pela cineasta nigeriana, apresenta um debate importante sobre o papel das mulheres dentro das dinâmicas familiares e empresariais que, muitas vezes, estão profundamente enraizadas na cultura patriarcal. O filme aborda questões de gênero e a luta das mulheres para conquistar seu espaço em setores tradicionalmente dominados por homens, destacando os desafios e triunfos que enfrentam nesse processo.

Em resumo, mulheres - tanto no continente africano quanto nas diásporas - têm desempenhado um papel fundamental na indústria cinematográfica, articulando suas presenças, promovendo discussões sobre sua representação em diversas esferas do cinema e ampliando a visibilidade e a compreensão do cinema negro no feminino.

²⁶ No filme, após a morte de seu pai, que a apoiava em suas paixões e sonhos, Subira se vê obrigada a abandonar seu desejo de se tornar uma atleta e a seguir as tradições de sua cultura, que envolvem o casamento.

²⁷ Conhecida também como MGF, a prática violenta da mutilação genital feminina, muitas vezes defendidas como normas culturais e religiosas, tem sido justificada como um rito de passagem das meninas para a vida adulta, como prática de limpeza higiênica feminina, como etapa de preservação da virgindade e pureza da menina até o casamento, até mesmo significando o aumento do prazer masculino. Importante ressaltar que a prática tem sido combatida por mulheres africanas e abolidas como consequência.

Ao produzirem obras que abordam questões que permeiam suas vidas no contexto contemporâneo, essas mulheres revisam o legado das cineastas que as precederam, repensando as interseções de suas identidades dentro de suas narrativas pessoais, em um processo no qual o cinema negro dirigido por mulheres tem contribuído significativamente para o presente e o futuro de uma outra imagem negra da sétima arte, e esse movimento já é objeto de extensas análises acadêmicas. No Brasil, por exemplo, destacam-se o trabalho de Edileuza Penna de Souza e a pesquisa de Ceiça Ferreira, bem como as contribuições da pesquisadora Janaína Oliveira.

Em vista disso, à medida que o meu estudo avançava, o recorte foi se delineando a partir da notável incipiência de produções cinematográficas, principalmente as capitaneadas por cineastas negros em torno de outras configurações de masculinidade, bem como da escassez de obras abordando outras experiências de paternidade.

Essa lacuna se destacou ainda mais quando considerei as figuras dos homens negros da minha própria família, como Pedro Henrique e Tio Henrique, que representam diferentes gerações e perspectivas de masculinidade negras - um com 4 anos e o outro com 49 anos, respectivamente - e que no caso do mais velho, desempenha tanto outra dinâmica de masculinidade quanto de paternidade negra, visto que é atravessado e atravessa aos demais pela afetividade e cuidado.

Portanto, considerando a extensa produção cinematográfica, acadêmica e social liderada por mulheres negras, bem como a disparidade notável que ocorre no campo da representação cinematográfica sobre masculinidades e paternidades, optei por direcionar meu estudo para o que tem sido produzido pelas cinematografias negras - principalmente cineastas negros - sobre as infâncias, masculinidades e paternidades negras.

Com os recortes devidamente estabelecidos, a pesquisa recebeu o nome de “‘Por um cinema onde somos nosso próprio sol’: Cinemas Negros, Políticas de Presença e uma textura outra para as infâncias, masculinidades e paternidades negras”. Para realizar essa investigação, serão aplicadas duas metodologias complementares: a revisão bibliográfica e a análise fílmica. Na revisão bibliográfica, a pesquisa se concentra em fundamentar a história das cinematografias negras e

em como essas cinematografias se articularam para a produção de outra imagem das negritudes, bem como na construção de espaços de visibilidade para essas experiências.

Será explorada, com esse objetivo, a forma como essas cinematografias redefiniram imaginários, desafiaram estereótipos e inauguram novas perspectivas de ser, sentir e construir identidades negras. Por outro lado, na análise fílmica, a pesquisa investiga como os filmes selecionados estão construindo narrativas e imagens que representam uma paisagem alternativa para as infâncias negras e para a vivência de "ser um homem negro", examinando, além disso, o que tem sido produzido e tensionado na representação das paternidades negras.

Em suma, a presente análise cinematográfica permitirá uma compreensão mais profunda das representações culturais e das políticas de presença relacionadas às infâncias, masculinidades e paternidades negras nos cinemas negros.

A tese está organizada da seguinte forma:

No primeiro capítulo, exploramos as cinematografias da África Negra, inicialmente contextualizando essas cinematografias africanas que, após um lento processo de descolonização dos jovens Estados africanos, emergem com urgência em produzir imagens sobre a África às imagens da África e reapropriar-se da sua própria história.

Nesse contexto de afirmação de si e de suas identidades, a pesquisa bibliográfica se desenvolve considerando cinco linhas de análise desses cinemas: 1) Cinema da Independência, 2) Cinema do desencantamento da independência, 3) Cinema da diáspora, Nollywood e 5) Cinema Contemporâneo da África Negra. O cinema da Independência abrange o primeiro cinema desses países e alicerça sua produção fílmica em torno da soberania no processo de autorrepresentação; o Cinema do desencantamento da Independência espelha um descontentamento da sociedade civil em relação aos desdobramentos políticos dos países pós-independência; o Cinema da diáspora se estabelece como um gênero que compreende toda produção de africanos fora do continente-mãe e que, narrativamente, direta ou indiretamente, reflete questões sobre seus países de origem, através do fenômeno Nollywood, que conduz a indústria nigeriana a se

tornar a segunda maior indústria cinematográfica do mundo em 2006 e, por fim, as principais produções contemporâneas do continente, abarcando os principais acontecimentos cinematográficos interna e externamente.

Como base bibliográfica, temos a abordagem dos escritos sobre os cinemas da África Negra pós-colonialismo, de Olivier Barlet, Pierre Bardot e Jonathan Haynes e os estudos sobre o fenômeno Nollywood, além das pesquisas sobre as cinematografias africanas do acadêmico Costa-marfinense Mahomed Bamba.

No segundo capítulo, “Cinema Negro Brasileiro: um cinema que ainda existe como resistência”, exploro um cinema que se organiza à margem da indústria cinematográfica brasileira e que tem, na sua essência, o compromisso de trazer à tela nossas imagens e narrativas ausentes. A partir do levantamento historiográfico do lugar dos corpos negros na estrutura social brasileira e de como as telas brasileiras ecoaram, atualizaram e fixaram esse lugar no imaginário do país, a análise se baseia na pesquisa de como o cinema negro brasileiro anda se organizando estruturalmente, politicamente, esteticamente e narrativamente, para assumir o olhar sob suas representações e histórias.

Para tanto, o capítulo se organiza de forma a interseccionar formulações de diferentes pesquisadores e formulações para uma conceituação-base do que seria o cinema negro brasileiro, traçando uma historiografia que parte da minibiografia de Zózimo Bulbul, primeiro diretor a reclamar seu fazer artístico de forma indissociável da sua identidade negra, a qual desenha um panorama político e cinematográfico brasileiro pós-Alma no Olho (filme considerado inaugural do Cinema Negro Brasileiro).

Paralelamente a isso, serão listadas as movimentações negras na construção de um projeto afirmativo da identidade e representação negra, finalizando com uma análise das estratégias dos realizadores negros na construção de um movimento que se estrutura à parte da indústria cinematográfica brasileira.

No terceiro capítulo, analisamos como essas representações cinematográficas, ao construir uma ampla gama de representações para as masculinidades, infâncias e paternidades negras, têm desestabilizado e desorganizado narrativas universais e homogeneizadoras sobre essas corporeidades. Com esse objetivo, o capítulo parte da rua Oscar Lopes, rua de um

bairro periférico, que entrecorta a história de toda a família, inclusive de Pedro e Tio Henrique, para apresentar como tem sido construído outro tipo de relação dos homens negros com seus territórios - não mais reduzidos à violência.

Por conseguinte, há uma breve explanação acerca da imagem continuamente produzida sobre infâncias, homens e paternidades negras nos cinemas comerciais, apresentando a maneira como as cinematografias negras têm construído, e consequentemente redefinindo, outras possibilidades de performatividade de masculinidade e paternidade, como também outras possibilidades de infância, principalmente no aspecto imaginativo, para as crianças negras.

1 Cinematografia da África Negra: Um cinema que já nasce identitário

Como eu só tinha lido livros nos quais as personagens eram estrangeiros, tinha ficado convencida de que os livros, por sua própria natureza, precisavam ter estrangeiros e ser sobre coisas as quais eu não podia me identificar. Mas tudo mudou quando descobri os livros africanos (...) Percebi que pessoas como eu, meninas com pele cor de chocolate, cujo cabelo crespo não formava um rabo de cavalo, também podiam existir na literatura. Comecei, então, a escrever sobre coisas que eu reconhecia. (ADICHIE, 2019, p.13-14)

No tocante à imagem, como a palavra, pode-se afirmar que a mesma carrega em si o olhar e o discurso de alguém, mas a autoridade para a produção e circulação das mesmas é direito de poucos. O cinema, como a literatura, tem potencial para apagar ou dar visibilidade às existências, para fixar padrões, em detrimento da exclusão de outras corporalidades e, de forma mais profunda, gerar no indivíduo o sentimento de não pertencimento, a ponto de o mesmo não conseguir se enxergar como natural e possível em certos lugares e situações.

A imagem carrega em si grande carga cultural, pois a escolha do ângulo, da iluminação, da caracterização e dos efeitos visuais constituem um significado visual que, com seus códigos, se comunicam com o espectador. O cinema surge no final do século XIX, possibilitando, em pouco tempo, que sociedades capitalistas identifiquem sua eficiência na contação e legitimação de histórias.

O cinema ocidental, ciente desse poder e com dinheiro para sua produção, passa a projetar seus cinemas para constituir, manter e atualizar suas verdades e, em detrimento da supressão de qualquer possibilidade de autorrepresentação por parte das periferias mundiais, divulgar e fixar seu ponto de vista como ponto de partida para formulações sociais, históricas e identitárias.

O presente capítulo, denominado *Cinematografias da África Negra: um cinema que já nasce identitário*, analisa esse cinema que nasce como experiência pós-colonial e da urgência de africanos pela soberania na construção das suas próprias imagens, estudando ainda como a linguagem cinematográfica negra articula imageticamente e narrativamente uma reformulação sobre o continente, seus indivíduos e suas histórias.

Com o intuito de discorrer acerca desse desenvolvimento, o presente capítulo se organiza a partir de cinco subcapítulos, a saber: primeiramente, teremos o capítulo intitulado “O africano não é, em geral, maduro o suficiente para o cinema”: colonialidade, paternalismo e racismo”, o qual trata do passado dominado do continente africano, desde o domínio europeu do território até a experiência cinematográfica colonial; a seguir, encontraremos o capítulo identificado como: “O cinema africano é fundamentalmente uma atividade e uma experiência pós-colonial: independência, soberania e dever de memória”, que é destinado aos primeiros cinemas africanos, os quais nascem com a experiência da independência dos seus estados.

No terceiro capítulo, cujo título é “O cinema não é somente um discurso político, mas também um discurso fílmico: cinema do desencantamento da independência”, aborda-se uma geração de cineastas que rompem com o exercício neorrealista, estético e narrativo, proposto pelos cineastas da independência; no quarto capítulo, por sua vez, tratamos do “Cinema da Diáspora: identidades em trânsito”, em que se discorre a respeito do trabalho de diretores africanos que produzem na diáspora e sobre a diáspora.

No quinto e penúltimo capítulo, denominado: “Filmes feitos por africanos sobre a condição africana para africanos: caso Nollywood e Gana, versamos acerca da experiência cinematográfica hollywoodiana e ganense produzida, distribuída e consumida localmente”. E, por fim, o subcapítulo “Cinematografias da África Negra Contemporânea”, que é elaborado a partir da indústria e da produção atual na África Subsaariana.

1.1 “O africano não é, no geral, maduro o suficiente para o cinema”: Colonialismo, Paternalismo e Racismo

O colonialismo não é uma máquina de pensar, não é um corpo dotado de razão, é a violência em estado de natureza. (FANON, 2022, p.58)

Em seu último livro, *Os condenados da terra*, o psiquiatra e intelectual martinicano Frantz Fanon²⁸ ao analisar o colonialismo afirma que a dinâmica colonial é sempre violenta e de desumanização do colonizado, porque tem como base a negação do seu passado, da sua essência e dos seus valores (2022). Em outros termos, uma política de controle extremo sobre a percepção humana que, ao promover a invisibilização de outras maneiras de organização, conhecimento e subjetividade, invade completamente o indivíduo.

Por essa razão, a fim de abordar a questão das cinematografias da África Negra torna-se necessário o levantamento do contexto no qual esses cinemas surgem. Sendo assim, pode-se afirmar que o cinema africano nasce com a independência dos seus estados e sua condição cinematográfica, no próprio sentido estrutural, tendo relação direta com a condição do continente no pós-independência.

É necessário destacar o fato de que a história do continente africano é atravessada por inúmeras violências coloniais e que o contexto social, econômico e político do continente atualmente tem raiz nessa historicidade colonizada. A colonização recente da África começa no século XV quando, imbuídos da necessidade de traçar novas rotas para o oriente e no estabelecimento de novos mercados, expedições europeias passam a ocupar e explorar economicamente o litoral do seu território.

Ainda no mesmo século, diante da falta de mão-de-obra nas terras do Novo Mundo e para a manutenção do sistema mercantilista nas américas, civilizações europeias articulam o maior deslocamento forçado de pessoas ao longo da história, que consiste no comércio transatlântico de escravizados, o qual durou por quatro séculos e foi a base da exploração do ouro e dos recursos agrícolas no continente americano.

Já no século XIX, com a gradual independência das colônias e o desenvolvimento do capitalismo ocidental, as nações europeias, buscando uma nova fonte de lucro, começam efetivamente a explorar o continente africano. Nessa última fase, a política de exploração começa ainda antes da exploração em si,

²⁸ Psiquiatra e Intelectual martinicano, Frantz Fanon produziu um extenso estudo sobre o colonialismo e os efeitos da dinâmica nos corpos colonizados. Foi atuante na luta argelina de emancipação da França, mas faleceu antes da década das independências africanas.

quando expedições de missionários e representantes europeus são enviados para o reconhecimento geográfico do interior do continente, a fim de dar início à conversão dos nativos ao cristianismo.

Em meio à competição entre as metrópoles pelo domínio do território africano, algumas iniciativas vão ocorrendo com o objetivo de articular formalmente a partilha do continente e normas para essas ocupações, sendo que, dentre elas, duas se destacam: a de 1876, que ficou conhecida como Conferência Geográfica Internacional, e a de 1885, chamada de Conferência de Berlim. Idealizada por europeus e de acordo exclusivamente com seus interesses, a partilha desprezou os nativos e desconsiderou as diferenças étnicas e culturais da população local.

A divisão do continente, anterior à partilha, era demarcada pelo viés geográfico. Com o Deserto do Saara como barreira natural, a divisão se organizava apenas como África do Norte, constituída por países ao norte do Saara, e África Subsaariana, para países ao sul. Com a divisão do continente entre as metrópoles europeias, os estados africanos passam a se regionalizar a partir do país colonizador e em outro critério amplamente utilizado para delimitar territórios: o critério linguístico.

Como afirma Roy Armes (2007, p.147), a questão da língua é crucial na dinâmica colonial e pós-colonial, pois em sistemas coloniais o idioma do colonizador assume o papel de língua oficial das dinâmicas políticas, administrativas, sociais e comunicacionais da colônia. Por isso, o estabelecimento das línguas europeias, em detrimento da supressão das línguas nativas, vão circunscrever o continente a partir das comunidades linguísticas formadas no processo de colonização, fixando a divisão do continente em África Francófona, África Lusófona e África Anglófona.

O colonialismo e os modos de colonização se organizam de forma particular. A estrutura varia de acordo com aspectos locais das colônias, do sistema colonial imposto e das dinâmicas de interação entre colonizador e colonizado. Na colonização europeia do continente africano a mecânica colonial se formou em modalidades diferentes e até dentro das colônias esses modelos se concebiam de forma peculiar.

A dominação colonial inglesa²⁹ tinha um objetivo claro: a exploração econômica do território e o domínio sobre o comércio africano de exportação de ouro, diamantes e tapetes. As regiões florestais exploráveis e as jazidas eram de monopólio da metrópole e a concessão para a exploração era reservada para companhias comerciais com sede na Inglaterra.

A administração das colônias era indireta, os governos locais tinham liberdade decisória e financeira, mas essa autonomia não podia conflitar com os interesses da sede colonial que, inclusive, tinham direito de veto. A relação com as colônias foi marcada pela violência contra os nativos, em políticas de tortura e extermínio foram usadas contra os movimentos de resistência e rebeliões locais, sendo as principais ações a criação de campos de concentração na África do Sul e Revolta de Mau Mau³⁰, no Quênia.

Diferente da dinâmica colonial britânica, os franceses optaram por um sistema administrativo e de dominação direta, interferindo completamente nas estruturas locais e impedindo a autonomia econômica dos seus territórios. A trajetória de exploração africana se inicia ainda em 1830, com a conquista da Argélia, e alcança territórios do norte³¹, da África Subsaariana - divididos em África Ocidental Francesa³² e África Equatorial Francesa³³ - e territórios insulares³⁴.

Considerados parte da França, até 1945 os africanos não tinham participação na gestão dos seus próprios assuntos e, ainda que líderes locais ocupassem cargos nessas administrações, o poder decisório se concentrava nas mãos do governador geral, presente em todos os agrupamentos coloniais, e no Ministro das colônias na França, ambas funções exclusivamente ocupadas por europeus. Grande potência colonial, a França tinha também como estratégia de dominação a política de assimilação³⁵ cultural, que ainda hoje é estruturante na África francófona.

²⁹ Colônias inglesas: Egito, Sudão, Gana, Nigéria, Somália, Tanzânia, Serra Leoa, Uganda, Quênia, Malawi, Gâmbia, Lesoto, Maurícia, Seicheles, Zimbábue e África do Sul.

³⁰ A Revolta de Mau Mau, ocorrida entre 1952 e 1963, foi uma rebelião anticolonial deflagrada por um grupo étnico queniano, que lutava pela descolonização britânica do território.

³¹ Tunísia e Argélia.

³² Senegal, Sudão Francês (atual Mali), Guiné-Francesa, Alto-Volta (atual Burkina Faso), Costa do Marfim, Daomé (atual Benin), Níger e Mauritânia.

³³ Congo Médio (atual Congo), Chade, Ubangui-Chari (atual República Centro Africana) e Gabão.

³⁴ Comores, Madagascar e Ilha Reunião.

³⁵ A política de assimilação funcionou em conjunto com o regime *Code de L'indigénat*. Também comum na política administrativa colonial francesa, este regime funcionava a partir do direito

O império colonial alemão dominou territórios dispersos, e até antagônicos geograficamente, no continente africano. As colônias ficaram divididas da seguinte forma: África Oriental Alemã, constituída pela Tangânica (parte continental da Tanzânia) e Ruanda-Urundi (atualmente Ruanda e Burundi), África Ocidental Alemã, integrada por Camarões e Togolândia (atualmente, Gana e Togo) e Sudoeste Africano Alemão, composto pela atual Namíbia e o sul da faixa de Caprivi, no Botswana.

Visando o monopólio do comércio internacional e a exploração de mão-de-obra barata, já que a escravidão havia sido abolida, a colonização alemã se deu pelo estabelecimento de duas companhias: a Companhia da África Austral Ocidental e a Companhia Alemã da África Ocidental, responsáveis, respectivamente, pela extração das riquezas minerais das colônias e a formação de colônias agrícolas. Entretanto, o que vai marcar mesmo essa relação são as guerras locais e os métodos de repressão adotados contra essas revoltas.

Em 1904, diante da violência alemã, os povos hereros e namas (nativos do sudoeste africano) foram quase todos assassinados, sendo que grande parte morreu de sede no deserto ao ter o acesso à água negado pelo exército colonial. Os que sobreviveram, por sua vez, foram aprisionados em campos de concentração e usados como mão-de-obra escrava, morrendo de fome e exaustão nas mãos violentas do governo alemão e, no caso das mulheres³⁶, adiciona-se a isso tudo a violação sistemática dos seus corpos. Nessa conjuntura, com as finanças consumidas pelas guerras coloniais e a derrota na primeira guerra, a Alemanha renuncia, a partir do Tratado de Versalhes, à soberania sobre suas colônias³⁷.

O Imperialismo Belga na África se inscreve na história a partir do genocídio do povo congolês, dos períodos de colonização, das formas distintas de exploração e do rei belga Leopoldo II. Em 1876, idealizado pelo rei Leopoldo II, ocorre, em Bruxelas, a Conferência Geográfica Internacional, com o objetivo oficial de organizar

autoatribuído pelo colonizador de discriminar e conceder cidadania a quem o mesmo julgava “civilizado”.

³⁶ “O estupro de mulheres hereros e namas foi uma prática tão comum que muitos descendentes tem ascendência alemã”. Para acessar mais informações: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/bbc/2021/05/29/o-que-aconteceu-no-genocidio-esquecido-da-alemanha-na-namibia-reconhecido-apos-mais-de-um-seculo.htm>

³⁷ Ruanda e Burundi foram entregues à Bélgica; Togo e Camarões tornam-se protetorados franceses.

uma expedição “humanitária” com geógrafos, representantes e missionários europeus, com o objetivo de traçar rotas comerciais e iniciar, junto aos líderes locais, ações diplomáticas para a preservação da paz na África Central, resultando na formação da Associação Internacional Africana.

Nessa conferência, que na verdade era parte do plano de colonização e exploração do continente do rei, o monarca inicia a articulação do mapeamento do interior do território, focando na área à beira do Rio Congo, e no fortalecimento das alianças com os líderes nativos, concomitantemente à articulação do reconhecimento das suas posses pelas demais nações europeias.

Devidamente reconhecido, em 1885, na Conferência de Berlim, o território chamado atualmente de Congo torna-se propriedade privada³⁸ do Rei sob o nome de Estado Livre do Congo. Nessa primeira fase da colonização, Leopoldo II confisca terras e aldeias inteiras, adotando o sistema escravagista como principal forma de trabalho e cotas de produção para escravizados que, caso não fossem cumpridas, eram torturados, tinham as mãos amputadas e, em último caso, eram assassinados, valendo-se, ainda, do sequestro de mulheres e crianças para a garantia do cumprimento das cotas. Só em 1908, com a pressão das nações europeias e formação da Associação da Reforma do Congo³⁹, é que o Estado belga intervém no território congolês, que passa a se chamar Congo Belga, e assume a sua administração.

Com a declaração da independência do Brasil, o tráfico de escravizados (atividade mais lucrativa da colonização portuguesa nos séculos anteriores) tornando-se ilegal e na iminência da colonização europeia em África, Portugal passa a ocupar efetivamente os territórios conquistados anteriormente (Guiné-Bissau, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe) e acentua sua expansão ao reivindicar e adquirir territórios mais ao interior do Continente - hoje Angola e Moçambique - na Conferência de 1885.

³⁸ O Congo tornou-se propriedade privada de Leopoldo II porque a monarquia na Bélgica era constitucional, sendo os direitos e deveres do rei listados na constituição e sem relação efetiva com os movimentos políticos e econômicos do país. Por isso, quando a Bélgica se abstém do processo de partilha, o Congo, mesmo sob domínio do rei do país, torna-se bem pessoal e não colônia.

³⁹ Organização de Direitos Humanos criada para denunciar as violências do império colonial belga do Rei Leopoldo II no Estado Livre do Congo.

Após a partilha, Portugal, ainda monarquia, inicia a campanha armada de pacificação, domesticação e exploração das suas colônias, impondo trabalho forçado, o pagamento de impostos e uma nova cultura vinda das metrópoles, estabelecendo assim uma relação violenta e devastadora com os nativos.

Na República I, que se estabelece no pós-monarquia, a política colonialista, contrapondo-se ao fracasso anterior, torna-se nacionalista, mas opta pela autossuficiência das suas colônias, dando-lhes certa autonomia financeira e administrativa. Com o advento da ditadura de Salazar, a política colonial passa a ser mais restritiva, o nacionalismo assume um caráter extremado e a autonomia adquirida no período anterior é substituída por uma administração mais verticalizada e centralizada na metrópole.

Diante desse cenário, a abertura do capital estrangeiro cede espaço para a utilização dos capitais nacionais, o desenvolvimento autônomo das colônias é preterido em detrimento de uma nova política de dependência econômica e a concessão de moradia e exploração para estrangeiro é restringida. Nessa fase, Portugal ainda estabelece o Estatuto do Indígena⁴⁰, que consistia na divisão da população de Angola e Moçambique em três grupos: brancos, assimilados (composto pelos indígenas alfabetizados e que compartilhavam da mesma religião e costumes dos europeus) e indígenas (grupo sem direitos civis e jurídicos e nem cidadania).

O cinema chega à África via colonialismo, primeiro como entretenimento para europeus e depois como arma de doutrinação colonial. A experiência cinematográfica inglesa e a belga são semelhantes, sendo que as primeiras exhibições foram exclusivamente para o público branco. Por conseguinte, quando os africanos foram liberados a acessar esses espaços, a programação consistia apenas em cinemas educativos e missionários porque, segundo relata o cineasta e professor Manthia Diawara no livro *African Cinema: Politics and Culture*, ao citar a fala de um colonialista (1994, p.7) “o africano não está, no geral, maduro para o cinema”, sendo necessária a seleção de filmes adequados para eles. E é a partir dessa necessidade de produzir filmes passíveis para o consumo africano e, no caso

⁴⁰ Determinando direitos e deveres dos indígenas das colônias portuguesas, o estatuto só foi totalmente abolido em 1961.

belga, documentários para a metrópole, que ambos os países criam a *Colonial Film Unit* e o *Escritório de Cinema e Fotografia do Congo*, fomentando a produção local.

Na experiência francesa, as principais colônias chegaram a ter redes de exibição, mas eram também exclusivas para europeus. Em 1934, a partir do Decreto Laval, a França assume uma rígida gestão sobre as produções cinematográficas nas colônias, proibindo filmagens não autorizadas. Como nas colônias belgas e inglesas, a França liberou a capacitação de africanos nas áreas técnicas das produções fílmicas, mas impediu a participação dos mesmos nas funções criativas. Para a regulação da distribuição e exibição, o governo francês abre duas companhias: COMAICO (Companhia africana cinematográfica industrial e comercial) e SECMA (Sociedade de exploração cinematográfica africana)⁴¹.

No caso da experiência cinematográfica colonial portuguesa, Diawara chama atenção para o caráter do interesse de Portugal sobre suas colônias

Ao contrário dos britânicos e dos belgas, que montaram instalações nas colônias para produzir filmes coloniais e treinar indivíduos para tais filmes, os portugueses limitaram a produção para telejornais mensais realizados para propagandas colonialistas; e filmes pornográficos produzidos nas colônias por Portugal e pela África do Sul (...) eles não estavam interessados nas culturas africanas exceto para mostrar sua inferioridade com relação a cultura europeia. (DIAWARA, 1994, p.34)

Os filmes produzidos pelo colonialismo belga e inglês vão continuar as dinâmicas de subordinação estruturantes das duas colonialidades. Como o paternalismo e o racismo como princípios norteadores, os filmes coloniais vão produzir os seus olhares sobre a África e africanos, fixando e atualizando imagetivamente os estereótipos e preconceitos construídos por eles no interior de seus sistemas de colonização. De acordo com Nwachukwo Ukadike:

O cinema veio para a África como um órgão potente do colonialismo. Por conta de o filme ser um meio visual poderoso, com uma extraordinária capacidade de influenciar o pensamento e comportamento de seu público, os filmes provaram ser uma ferramenta poderosa para doutrinar os africanos nas culturas estrangeiras, incluindo seus ideais e estética. (UKADIKE, 1994, p.31)

⁴¹ Das 180 salas de cinema existentes nas 14 colônias francesas, 85 eram da COMAICO e SECMA e as restantes de propriedade privada. Na programação, filmes europeus, estadunidenses e indianos.

Com um objetivo ideológico, esses filmes, forjados por um diagnóstico colonial de incapacidade dos africanos em acompanhar os filmes ocidentais da época e numa necessidade de educação dos mesmos sobre a civilização europeia, vão se estabelecer como poderoso instrumento didático de dominação epistêmica e cognitiva. No caso da *Colonia Film Unit*, que também distribuía filmes estadunidenses e europeus de propaganda bélica, os filmes educativos procuravam incutir nos africanos valores ocidentais. Como exemplo, Diawara cita o filme *War came to Kenya*⁴², o qual, intencionando recrutar voluntários, produz um material filmico sobre a relação de “solidariedade” do império britânico com a África .

Na iniciativa belga, articula-se o Centro Congolês de Ação Cinematográfica Católica (CCACC), com produtora em três localidades e espaços de exibição para circulação de suas produções. Dentre os exemplos citados por Diawara, encontram-se a série de curtas *Matamata et Pilipilis*⁴³ e o filme *Bwana Kitoko*⁴⁴. O primeiro, destinado ao público africano é uma comédia-pastelão que, segundo Diawara, se assemelhava aos filmes de Chaplin, mas narrativamente tinha cunho pedagógico. O segundo, feito para o público belga, registra a visita do Rei Baudouin da Bélgica, enaltecendo e, a partir de um discurso colonial sobre o Congo, tratando a colonização belga como proporcionadora de humanização e civilização daquele povo, forjando ainda uma relação harmoniosa entre colonizador e colonizado e um sentimento de gratidão dos colonizados pela metrópole.

1.2 “O cinema africano é fundamentalmente uma atividade e uma experiência pós-colonial”: Independência, Soberania e Dever de Memória

Como expresso no capítulo anterior, a colonização do território africano se deu sobre contextos, métodos, administração e até experiências cinematográficas diferentes. A primeira metade do século XIX foi marcada por uma série de violências e avanços imperialistas no continente, mas também por iniciativas anticolonialistas

⁴² Para mais informações sobre o filme: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/5731>

⁴³ Duo cômico, Matamata (o grande) e Pilipili (o magro), encenavam esquetes cômicas sobre a vida cotidiana congoleza. Para acessar imagens restauradas: <https://cbadoc.be/fr/movie/matamata-et-pilipili/>

⁴⁴ Lançado em 1955, com direção de André Cauvin.

africanas. A presença colonial foi profunda e sua cultura foi imposta em detrimento da cultura local, mas não as destruiu e muito menos se impôs nas relações entre nativos, apenas coexistiu.

O anticolonialismo, como os sentimentos nacionalistas, perduraram por todo domínio. Por meio de rebeliões e guerrilhas por autonomia e contra os governos autoritários e de minorias brancas, manifestações religiosas e culturais, produção de jornais⁴⁵ internos das colônias, os nativos organizaram-se enquanto resistência ao sistema imposto e pela volta e manutenção das suas estruturas cativas.

Até os movimentos de independência se deram sobre contextos diferentes. Enquanto a França, diante da longa experiência com a independência da Argélia⁴⁶ e procurando firmar um novo tipo de influência sobre suas colônias, propõe um processo menos violento e custoso, Portugal alonga seu domínio por mais um década, reformulando os acordos com suas colônias. Já a Inglaterra⁴⁷, diante de um movimento inevitável de independência dos seus territórios em África, passa a articular sua influência no pós-colonização das mesmas.

Ainda que sob dinâmicas diferentes, a situação pós-colonial era a mesma e o estado de subdesenvolvimento econômico, político e social desses novos estados eram igualmente profundos. As consequências do período atravessavam as estruturas e os indivíduos a nível cultural e psicológico. Por isso, a modernização necessária tinha como prioridade formar o próprio estado - desenvolvendo um projeto político, um modelo administrativo e um meio para a elegibilidade, ficando, conseqüentemente, as políticas culturais como setor secundário nas políticas nacionais.

A descolonização e as independências significaram para os jovens estados africanos a possibilidade de reassumir a soberania sobre todos os aspectos que os definiam: Significou apropriar-se da narração do que se viu, viveu e sentiu e do que se vê, vive e sente. Consistiu em assumir-se enquanto sujeito do olhar,

⁴⁵ Em Dacar, o jornal de caráter anticolonialista *Le Jeune Sénégal*.

⁴⁶ Com o atentado orquestrado pela FNL (Frente de libertação Nacional) em 1954, a luta pela independência da Argélia se alonga até 1962, continuando o enfraquecimento do domínio francês iniciado pela derrota da Indochina.

⁴⁷ Descontente com a posição contrária do líder das lutas pela liberdade, Kwame Nkrumah, ao projeto de descolonização gradual, a Inglaterra o prende e no pós-libertação, após oito anos de seu governo nacionalista, financia o golpe militar no país.

apoderando-se do ato de pensar seu próprio futuro. O cinema, nesse processo, vai ser eco dessa urgência dos africanos em nomear e mediar o seu olhar e seus atravessamentos. Se na colônia isso era arma de doutrinação, aqui, em mãos africanas, torna-se arma de libertação.

Todavia, como disse André Malraux, o cinema é arte, mas também é indústria. A arte cinematográfica requer recursos em todas as suas fases e áreas - produção, distribuição, exibição e preservação – e, naquele momento, mesmo com a mínima infraestrutura e alguns poucos técnicos com formação na área (herança dos tempos coloniais), as circunstâncias socioeconômicas e o desinteresse dos governos locais por um projeto de soberania articulado a partir da cultura dificultaram a formação de um movimento cinematográfico africano mais consistente. Guy Hennebelle, em 1976, esperançoso sobre essa nova cinematografia, afirma que:

É difícil prever a evolução dos cinemas da África Negra: devido à fraca ou inexistente infraestrutura, podem retornar ao nada de que a falência do colonialismo lhes permitiu sair. Entretanto, baseados na presença de criadores dotados de forte personalidade em vários países, podemos calcular um crescimento generalizado, em tempo relativamente próprio. (HANNEBELLE, 1978, p. 156)

Sessenta anos depois, considerando que o cinema da África Negra começa com a descolonização dos seus estados, pode-se afirmar que a cinematografia africana nem retornou ao nada e nem cresceu de forma generalizada. Nos primeiros anos, a produção foi incipiente e, em alguns países, até inexistente, firmando-se frequentemente em talentos individuais. O cinema da África Negra ia funcionando, como afirma Diawara, de acordo com as particularidades herdadas do colonialismo e sobre dinâmicas estruturais e estéticas plurais, sendo esse o contexto que leva o pesquisador guineense Mahomed Bamba a adotar o termo “Cinemas Negros” para o estudo do movimento.

Roy Armes (2007, p.147) afirma que “o cinema africano é fundamentalmente uma atividade e uma experiência cinematográfica pós-colonial”, porque é com a independência dos estados africanos que o cinema no continente passa a ser pensado e produzido por africanos e a África, antes cinematografada, passa a ser

cinematográfica⁴⁸. A ideia em questão é a de que a África estava rompendo com seu lugar de objeto do olhar e assumindo a uma produção iconográfica do continente sobre a perspectiva de alguém de dentro do continente, desempenhando, segundo o queniano Ngugi Wa Thiong'o, papel fundamental no processo de descolonização das mentes⁴⁹.

Essa demarcação, proposta pelo Armes, torna-se necessária porque a experiência cinematográfica africana já existia anteriormente à era das independências. No caso do Egito⁵⁰ e Tunísia, as cinematografias eram atravessadas pela cultura árabe, enquanto o cinema da África do Sul desenvolveu-se sob o regime do apartheid.

Portanto, quando os cinemas africanos são pensados como um movimento pós-independências, considera-se que, mesmo diante de historicidades de colonização e descolonização diferentes, esses cinemas, invadidos da urgência por emancipação e autonomia comum aos processos de libertação, propuseram como ponto de partida a ruptura com a dominação colonial pela imagem e assumiram a produção da sua autoimagem e das suas narrativas.

Entretanto, como aponta Mahomed Bamba, (2010, p.169) é preciso ressaltar que a conquista da soberania e direito à determinação não configurou um projeto consensual entre os jovens estados de uma consciência nacionalista, uma vez que tal conquista “na África, deu lugar a movimentos de reivindicações identitárias de cunho étnico-tribal no interior de cada estado”.

A construção de uma identidade cultural nacional surge com o cinema africano que, com pretensões panafricanistas⁵¹, elaboram um movimento que supera as fronteiras territoriais, simbólicas e psicológicas, herdadas da colonização, e articulam sua cinematografia como meio integrador, mas não homogeneizador,

⁴⁸ Termo cunhado pelo cineasta francês René Vautier.

⁴⁹ Ngugi Wa Thiong'o defende que a descolonização das mentes só é possível com a descolonização política junto a descolonização cultural.

⁵⁰ A indústria cinematográfica egípcia desenvolveu-se ainda na primeira década do século XIX sobre bases industriais e comerciais. Em 1927, tem-se conhecimento do primeiro longa produzido no país, *Leyla* (Istefani Rosti); na década de 30, o país já tinha dois estúdios de gravação; e só em 1953, com a revolução nasseriana, o setor passa a ser controlado pelo estado, iniciando o declínio do setor.

⁵¹ Com o intelectual e ativista afro-estadunidense W.E.B Dubois como patrono, o movimento político-cultural Panafricanismo propunha, a partir de uma tomada de consciência e do discurso de orgulho racial, uma relação de solidariedade entre negros da diáspora e negros do continente ancestral, propondo ainda um movimento de volta ao território-mãe.

dos vários povos do continente. Inclusive, o compromisso panafricanista dos cineastas africanos se firma a partir de uma agenda estratégica elaborada na FEPACI (Federação Pan-Africanista de cineastas) e continuam com as iniciativas para o campo cinematográfico do governo de Burkina Faso.

Criada em 1965 por cineastas da África Negra e Magrebina, a Fepaci tem como objetivo principal nacionalizar a atividade cinematográfica no continente e, baseando-se numa maior participação dos estados africanos no setor, também a descentralização dos meios de produção e distribuição dos cinemas africanos das mãos das organizações internacionais. Nesse mesmo período, Burkina Faso⁵² propõe a exibição do cinema africano para africanos e, concomitantemente, espaços para articular políticas para o desenvolvimento e a expansão dos cinemas do continente, lançando, em 1970, o FESPACO, Festival Pan-africano de cinema e televisão.

Engajados política-ideologicamente com o pós-independência da África Negra, os cineastas da primeira geração dos cinemas africanos, com a tradição oral e literária africana como matéria-prima, vão apresentar uma primeira cinematografia plural, estética e tematicamente, ainda que narrativamente atravessadas pelos mitos, valores, tradições e práticas culturais comuns aos povos do continente.

Voltando-se para os mitos fundadores, grandes epopeias, impérios e personagens históricos, esses cinemas vão assumir também um compromisso social com os fatos do presente. Nas narrativas localizadas no passado e imbuídos de um dever de memória, esses cinemas elaboram e reconstroem cinematograficamente, agora a partir de uma perspectiva negra, episódios do período escravocrata e colonial e parte da história do continente, como também histórias que precederam e coexistiram junto a esses acontecimentos. Nas narrativas do presente, abordam criticamente a história pós-colonial, relatando imagneticamente fatos e histórias africanas no pós-descolonização, regressando, em algumas produções, ao passado histórico do continente para debater questões do

⁵² Burkina Faso (na época Alta-Volta) um ano depois da independência, abriu um setor exclusivo para o cinema dentro do Ministério das Comunicações. Visando viabilizar e sustentar a atividade cinematográfica no país, o governo assume a gestão do cinema no país, abrindo empresas para distribuição e exibição dos filmes do continente.

seu tempo. Na esfera estética, rompem com os padrões representativos ocidentais, formulando suas próprias linguagens.

Med Hondo⁵³, diretor nascido na Mauritânia e que emigrou ainda jovem para Paris, foi figura emblemática dessa primeira geração. Com uma cinematografia engajada e militante, o diretor produziu, principalmente nessa primeira fase do cinema africano, um cinema sobre a realidade dos africanos que migraram para a capital da antiga metrópole. Em *Soleil Ô*⁵⁴, lançado em 1970, Hondo narra a história de um jovem africano que imigra para Paris, esperando enriquecer, mas acaba descobrindo a exclusão destinada a seu corpo nas sociedades francesas.

Ainda nessa linha, Hondo lança *les bicots-negres vos voisins* (1974)⁵⁵, registrando documentalmente a realidade dos escravizados dos tempos modernos, negros esquecidos nas favelas e guetos de Paris. Em 1979, gravando no continente africano, ele registra, no filme *Polisario, Un peuple en armes* a luta do povo Saarauí no pós-colonização. E em *Sarraounia*, por conseguinte, Hondo dirige um filme épico, inspirado em relatos de griots nigerianos, sobre uma jovem rainha que resistiu a uma sangrenta expedição francesa que devastou uma região do Níger, em 1899.

A experiência cinematográfica argelina⁵⁶ também foi de grande importância na formação dessa primeira geração dos cinemas negros. Nascido em 1934, Mohammed Lakhdar-Hamina⁵⁷, alinhado com o cinema do terceiro mundismo, vai propor uma nova linguagem fílmica para o cinema magrebino. Tendo a guerra de libertação da Argélia como pano de fundo, o diretor lança os filmes *Rih al awras* (1965), *Hassan Terro* (1967), *Decembre* (1972) e *Des années de braise* (1975). O primeiro discorre acerca da busca de uma mãe por seus filhos presos durante a luta armada; o segundo sobre um pequeno burguês, que é confundido com um terrorista perigoso; o terceiro, é inspirado na história do seu pai, que foi assassinado pelos

⁵³ O diretor lançou 12 filmes ao longo da carreira, sendo seu último filme, *Fatima, Le algérienne de Dakar*, lançado em 2004. Sua cinematografia pouco transitou nos circuitos de distribuição e exibição tradicionais.

⁵⁴ Filme lançado na Semana da Crítica em Cannes - 1970.

⁵⁵ Em 1971, lançou *Mes Voisins*, trecho documental que é parte do projeto lançado em 1974.

⁵⁶ Entre 1962 e 1972, o cinema argelino se destaca com uma cinematografia de alta qualidade. Com um foco maior em narrativas sobre a guerra de libertação, essa primeira fase passa a ser chamada de Cinema *Mudjahid* (cinema de guerra). Com a revolução agrária, em 1971, dá-se início o Cinema *Dijdid* (cinema novo), com narrativas mais fincadas na realidade contemporânea do povo argelino.

⁵⁷ Outros dois cineastas também foram importantes na formação do cinema argelino: Ahmed Rachedi e Mustapha Badie.

franceses e relata o tratamento destinado aos prisioneiros de guerra; por fim, o filme que lhe garantiu a palma de ouro em Cannes, que consiste em um relato sobre o começo da revolução argelina pelos olhos dos camponeses.

No Níger, quatro diretores se juntaram para produzir filmes em seu próprio país, sobre o cotidiano local e para o público local: Moustapha Alassane, Oumarou Ganda, Inoussa Ousseini e Djingarey Maiga. Alassane produziu curtas-metragens de animação, documentários e narrativas ficcionais. Na animação, lançou, em 1965 e 1966, respectivamente, *La mort Du Gandji* e *Bon Voyage, Sim*. O primeiro conta a estória de uma aldeia no campo africano e o segundo aborda a viagem do presidente da República dos Sapos pelos países vizinhos.

Trabalhando também com ficção, Alassane lança o curta *Le retour d'un aventurier* (1966), o qual trata da trajetória de um homem que, ao retornar à sua vila, depois de uma viagem ao EUA, trazendo roupas de cowboy para seus amigos, inicia um faroeste sangrento na Savana. Alassane, em seguida, lança o longa *Femme, Villa, Voiture e Argent* (1971), que aborda a saga de um funcionário público que se vê forçado pela família a casar com quem não quer.

Maiga, por sua vez, se lança como diretor com o curta *Le Balon* (1972), sendo que, em 1975, inicia uma série de filmes, aos quais intitula de *Noire*⁵⁸, com o intuito de discutir os males sociais (corrupção, subordinação da mulher e questões de tradição), os quais atrapalham o desenvolvimento do país. Oumarou⁵⁹, por outro lado, lança, em 1969, *Cabascabo*, que denota uma narrativa ficcional autobiográfica sobre sua experiência ao integrar as forças francesas na guerra da Indochina. Por fim, Inoussa Ousseini destaca-se pela direção de *Paris is beautiful* (1974) e *Le griot Badye* (1977). O primeiro deles, que consiste no único longa filmado fora do Níger, conta a história de um africano que viaja ilegalmente para Paris e é vítima de múltiplas violências no primeiro dia na capital francesa; o segundo, codirigido com

⁵⁸ Essa série de filmes se inicia com *Etoile Noire* (1975) e continua com *Aube Noire* (1986), *Miroir Noire* (1994), *Vendredi Noir* (2000), *La quatrienne nuit noire* (2008) e *Un coin du ciel noir* (2018). Os dois últimos, respectivamente, narram acerca de uma família que precisa tirar o filho da escola por falta de dinheiro, enquanto o outro conta a estória de um romance entre um advogado e uma estudante albina (denunciando o tratamento estigmatizado destinado aos albinos).

⁵⁹ Oumarou lança também os curtas *Le wazzou polygame* e *The Exile*, o primeiro tratando dos conflitos entre as tradições africanas e a modernidade vinda com a emancipação numa aldeia nigerina e o segundo sendo inspirado num conto tradicional africano.

Jean Rouch, consiste num registro documental de um artista griot nigeriano que se inspira nos sons dos pássaros para compor.

Em se tratando do Congo, o destaque vai para o cineasta Sebastien Kemba, que produz⁶⁰, principalmente, com cineastas franceses. Tendo o financiamento da cooperação francesa, o cineasta dirige o longa *La rançon d'une alliance* (1973), o qual trata de um confronto fratricida entre duas tribos, tsembo e tsoundi, que provoca uma grande mudança social na localidade.

Oriundo de Camarões, o cineasta Daniel Kamwa, por sua vez, destaca-se sobremaneira quando seu filme *Notre Fille* é selecionado para o Festival de Locarno, em 1980. Terceira obra cinematográfica do diretor, o filme apresenta a história do patriarca de uma pequena aldeia que, já com sete esposas, apresenta uma nova companheira, sendo essa uma bela jovem.

Na Costa do Marfim, por conseguinte, três diretores se destacam: Fadika Krama-Lanciné, Desiré Ecare e Henri Duparc. Com número expressivo de trabalhos audiovisuais entre 1975 e 1981, principalmente filmes educacionais e shows televisivos, é em 1978 que Fadika Krama-Lanciné lança seu primeiro longa, *Djeli*. Produzido em colaboração com técnicos de televisão, *Djeli* narra a história de Fanta e Karamoko, dois estudantes marfinenses da mesma aldeia que se apaixonam, mas que, segundo a tradição do seu povo - e que ambas as famílias querem preservar - não podem se casar.

Quinze anos após o lançamento de *Djeli*, o diretor lança a comédia *Wariko, le gros lot* (1994) sobre um pobre policial que acaba perdendo um bilhete de loteria premiado. Duparc, conhecido como mestre da comédia africana e por construir um cinema com mais de 600 cadeiras na capital do país⁶¹, dirigiu oito filmes entre 1969 e 2005. Apresentando os costumes das sociedades africanas com humor, o cineasta se destaca com os filmes *Abusuan* (1972) e *L'herbe sauvage* (1978). O primeiro narra o retorno de um jovem à sociedade marfinense após anos estudando na Europa e sua reintegração ao tradicionalismo do país; o segundo apresenta o

⁶⁰ Anteriormente ao longa, Kemba dirigiu dois curtas *Kaka-Yo* (1965) e *Young Girls, watch out* (1970). Ambos os romances se desenvolvem no período de descolonização e tematiza os conflitos entre os ritos tradicionais e as novas questões da vida moderna.

⁶¹ O cinema Faraó surge da vontade de Duparc de exibir filmes africanos para o público africano.

adultério e o ciúme como tema, registrando a dificuldade da vida conjugal moderna no contexto tradicional africano.

Désire Ecare, por sua vez, produz apenas três filmes: *Concerto for a exile* (1968), *À nous deux, France* (1970) e *Visages de Femme* (1985). Abordando a vida de africanos em Paris, o primeiro filme é um registro documental de estudantes emigrados; o segundo, que consiste em um longa ficcional, apresenta uma comédia satírica com vários personagens em diferentes situações da realidade dos africanos no país. O terceiro deles, reconhecido no exterior ao ganhar o *Fipresci Prize* em Cannes, acompanha a trajetória de três mulheres marfinenses: uma garota seduzida pelo irmão mais novo do marido, uma mulher que aprende caratê para se defender do marido e uma outra que dirige um negócio cujos lucros vão para os sogros.

Um dos países pioneiros no que se refere ao cinema é o Senegal, que se destaca por ter produzido o primeiro filme africano dirigido por um africano em terras africanas, *Barom Sarret*, do diretor Ousmane Sembéne, lançado em 1963. Além de Sembéne, que é considerado o pai do cinema africano, outros diretores se destacaram no país, na mesma época: Ababacar Samb-Makharam, Safi Faye e Djibril Diop Mambéty. Com formação em Paris e Roma, Ababacar Samb-Makharam assume dois papéis nessa primeira fase dos cinemas africanos: O de coordenador geral da FEPACI, entre 1972 e 1976, concomitantemente ao papel de cineasta.

Com filmografia curta, o diretor lançou os filmes *Et la neige n'était plus* (1965), *Kodou* (1970) e, por fim, *Jom ou l'histoire d'un peuple* (1982). O primeiro, que se trata de um curta documental, acompanha a volta de um estudante senegalês, após anos de estudo na Europa; o segundo, seu primeiro longa ficcional, denota a alegoria do dilema entre a tradição e a modernidade, acompanhando a história de kodou, uma jovem que foge de um rito de iniciação tradicional (a dolorosa feitura de uma tatuagem em volta da boca) no meio da cerimônia, ofendendo gravemente uma prática secular e que, quando castigada com um confinamento, afunda na loucura, fazendo com que os pais optem por um tratamento psiquiátrico comandado por um médico europeu; o último, por sua vez, foi produzido pela própria produtora do cineasta e retrata um griot que chega a uma aldeia onde está ocorrendo uma greve de operários, passando a contar histórias que remontam fases e situações sociais senegalesas.

Cineasta e etnóloga, constam da filmografia de Safi Faye ao todo doze filmes, entre documentário e ficção. Contrapondo-se aos documentários etnográficos, a cineasta, atravessada pelo cinema verdade de Jean Rouch⁶², registrou, de forma intimista, os efeitos do colonialismo francês no Senegal, como também a vida rural dos seus conterrâneos. Estreando como diretora com o filme *La passante* (1972), três são seus filmes que se destacam: *Kaddu Beycat*⁶³ (1976), *Fad'jal* (1979) e *Mossane* (1996). *Kaddu Beycat*⁶⁴ narra, por meio de cartas lidas pela diretora, a história de Ngor e Coumba, um casal de uma pequena aldeia de lavradores e pecuaristas que quer se casar, mas precisa esperar, porque a colheita do ano foi baixa. O filme em questão, ao mesmo tempo em que demonstra a preocupação com a crise econômica provocada pela dependência a um sistema colonial já ultrapassado, e que dificulta a autossuficiência das aldeias, tece uma crítica à corrupção da nova classe média negra. Em *Fad'jal*⁶⁵, Faye propõe, junto aos companheiros da sua aldeia e usando palavras de seus ancestrais transmitidas pelo folclore oral, uma retrospectiva da história da formação da sua terra. E com *Mossane* (1996), a partir da história da personagem-título, a cineasta registra o povo sérère e sua sociedade matriarcal e matrilinear.

Dedicando-se também à produção sobre a experiência colonial, o cineasta Djibril Diop Mambéty⁶⁶ destacou-se na primeira geração, ao romper com uma estética atravessada pelo realismo social. Com abordagem altamente associativa e rompendo com temporalidades, linearidades, barreiras linguísticas e culturais, o cineasta experimenta narrativamente e imagetivamente diversas formas de registro da condição colonial e pós-colonial. *Contras City*, lançado em 1969, narra, de forma satírica e por meio de um narrador francês e outro senegalês, a mistura de influências coloniais e nativas na arquitetura de Dakar. Ainda na linha da comédia,

⁶² Cineasta e etnólogo francês, Jean Rouch atravessou a vida de um grande número de cineastas africanos. Documentarista etnográfico, o diretor desenvolveu o “cinema verdade” como linguagem cinematográfica, propondo a utilização de uma câmera que se integrava ao ambiente, a voz off e o uso de não-atores.

⁶³ Link para o filme: https://www.youtube.com/watch?v=gjp-7_pyNyc

⁶⁴ Ganhador do Fipresci Prize de 1976, esse foi o primeiro longa dirigido por uma mulher na África Subsaariana e o primeiro filme de uma mulher negra a ser distribuído comercialmente.

⁶⁵ Muitos dos seus documentários foram financiados pela ONU e UNICEF por registrarem temas sensíveis, como a situação das mulheres e crianças nas áreas rurais e litorâneas.

⁶⁶ A filmografia do diretor é curta, mas significativa: *Parlons Grand-Mère* (1989), *Hyanés* (1992), *Le Franc* (1994) e *La petite vendeuse de soleil* (1999).

Mambéty lança *Badou Boy* (1970), filme que acompanha Badou, um jovem atrevido, numa viagem de ônibus pelas ruas de Dakar, apresentando, ao longo da narrativa, personagens da sociedade senegalesa. Em *Touki Bouki*⁶⁷ (1973), utilizando uma profusão de sons e imagens, o cineasta conta a história de um jovem africano, pastor na infância, que tem a ambição de morar na França.

Importante destacar o fato de que a produção cinematográfica dessa primeira geração de cineastas vai refletir o contexto histórico e social em que os mesmos se inserem. Produzidos num momento de transição e em meio à uma reestruturação política, econômica, social e cultural, esses cinemas vão abordar os conflitos e mudanças do continente pós-colonização.

Hannebelle sistematiza esse primeiro período cinematográfico a partir de seis temas (1978, p.156): as lutas pela independência nas localidades em que ainda se vive sob sistemas colonialistas (África do Sul e o Apartheid e Moçambique e Angola e o ultracolonialismo português); as lutas contra o colonialismo do passado; as doenças infantis da independência, como Hannebelle intitula filmes que tematizam as questões de reintegração e desconfortos dos africanos que acessaram algum privilégio nos sistemas coloniais ao voltarem às suas localidades sob contexto pós-colonial; o futuro decepcionante que capta uma classe social que emerge com a independência e que aspira valores dos colonizadores; histórias que registram a emigração de africanos para a Europa ou das áreas rurais para os centros urbanos; e, por fim, narrativas que tematizam as condições de subordinação impostas às mulheres africanas.

Já em 2007, e analisando o primeiro cinema africano de 1960 até 1980, Ferid Boughedir vai listar quatro conflitos frequentes nessa primeira fase dos cinemas africanos (2007, p.134): os conflitos entre aldeia e cidade; a questão da medicina moderna contra a tradicional; a arte como identidade cultural versus objeto de consumo e o conflito entre a mulher ligada às tradições contra a mulher que flerta com os padrões ocidentais.

Mesmo com a articulação dos cineastas por um projeto panafricano de nacionalização dos meios de produção e distribuição e fortalecimentos dos cinemas do continente, a África Negra não consegue industrializar sua produção

⁶⁷ Primeiro longa de ficção do diretor. Fez parte da seleção oficial do Festival de Cannes, em 1973.

cinematográfica. O cinema africano, que se propõe a evidenciar a ruptura com as estruturas coloniais, tem como barreira a ausência de uma política cultural para o setor e, conseqüentemente, a escassez de recursos para sua manutenção e expansão. Como observa Thiong'O:

Os recursos para a produção de filmes, sua distribuição e acessibilidade ao público são fatores indispensáveis para a existência de uma cinematografia. Como no caso da literatura, deve haver quantidade – mais escritores e mais livros – antes que se possa separar o que é bom do que é ruim, o belo do feio, o relevante do irrelevante. Por isso, uma descolonização dos recursos econômicos e da tecnologia é indispensável para mais cineastas africanos, como também uma descolonização do espaço político que permita a criação de um campo democrático para que os cineastas possam confrontar questões importantes, sem medo de retaliações dos governos ou de que seus filmes sejam impedidos de alcançar os seus verdadeiros públicos na África. (THIONG'O, 2007, P.27)

Em suma, é esse o contexto no qual, de acordo com Bamba, (2008, p.220) transita o cinema africano da era da descolonização e confronto para a era do “cinema de cooperação” com a antiga colônia. No mesmo cenário e procurando manter a proximidade cultural e econômica com as antigas colônias, (ARMES, 2007, p.147 apud O'BRIEN, 2003) tendo em vista a manutenção do prestígio nacional francês, a França inicia o programa de cooperação com o cinema africano.

Visto que nenhuma estrutura cinematográfica de produção foi estabelecida nas colônias nos tempos coloniais pelo governo francês, destaca-se como primeira iniciativa, em 1961, a criação do CAI (*Consertium Audiovisuel International*) o qual, a partir da divisão de custos de produção e suporte técnico, apoiava a produção de noticiários e documentários educativos africanos. Dois anos depois de sua criação, o CAI passou a focar a produção cinematográfica e a abertura da *Bureau du Cinéma* em Paris, adicionando-se à configuração da CAI laboratórios e salas de edição que, anteriormente, por falta de estrutura, obrigavam os filmes a serem finalizados em Paris. Segundo explica Diawara,

O crescimento do cinema africano foi acompanhado pelo Bureau du Cinéma na Cooperação de duas maneiras: A Cooperação poderia tanto atuar como produtora de um filme e prover o diretor africano com os meios financeiros e técnicos, assim como com a mão de obra, ou a Cooperação podia esperar até o diretor independente fazer o filme e, em seguida, pagar o custo de produção em troca de alguns direitos de distribuição do filme. No primeiro caso, em que a

Coopération assumia o papel de produtora desde o início, o cineasta era obrigado a apresentar um roteiro com uma explicação detalhada sobre as sequências, que eram cuidadosamente examinadas por um comitê. De acordo com Debrix, o papel do comitê limitou-se a determinar se o roteiro era cinematograficamente viável ou não. Sendo assim, com relação ao conteúdo, os diretores eram livres para escolher qualquer assunto que eles quisessem. (DIAWARA, 1992, p.26)

Aparentemente, uma boa alternativa para a carência de uma política cinematográfica era o financiamento francês que, na prática, assume um caráter neocolonialista, mantendo a dependência colonial, dinâmica essa iniciada com a política de assimilação e acarretando uma forte influência francesa nas produções das cinematografias da África Negra. A liberdade criativa dada aos cineastas tinha que estar alinhada com os padrões franceses, uma vez que seus aparatos e conhecimento técnico, como o sistema de distribuição⁶⁸ e redes de exibição⁶⁹, permaneciam sob domínio francês.

Na maioria dos países africanos francófonos, o governo ofereceu, em algum momento, apoio financeiro para alguns cineastas. E em alguns Estados, a relação de filmes financiados pelo governo é praticamente a lista integral dos filmes produzidos (...) Mas, o envolvimento com o financiamento cinematográfico tem sido acompanhado pelo controle estatal atrelado à liberdade de expressão. Em toda parte existe censura, declarada ou dissimulada. Alguns filmes só são lançados no mercado doméstico depois de atender às exigências dos órgãos de censura governamentais. (ARMES, 2007, p.155)

Como exemplo do funcionamento dessa política de restrição e dependência, tem-se o filme *La Noire De...* (1966) do diretor senegalês Ousmane Sembène⁷⁰. Com críticas duras ao colonialismo e à sociedade francesa, a obra teve o

⁶⁸ Uma das cláusulas do financiamento garantia à França, em troca dos custos da produção, o direito sobre a distribuição da obra, não comercial, por cinco anos.

⁶⁹ A exibição interna das obras dependia do interesse da França, que tinha o direito de distribuição, e do interesse das redes de exibição, que optavam por filmes de fora do continente por serem mais rentáveis.

⁷⁰ No livro *Os cinemas nacionais contra Hollywood*, Hannebelle aponta duas tendências ideológicas contrárias, presentes na primeira geração de cineastas africanos: a idealista moralista e a materialista revolucionária. Os cineastas da primeira registravam as situações sociais do continente sem atribuir questões a um sistema político/econômico e focando numa resolução que partiria do próprio povo. E a segunda, da qual Ousmane fazia parte, registrava a realidade, apontando causas e sugerindo um movimento coletivo/global como solução.

financiamento negado e, depois de produzido de forma independente, teve sua distribuição comprada pelo sistema francês.

Para além das cláusulas impostas para o financiamento pela metrópole, a influência francesa vai atravessar o cinema africano até na construção de uma linguagem autenticamente negra. Primeiramente, ainda nos tempos coloniais e por meio da política de assimilação, o acesso à linguagem cinematográfica dos cineastas da primeira geração se deu por meio dos filmes europeus, chegando alguns a concluírem sua formação na área em Paris, podendo ser vistos de forma clara nos primeiros filmes africanos que, de certa forma, se enquadram numa tradição cinematográfica francesa.

Em segundo lugar, já nos entraves com a política de cooperação e visando uma alternativa ao mecanismo francês, cineastas passam a adotar os grandes festivais, espaços que essencialmente imprimem valor à obra, como uma oportunidade de viabilização da circulação comercial dos seus filmes e até de financiamento para outros projetos. Muitas vezes, configurando-se como únicas telas de exibição para esses filmes, os festivais vão assumir uma posição de grande importância para o cinema africano, mas em um segundo momento torna-se também fator de desvirtuamento do mesmo, já que (BOUGHEDIR, 2005) levam cineastas africanos a formatar seus filmes às normas e às expectativas do público, geralmente eurocêntrico, dos festivais.

Desse modo, ao analisar a contradição de um cinema que se propõe a soberania do olhar e que se mantém pelo e em relação ao financiamento e restrições da antiga metrópole, Ferid Boughedir afirma que (DIAWARA, 1992, p.31 apud BOUGHEDIR 2007) “o filme africano existe por causa da França e também não existe por causa da França”. Sendo possível adicionar a essa afirmação e propondo uma outra perspectiva sobre essa relação, o apontamento de Ngugi Wa Thiong’O (2007, p.27) sobre como a descolonização da mente só é viável a partir da ruptura total com os mecanismos coloniais, mas que o processo não pode esperar até que todos os recursos estejam disponíveis.

Outras propostas de resistência vão sendo adotadas nessa primeira fase. Contrários aos mecanismos de financiamento da cooperação, alguns diretores da primeira geração começam a articular em suas produções uma volta ao movimento

inicial de confronto das cinematografias da independência, adotando também sua língua nativa como idioma do filme. Citado por Armes, Alberti Memmi (ARMES, 2007, p. 147 apud MEMMI, 1974) afirma “que a língua materna do colonizado, aquela que expressa seus sentimentos, emoções, sonhos, ternura e espanto, aquela que detém maior impacto emocional, é justamente a menos valorizada” e em sistemas coloniais é tudo o que resta. Por isso, ao analisar essa valorização da própria língua pelos cineastas africanos, Thiong’O afirma que:

Foi no cinema africano, pouco importa o que pensamos do conteúdo, que o personagem recuperou sua língua. É na tela que encontramos o africano falando sua própria língua, lidando com os problemas em sua própria língua e tomando decisões por intermédio de diálogos na língua materna. (THIONG’O, 2007, p31)

Em *Jom ou l’histoire d’un peuple*, Ababacar adota a língua uolofe⁷¹ como idioma principal; Kemba, ainda que produza em cooperação com a França, opta pela língua lingala⁷² em seu filme *L’rançon d’une alliance*. Sembene adota línguas locais (uolofe, diola⁷³, bambara⁷⁴) em seus escritos e filmes. Safi Faye, ainda que se utilize da linguagem do cinema verdade de Rouch, registra o olhar de dentro dela (que é senegalesa) e do conjunto, contrapondo o registro externo e reducionista dos documentários etnográficos.

Se o cinema africano existe, como afirma Bouguedir, e não existe por causa da França, é porque até na negação da cooperação o cinema dessa primeira geração vai existir na contradição entre a autenticidade do olhar e o da expectativa infrutífera desses espaços e dos públicos ocidentais sobre seus filmes. Por isso, ao conquistar o prêmio de melhor filme em Cannes por *Noire De...*, Ousmane Sembene afirma que:

É bom estar em Cannes, mas gostaria que a África criasse algo próprio. Não devemos ser convidados eternos. Cabe a nós criar

⁷¹ Do povo uolofe, a língua é falada por grande parte da população senegalesa.

⁷² Presente no centro-sudoeste do continente africano, lingala é considerada a língua nacional do Congo, sendo utilizada nas relações do cotidiano.

⁷³ Diola é um grupo de dialetos relacionados. Comumente falada no Senegal, Gâmbia e Guiné-Bissau.

⁷⁴ Bambara é uma língua falada principalmente no Mali, mas com uso também em alguns países vizinhos.

nossos próprios valores, reconhecê-los e levá-los por todo o mundo. Não estamos sozinhos no mundo, mas somos o nosso próprio sol. Não me defino em relação à Europa. Na escuridão mais escura, se o outro não me vê, eu me vejo. E certamente eu brilho! (SEMBENE, 1963)

1.2.1 “Cabe a nós criar nossos próprios valores, reconhecê-los e levá-los para todo mundo (...) somos o nosso próprio sol”: Ousmane Sembene

Não me defino em relação à Europa. Na escuridão mais escura, se o outro não me vê, eu me vejo. E certamente eu brilho. (SEMBENE, 1963)

Um jola⁷⁵ com sangue lebu⁷⁶ e amamentando por uma mãe sereh⁷⁷. (SEMBENE *apud* GADJIGO, 2010, p.15)

Esses dois trechos denotam duas das principais características do diretor segalês Ousmane Sembène: sua arte - e aqui considero toda sua produção nas diferentes estéticas - era emancipatória e concomitantemente reflexo da Inter etnicidade que lhe foi origem e trajetória. Em sua obra, o corpo africano era dono e receptor do olhar, era a própria presença.

Sua proposta era anticolonial e de combate, mas era acima de tudo descolonial. Organizou-se enquanto autônoma e em resistência à cultura hegemônica, mas construiu-se a partir do engajamento de si, das suas narrativas e dos atravessamentos, experiências e insurgências que transitaram em seu corpo. Como aponta o historiador David Marinho de Lima Júnior, em sua dissertação sobre o artista e o cinema africano da década de 60, (2014, p.17-18) “a inquietude que levou à formação do artista e militante não é de origem europeia, sua estética, sua obra, são marcados pela origem e se converteram em instrumento para combater o colonialismo no campo da cultura”.

⁷⁵ Jola ou Diola é um grupo étnico com forte presença na região da Casamansa - com população no Senegal, Gâmbia e Guiné-Bissau.

⁷⁶ Lebu ou Lebou é um grupo étnico pescador, de forte tradição de resistência aos movimentos de dominação, presente no Senegal.

⁷⁷ Serer ou Sereh é um grupo etnorreligioso da África Ocidental e o 3º maior grupo étnico do Senegal.

Nascido em 1923 na cidade de Ziguinchor, região da Casamansa, Sembene conviveu em sua infância com vários povos, religiões e línguas. Na década de 20, a região à margem do rio Casamance era compartilhada harmoniosamente pelas etnias wolof, diolas, mandinkas⁷⁸, entre outras, e viviam regidos pelo regime do indigenato⁷⁹, sob uma administração indireta⁸⁰ francesa. Demarcada por essa pluriethnicidade cultural, a área também compartilhava uma herança de insurgências aos avanços imperialistas, histórico que, durante a colonização francesa, foi brutalmente combatido.

Ao começar seu letramento formal, Sembene passa a transitar por outras cidades, mudando-se definitivamente para Dacar, aos 13 anos. Na capital do país, vivencia de forma mais latente a segregação do colonialismo - inclusive nos altos preços cobrados nas salas de cinema -, trabalha em diferentes empregos temporários, acessa seus primeiros escritos dos intelectuais negros⁸¹ de dentro e fora do Senegal e alista-se ao corpo de atiradores senegaleses na 2ª Guerra Mundial, sendo essa última experiência seu momento de tomada de consciência sobre a crueldade dos mecanismos coloniais.

Em 1946, Sembene muda-se clandestinamente para Marselha. Como estivador, continua o engajamento sindicalista iniciado ainda em Dacar. Após o retorno da guerra, ele filia-se ao Partido Comunista Francês e torna-se membro da Confederação Geral do Trabalhadores e, concomitantemente, passa a frequentar as reuniões da *Présence Africaine*⁸².

⁷⁸ Mandinkas ou Mandingas é um grupo étnico de origem islamizada pertencente ao maior grupo etnolinguístico da África - o Mandé -.

⁷⁹ Conjunto de regras e normas disciplinares formuladas pela metrópole para estabelecer uma relação de supremacia nos territórios conquistados e justificar as ações de exploração.

⁸⁰ A França articula sua dominação a partir de duas formas de administração: direta e indireta. Na direta, (presentes nas comunas francesas as cidades de Saint Louis, Gorée, Rufisque e Dacar), o governo era constituído por funcionários da metrópole e os nascidos nessas áreas eram naturalizados franceses. Na indireta, administrada por soberanos locais, a população das áreas eram considerados de interesse francês, mas não cidadãos franceses.

⁸¹ Nessa época, o movimento literário-revolucionário da Negritude, articulado em Paris por Leopold Senghor (Senegal), Leon Gontran-Damas (Guiana Francesa) e Aimé Césaire (Martinica), estava no auge na Europa. No Senegal, foi proposta, na mesma linha da negritude, a valorização da cultura negra, embora a articulação tenha se dado concomitantemente a um movimento anticolonial, com poetas como Fodeba Keita e Jean Malonga, que produziam suas obras.

⁸² Lançada em 1945, a partir da iniciativa de estudantes negros e antilhanos que residiam em Paris, a revista *Presence Africaine* - em circulação até hoje - buscava a produção de uma imagem positiva da identidade negra.

É nesse movimento diaspórico que o Sembene escritor se revela. Autodidata e frequentador assíduo da biblioteca do sindicato, passa a participar das movimentações e discussões estabelecidas entre os escritores assimilacionistas⁸³ e os anticolonialistas⁸⁴ sobre uma produção literária engajada e política.

Na mesma época, o movimento literário-linguístico da negritude, que teve início em 1920 com a corrente literária *Negro Renaissance*⁸⁵ nos Estados Unidos e ganhou força em Paris, na década de 30, a partir da mobilização de estudantes negros oriundos de países colonizados, assume um viés mais político. Alioune Diop, do *Présence Africaine*, torna-se líder nas discussões sobre um viés político intrínseco à literatura e, sem negar a valorização racial proposta no movimento, salienta no 1º Congresso de Artistas e Escritores Negros⁸⁶, ocorrido em 1956, em Paris, que o renascimento cultural africano só seria possível a partir da articulação política dos homens da cultura.

Nesse contexto, Ousmane lança seu primeiro livro: *Le Docker Noire* (O estivador Negro), em um direcionamento que, segundo ele, foi tomado depois (GADJIGO, 2011) de ter lido tudo que foi escrito sobre a África por europeus e africanos e não ter ouvido em nenhum lugar a voz do povo, nem dos trabalhadores, nem do proletariado, nem das mulheres africanas.

Autobiográfico e escrito em tom denunciativo, o livro acompanha o estivador Diaw em sua rotina exaustiva de trabalho na zona portuária de Marselha, concomitantemente à escrita de seu romance. Em tom político, narra as condições precárias de trabalho nos portos franceses e as relações sociais conflitantes da população local com os exilados, enquanto acompanha a trajetória pessoal de Diaw para integrar-se, sobreviver e tornar-se escritor.

Nessa primeira empreitada no campo das artes, Sembene apresenta algumas características que vão atravessar toda sua trajetória artística: em primeiro lugar, adiciona à discussão racial o viés de classe, movimento que o mesmo considerava necessário para as discussões de raça e que marca a característica

⁸³ Escritores que aceitaram e se adequaram ao sistema colonial francês.

⁸⁴ Escritores com posição contrária à presença política e administrativa colonial.

⁸⁵ Criado em New York, especificamente no bairro negro do Harlem, o Negro Renaissance foi um movimento literário-revolucionário que propunha uma escrita negra, de enaltecimento do corpo negro e emancipadora dos estereótipos relacionados esses corpos.

⁸⁶ Em 1959, em Roma, ocorreu a 2ª edição do congresso.

marxista da sua militância; em segundo lugar, visto que na trama o romance de Diaw é roubado por uma francesa que, posteriormente, assume a autoria da obra, o autor manifesta, sem rodeios, seu compromisso com o anticolonialismo.

Em 1959, mantendo o viés semiautobiográfico, Sembene lança o livro *Oh, pays, mon bon peuple*. A história, que parte do retorno de um jovem africano para sua cidade natal após participação na segunda guerra, versa, em um segundo plano, sobre a realidade de pobreza africana como consequência da exploração econômica colonial.

Em 1960, lança o romance histórico *Le bouts de bois de Dieu*, que narra ficcionalmente, a greve dos trabalhadores da linha férrea Dacar-Niger, em 1947-1948. Na obra, os trabalhadores assumem o protagonismo da narrativa e do olhar, assumindo também o papel de agentes do processo histórico, em que o espaço-tempo é o continente africano e a mulher, além de protagonista, assume a liderança política do movimento.

Com esse livro, Sembene alcança o sucesso que lhe permite se dedicar apenas às artes, mas também o faz tomar consciência de uma limitação própria da escrita: o letramento do leitor. Num continente em que a produção e transmissão dos saberes eram articulados a partir da oralidade, seus escritos chegavam apenas à elite africana e aos próprios colonizadores, restrição essa que ia contra o seu entendimento da função social intrínseca ao papel do artista. Por isso, procurando comunicar-se com o povo e acreditando na força evocadora da imagem, sua linguagem se aproxima mais da oralidade do que da literatura. É exatamente nesse cenário que Sembene parte para Moscou, a fim de estudar a sétima arte.

É preciso salientar que, mesmo com a transição para o cinema, a escrita continua sendo uma linguagem frequente para Sembene, tornando-se também fonte de inspiração para seus filmes. Ao longo da carreira como cineasta, ele lançou os seguintes livros: *Voltaïque*⁸⁷ (1962), com contos que abordavam criticamente o patriarcado africano, a poligamia, a naturalização dos papéis femininos e as leis matrimoniais da religião muçulmana; em 1964, Sembene publicou o romance

⁸⁷ “La Noire de...”, um dos contos do livro, foi posteriormente adaptado para o cinema pelo cineasta.

L'Harmattan, que trata da mobilização das massas na campanha pelo “não” no referendo de 1958⁸⁸.

Le mandat, por sua vez, foi lançado em 1966 e, posteriormente, adaptado para o cinema. O livro em questão conta a epopeia do camponês Ibrahima para retirar um dinheiro enviado por um parente que mora na França, o que denuncia a dificuldade do cidadão comum de acessar certos espaços que mantiveram a dinâmica colonial, mesmo após a independência. No ano de 1973, Sembene publica *Xala*, utilizando a impotência do protagonista para criticar a impotência dos estados africanos recém-independentes e a apropriação da elite local das estruturas coloniais, que continuam as violências inerentes ao próprio sistema. *Le Dernier de L'empire*, lançado em 1981, é um livro que questiona, a partir de um reflexo narrativo quase literal da estrutura política da Senegal da época, um regime que atualiza a dependência e o paternalismo europeu. Para finalizar, Sembene publica, em 1987, *Niiwan and Taaw*⁸⁹, livro com dois contos que tensionam os conflitos entre aldeias versus cidades e favelas versus centros.

Na volta da Rússia, Sembene trabalha coproduzindo cinejornais franceses e abre, em 1963, com o intuito de produzir seu primeiro filme ficcional, a produtora Filmi Dorimev. No mesmo ano, ele lança o curta *Borom Sarret* (O Carroceiro)⁹⁰, primeiro filme realizado por um africano na África Subsaariana. Passado em dezenove minutos, o filme acompanha o dia de trabalho de um carroceiro na Dacar recém-independente. Em termos gerais, esse filme registra a precariedade das periferias e o modo de vida miserável da maioria da população.

A partir dos personagens que atravessam o dia do carroceiro, Sembene apresenta questões latentes em toda sua filmografia: a partir do mendigo com severa deficiência, que pede ajuda em nome de Deus e é ignorado pelo protagonista muçulmano, o autor questiona a fé que não se ressentida da dor do outro. Outro personagem comovente é o homem que é impedido de enterrar o corpo

⁸⁸ No referendo de 1958, para delineamento da nova constituição francesa, o Senegal, ao rejeitar integrar a nova comunidade francesa, tornou-se independente.

⁸⁹ O primeiro conto narra a história de um pobre camponês que se vê obrigado a atravessar de ônibus a cidade de Dacar, carregando o corpo morto do seu filho recém-nascido, para poder enterrá-lo no cemitério de Niiwan. No segundo conto, ambientado numa favela de Dacar, a história retrata um casal tentando manter uma relação desgastada, enquanto seus filhos buscam um lugar numa sociedade cada vez mais industrializada.

⁹⁰ Link do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=dFCxyrSW6RA>

do filho recém-nascido por não ter a documentação necessária, o que representa uma crítica à burocracia que não dialoga com o cidadão comum.

Destaca-se também nesse filme de Sembene o incômodo da mulher grávida acompanhada do marido que encosta a cabeça no ombro do carroceiro, registrando uma posição frequente da sociedade africana em relação às mulheres, ditas ‘modernas’, quando performando de acordo com as próprias vontades e, por fim, o registro do homem de negócios que lhe permite acesso ao planalto (área arborizada, com prédios e carros), em que se critica a nova classe alta senegalesa, a qual perpetua o sistema excludente colonial.

Em 1964, Sembene lança o média-metragem *Niaye*⁹¹, baseado em seu romance *Blanche Genèse*. Esse romance narra a trajetória que ocorre numa aldeia do interior do Senegal, em que o chefe da comunidade, Papa Guedji Diop, engravida a própria filha. Enquanto esse homem, diante da inércia dos anciãos, segue liderando a vila, sua esposa, mulher nobre de família aristocrática, é cobrada pela aldeia em face do ato incestuoso do marido, o que desonrou sua linhagem. Narrado por Gdetié, griô da comunidade, e atravessado por suas reflexões sobre a degradação moral que se instala com o desenrolar da história, o diretor ainda apresenta uma crítica direta ao colonialismo, a partir da personagem Tanor, filho do chefe da aldeia, que serviu durante oito anos o exército francês e que, ao retornar à aldeia com claro desequilíbrio psíquico, torna-se a vergonha do local, que antes esperava, com certo orgulho, o filho que foi para o campo de batalha.

Seu primeiro longa-metragem, também o primeiro longa produzido na África por um cidadão africano, foi lançado em 1966. Trata-se de *La Noire De...*⁹² e discorre sobre a história de Diouana, uma senegalesa que parte em direção à França para cuidar de duas crianças de família branca. Fascinada por uma vida na antiga metrópole e iludida por um sonho de independência e melhoria de vida, Diouana se depara com outra realidade ao chegar na comuna francesa de Antibes: Na verdade, ela tinha sido levada para servir aos patrões e a França, para ela, vai se resumir, como a mesma o diz, à cozinha, à sala, ao banheiro e ao seu quarto de dormir.

⁹¹ Link do filme: <https://youtu.be/PwM6o359jAc>

⁹² Link do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=YMDg2UAYXSs&t=647s>

Durante a estadia, a relação com os patrões, que antes agiam de forma cordial, assume um tom mais agressivo. Violentada psicologicamente e fisicamente até pelas visitas (uma delas chega a pedir um beijo seu porque nunca tinha beijado uma africana), Diouana acaba se suicidando. Tendo sido aclamado no exterior, o primeiro longa do diretor era direto em sua crítica ao colonialismo francês (já que não se isentou de relacionar a situação política e social da Senegal recém-independente daquela do período colonial), ao neocolonialismo disfarçado de cooperação técnica da antiga metrópole com antigas colônias e a cumplicidade da nova classe africana com a nova face do colonialismo francês.

Em 1969, Sembene ganhou o prêmio especial do júri no Festival de Veneza com *Mandabi*, primeiro filme da sua filmografia falado em wolof. Adaptado de seu romance homônimo, a história discorre acerca da epopeia vivida por Ibrahima, morador de Dacar, um homem desempregado e de vida simples, que luta para conseguir descontar uma ordem de pagamento enviada por seu sobrinho, que vive em Paris. Sem falar francês e totalmente à parte da infraestrutura das instituições, Ibrahima nem cidadão é, perante os mecanismos administrativos herdados do colonialismo, uma vez que não possui sequer um documento de identidade. Narrando a história desse cidadão comum, na tentativa de compreender uma nova dinâmica social, Sembene critica as dinâmicas adotadas pelas instituições senegalesas que, ao não dialogarem com a população, perpetuam os moldes de exclusão colonial.

Com *Emitai*⁹³, lançado em 1971, Sembene volta à região em que nasceu, em Casamansa, para contar, da perspectiva dos africanos, um dos episódios de resistência dos diolas durante a segunda guerra mundial. Num pequeno vilarejo, jovens locais eram recrutados à força para compor o front do exército franco-alemão, tendo seus familiares sequestrados e ameaçados, com a intenção de aliciamento. Por conta disso, as mulheres da comunidade, como forma de protesto, decidem esconder e não entregar a colheita de arroz, o que constituía um imposto cobrado pela França, assumindo uma frente revolucionária de resistência às violências coloniais.

⁹³ Link do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=kdpnw7-1yL4>

Em *Xala*⁹⁴, por sua vez, a narrativa assume um tom cômico, mas ainda assim político. Ambientado entre os momentos finais da colonização francesa e nos primeiros anos de uma Senegal recém-independente, a história parte da impotência sexual de El Hadji, homem muçulmano com duas esposas, para criticar a impotência política da burguesia francesa. Na trama, o protagonista, que desvia dinheiro destinado aos camponeses senegaleses para bancar seu terceiro casamento, é acometido de Xala, feitiço que atinge a virilidade do homem que se afasta da tradição.

Com o objetivo de reconstituir uma parte da história de resistência do povo Ceddo, Sembene, a partir de uma longa e detalhada pesquisa historiográfica e da tradição oral senegalesa, lança, em 1971, o filme *Ceddo*⁹⁵. O filme em questão se passa numa aldeia do Senegal, onde o rei Demba, influenciado por um líder islâmico, se converte ao islamismo. Os Ceddos, grupo étnico tradicional africano e de herança histórica de resistência, diante da violência com a qual são tratados os que não aceitam se converter, acabam sequestrando a filha do rei, iniciando, assim, uma guerra civil na aldeia. A partir dessa trama, o cineasta tece críticas ao islamismo, que deteriora toda uma tradição ancestral ao impor sua religião; ao catolicismo, que na história ainda exerce influência no comércio de escravizados e, por fim, o autor igualmente destina uma crítica ao apoio do próprio rei ao comércio ilegal.

Em 1988, Sembene volta ao passado para acertar as contas com a ingratidão do colonizador. Em *Camp de Thiaroye*⁹⁶, baseado no massacre de Thiaroye, o escritor e cineasta registra, na perspectiva africana, o episódio dos atiradores senegaleses que foram mortos após se rebelarem contra o tratamento diferenciado dado a brancos e africanos no exército. Produzido em homenagem aos africanos alistados à força e que lutaram na 2ª grande guerra, o filme acompanha um grupo de soldados que, incomodados com a qualidade da comida e por ganharem metade do valor pago aos soldados brancos, iniciaram um motim, sequestrando um general francês.

⁹⁴ Link do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=ilC01dfKTqY&t=1s>

⁹⁵ Link do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=IR94YqLQ40w&t=146s>

⁹⁶ Link do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=BOyD3u0vXvI>

Com a história já pronta, o cineasta dedica-se à narrativa para desenvolver os personagens e a complexidade das suas relações com as violências do colonialismo: Alloy Diatta, que assume a liderança do movimento, é um sargento educado em Paris, casado com uma francesa e que, mesmo com certo grau de assimilação (que lhe garante uma posição diferenciada no exército), é aliado da luta pela liberdade do Senegal e Pays, personagem que lembra Tanor de *Niaye* e que apresenta um soldado que, após anos na guerra, só consegue falar gritando.

Em *Guelwaar*, lançado em 1998, a partir do enterro por engano do corpo de um cristão e ativista contrário à ajuda internacional num cemitério muçulmano, o diretor questiona a humanidade perdida nas relação entre religiões na África, enquanto critica as consequências das ajudas humanitárias internacionais na manutenção da dependência - política, econômica e social - do Senegal com a antiga metrópole.

Nos dois filmes lançados nos anos 2000, também seus últimos filmes, Sembene volta a discutir a realidade das mulheres africanas. Em *Faat Kiné*, lançado em 2000, ele narra a história de Faat, mulher solteira em maternagem solo na sociedade contemporânea senegalesa que, expulsa de casa pelo pai na primeira gravidez (que inclusive ateia fogo nela como punição) e abandonada pelo pai do segundo filho, consegue, mesmo sozinha, criar e educar os filhos, além de comprar sua casa própria. Numa crítica à manutenção do patriarcalismo africano, Faat é apresentada a partir da complexidade de ser mulher no Senegal, principalmente sendo mulher sozinha e mãe solo, numa sociedade que ainda julga trajetórias que não performam de acordo com uma tradição, ainda mais quando se trata de uma mulher sensível e que deseja ser amada.

Em *Moolaadé*⁹⁷, ganhador do *Un Certain Regard*, no Festival de Cannes, o cineasta é direto na crítica ao obscurantismo remanescente de certas tradições africanas. Na vila de Djerisso, no Burkina Faso, quatro meninas fogem do ritual de mutilação do clitóris (*Salindé*) que, segundo a tradição, é uma cerimônia de purificação necessária para habilitar mulheres ao matrimônio.

⁹⁷ Link do filme_parte 1: <https://www.youtube.com/watch?v=DvtDcSJ0W7U> / Parte 2: <https://www.youtube.com/watch?v=JsSryZ2zVks>

Abrigadas por Callé, mulher considerada “moderna” pela aldeia por não ter permitido que sua filha passasse pelo ritual, as meninas são protegidas pelo *moolaadé* invocado por ela. Diante da invocação dessa proteção sagrada, que só pode ser retirada por quem invocou, Callé, que não acata as ordens dos anciãos, é torturada na frente de toda aldeia, sendo a partir da resistência dela que as mulheres do vilarejo se unem para acabar com o ritual.

Considerado o pai do cinema africano, Ousmane Sembene é mestre em discorrer acerca do que é incômodo, abordando rupturas, desorganização, emancipação e ação. Com histórias que derivam da sua experiência de vida dentro e fora do Senegal, ele primeiro rompe com a perspectiva dos grandes cinemas. Seus filmes são sobre africanos na perspectiva dos africanos. Além disso, ele rompe com a estética europeia, criando sua própria gramática visual para registrar suas ideias.

Nas narrativas, como ele mesmo disse, (SEMBENE, 1995) deu voz às suas preocupações e aos seus gritos interiores: denunciou ao mundo as violências do colonialismo e a manutenção da relação paternalista francesa que manteve o Senegal dependente mesmo quando independente. Este grande cineasta africano registrou também a maneira como o neocolonialismo se articulou na sociedade, manifestando-se nas instituições de forma radicalmente desumana, inclusive no período de pós-independência, em que persistiram as dinâmicas de exclusão dos cidadãos comuns.

Sembene criticou a elite política e intelectual senegalesa que priorizava o ganho pessoal em detrimento dos avanços sociais, negociando o futuro do país com as instituições internacionais. Além disso, ele analisou e fez refletir, através do seu pungente cinema, acerca da influência do islamismo e do catolicismo nas sociedades africanas e a aceitação passiva dos africanos, ao mesmo tempo em que questionou a manutenção de algumas tradições que não mais cabiam em uma sociedade moderna (criticando principalmente o patriarcado africano e a triste situação das mulheres nessas estruturas).

Sembene via o cinema como uma arma política e uma ferramenta pedagógica, como uma linguagem de sensibilização e ação.

Eu quero fazer um cinema militante, que cause um despertar nos espectadores. Ele não pode proporcionar soluções prontas. No máximo, eu posso sugerir direções. Um filme só é útil se ele permite o debate entre os espectadores depois dele. (SEMBENE, 2014, p.67)

Para tanto, Sembene rompeu com a perspectiva paternalista, com os padrões representativos dos africanos e da África pelos cinemas de fora e construiu um cinema do ponto de vista africano, com o qual os africanos pudessem se identificar, restituindo-lhes, assim o controle sobre suas narrativas. Como analisou Souza, (SOUZA, 2012, p.91) “Sembene convida à reflexão. Não se trata de educar as massas, mas de dialogar com elas. Fazer o espectador refletir partindo da sua própria realidade”. Por isso, se entendia como griot, como um contador de histórias nas quais os africanos podiam se reconhecer em seu fazer artístico como meio de sensibilização do público.

Ancorado na história, no social e na oralidade, Sembene abriu portas para o cinema africano e como assinalado por Joel Zito Araújo, “...foi aquele que montou as bases de um novo e moderno imaginário sobre a África, com uma linguagem e uma estética própria” (ARAUJO, 2015, p.54). Propondo ainda no seu cinema uma ruptura com a língua do colonizador, o cineasta entendia que a valorização das línguas locais era fator primordial nos processos de identificação e sensibilização, porque todos os elementos em tela precisavam atravessar o público.

1.3 Cinema Africano Transnacional e Intercultural: A geração afro-francófona do desencantamento e o Cinema da África Lusófona

Nos capítulos anteriores, apresentou-se a ideia de como os avanços imperialistas - desde os conflitos pelo domínio do tráfico de escravizados até o colonialismo mais recente - impuseram violentamente novas fronteiras ao continente africano. Desconsiderando as clivagens étnicas e culturais da população, europeus reduziram o continente a apenas “um território”, singularizando seus povos a um imaginário único, fazendo uso do cinema para firmar esse imaginário.

A primeira geração de cineastas, chamados de cineastas da independência, viveu sob esse contexto de dominação e é no contexto de descolonização que eles

passam a produzir imagens outras da África. Com forte raiz política e crítica incisiva ao colonialismo e suas consequências, esse primeiro cinema vai apresentar uma gama de narrativas que, mesmo com a proximidade temática, constroem um cinema africano diverso em abordagens estilísticas e estéticas.

Sobre essa diversidade, podemos analisar três filmes dos três maiores diretores da época: *La noire de...* (Ousmane Sembene), *Soleil Ô* (Med Hondo) e *Touki Bouki* (Djibril Diop Mamberty). Em *La Noire De...*, Diouana acredita que a viagem à França é o caminho que a levará à ascensão econômica e social, enquanto *Soleil Ô* é sobre um jovem africano que emigra para Paris, esperando enriquecer. As personagens Anta e Moury, em *Touki Bouki*, por sua vez, passam toda narrativa planejando conseguir dinheiro para se mudar para Paris.

Ainda que abordando o mesmo tema - a desilusão com uma Senegal pós-independência, o imaginário da metrópole deixado pelos antigos colonizadores e as questões do trânsito além-mar - os três diretores apresentam exercícios cinematográficos totalmente díspares. Sembene, influenciado pelo neorrealismo italiano, apresenta uma estética social-realista, priorizando em sua obra uma linguagem mais direcionada a um realismo político e de viés pedagógico-revolucionário. Med Hondo, por outro lado, opta por uma narrativa fragmentada e atravessada por uma colagem estilística, experimentando gêneros na construção da trama, enquanto Djibril constrói um cinema atravessado por um vanguardismo experimental, ligado à forma e à intersecção entre linguagens narrativas e estéticas.

Na perspectiva de Mohamed Bamba (2008, p. 222), o cinema de Djibril inaugura uma segunda geração no cinema africano, que consiste na geração de cineastas do desencantamento do pós-independência. Desiludidos com as movimentações políticas dos seus países, esses diretores vão romper com o discurso nacionalista em suas cinematografias, desobrigando-se, como analisa Heron Formiga (2010), a produzir um cinema que tinha como objetivo principal a legitimação de uma pátria recente e direcionando seu fazer cinematográfico (Bamba, 2010, p.222) para uma construção discursiva mais fílmica e autoral.

Nessa nova fase, o cinema africano configura-se enquanto um cinema intercultural e transnacional. Quase que totalmente financiado pelo mecanismo de

cooperação cinematográfica francês, transforma-se (Bamba, 2010, p.220) num cinema nômade e sem fronteira, garantindo uma grande quantidade de prêmios nos maiores festivais ocorridos fora do continente, mas que pouco alcança o público africano.

Dialogando com tendências internacionais e exercitando possibilidades de contar narrativamente e imagetivamente suas histórias, os diretores dessa geração articulam um cinema que não é apenas africano, sobre africanos e para africanos, mas um cinema que se passa no continente africano, com narrativas que podem ou não versar sobre africanos e para o mundo. Conforme analisado pelos teóricos Denilson Lopes e Andrea França, a passagem desse cinema que tem

uma experiência histórica, cultural e geográfica determinada - a um cinema que, principalmente a partir de meados da década de 90, tem mostrado uma nova demografia, transnacional, e uma dimensão também nova, intercultural. Para esse cinema feito a partir de então, não é apenas o hibridismo ou diálogo com os múltiplos procedimentos de linguagem que o determinam, mas o esforço em garantir um exercício cotidiano do olhar, um exercício que passa pela pregnância do quadro, do corte, da duração, do extracampo, das sonoridades e dos silêncios. (LOPES; FRANÇA, 2010, p.235)

Em Burkina Faso, dois cineastas se destacam: Gaston Kaboré e Idrissa Ouedraogo. Diretor do primeiro longa-metragem burquinabé, Gaston Kaboré também foi professor do Instituto Africano de Estudos Cinematográficos e presidente da FEPACI. Em *Wendi Kuuni*, lançado em 1982, o cineasta volta à lírica da narrativa tradicional africana para contar a história de um menino que, diante de uma tragédia pessoal, perde a voz. Adotado pela família de um mascate que o encontrou inconsciente no meio da savana, a trama desenvolve as relações construídas por ele a partir do seu silêncio. Sem se abster de registrar a realidade burquinense e suas questões sociais e políticas, Kaboré transpõe para o cinema a poética da oralidade que atravessa a produção dos saberes no continente.

Com Idrissa Ouedraogo, Burkina Faso ganhou os dois principais prêmios de Cannes: em 1989, com o filme *Yaabá*, o grande prêmio do júri, e em 1990, o grande prêmio da crítica com *Tilai*. Diretor de um grande número de documentários e filmes de ficção - entre longas e curtas-, Idrissa fundou, em parceria com a cadeia televisiva francesa *Canal Plus*, a ARPA (associação de autores, realizadores e

produtores africanos de cinema), espaço para pensar e propor políticas de produção e distribuição de imagens africanas dentro e fora do continente.

Em *Yaabá*, o cineasta, inspirado na literatura oral da sua região, registra a história de uma aldeia Mossi⁹⁸ em Burkina Faso. Centrada na relação da anciã Sana com as crianças Bila e Napoko, a narrativa versa sobre os problemas sociais próprios daquela comunidade, articulando, a partir das crianças, uma crítica a alguns costumes tradicionais próprios daquela comunidade. Marginalizada pelos aldeões que a acusam de ser uma bruxa, Sana encontra em Bila e Napoko, crianças com quem construiu um vínculo fraternal, a defesa necessária para existir naquela sociedade.

Na película *Tilai*, em contrapartida, o diretor volta à era pré-colonial, para narrar uma tragédia romântica de tom mítico: a personagem Saga, ao voltar para sua aldeia depois de dois anos ausente, descobre que sua noiva, Nogma, se tornou a segunda esposa de seu pai. Ainda apaixonados, Saga e Nogma assumem um relacionamento que, segundo as tradições da aldeia, configura um caso de incesto e, por isso, Saga acaba sendo condenado à morte. Anos depois, Saga, que conseguiu fugir com a ajuda do irmão, passando a viver uma vida feliz com Nogma, decide voltar à aldeia para acompanhar os últimos dias de vida da mãe.

No Senegal, o diretor Moussa Touré é um dos principais expoentes dessa geração de cineastas. Tendo iniciado sua trajetória no cinema como eletricista e passando pela assistência de direção, o cineasta assume sua primeira direção em 1987 com o curta *Baram*. No ano de 1991, por conseguinte, Touré é premiado em vários festivais com o longa *Toubab Bib* e, em 1997, com o filme *TGV*, ele alcança o sucesso na África.

Autobiográfico, *Toubab Bib* narra a história de um jovem técnico de cinema que ganha uma bolsa de estágio em Paris. Acompanhado do filho de cinco anos de uma amiga, ele vai a Paris com três objetivos: estagiar em sua área, encontrar o pai do filho dessa amiga e encontrar seu amigo-irmão, que ele acredita morar em Paris. Descobrimos um novo mundo, o jovem descobre também um mundo frio e solitário. Já em *TGV*, uma comédia de narrativa épica, o diretor conta a história de um motorista de ônibus que faz o trajeto Dacar (capital do Senegal) a Conakry (capital

⁹⁸ Maior grupo étnico do Burkina Faso.

da Guiné-Bissau) e seus passageiros que toparam a aventura de continuar viagem, mesmo sendo avisados de uma revolta no território dos bijagós, área que faz parte do percurso do ônibus.

Em se tratando do Mali, Souleymane Cissé apresenta uma filmografia centrada nas relações - sociais, familiares - e seus conflitos num contexto urbano. Em *Baara* (1968), Cissé registra a amizade entre Balla Dioraké, jovem do campo que ganha a vida na cidade fazendo entregas com sua carrocinha, e o jovem Balla Traoré, engenheiro que recém assumiu a gerência de uma fábrica têxtil. Com *Yellen* (1987), ganhador do grande prêmio do júri em Cannes, o cineasta volta ao império Mali no século 13 para contar a jornada épica do jovem guerreiro Nianakoro contra o poderoso culto Komo.

A personagem Kaboré, em *Wendi Kuuni*, no entanto, deseja contar a história de uma criança em uma família que se caracteriza pelo afeto compartilhado entre eles, mesmo que no silêncio. A obra, ainda que o silêncio de Wendi tenha sido provocado pela violência que causou a morte da sua mãe, não pretende contar uma outra história que não ela mesma, não intenta um registro “mais real” e nem dar voz a algum discurso. Em *TVG*, de Moussa Touré, ainda que a tensão da aventura venha da rebelião que ocorre no trajeto do ônibus, a história discorre sobre os que optam por continuar a viagem. Por conseguinte, no filme *Baara*, ainda que as personagens estejam em pleno processo de se ajustarem a uma vida urbana e a trama se desenvolva a partir das inquietações delas em relação à dinâmica trabalhista da empresa têxtil, a história se baseia na relação de amizade entre eles e das relações que se ramificam a partir dela.

Na realidade, não há uma ruptura com o cinema da independência, mas há um amadurecimento do olhar sobre a África (BAMBA, 2022, p.223) e sobre o próprio exercício estético cinematográfico. Nessa geração, as urgências e as problemáticas político-sociais não se sobrepõem ao discurso fílmico, mas se integram a ele.

Distanciando-se um pouco da relação dessa geração com a produção da geração anterior, não há dúvida de que, se existiu alguma ruptura nessa nova fase, foi a ruptura com as expectativas de um autointitulado primeiro mundo e suas formulações sobre o que seria ou poderia ser uma produção cinematográfica do terceiro mundo. No livro *Guide to African Cinema*, Sharon A. Russel, ao apresentar

uma teoria crítica para o cinema do terceiro mundo, chega a afirmar que (1998, p.3) “o terceiro cinema é baseado em conexões entre cultura e mudança social e é oposto à manipulação emocional de Hollywood ou à experimentação do cinema de arte”.

Em face de semelhante afirmação, algumas questões se sobressaem: o cinema produzido no terceiro mundo seria um cinema produzido em oposição aos cinemas cânones - hollywoodiano/europeu - e tinha em seu cerne uma obrigação moral de representar certa cultura, povo e continente. Outra questão que fica evidente nessa afirmação é a de que, desses cinemas que se estruturam em oposição ao outro, emerge (HERON, 2010) duas concepções para a própria linguagem cinematográfica: a nacionalista e a mundialista.

Em se tratando da linguagem nacionalista, específica do terceiro mundo, pode-se afirmar que a mesma produziria obras cinematográficas dentro dos limites da representação de seus povos e da produção discursiva política-social-ideológica, enquanto a mundialista produziria, sob o domínio dos cânones, um cinema de possibilidades discursivas e estéticas, podendo produzir um discurso fílmico de arte ou uma obra popular. Dessa forma, fica claro a quem serve essa categorização (cinema hollywoodiano/europeu), qual dinâmica essa divisão atualiza (colonial) e sobre exatamente o que essas teorias e concepções incidem (autonomia na construção de imagens e estéticas do sul do mundo).

Nesse contexto do que se pode ou não ser produzido no cinema do terceiro mundo, os diretores dessa geração são questionados sobre as escolhas estéticas e discursivas das suas obras. Ouedraogo, com *Yaaba* e *Tilai*, é questionado a respeito do fraco teor político do filme, sobre se o filme seria para o público africano ou ocidental - sendo possível traçar um paralelo com o pensamento colonial acerca da imaturidade do africano para o cinema - e até mesmo quanto ao fato de o filme ser ou não africano. Em resposta a essas críticas, o diretor reclama o reconhecimento de seu cinema não apenas como um discurso político, mas também como um discurso fílmico (OUEDRAOGO, 1997). Anos depois, em uma entrevista com Lucia Nagib, ele continua:

São os intelectuais que acusam meus filmes de não serem africanos. Eles esquecem que a técnica é universal, mesmo se a aprendemos na França. É como a ciência ou a medicina, temos direito a elas, pois representam um conhecimento que pertence ao mundo e, conseqüentemente, a mim também. (NAGIB, 2001 *apud* NAGIB, 2017, p.63)

Das respostas dos diretores da época, emerge uma questão que será explorada em maior profundidade mais adiante, nos subcapítulos 1.5 e 1.6, e que ganha ainda mais relevância entre os cineastas africanos diaspóricos e contemporâneos. Trata-se do reconhecimento dos diretores africanos como diretores e de seus filmes não apenas como filmes africanos, mas sim como filmes que, conforme identificam os diretores hollywoodianos e europeus, não possuem particularidades étnicas e são igualmente universais

Acerca desse viés transnacional da geração do desencantamento, abre-se a oportunidade de se abordar as cinematografias da África lusófona (Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau e Moçambique) que, diferentemente da África francófona, (FERREIRA, 2016, p.6) tem a transnacionalidade como realidade e necessidade para o surgimento do seu audiovisual.

Com quase duas décadas de atraso em relação aos países francófonos e anglófonos, o processo de independências dos PALOP (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa) se fortalece apenas em 1970 com um movimento conjunto e indireto que envolve a ONU, a qual, diante de dez anos de recusa portuguesa em assinar a Declaração de Concessão das Independências dos Países e Povos Coloniais⁹⁹, passa a cobrar efetivamente dos países membros da OTAN a interrupção do apoio dos mesmos às forças armadas portuguesas, o apoio dos países comunistas e socialistas e o adensamento das lutas anticoloniais capitaneados por movimentos nacionalistas armados.

Alcançada oficialmente em 1974 (Angola, Guiné-Bissau e Moçambique) e 1975 (Cabo Verde), a descolonização desses países tem seu início ainda na década de 60 com a formação das frentes libertárias MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e

⁹⁹ Declaração da ONU em 1960 afirmando o reconhecimento imediato dos direitos dos povos à autodeterminação e à independência

Cabo Verde), FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) e UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola). Por mais de uma década, esses movimentos vão articular internamente frentes de combate contra as forças portuguesas, a retomada de terras (conhecida posteriormente como zonas libertas) e a formação de um sistema administrativo próprio.

Coesos e firmes em seus projetos de libertação e visando o despertar de uma solidariedade internacional com as lutas dos países africanos lusófonos (objetivo que foi alcançado), os partidos começam a convidar cineastas e equipes de televisão do exterior interessados em registrar os conflitos armados e as chagas do colonialismo português em solo africano.

Nesse contexto, nasce o cinema nos PALOP, que consiste em um cinema quase que totalmente feito por estrangeiros e com papel importantíssimo no registro e na representação das lutas libertárias. Construída a partir do nada, já que os colonizados pouco ou nada produziram em termos audiovisuais antes de 1975 e nenhuma estrutura cinematográfica foi deixada pelos colonizadores, a primeira fase da cinematografia dos PALOP foi toda estruturada a partir dos equipamentos, técnicos, diretores e financiamentos internacionais, tendo como foco principal a produção de filmes e reportagens sobre a luta anticolonial, conflitos armados e violências do colonialismo.

Realizadores de todo o mundo foram convidados. Sarah Maldoror, cineasta negra francesa de origem caribenha, a convite da MPLA produz dois importantes filmes: *Monangambé* (1968) e *Sambizanga* (1972), ambos de ficção, sendo o primeiro um curta-metragem e o segundo um longa, os quais abordam os abusos naturalizados na relação colonizador e colonizado. O primeiro deles, com narrativa localizada ainda nos tempos da escravidão, tem como enfoque as violências cometidas pelos comerciantes de escravos europeus. No segundo, que se passa na Angola de 1961, a narrativa acompanha Maria em sua procura pelo marido, ativista revolucionário angolano, preso pela polícia secreta portuguesa.

Convidado pela FRELIMO, o cineasta-ativista Robert Van Lierop dirige outra obra de grande importância na historiografia dessa primeira fase do cinema dos

PALOP, o documentário *The fight goes on*¹⁰⁰, sobre a luta da FRELIMO pela independência de Moçambique.

Se na primeira fase dos cinemas do PALOP a colaboração internacional vai estruturar e manter os “cinemas nacionais”, na segunda ela assume outro papel, que é o de formar a primeira geração de cineastas e técnicos audiovisuais dos PALOP recém-independentes. Assim que os partidos internos tomam o poder, o cinema, que teve papel fundamental nas lutas pela descolonização, se torna alvo de investimentos dos novos Estados-nação.

Neste novo cenário, Moçambique cria o Instituto de Cinema de Moçambique, enquanto a MPLA, aproveitando-se da infraestrutura já existente na TPA (Televisão Portuguesa de Angola), abre um departamento de cinema. Em 1978, Guiné-Bissau também abre seu instituto de cinema, enquanto Cabo Verde, país com prática audiovisual bem precária desde o princípio¹⁰¹, tem alguma atividade cinematográfica também fortemente relacionada à televisão.

Com falta de mão-de-obra capacitada, diretores estrangeiros são convidados para gerir esses espaços e formar jovens na área: no instituto de Moçambique, o cineasta Ruy Guerra¹⁰² assume a direção do projeto. Em Angola, cineastas angolanos formados no exterior articulam a primeira fase do cinema angolano pós-independência, enquanto na Guiné-Bissau cineastas estrangeiros são convidados para estruturar o projeto audiovisual do país, junto a alguns realizadores guineenses em início de carreira e com formação no ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica).

Ainda que esse capítulo se desenvolva por meio da problemática da transnacionalidade e interculturalidade – estrutural e estética - versus um cinema essencialmente africano, vale ressaltar que nessa segunda fase das cinematografias do PALOP a questão que se opõe à construção de um cinema luso-africano descolonizado é o uso do cinema como função pedagógica, ideológica

¹⁰⁰ Link do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=NUdeF2KNeCg>

¹⁰¹ Pouco se encontra sobre a cinematografia de Cabo Verde pós-independência. Segundo pesquisa da Carolin Overhoff Ferreira, pesquisadora dos cinemas dos PALOP, existiram produções locais para TV sobre histórias e folclore das ilhas, mas o difícil acesso às obras e a pouca produção acadêmica inviabilizam uma explanação mais completa.

¹⁰² Radicado no Brasil desde 1958, Ruy Guerra é um cineasta moçambicano de grande importância para o movimento cinematográfico brasileiro, conhecido como Cinema Novo.

e educativa por parte dos partidos monopartidários, que assumem o poder no pós-independência. Eles até investem na formação de uma cultura cinematográfica no país, mas têm como projeto um cinema que se alinhe ideologicamente com ele.

Essa questão fica ainda mais evidente quando analisada a linha estética e temática das primeiras produções, por muitos vezes indicada no próprio nome das obras, o que é o caso das obras a seguir: em Angola, filmes como *Sou Angolano, trabalho com força* (1975), *É a vez do povo* (1976) e *Carnaval da vitória*¹⁰³. Em Moçambique, os documentários *Um ano da Independência*¹⁰⁴ e *Mueda, memória e massacre*¹⁰⁵, além do cinejornal, que circulou no país por 25 anos, *Kuxa Kanema*¹⁰⁶. Em se tratando da Guiné-Bissau, tem-se o documentário colaborativo *O regresso de Amílcar Cabral*¹⁰⁷.

Os PALOP pós-independência eram o foco e o cinema estava impreterivelmente a serviço da causa nacional. A ideia do cinema do povo sobre o povo e para o povo se resume quase que totalmente num cinema de registro dos momentos de transição política, de relatos sobre as lutas pela descolonização e de discursos nacionalistas. Como bem pontua Gamboa, no cinema produzido nessa época (GAMBOA apud Diawara, 2011, p.129) a ideologia se sobrepunha ao valor estético, formal ou ético, configurando essa nova tentativa de um “cinema nacional” em, na verdade, um projeto atualizado de mídia colonial.

Muito foi produzido nesses primeiros anos dos institutos, principalmente cinejornais e documentários, na sua maioria curtas-metragens. Em Moçambique, (ANDRADE-WATKINS, 1995 apud ARENAS, 2016, p.27) entre 1981 e 1991, Kuxa Kanema produziu 359 edições semanais e 119 documentários de curta duração, além de vários longas. As experiências com ficção, principalmente em longa-metragem, foram mais raras. O instituto guineense, segundo pesquisa

¹⁰³ Lançado em 1979, o documentário acompanha o processo de recuperação da cultura do carnaval no pós-independência.

¹⁰⁴ Lançado em 1975 e dirigido pelos cineastas Fernando Silva e Luis Patraquim, o documentário é um registro cotidiano de Moçambique após um ano da independência.

¹⁰⁵ Dirigido por Ruy Guerra e lançado em 1979, o documentário narra o massacre do povo Makonde pelas forças coloniais portuguesas.

¹⁰⁶ Para mais informações sobre o cinejornal, indico a obra Kuxa Kanema da cineasta portuguesa Margarida Cardoso. Link do documentário: <https://www.youtube.com/watch?v=MhDTLXWbW9k>

¹⁰⁷ Lançado em 1976, O regresso de Amílcar Cabral foi um documentário feito por diretores guineenses, entre eles Flora Gomes e Sana Na N'Hada, retratando o regresso do corpo de Cabral para Bissau e a procissão pelas ruas da cidade.

produzida pela professora Carolin Overhoff Ferreira (a ser abordado mais à frente), produziu apenas duas ficções com financiamento exclusivamente nacional¹⁰⁸.

Apesar do grande número de produções, o cinema nos PALOP perde força ao longo dos anos. Internamente, as divergências ideológicas entre os profissionais da indústria, principalmente os cineastas convidados¹⁰⁹, e o projeto audiovisual governista aumenta. No contexto político-social, as iminentes guerras-civis e tentativas de golpes de estados vão tornando impossível a continuidade da prática audiovisual nos territórios. Como resultado dessa precária situação, dá-se a estagnação da produção cinematográfica de Angola, em 1982, o desmonte do cinema da Guiné-Bissau, após o golpe de estado de 1980 e o fechamento do Instituto de Cinema de Moçambique, em 1991, após anos de funcionamento na precariedade.

Na década de 90, a transnacionalidade toma um outro formato. Diante da continuidade das guerras civis, mesmo após a dissolução dos regimes monopartidários a partir de 1991, a transnacionalidade, que fundou os cinemas dos PALOP e tornou-se formadora dos seus cinemas no pós-independência, assume papel de financiadora das suas produções.

Nessa fase, como fica evidente na tabela abaixo, que é resultado do trabalho da pesquisadora Carolin Overhoff Ferreira, presente no artigo *Entre o luto e a melancolia: Os ganhos e os fracassos da descolonização na produção e coprodução audiovisual pós-1974*. Percebe-se que as políticas de cooperação foram o meio possível de resistência das atividades cinematográficas desses países.

¹⁰⁸ *N'tturutu* (1986), de Umban K' Kset; *Mortu Nega* (1988), de Flora Gomes.

¹⁰⁹ Convidado pelo Instituto de Cinema de Moçambique como parte de um dos programas de capacitação e produção, Godard diverge do projeto ideológico para o cinema imposto pela FRELIMO.

País	N.º de todas prod.	Coproduções com Portugal/ % de todas produções	Outras coprod.	Prod. nac.	Total de coprod.
Angola	29	8/28%	7	14 (aprox.)	52%
Guiné-Bissau	8	5/62%	1	2	87%
Cabo Verde	6	6/100%	0	0	100%
Moçambique	20	10/50%	3	7	65%
Total	63	29/46%	12	23	65%

Tabela 1 - Relação entre coproduções e produções nacionais de longa-metragem nos PALOP (1976-2013)

Fonte: Artigo O drama da descolonização da Imagem: A propos do “nascimento” do cinemas Luso-Africanos - Carolin Overhoff Ferreira

Para além da evidente dependência internacional dessas cinematografias, Carolin chama a atenção para um outro ponto dessa dinâmica (FERREIRA, 2016, p.21): os protocolos de coprodução até viabilizaram a volta da prática cinematográfica nos PALOP, mas não trouxeram a esses cinemas uma possibilidade plena de realização de uma cinema emancipatório e, em alguns casos, configurou-os até enquanto espaço para o discurso, ideais e exercício de memória do antigo colonizador.

Para exemplificar melhor como as engrenagens da colaboração proposta por Portugal replicam em algumas oportunidades o velho mito *lusu tropicalista*, a pesquisadora analisa a abordagem dos filmes que são fruto dessas colaborações. No caso de Cabo Verde, que tem quatro das seis coproduções dirigidas por cineastas portugueses, fica evidente o mínimo esforço e compromisso dos mesmos com a retratação dos fatos e do passado colonial.

Das coproduções, *A ilha dos escravos* (2008), de Fernando Manso, mostra o que acontece quando um cineasta português faz seu luto pelo colonialismo. O filme revitaliza o pensamento luso-tropical em uma trama tele novelesca que constitui um desserviço à memória da escravidão. Também *Os flagelados do vento leste* (1988), de Antônio Faria, *Fintar o destino* (1998), de Fernando Vendrell, e *O testamento do senhor Nepomuceno* (1997), de Francisco Manso, recalcam o

Em Moçambique e Angola, esse movimento de apagamento e desculpabilização nas obras dirigidas por cineastas portugueses também ocorre. As tramas tomam um tom novelesco, tragédias são silenciadas, acontecimentos sócio-políticos são simplificados (quando não tratados como pano de fundo), pouco se refletindo sobre as violências coloniais e pouco se discutindo a respeito da responsabilização da antiga colônia.

Mas é na análise do cinema da Guiné-Bissau e das cinematografias dos diretores moçambicanos Sol de Carvalho e Licínio de Azevedo, que a pesquisadora localiza uma experiência realista com as políticas de colaboração. Dos cinco filmes feitos em coprodução com Portugal na Guiné-Bissau, quatro foram dirigidos pelo mesmo diretor, o cineasta guineense Flora Gomes, os quais são falados no idioma crioulo. Compromissado com a memória e cultura do seu país, Flora conseguiu, mesmo produzindo o filme com financiamento português, transpor o imaginário étnico guineense, suas narrativas e estética para o seu cinema.

Em *Mortu Nega*¹¹⁰ (em crioulo, *Aquele que a morte negou, rejeitou*), lançado em 1986, o diretor acompanha a trajetória de Diminga no durante e pós-guerra de libertação. Em 1973, Diminga, acompanha um grupo de guerrilheiros em meio à mata, na intenção de resgatar seu marido ferido em combate. Em 1975, já no pós-guerra, ela luta para manter o pouco deixado pela guerra e cuidar do marido doente, lidando ainda com a perda dos dois filhos durante a guerrilha.

No ano de 1996, Gomes lança *Po Di Sangui*¹¹¹ (em crioulo, *Pau de sangue*). Na tradição guineense, quando nasce uma criança, uma árvore, que estará ligada ao seu espírito e será seu abrigo após sua morte, deve ser plantada. Todavia, segundo também a tradição, no caso do nascimento de gêmeos, apenas o mais apto a sobreviver deve ser criado. Putcha, ao parir Hami e Du, escolhe não seguir o ritual: Planta duas árvores e decide criar um deles longe. Anos depois, Hami, o filho criado por ela, decide derrubar as árvores de sangue para fazer carvão e acaba

¹¹⁰ Link do filme Mortu Nega: https://youtu.be/TNZ_4lczt5A

¹¹¹ Link do filme Po di Sangui: <https://youtu.be/iCA7cUagDs0>

sendo punido com a morte. Du, que teve sua árvore derrubada, retorna à cidade para o culto fúnebre do irmão e para realizar seu ritual de renascimento.

Na película *Nha Fala* (*Minha fala*, em crioulo), *por sua vez*, por meio de uma comédia-musical, Gomes narra a história de Vita, uma jovem guineense que, a fim evitar uma maldição já tradicional em sua família (a de que, caso alguma familiar cante, outra familiar morre), promete à mãe que jamais cantará. No entanto, essa promessa acaba sendo quebrada, quando, anos depois, ao ganhar uma bolsa de estudos na França, ela se apaixona por um músico que a torna cantora.

Licínio Azevedo, diretor nascido no Brasil e radicado em Moçambique desde a independência, dirigiu uma gama de documentários e ficções sobre a experiência pós-colonial e pós-guerra do país. Em 1988, trabalhando com não-atores e atores de teatro, lança *A colheita do Diabo*, filme sobre o cotidiano de uma aldeia defendida por cinco veteranos da guerra da independência (interpretados por antigos guerrilheiros da FRELIMO), diante da ameaça da seca e da possível invasão por bandidos escondidos na floresta.

*Árvore dos refugiados*¹¹², de 1994, consiste numa ficção em coprodução com o Reino Unido e narra a volta de Alexandre Ferrão para sua província, depois de dez anos de refúgio com a família no Malawi, por causa da guerra civil de Moçambique. Ainda sobre a guerra, Licínio lança os documentários *A guerra da água* (1996) e *O campo da desminagem* (2005), abordando, respectivamente, os conflitos atuais nas regiões mais secas do país, motivados pela falta de água, e a consequência da destruição dos furos d'água durante os tempos de guerra, e a vida dos sapadores no trabalho de desminagem nos interiores de Moçambique.

Nascido em Moçambique e com formação cinematográfica em Portugal, Sol de Carvalho regressa ao seu país de origem em 1974, a fim de se juntar à FRELIMO, posteriormente trabalhando no *Kuxa Kanema*. Conhecido pela extensa filmografia de cunho social, pedagógico e de abordagem crítica, questiona em seu cinema algumas realidades sociais moçambicanas - principalmente as direcionadas às mulheres - enquanto também, a partir do universo fantástico, registra as crenças e tradições do país. Em 1997, tratando de uma realidade frequentemente vivida por viúvas na sociedade moçambicana, lança o média-metragem *A herança da viúva*.

¹¹² Link do filme *Árvore dos refugiados*: <https://youtu.be/hTWhPfUmn1k>

Narrado em xitsua¹¹³, o filme retrata uma viúva em sua trajetória de sobrevivência, após a morte do seu marido. No mesmo ano, lança o média *Muhipiti Alima*¹¹⁴, filme falado em emakua¹¹⁵, que narra a história de Alima, uma mulher analfabeta que enfrenta o marido, os pais e a sociedade para poder estudar. Em 2006, Sol de Carvalho lança seu primeiro longa-metragem e o terceiro moçambicano, *O Jardim do outro homem*.

Financiado majoritariamente pela ICAM¹¹⁶ de Portugal, o filme narra a trajetória de Sofia, jovem moçambicana moradora de um bairro suburbano de Maputo, que enfrenta a resistência da família e até chantagem do Professor de Biologia (que a flagra passando cola na prova de Biologia) para realizar o sonho de ser médica.

Com muitas lacunas, tentou-se aqui apresentar sob quais contextos e sob quais conflitos se estabeleceu a construção de um cinema africano intercultural e transnacional. O projeto de formação de um cinema nacional como meio de afirmação de uma identidade própria foi atravessado por rupturas e inflexão do apoio estatal, que, com o tempo, foram relegando as políticas culturais. Sem uma economia política própria, o cinema africano foi salvo pelos mecanismos de colaboração internacional e, como aqui se explanou, essa nova configuração de financiamento tem seus prós e contras.

É importante destacar o fato de que, se, por um lado, existiu cinema africano nas últimas décadas, isso se deve ao financiamento proveniente dessas políticas de apoio. Porém, essa dependência reverberou de múltiplas formas nesses cinemas: Ora delimitando o exercício estético de alguns artistas, que passam a produzir mais alinhados a uma estética global e em diálogo com o público ocidental, (MELEIRO; OLIVEIRA, 2019, p.19) tornando os filmes africanos apenas mais alguns exemplares estrangeiros em seus próprios países, ora permitindo a produção de obras que reafirmam posições coloniais e velhos estereótipos. Todavia, há algumas exceções, como no caso do cinema da Guiné-Bissau, em que foram financiados projetos que vislumbram um cinema nacional emancipatório.

¹¹³ Língua bantu sudeste falada no sul de Moçambique, África do Sul e Zimbábue.

¹¹⁴ Link do filme Muhipiti Alima: <https://youtu.be/eQHFtc1FtJA>

¹¹⁵ Principal língua nativa de Moçambique.

¹¹⁶ Instituto do Cinema Audiovisual e Multimídia.

1.4 Filmes feitos por africanos sobre africanos para africanos: Caso Nollywood e Gana

Como apresentado nos capítulos anteriores, os cineastas da primeira geração pós-independência tinham como projeto cinematográfico para a África Negra a construção de um cinema que fosse sobre africanos para africanos e feito por africanos. O cinema estaria a serviço da descolonização do olhar, dialogando com os problemas do continente - principalmente, as questões sociais e a corrupção - e seria voltado para o público local. Diante da apropriação da técnica de produção de imagem, e em consonância com um projeto de cinema dos países em desenvolvimento, a primeira geração produziu uma imagem outra da África e assumiu o local de narrador das suas próprias histórias, visando a construção de uma indústria que questionasse os imaginários construídos nos cinemas estrangeiros e que colaborasse na formação de um cinema nacional.

Entretanto, ainda que o projeto fosse conciso e necessário num contexto de descolonização, o cinema não era uma prioridade para os novos Estados-nação em situação de subdesenvolvimento. Além da ausência de apoio governamental, os custos elevados de produção e o teor político das obras impactaram no número de filmes e no pouco apelo junto à população. Produzido em 16 ou 35mm, formato que só podia ser exibido em salas de cinema, os filmes ainda enfrentavam o péssimo estado das salas e a concorrência desproporcional com os filmes hollywoodianos e os musicais de Bollywood¹¹⁷.

Nesse contexto de falta de recursos financeiros e estruturais é que as políticas de colaboração internacional passam a viabilizar - e com pouco tempo assumem - a manutenção do cinema africano. Dependente desses recursos internacionais, o cinema africano, que vislumbrava uma descolonização do olhar a partir da criação de uma estética africana que dialogasse com africanos - salvo algumas exceções - , passa a produzir num alinhamento estético mais global e a ter como plateia, já que seus filmes eram mal distribuídos internamente, os festivais e mostras da Europa e EUA.

¹¹⁷ Indústria Cinematográfica Indiana.

No caso da Nigéria, o cinema pós-colonial caminhava sob o mesmo trajeto cinematográfico do resto da África Negra. Existia uma indústria cinematográfica local, criada através da *Film Unit*, mas que crescia a passos lentos por falta de investimento estatal. Em 1975, com o lançamento do filme *Ajani-Ogum*, do diretor independente Ola Balogun, a indústria tem seu primeiro impulso. Falado em iorubá e contando a história de um jovem guerreiro que luta contra um político corrupto, o qual se apropriou das terras da sua família após a morte do seu pai, o filme, que dialoga com um público ansioso em se ver e ver suas histórias na tela, alcança sucesso de público dentro e fora da etnia iorubá, iniciando uma onda de filmes em iorubá que dura até o início da década de 80.

Com referência direta à dramaturgia do tradicional teatro itinerante iorubá e em trabalho conjunto com essas grandes companhias teatrais, duas outras produções repetem o sucesso de *Ajani-Ogum*: *Orum Mooru* (Hell is hot - 1982 - direção: Ola Balogun), filme sobre um empresário de sucesso que acaba perdendo sua riqueza ao participar de um esquema fracassado de enriquecimento rápido, e *Aropin N' Tenia* (We always have surprise - 1982 - Direção: Hubert Ogunde e Frederic Goode), história de um rei gentil e casado com duas esposas que, embora amado pelo povo, tinha seu reinado questionado por não ter herdeiros, o que consistia numa questão tabu na aldeia.

Por conseguinte, em 1980 o país entra em colapso econômico e o projeto de um cinema nigeriano de qualidade e em 35mm, mesmo com demanda de público, acaba sendo minado, fazendo com que a Nigéria praticamente pare de produzir em celulóide e adote, já na década de 90, o vídeo como tecnologia de produção de imagem.

Após anos de recessão econômica causada pela crise do petróleo e sob o contexto violento de uma ditadura militar atravessada por várias disputas étnicas (motivo que levou ao fechamento das salas de cinema), duas mudanças na dinâmica de consumo e produção de imagem da população nigeriana forjam a necessidade do formato home vídeo. Primeira: diante da violência nas ruas, o consumo de imagem e entretenimento passa a ser um cultura caseira; Segunda: diante da abertura econômica do país, a classe média passa a comprar eletrônicos

(TVs, leitores de VHS e, posteriormente, de DVDs) e seus próprios equipamentos de vídeo (indo contra também o encarecimento da produção em película).

Nesse contexto, surge Nollywood¹¹⁸, uma indústria voltada para a produção de filmes lançados diretamente em vídeo e para consumo caseiro. Com lucro diretamente ligado ao número de cópias vendidas nos grandes mercados, a indústria se organizava a partir do modo de produção em série e do barateamento de todo esse processo. Sem nenhuma estrutura e com orçamentos baixíssimos, questões que ficavam evidentes nas obras, Nollywood investia em narrativas populares da vida cotidiana nigeriana, sendo esse direcionamento para o público local o motivo do seu sucesso na Nigéria e nos países vizinhos, e o ponto que difere sua estrutura do modo de produção hollywoodiana, como diz Ceci Alves:

Assim, Nollywood surge com a força econômica do petróleo, a partir dos anos 1970, apropriando-se da estrutura de linguagem e de produção do modelo hollywoodiano, mas criando enredos, estéticas e linguagens próximos da realidade local, que, apesar das limitações de qualidade técnica e do pouco apuro artístico, conquistou a nação. (ALVES, 2020, p.230)

Com obras filmadas nas grandes cidades e com elenco formado por não-atores, os filmes traziam histórias e linguagens familiares ao seu público. Narrativamente, abordavam aspectos comuns da sociedade nigeriana, trabalhando temas como pobreza, violência, relacionamentos amorosos e bruxaria. Esteticamente, produziam sob uma linguagem mais televisiva, enquanto estilisticamente adotaram uma estrutura narrativa diretamente influenciada pela tradição da cultura oral africana, desenvolvendo histórias que suscitavam uma avaliação moral.

No filme *Living in Bondage*¹¹⁹, primeiro sucesso nollywoodiano, o qual conta a história de um homem que quer ficar rico, essa estrutura fica clara, uma vez que o protagonista, Andy Okeke, é um homem simples, que tem um desejo comum e que,

¹¹⁸ “Convencionou-se chamar *Nollywood*, uma alusão direta à indústria estadunidense, Hollywood, calcada pela primeira vez por um jornalista americano no jornal New York Times. Pouco se fala sobre isso, mas a indústria de vídeos amadores, que transformou a economia da Nigéria, acolheu o termo ‘Nollywood’, mas não foi uma auto titulação.” (ESTEVES, 2019, p.41)

¹¹⁹ Produzido pelo empresário Kenneth Nnebue, que viu o filme como oportunidade para vender as milhares de pilhas de fitas de VHS, que estavam acumulando em seu estoque, *Living in Bondage*, lançado em 1992, vendeu mais 750 mil cópias.

para alcançar seu objetivo, opta pela transgressão moral, entrando numa seita satânica que o faz jurar fidelidade ao diabo, oferecendo a vida da sua esposa em troca da riqueza. Quando, finalmente, ele atinge seu objetivo, começam as consequências da transgressão, posto que ele vive no luxo, mas se casa com uma esposa interesseira. Além disso, Andy é assombrado pelo fantasma da ex-esposa e, por fim, se vê sozinho e perdido, encontrando a redenção na igreja evangélica, a partir do perdão de Deus.

Ainda que esteticamente precários, esses filmes tinham a produção das suas imagens a serviço de um público definido e a linguagem também pensada a partir desse mesmo público. Esse objetivo fica visível quando analisado como essa produção, que chegou a 1800 filmes por ano, foi diversa em suas expressões étnicas, culturais e identitárias.

A Nigéria, que consiste no país mais populoso do continente africano, tem sua sociedade formada por mais de 250 grupos étnicos, dos quais três se destacam: Hauçá, Iorubá e Igbo, tendo como língua oficial o inglês. A diversidade étnica se estende à diversidade linguística, com mais de 500 línguas faladas. Por conseguinte, a mesma diversidade se aplica à religião: Ainda que o Islamismo e o Cristianismo tenham a maioria dos adeptos no país, as religiões tradicionais ainda são praticadas por 10,5% da população.

Essa diversidade era projetada em Nollywood. Ainda que os filmes, em sua maioria, fossem falados em inglês, também existiam produções em Iorubá, Igbo e Haussá. As etnias, principalmente as três citadas anteriormente, começam a produzir cinematograficamente suas histórias e cultura, projetando suas identidades num universo preocupado em contemplar as culturas nacionais. Os Iorubás vão produzir sobre sua etnia a partir da linguagem tradicional do teatro itinerante Iorubá, enquanto os Hauçás produzem um cinema musical com forte influência de Bollywood. Os Igbo, etnia do leste da Nigéria, produzem em larga escala filmes de grande sucesso comercial¹²⁰.

O Nigerian Film Censorship Board (Conselho de censura de Filmes da Nigéria) recolheu os seguintes números para os anos de 1995 a 1998: 850 filmes em vídeos foram vistos previamente pelo órgão,

¹²⁰ *Living in Bondage* é um filme Igbo.

incluindo 244 em inglês, 473 em iorubá, 62 em igbo (uma das principais línguas da Nigéria, juntamente com o iorubá e o hausa); 6 em pidgin (inglês nigeriano). (BALOGUM, 2007, p.196)

Outro ponto de identificação do público com a produção nollywoodiana estava nas escolhas estilísticas para se contar suas histórias, com referência clara na sua própria dramaturgia e trabalhando com gêneros de maior interesse do público nigeriano (comédias, melodramas e dramas morais). As histórias vão frequentemente desenvolver enredos comuns ao seu público e no qual eles possam se identificar. Por isso, Jonathan Haynes, no livro *Nollywood: the creation of Nigerian Genres*, diante da especificidade de uma produção que é feita seguindo as tendências de consumo do seu público e que pouco se enquadra nas limitações dos gêneros ocidentais, articula uma categorização própria para a filmografia nollywoodiana (HAYNESS, 2016 apud GONZAGA, 2016, p.13). São exemplos disso os filmes envolvendo rituais para conseguir dinheiro, filmes sobre mulheres poderosas, filmes para a família, filmes épicos, filmes violentos, comédias, filmes políticos e filmes sobre a diáspora.

Contudo, embora a maior parte dos filmes de Nollywood se enquadrem nessas especificidades gerais, é preciso destacar que outras possibilidades de exercício estético e estilístico também ocorreram. Com larga experiência em direção de fotografia e produção, sendo inclusive o produtor do filme *Orum Moooru*, o cineasta Tunde Kelani elevou o nível técnico das produções em home vídeo.

Combinando influências iorubás e ocidentais, o cineasta primava pelo registro das práticas e filosofias culturais tradicionais ao mesmo tempo em que questionava a continuidade de algumas nos tempos atuais. Em seu primeiro sucesso, *Ti Oluwa Ni Lê (A terra é de Deus - 1993)*, convida Babá Wande, popular ator do teatro itinerante, para protagonizar uma história de ganância, vingança e punição. No filme, a personagem Otum, um chefe corrupto, se junta a Sanya e J.P, dois homens gananciosos, com o plano de vender terras para uma empresa petrolífera construir um posto de gasolina.

Em face da possibilidade dos dois homens - que são avisados que as terras são sagradas - desistirem da venda, Otum passa a blasfemar os deuses como forma de encorajar a continuação da transação. Com a venda concluída e ciente

das blasfêmias, os deuses decidem se vingar, matando Sanya e J.P. e atormentando Otum com pesadelos. Diante das mortes dos parceiros e assombrado com os sonhos, Otum recorre ao oráculo, o qual esclarece que os acontecimentos eram consequência da participação do grupo na venda de terras sagradas, sendo avisado de que poderia sobreviver, caso ele conseguisse evitar o enterro do corpo do último parceiro morto. Não sobrando opção, Otum rouba o corpo de J.P. e, após várias tentativas frustradas de impedir o enterro, confessa o crime e é expulso da comunidade. O filme é um verdadeiro sucesso e o diretor, diante da demanda do público e pressão do mercado, lança a parte 2, que acompanha Otum no exílio e sua ascensão à riqueza; é lançada também a parte 3, que trata do retorno de Otum do exílio.

Em 1994, Kelani lança *Ayo Ni Mofe (Eu amo Ayo)*, obra que questiona o tratamento da medicina tradicional iorubá em casos psiquiátricos. Contando a história de Jumake, mulher estuprada durante uma crise de insanidade, o diretor registra as violências baseadas no misticismo iorubá (que acreditava no isolamento e tortura como método para o exorcismo da psicose), ao mesmo tempo em que apresenta outras possibilidades mais humanas de tratamento.

Outro ponto importante a destacar sobre a indústria nollywoodiana é o seu poder de difusão no continente africano. O projeto de um cinema nigeriano, produzido por profissionais nigerianos, sobre as questões nigerianas e para o público nigeriano ultrapassa os limites territoriais da Nigéria. A população dos países vizinhos, identificados com as situações em comum representadas nos filmes nigerianos, passam a consumir a produção do país. No exterior, principalmente Europa e EUA, comunidades de imigrantes, diante de uma indústria que produz imagens de uma origem da qual se está distante, passam também a consumir a produção do país.

A produção que inicialmente se pretendia local, diante dessa extrapolação territorial forjada na afinidade cultural do público com uma imagem que finalmente lhe inscreve, alcança o público estrangeiro e, diante dessa realidade, passa a produzir também para e com ela. Assumindo o caráter transnacional, a indústria passa a adequar suas obras para o consumo em certas localidades, adicionando ou retirando especificidades culturais que poderiam, respectivamente, causar

identificação ou entranhamento daquele certo público, como também passa a produzir fora da Nigéria, mas ainda sobre nigerianos, só que em plena diáspora.

A estrutura precária da indústria se repetia nas produções da diáspora. Muitas vezes sozinhos nessas localidades, os diretores formavam um esquema básico para produção, a partir da própria comunidade, que ora assumia um papel técnico, quando não vários, ora compunha o elenco do filme. Com nigerianos em diáspora como público-alvo, as narrativas versavam sobre as questões em comum desses sujeitos viventes em localidades culturais tão distantes da sua de origem.

Segundo pesquisa de Haynes (HAYNESS, 2016, p.70 apud GONZAGA, 2016, p.50), os temas mais frequentes abordavam as crises do sujeito por deixar a Nigéria, a saber: Problemas de visto, falta de dinheiro, diferenças culturais, o contato com as comunidades da diáspora, o envolvimento com a criminalidade, romance entre estrangeiros e violência racial.

Lançado em 1998, o filme *Under Pressure* foi a primeira produção nollywoodiana feita na diáspora e a primeira experiência com direção do ator Tony A. B. Akynyemi (conhecido como Tony Holland) e do dançarino Leonard Ajayi-Odekhian (conhecido como Khamileon). No filme, que obteve sucesso de público, o jovem nigeriano Vitor, na esperança de uma vida melhor, muda-se para a Holanda. Rapidamente desiludido com a mudança, após ser enganado por um outro nigeriano que leva seu dinheiro e passaporte, Vitor é salvo por um amigo do seu irmão que o leva para uma comunidade nigeriana no país. Já integrado à comunidade, casado com uma holandesa e trabalhando numa fazenda com outros nigerianos, ele percebe que dificilmente atingirá seu objetivo e as diferenças culturais começam a pesar no casamento.

Lançado pela *Double A' Entertainment*, produtora fundada por ambos na Holanda, eles ainda lançam, sempre tratando das questões dos imigrantes, *Dapo Jr.* (que conta com Liz Benson e Saint Obi, estrelas de Nollywood, no elenco), *Holland Heat* e *Amsterdam with love*.

Em face desse esboço, é possível afirmar que Nollywood é a concretização do projeto da primeira geração de cineastas do continente africano, de um cinema africano feito por africanos sobre africanos e para o público africano. Com a adoção do vídeo, a indústria burla os altos custos da produção em película e articula uma

outra alternativa de distribuição, que dialoga com as tendências contemporâneas de espetatorialidade do seu país.

Em termos narrativos, Nollywood produz enredos arraigados na cultura local, colocando situações cotidianas da vida nigeriana no centro das tramas, abarcando toda a diversidade étnica do território e criando cinematograficamente o imaginário de todo um povo. Sem depender de investimento externo e se estruturando enquanto indústria autossustentável, Nollywood materializa o sonho de um cinema africano emancipado que, segundo levanta Alessandra Meleiro (2007, p.21), só é possível quando se tem recursos para a produção, distribuição e acessibilidade do público africano aos filmes.

Contudo, ainda que Nollywood tenha atingido esse patamar, a trajetória da indústria não foi linear e alguns problemas - que atravessavam desde produção à distribuição - suscitaram uma onda de críticas. Ainda que tivesse como proposta a projeção de identidades e histórias nacionais, ocupando uma demanda histórica de autorrepresentação do continente e rompendo com o silenciamento das suas culturas na cinematografia hollywoodiana, Nollywood também produziu uma gama de filmes que acabavam reafirmando alguns estereótipos negativos sobre a cultura africana, assumindo, em alguns casos, um discurso proselitista cristão como único meio de salvação do continente.

Segundo Okome e Krings (2007), a *National Film and Censor Board of Nigerian* - órgão que tentava organizar o conteúdo audiovisual do país - fez um longa lista dos chamados 'temas subversivos' que incluía o fetichismo, a venda de mulheres, o vuduísmo, a feitiçaria e rituais de sacrifício. Diawara, ao tratar dessa problemática conteudista em seu livro *A abordagem do cinema popular de Nollywood*, cita as críticas do dramaturgo e crítico literário nigeriano Femi Osofisan (2001, p.67) para quem "com os vídeos de Nollywood, os nigerianos já não precisavam mais de filmes racistas e de estilo Tarzan vindos da Europa e da América para criarem imagens estereotipadas de si próprios."

No ensaio *A cultura do cinema é a revolução que Nollywood precisa*, a crítica nigeriana Dika Ofoma (2016, p.198) aponta uma outra questão que atrai críticas: embora contassem histórias autênticas da vida contemporânea nigeriana, esses filmes foram feitos com pouca consideração pelos aspectos técnicos e artísticos do

cinema. A tecnologia de vídeo, além de incidir no barateamento da produção e na dinâmica de distribuição, configurou, no exercício estético da primeira geração nollywoodiana, uma outra linguagem cinematográfica.

Diferentemente de outros cinemas, que procuravam aproximar as imagens digitais da experiência em película, (MELEIRO; OLIVEIRA, 2019, p.25) Nollywood integra a estética do vídeo ao seu modo de realização cinematográfica e é essa opção, que na verdade estava diretamente relacionada a uma falta de estrutura da própria indústria, que vai formar um cinema nigeriano muito mais focado na quantidade do que na qualidade e produzindo para o entretenimento do espectador, “os filmes não eram vistos como arte ou meio de expressão capaz de cumprir outros objetivos que não a mera a diversão” (OFOMA, 2016, p.198), questão que ficava evidente na baixa qualidade técnica, que ia desde problemas de continuidade à captação precária de som e imagem, apresentada nos filmes.

Por outro lado, cineastas e estudiosos defendem essas características da indústria como “expressão autêntica das identidades do país” (BALOGUM, 2007, p.197) e que a mesma deve ser saudada por projetar em seus cinemas identidades e histórias africanas, representando (DIAWARA, 2009, p.66) um desejo coletivo inconsciente, para os espectadores nigerianos em primeiro lugar, depois para o resto da África e para a sua diáspora.

Para além da lógica estética e cultural adotada por Nollywood, um outro ponto permitido pela adoção do vídeo como produtora de imagem vai estruturar a autossustentabilidade da indústria: a independência do mercado de exibição tradicional e o lucro diretamente ligado ao número de cópias vendidas. Com o VHS, e posteriormente o DVD, Nollywood, que começou como um fenômeno urbano, se estende para as cidades menores, extrapola os limites territoriais nigerianos, chegando nos países vizinhos, e, por fim, atinge comunidades diaspóricas em outros continentes.

Todavia, a informalidade que estruturava essa difusão, fruto da ausência de regulamentação do mercado de circulação e distribuição e do total descontrole sobre o número de cópias distribuídas, foi penosa para os mercados cinematográficos dos países vizinhos, como no caso de Gana, e também suscitaram

a crítica de cineastas do continente que tiveram seus exercícios estéticos preteridos quando não produziam de acordo com a estética popular nollywoodiana.

O caso de Gana é contundente acerca de como esse descontrole no fluxo de circulação de filmes nigerianos impactaram os cinemas nacionais do continente. Semelhante ao projeto cinematográfico do pós-independência dos PALOP, o primeiro cinema ganense, que surgiu no regime de Nkrumah, estava a serviço da construção de uma nação sob os mesmos valores.

Ainda no regime, Nkrumah nacionalizou a prática cinematográfica e, por meio da criação do *Ghana Film Industry Corporation*, que até investiu na capacitação de profissionais e na melhoria da produção nacional, monopolizou a indústria, assumindo o controle sobre a importação de filmes estrangeiros, decidindo quais filmes seriam exibidos nos cinemas ganenses e centralizando os apoios a projetos cinematográficos, na decisão de quais filmes receberiam financiamento.

Em 1966, com a destituição do governo por um golpe militar, os filmes produzidos pela instituição foram confiscados e o projeto cinematográfico estatal foi substituído por um sistema híbrido de financiamento do estado junto a programas de cooperação internacional. Sobrevivendo nessa dinâmica, a indústria cinematográfica ganense, com a diminuição do repasse de recursos nacionais e totalmente à mercê dos recursos do exterior, paralisa suas atividades em 1980, quando o país passa por uma grave crise econômica, só voltando a produzir em 1987, quando o cineasta ganense independente e autodidata William Akufo lança o filme *Zinabu*¹²¹.

De baixo orçamento e filmado por câmera de vídeo, a obra, que foi sucesso de público, inaugurou a revolução da tecnologia de vídeo na cinematografia ganense.

Quando o primeiro filme em vídeo surgiu em Gana, a produção nacional contabilizava apenas dez longas-metragens e mais de 95% de todos os filmes exibidos no país eram estrangeiros (...) Nos dez anos que se seguiram à primeira vídeo-produção, uma média de quatro filmes foi lançada mensalmente em Gana. (MELEIRO; OLIVEIRA, 2019, p.19)

Com Ghallywood, como ficou conhecida essa era da indústria cinematográfica, o país experimentou, pela primeira vez, desde o domínio colonial britânico, a plena

¹²¹ História de uma bruxa que se converteu ao cristianismo.

autonomia na produção das suas imagens e histórias. Tematicamente, retratavam as crenças e questões do seu povo e, diferentemente do discurso conservador e tradicionalista em relação à modernidade do cinema de Nkrumah, em Ghallywood, a vida moderna era um contexto dado e o foco estava no povo. Outra mudança se deu na estrutura de consumo: cinemas independentes foram construídos, salas de cinema foram equipadas com projetores de vídeo e houve um boom de videolocadoras privadas em Accra.

No entanto, ainda que o país tivesse tido experiência cinematográfica, anterior à produção de vídeo, poucos profissionais tinham expertise na área cinematográfica e pouco tinha sobrado da estrutura da indústria anterior. Por isso, os primeiros anos de vídeo-produção

vieram acompanhados de reorientações na área, no sentido de se buscar mais profissionais e uma indústria mais bem organizada e regulamentada, devido - entre outros fatores - ao sucesso das produções de vídeo independentes, a privatização da Agência Cinematográfica Nacional, a decisão da nova produtora, GAMA, em produzir vídeos ao invés de filmes, e a criação da TV3, a primeira emissora de TV privada em Gana. (MELEIRO; OLIVEIRA, 2019, p.21-22)

Nesse ínterim, cinco anos depois de Gana, o vídeo causava revolução na indústria cinematográfica nigeriana. Em pouco tempo, Nollywood, produzindo de forma mais rápida e com o custo menor possível, desenvolveu e fortaleceu rapidamente sua indústria. Com orçamentos maiores e alcançando, por meio da incontrolável pirataria dos seus filmes, públicos em quase toda África Subsaariana, os vídeos nigerianos entravam livremente nos países vizinhos, exercendo pressão no mercado de produção local.

Em Gana, esse grande fluxo de produção nollywoodiana causou uma grave crise em 2005. A audiência nacional consumia majoritariamente produções nigerianas, as quais tinham sua circulação facilitada pelo fraco sistema de leis antipirataria e pela falta de políticas nacionais de controle de entrada desses filmes no país. Com o tempo, comercializar vídeos nigerianos se tornou mais rentável e barato do que produzir localmente. Segundo Krings e Okome, (KRINGS; OKOME,

2007, p.11) as coisas só começam a mudar quando os diretores ganeses começam a produzir segundo a estética (roupas, locações luxuosas e efeitos especiais) e as narrativas (feitiçaria) de Nollywood.

Como se viu até aqui, Nollywood revolucionou toda uma dinâmica de autorrepresentação cinematográfica. Com a adoção do vídeo como produtora de imagem, a indústria respondeu, questão que fica clara pelos números de filmes produzidos, a uma demanda nacional por imagens e histórias que representassem o povo nigeriano. Mantendo-se como indústria local, a indústria, mesmo que tenha atingido um caráter transnacional, não negociou seus valores iniciais: Nollywood continua sendo uma indústria que produz com, sobre e para o público africano.

1.5 Cinema Africano das Diásporas: “Um cinema de um sujeito africano que se move, um africano no mundo

Para construir esse capítulo sobre as políticas de presença aplicadas por africanos na construção e manutenção dos seus cinemas, partiu-se da historiografia histórico-social do continente e adotou-se, para análise das dinâmicas de existência cinematográfica, a abordagem por geração feita pelo pesquisador marfinense Mohamad Bamba (Cineastas da Independência e Cineastas do desencantamento pós-independência) como também o estudo de caso da experiência do vídeo nos cinemas nigerianos e ganenses. Neste subcapítulo, *“Cinema Africano das Diásporas: Um cinema de um sujeito africano que se move, um africano no mundo”*, será a bordada a terceira geração listada por Bamba, a geração dos cineastas da diáspora que, como ele delineia, é a geração que, (BAMBA, 2008, p.223) ao contrário dos antigos cineastas africanos, que afirmavam primeiro sua negritude, reivindicam primeiro o ‘estatuto de cineastas antes de serem vistos como africanos’.

Entretanto, antes de olhar para essa geração, torna-se necessário o levantamento de algumas reflexões sobre a ideia de diáspora, exílio e trânsito que vão atravessar esses cineastas. A experiência cinematográfica africana sempre foi uma experiência de movimento e extrapolação de fronteiras - geográficas, culturais e imaginárias. Sendo assim, é fundamental citar Sarah Maldoror, que é uma

cinasta francesa, de origem caribenha, que tem suas primeiras obras cinematográficas filmadas durante a guerra de libertação angolana a partir dos textos do escritor angolano José Luandino Vieira.

Flora Gomes, por sua vez, nasceu na Vila de Cadique, na Guiné-Bissau. Estudou cinema no ICAIC, em Cuba, tendo continuado sua formação cinematográfica no Senegal, sob direção de Paulin S. Vieyra, que foi assistente do cineasta francês Chris Marker e filma, com financiamento português, narrativas guineenses no idioma crioulo. Med Hondo nasceu na Mauritânia, migrou jovem para a França e produziu no país de residência e no continente africano narrativas que desconstróem o imaginário de uma prosperidade europeia e que revisitam, sob a perspectiva africana, eventos coloniais. O pai do Cinema Africano, que se apresentava como “um jola com sangue lebu e amamentando por uma mãe sereh” (GADJIGO, 2010, p.15), conheceu o cinema em Dakar, trabalhou como estivador em Marselha, lançou-se escritor em Paris, estudou cinema na Rússia e tornou-se cineasta em sua terra natal.

O cinema africano é, desde seu cerne, uma linguagem do movimento - da imagem e do realizador. Quando se pensa nas diásporas/migrações africanas, os imaginários são sempre reduzidos a uma ideia de movimento resultante de violências e, como aponta a pesquisadora cabo-verdiana Iolanda Évora, (EVORA, 2020 apud ESTEVES, 2020, p.129) a partir de uma noção de falta comumente vinculada ao continente africano. No entanto, como destaca Mbembe:

[...] A história pré-colonial das sociedades africanas foi uma história de pessoas em perpétuo movimento por todo o continente [...] A história cultural do continente dificilmente pode ser entendida fora do paradigma da itinerância, mobilidade e deslocamento. [...] É essa mesma história de mobilidade que a colonização uma vez se esforçou para congelar, por meio da moderna instituição de fronteiras. (MBEMBE, 2005, p. 27)

Por esse motivo e para a análise dessa geração, será adotada a ideia de “mobilidade”, proposta por Évora, em vez de “migração”, opção que se justificará ao longo do capítulo. Como delineou-se anteriormente, o trânsito entre culturas foi um contexto comum aos realizadores africanos, pois a maioria teve sua formação no exterior, além de também terem produzido seus filmes via financiamento

internacional e até, em muitos casos, terem tido o público europeu como único espectador das suas obras. No aprofundamento sobre a geração da diáspora, Bamba diz (2008, p.223) “que eles utilizam sem complexo sua dupla identidade e aspiram a um universalidade em suas obras” e esse é ponto que vai diferenciar as gerações anteriores do fazer artístico desses realizadores.

A primeira geração surge em um momento de urgências, através de movimentos como o de *Negritudes* e *Black Power*, os quais estavam pautando uma agenda de afirmação cultural das áfricas e das diásporas. A própria África Negra experimentava uma autonomia sobre si e suas narrativas há muito tempo negada. Os primeiros filmes compartilhavam desse movimento de reconstrução identitária e eram incisivos nas críticas às consequências do colonialismo no continente.

A segunda geração, como já mencionado, radicalizou na linguagem, mas continuava a pautar as questões africanas em suas narrativas. Caso sejam rememorados alguns filmes citados ao longo dos capítulos anteriores, as narrativas de retorno foram frequentemente trabalhadas, mas a relação do sujeito que retornava ao país de origem com a cultura local era, na maioria das vezes, desenvolvida a partir do plot regresso-estranhamento-desconforto-retorno à tradição. Não havia espaço para uma articulação das subjetividades do sujeito adquiridas no trânsito e as experiências eram construídas no tensionamento do binarismo nós x eles e tradição x modernidade.

No mundo contemporâneo, os binarismos não dão conta da complexa conjuntura sociocultural e política que se forma. Os fluxos migratórios geraram diferentes experiências diaspóricas. As ideias de nação, identidade, subjetividade e pertencimento se fragmentam e, conseqüentemente, se complexificam. Fronteiras são diluídas, sociedades tornam-se multiculturais e a identidade do sujeito é constantemente articulada na intersecção das infinitas possibilidades de pertencimento, estando assim em contínua crise. Essa fragmentação vai reverberar no cinema, como aponta Silvia Kratzer:

Ao contrário dos cinemas imigrantes anteriores, que tendiam a atribuir uma identidade dividida ao imigrante, para quem a “totalidade” só pode ser encontrada na terra natal, os filmes mais recentes complicam as noções de “casa”, “retorno” e “identidade”. Já não mais presos a uma configuração nacional ou âncora geográfica,

esses conceitos são, ao contrário, concebidos como um conjunto de experiências, tanto do país de origem quanto do país de exílio, selecionadas e costuradas uma à outra. Mais que isso, esses são pontos de partida e de chegada, esses filmes destacam os terrenos que os protagonistas percorrem (física, emocional e espiritualmente) e as identidades que constroem por meio de processos de transição (2015, p. 109-110)

Os cineastas da diáspora, com seu duplo pertencimento étnico e novas propostas cinematográficas, vão desestabilizar os termos teóricos e conceitos fixados sobre suas experiências. As classificações, forjadas como tentativa de se criar uma unidade de leitura para as obras, mas que acabam servindo para delimitar os significados potenciais dos filmes (NACIFY, 2001, p.19), passam a não dar conta das poéticas cinematográficas que surgem da hibridação que atravessa seus realizadores.

Quando se avaliam as categorizações atribuídas à experiência cinematográfica africana ao longo deste capítulo, percebe-se que essas experiências nunca são lidas enquanto objetos estéticos e semióticos, como são lidos os cinemas do chamado primeiro cinema. O filme nunca é lido só como um filme, mas sempre como um filme africano e o cineasta nunca é só um cineasta, mas sempre um cineasta africano.

Inicialmente, esses cinemas são categorizados como um cinema pós-colonial; depois, como cinema periférico ou terceiro cinema. Eles eram estudados, em suma, a partir de uma forjada unidade narrativa-estética atribuída às cinematografias do sul do mundo, e quando passam a desenvolver um projeto mais autoral, propondo outros exercícios estéticos que diferem da expectativa ocidental sobre as obras terceiro mundistas, passam a ser lidos como um cinema africano transnacional. Na produção dos cineastas da diáspora, essas leituras e classificações, como também a geografia do cinema mundial, se complexificam.

De acordo com Homi K. Bhabha (BHABHA, 1989), só a elaboração de compartimentos mais híbridos e fluídos seriam capazes de categorizar essas experiências que surgem na fronteira entre o nacional e transnacional e resultam da intersecção de diferentes pertencimentos. Num conceito geral, diáspora é o ato de dispersão, migração ou deslocamento, forçado ou não. Quando Iolanda Évora propõe o uso de “mobilidade” para pensar o movimento do sujeito africano, ela

argumenta que o termo “migrações”, quando vinculado à experiência africana, exclui a abordagem que considera que os africanos se movem e sempre se moveram pelo mundo, apagando, numa segunda instância, a possibilidade desse trânsito ter sido feito sob autonomia do sujeito sobre seus movimentos.

Um dos maiores expoentes dessa geração da diáspora, o cineasta Abderrahmane Sissako nasceu na Mauritânia, foi criado no Mali, formou-se em cinema na Rússia, reside na França e o movimento que o colocou na condição de imigrante foi motivado pelo próprio cinema. O cineasta tunisiano Abdellatif Kechiche produz em solo francês registros narrativos das populações marginalizadas, compostas, em sua maioria por imigrantes de origem africana, tensionando questões de pertencimento e identidade desses sujeitos na sociedade francesa. Mati Diop, cineasta francesa de origem senegalesa, volta ao Senegal para filmar *Atlantique* e, posteriormente, sua obra é escolhida como candidata do Senegal a uma indicação do Oscar de Melhor filme estrangeiro.

Como fica evidente, a experiência diaspórica é múltipla, complexa e comporta infinitos contextos migratórios, sendo essa mesma complexidade o que atravessa os produtos culturais que nascem no interstício desse trânsito. Se, antes, era possível uma categorização da experiência cinematográfica africana, nessa geração, que produz em meio a entre-culturas/entre-linguagens/entre-mundos, a única unidade possível é o próprio trânsito.

Nascidos bem depois das lutas de independência e em diferentes contextos africanos - tanto no continente quanto nas diásporas - essa geração é unida por pertencimentos plurais e tem suas identidades (MBEMBE, 2001, p.4) “reformuladas na interface entre o cosmopolitismo e os valores de autoctonia”. Ao produzirem no interstício das culturas, esses realizadores vão executar em seus cinemas paisagens culturais resultantes da hibridação cultural, que formam, em parte, suas identidades, colocando no centro das suas narrativas questões próprias da experiência diaspórica.

Hamid Nacify propõe a ideia de “cinema com sotaque” para o estudo dessa geração do cinema contemporâneo mundial. Segundo ele, se o cinema dominante (monopolizado, linguisticamente e ideologicamente, pelas representações e narrativas dos países de cultura ocidental) é considerado universal e sem sotaque,

os filmes realizados por esses cineastas da diáspora e em exílio têm sotaque (NAFICY, 2001, p. 4). Nesse conceito, através do qual o cineasta e sua situação de desterro é estruturante, tanto o sotaque do filme quanto as especificidades culturais, estilísticas e narrativas provém, não necessariamente do personagem imigrante da obra, mas da experiência diaspórica do seu realizador.

A mesma argumentação fundamenta a “obsessão” narrativa por territórios, origens e geografia apontada por Nacify. No “cinema com sotaque” a desterritorialização é muito mais que o contexto da obra, mas, e principalmente, é a base sob a qual seu diretor se localiza no mundo. Frequentemente apresentando o ser (NACIFY, 2001, p.4) “fragmentado, multilíngue, epistolar, autorreflexivo e com uma estrutura justaposta criticamente, personagens perdidos, atravessados, ambíguos e temas que envolvem jornadas, historicidades, identidades e deslocamentos”, os filmes com sotaque abordam a situação de desterritorialização dos cineastas do movimento e da produção dos mesmos.

Produzidos por sujeitos que habitam esses entrelugares¹²² e que viveram a experiência do deslocamento pós-colonial e da dispersão pós-moderna de diferentes formas e sob contextos diversos, esses filmes são o próprio interstício e neles os cineastas com sotaque se afirmam também como “sujeitos empíricos, situados nos interstícios das culturas das práticas fílmicas” (NACIFY, 2001, p.4). Ao mesmo tempo global e local, os filmes com sotaque desenvolvem diálogo com as sociedades de acolhida e de origem do cineasta e também com as sociedades receptoras das obras (BAMBA, 2011), ao mesmo tempo em que questionam (RACHED, 2020, p.101) o discurso do cinema nacional nos países em que vivem, como também a própria noção de identidade cultural nacional e de nacionalidade.

Criando nesse contexto, os cineastas das diásporas, com suas identidades construídas a partir da articulação do local de origem, dos trânsitos e do local de existência, vão recusar a categorização de seus exercícios estéticos a um lugar,

¹²² O crítico indo britânico pós-colonialista Homi K. Bhabha, ao discorrer sobre o produto da hibridação cultural, aponta que esse processo só é possível num terceiro espaço ou entrelugar. Segundo ele, esse espaço não é reflexo dessa ou daquela cultura, mas de articulação e negociação de novos paradigmas, o que só é possível a partir do reconhecimento de outras configurações culturais, “da descentralização do self” (BHABHA apud RUTHEFORD, 1990, p.37) e da conciliação das identidades a partir da alteridade.

estilo ou identidade, rejeitando também a redução de suas obras ao papel de representação da cultura africana ou da experiência diáspora africana. Forjados na confluência de experiências, culturas e identidades, em diferentes espaços e sob demandas identitárias diversas, eles reivindicam que seus filmes, que versam sobre mundos e dialogam com mundos, pertençam ao cinema-mundo

Em vista disso, mapear as experiências cinematográficas dos cineastas da diáspora é adentrar um campo complexo, plural e aberto. No campo da narrativa, histórias, tempos, memórias e imaginários se cruzam: há narrativa de retorno, de permanência, de compromisso de memória, de registro das situações cotidianas (no continente e nas diásporas), de movimento, de si e do outro. No que tange às suas escritas cinematográficas, as intersecções continuam transitando entre gêneros, estilos e estéticas. No discurso, aproveitam-se da modulação de perspectiva propiciada por habitar esses entrelugares para olhar, explorar, harmonizar, articular, produzir e questionar memórias e identidades.

Ainda na articulação do conceito de “cinema com sotaque”, Nacify propõe as tipologias cineastas de exílio (ou exilados), cineastas diaspóricos e cineastas pós-coloniais, étnicos e de identidade, como possibilidade de agrupamento das experiências cinematográficas dos cineastas em diáspora. Ainda que as tipologias tenham suas diferenças muito estreitas e, como o autor mesmo salienta, não sejam herméticas a ponto de impedir que a mesma obra se encaixe em mais de um grupo, a opção aqui é pela apresentação dos elementos levantados por ele, visando a identificação dos traços nas produções dessa geração citada mais à frente.

No caso dos cineastas do exílio, o autor aponta para um grupo de realizadores que priorizam em suas narrativas a relação com o país de origem, e que têm, como eixo temático central, o regresso à terra natal e a rememoração, e em alguns casos a ‘fetichização’, da cultura local. Praticados mais comumente por cineastas banidos de frequentar determinados locais, mas também por cineastas que têm suas práticas cinematográficas perseguidas ou boicotadas (e ainda é preciso considerar aqui o impedimento da prática pela própria falta de estrutura cinematográfica do país), esses filmes vão refletir a ambiguidade que atravessa os sentimentos de pertencimento desses sujeitos, que transitam entre a terra de origem e o país de residência.

Diferentemente dos cineastas do exílio, que produzem obras acerca de uma experiência individual (que também pode ser coletiva), os cineastas da diáspora produzem necessariamente a partir da experiência coletiva. A relação priorizada nessas produções é com outras comunidades diaspóricas espalhadas pelo mundo, e a relação com o país de origem é muito mais verticalizada. Pela própria natureza do movimento da diáspora, essas obras são as que vão elaborar, de forma mais clara, o caráter traumático da ruptura, dissipação e perda de cultura, resultante do deslocamento, apresentando uma variedade maior de sotaques, ao mesmo tempo em que tensiona as questões de pertencimento e integração em meio a um sentimento de não identificação cultural com o país de acolhida.

Os cineastas pós-coloniais, étnicos e de identidade, são caracterizados pela ênfase dada às questões de identidade étnica e racial nas suas obras e no contexto do seu país de residência. Comumente realizadas por emigrados ou filhos de imigrantes de países de passado colonial, e por cineastas concomitantemente étnicos e diaspóricos, essas narrativas vão trabalhar essas questões nas contingências do “*aqui e agora*” do país de acolhida.

Antes da apresentação das obras dessa geração de cineastas, vale destacar a maneira pela qual os contextos de deslocamento, os trânsitos e as experiências diaspóricas desses realizadores são díspares e de como a articulação entre elas resulta em uma gama de infinitas possibilidades de exercícios cinematográficos formais. Alguns filmes vão apresentar características das três tipologias pensadas por Nacify, como também podem pertencer apenas a uma delas.

As tipologias podem se desenvolver sobre diferentes abordagens estilísticas e muitos dos cineastas citados vão transitar por diferentes abordagens dentro da produção da diáspora, como também produzir sobre outras temáticas atreladas a outras perspectivas de suas jornadas identitárias, ou até mesmo produzir narrativas que em nada se relacionam com seus sujeitos.

Na abordagem classificatória proposta por Bamba, como exemplo dessa geração, o pesquisador cita a cinematografia, em especial o filme *Bye Bye África*, de Mahamat Saleh Haroun, e chama atenção para o caso dos cineastas franceses de origem magrebina, a partir dos trabalhos dos diretores Yamina Benguigui e

Abdellatif Kechiche. Esses diretores representam diferentes trajetórias de deslocamento e produzem, em seus cinemas, diferentes exercícios estéticos.

Mahamat Saleh-Haroun nasceu no Chade, exilou-se voluntariamente na França, visando a oportunidade de trabalhar com cinema, e faz do exílio tema de algumas das suas produções. Yamina Benguigui é francesa, pertencente à terceira geração de imigrantes provenientes da Argélia, e aborda em seu primeiro longa ficcional as problemáticas de viver entre-culturas. Abdellatif Kechiche, por sua vez, nasceu na Tunísia, reside na França desde criança e filmou no país um cinema que se convencionou chamar de *cinéma beur* ou *cinéma de banlieue*, retratando histórias dos moradores das periferias de Paris, que é formada, em sua maioria, por imigrantes.

Em *Bye Bye África*¹²³ (1998), Mahamad Haroun-Saleh encena a si mesmo voltando da França para o Chade, após a morte da sua mãe. Transitando entre o documentário e a ficção, o cineasta constrói um filme que mescla o relato da sua própria trajetória com a encenação fictícia de algumas cenas, enquanto registra os desafios de se fazer cinema num país devastado pela guerra e pelo colonialismo. Filmado em vídeo e com amigos e vizinhos do seu antigo bairro como atores, a obra reflete e questiona o lugar do cinema no continente africano.

Em *La vie sur terre* (1998), Abderrahmane Sissako também registra esse mesmo movimento de retorno:

Querido pai, você ficará surpreso, talvez até preocupado, ao receber uma carta minha. Eu me apresso logo em dizer que tudo vai bem e espero que você esteja bem. Contrariamente à mensagem que eu te enviei por jiddou, uma mudança importante faz com que eu esteja brevemente com você em Sokolo. O desejo de filmar Sokolo. O desejo também de partir, como dizia Aimé Césaire. Especialmente porque daqui a pouco estaremos no ano 2000 e que nada mudará para melhor. Você sabe disso melhor do que eu. [...] tentarei então filmar esse desejo. Estar com você, em Sokolo. Longe do que eu vivo, da velocidade louca. Longe 'dessa Europa', como disse o poeta [...]. (SISSAKO, 1998)

Assim, lendo uma carta endereçada a seu pai, Abderrahmane Sissako inicia seu primeiro longa-metragem. No filme, encomendado pelo canal francês Arte,

¹²³ Link do filme *Bye Bye África*: <https://www.youtube.com/watch?v=zPII4YIGVvY>

como parte do projeto *2000 vu par...*¹²⁴, o diretor, interpretando a si mesmo, registra seu retorno a Sokolo, local onde passou parte da infância. Sem roteiro e filmado no acaso, que ele dizia ser sua concepção de cinema (SISSAKO, 2003), Sissako nos guia sem pressa pelo cotidiano do lugar. Com sua lente contemplativa, filma o restabelecer dos seus laços com sua terra natal, ao mesmo tempo em que concilia sua linguagem cinematográfica com sua cultura de origem.

Realizados por esses cineastas que habitam esses entrelugares, ambos os filmes encenam - sob um olhar construído no processo de desterritorialização, circulação e territorialização de seu realizador - experiências díspares de atravessamentos de fronteiras físicas e imaginárias e de pertencimento. Sem linearidade narrativa, mas construídos a partir do movimento do diretor, que é personagem da história, em sua encenação de regresso à terra natal essas duas obras instituíram um conjunto de produção fílmica alcunhada por Amaranta Cesar como “Filmes de regresso”.

Essas obras de realizadores africanos que vivem ou viveram a experiência da imigração, de acordo com a pesquisadora (2012, p.189) funcionam para o cineasta como oportunidade de (re)posicionamento identitário, sendo que o resultado formal dessa encenação se dá sob novas operações de subjetivação formadas nas intersecções do processo de ruptura, movimento e reenraizamento próprio do exílio.

Dentro dessa geração, cabe adicionar a produção cinematográfica dos cineastas que nasceram fora do continente, filhos de países africanos que se deslocaram, mas que produzem no continente uma tentativa de estabelecer uma conexão com suas ancestralidades ou tematizam essas experiências migratórias e as questões de identidade e pertencimento em seus territórios de nascença.

Nascido na Suécia, Berni Goldblat é um cineasta suíço-burquinense de grande atuação em Burkina Faso. No país onde mora desde 1980 e filmou toda sua filmografia, fundou a Cinomade, associação para promoção do audiovisual burquinense, e a produtora Les films du Djabadjah. Dentre os filmes ficcionais dirigidos por ele, vale ressaltar o filme *Wallay*, que traz uma abordagem leve e

¹²⁴ No projeto *2000 vu par*, dez realizadores de diferentes países foram convidados a produzir narrativas sobre a chegada dos anos 2000 e os significados dessa passagem para um novo milênio.

contemporânea sobre o conflito tradição versus modernidade, tão frequentemente trabalhado nas narrativas africanas.

Lançado em 2017, a obra acompanha a história de Ady, jovem nascido e criado no sul da França, que é enviado por seu pai para Burkina Faso, especificamente uma comunidade na área rural do país, para que receba a mesma educação, obtida pelo pai, por seu tio Amadou. Na viagem, que ele acreditava ser de férias, Ady é apresentado a um lugar muito diferente do que ele tinha construído em seu imaginário. Deslocado dos costumes e sob responsabilidade de um homem velho e conservador, Eddy é forçado a encontrar pontos de negociação entre sua cultura e a do seu tio.

No caso da filmografia do diretor franco-senegalês Alain Gomis, a tematização da relação da África francófona com as diásporas e a complexa formação das identidades e pertencimentos desses sujeitos do/em trânsito são centrais na narrativa. Em *L'Afrance* (2001), El Hadj, senegalês que se mudou para Paris, atrás de uma formação, após a independência do Senegal, entra em conflito interno ao se ver sem os papéis de residente temporário. A posterior volta para participar do desenvolvimento da sua pátria, que era seu plano inicial, não era mais uma certeza. Ele se sentia bem na França. Inclusive, ainda que tivesse uma mulher já destinada a casar-se com ele no Senegal, vivia uma história de amor com uma jovem francesa. Em *Tey*, lançado em 2012, a personagem Satché volta a Dakar para viver seu último dia de vida. E em *Andalucia* (2007), Yacine, jovem francês de ascendência argelina, diante de uma permanente inquietação proveniente da falta de pertencimento que ele sente, tanto com a sociedade francesa, quanto com cultura dos pais, decide fugir de casa e viver em caravana junto a um grupo de circenses.

Adama Okosua Owusu é uma cineasta gano-estadunidense que produz no trânsito entre o país dos seus pais e o país onde nasceu, mas também no trânsito entre o narrativo e experimental e a ficção e o documentário. Tensionando identidades e pertencimentos, a partir da tematização da imigração, do racismo e da herança colonial nas relações do continente e das diásporas, a diretora diz (OWUSU¹²⁵), aproveitar do privilégio de pertencer a duas culturas, a estadunidense

¹²⁵ Link da entrevista: <https://akosuaadama.com/artwork/3833180-Reluctantly%20Queer.html>

e a ganense, para comunicar questões que são caras, e até tabu, em ambas as comunidades.

Na obra *Me broni ba* (minha branquinha - 2009)¹²⁶, primeiro filme da trilogia que discute racismo a partir do cabelo afro, retrata, tendo por cenário o registro de mulheres nos salões de beleza de Kumasi, praticando o trançamento nos cabelos de bonecas brancas, descartadas pelo ocidente, que consiste no legado do colonialismo, em Gana, ao mesmo tempo em que desenvolve a história de uma criança negra ganense em seu movimento de migração para o EUA. Em *Reluctantly Queer*¹²⁷ (2016), Owusu constrói uma narrativa epistolar sobre a inquietação de um homem ganense e gay em seu processo de elaborar sua identidade numa cultura que criminaliza seus desejos.

Formada por jovens cineastas pertencentes à segunda ou terceira geração de imigrantes de origem magrebina na França, por cineastas nascidos no norte-africano e criados na França, e até mesmo por cineastas que se deslocaram, já adultos, para o país, a experiência do cinema da diáspora afro-magrebina integra, ao mesmo tempo, a cinematografia francesa e a africana. Produzida por sujeitos que vivem entre-culturas, nos interstícios da tradição x modernidade ocidental e sob o desafio da integração na sociedade francesa, as obras desses cineastas vão tematizar e tensionar as questões de pertencimento e identidade, ao mesmo tempo em que questionam uma identidade cultural francesa e reivindicam seus cinemas como alguém que não seja nem francês, nem magrebino e nem africano.

No estudo desse caso, a fluidez das tipologias propostas por Nacify ficam evidentes. Os cineastas *beurs* (como são chamados os franceses de origem magrebina) produzem sob diferentes ênfases suas relações com os locais de origem e de acolhida. Ora performam um dever de memória com a história africana, ora abordam as questões de pertencimento e identidade que atravessam suas vivências nas periferias multiétnicas francesas.

A experiência cinematográfica dos cineastas de origem magrebina na França começa ainda na década de 70. *Mektoub* (1970) do cineasta Ali Gahnem inicia um movimento significativo de ruptura e autonomia magrebina no cinema francês. O

¹²⁶ Trilogia Afro: *Me broni ba* (2009), *Mahogany too* (2018) e *White afro* (2019).

¹²⁷ Link do filme: <https://www.amdoc.org/watch/media/1357/>

filme acompanha a trajetória de Ahmed, jovem argelino recém-chegado à França, em suas idas diárias aos postos de trabalho para imigrantes. Baseado na história e realidade de milhares de imigrantes de origem árabe que emigraram para o país em busca de emprego, o filme é construído numa linguagem quase documental, a partir da errância do protagonista pelas ruas do subúrbio parisiense em alternância com o registro cru do cotidiano e as condições de vida dessa população marginalizada.

Em diálogo com o cinema militante¹²⁸ da época e colocando em tela a perspectiva e a presença árabe, essa primeira experiência inicia um movimento que modifica quantitativamente e qualitativamente o panorama representacional dos personagens magrebinos nas produções francesas, que antes, quando representado (o que ocorria raramente), estava frequentemente atrelado a papéis de servidão, exotismo e sexualização.

Dessa experiência, outros filmes e diretores surgem ao longo da década. Dentre eles, vale ressaltar duas obras: *Les Ambassadeurs*, do diretor Naceur Kitari, e *Voyage en capital*, de Ali Akika. Lançado em 1977, *Les Ambassadeurs* é um filme-reconstituição. A França vivia uma crescente tensão na relação entre franceses e imigrantes e os casos de ódio contra esses grupos marginalizados aumentavam vertiginosamente. Diante desse contexto, Kitari passa meses visitando e conversando com essas famílias vitimadas e, posteriormente, em conjunto com amigos também imigrantes, roteiriza e produz o filme *Les Ambassadeurs*. Apresentando a perspectiva árabe sobre os casos de violência étnica e social e registrando a precariedade vivida por esses grupos, o cineasta apresenta uma narrativa que é direta na responsabilização da sociedade francesa sobre a questão.

Por outro lado, em *Voyage en Capital*, Akika, trabalhando os cenários de deslocamento a partir de duas perspectivas, constrói, numa forma cinematograficamente clássica, dois arcos causais para seus protagonistas sob diferentes tensionamentos dos seus pertencimentos étnicos. Numa abordagem mais narrativa que política, essa obra apresenta algumas características que delinearam o cinema dos cineastas beurs da década de 80. No filme, num voo de Algiers a

¹²⁸ Na época, o grupo Medvedkine, apoiado por Chris Marker e Joris Ivens e formado por operários capacitados por cineastas profissionais, produziram uma série de filmes (*Souchax, 11 juin 1968* - 1968 e *Classe de lutte* - 1969) sobre as condições de trabalho vividas por eles nas fábricas das cidades de Besançon e Souchaux.

Paris, Djamil, francesa de ascendência argelina, conhece Khader, um imigrante argelino que está voltando ao seu trabalho em canteiros de obras na capital do país.

Dos encontros esporádicos entre eles, duas narrativas díspares se desenvolvem: enquanto Djamil, após vivenciar a situação das mulheres em sua terra de origem, passa a questionar sua identidade argelina, Khader, que via Paris apenas como oportunidade de ascender economicamente, vai se tornando, ao longo do filme, um militante da causa imigrante em Paris.

Na década de 80, algumas transformações -sociais e representativas- vão sedimentar o início do movimento *beur*. Primeiro, filhos e descendentes de magrebinos apoderam-se do termo *beur*¹²⁹, comumente atrelado a eles, e empoderam-se enquanto *beurs*. Segundo, jovens cineastas de origem magrebina passam a registrar histórias sobre suas vivências enquanto juventude periférica francesa, retirando o marcador étnico das suas narrativas.

Em 1985, o cineasta Mehdi Charef lança *Le thé au harém d'Archimède*, filme marco do movimento. Adaptado do livro semiautobiográfico do diretor, a obra acompanha dois jovens operários lutando contra os abusos da fábrica em que trabalham. De grupos raciais diferentes, Pat e Madjid representam, a partir da perspectiva de dois adolescentes desiludidos, a realidade de exclusão socioeconômica da juventude periférica parisiense que, exploradas nas fábricas do subúrbio, acabam se voltando para a delinquência.

Algumas rupturas propostas por Mehdi Charef no filme vão desenhar o cinema *beur* da década de 80. Diferentemente das narrativas militantes da década anterior, o marcador étnico não é nem ponto de tensão e nem central na trama. O foco na produção dessa época é voltado para as histórias das populações marginalizadas nas periferias francesas: Pat e Madjid não servem a uma narrativa binária de norte-africanos como vítimas versus franceses como maus. O conflito deles com a fábrica não perpassa pela etnicidade que compõe a relação e Madjid, que tem ascendência magrebina, não é desenvolvido a partir do seu particularismo étnico mas, como Pat, a partir da sua situação enquanto jovem francês habitante de periferia.

¹²⁹ *Beur* significa árabe em verlan, maneira de expressar comumente usada por jovens, na qual inverte-se a ordem das sílabas das palavras.

Outro ponto característico do movimento está na abordagem identitária desses personagens. Enquanto Djamila, em *Voyage en Capital*, vivia o conflito de estar entre culturas, a ascendência árabe de Madjid nem chega a ser uma questão e a mesma conduta se estende à gangue multiétnica da qual eles fazem parte. O sentido de identidade e pertencimento é compartilhado a partir do contexto de marginalidade socioeconômica dos membros e não das suas origens.

Para além das rupturas de viés étnico, a construção das personagens também seguia outra direção, pois recusava-se à apresentação vitimizada e a caracterização das personas eram delineadas a partir da resiliência e simpatia e o mesmo se deu na variação temática e estilística apresentada por essa geração.

O foco eram os jovens das periferias e os temas partiam das questões e histórias vividas por eles nessas margens - como delinquência, exclusão, integração, pertencimento -. Misturando realismo social, romance e comédia e apresentando uma perspectiva otimista, essa geração pretendia estabelecer um diálogo com a sociedade dominante, tornando visível essas existências e reivindicando o reconhecimento dessa juventude como franceses.

O sucesso *Le thé au harém d'Archimède* impulsionou todo um movimento cinematográfico na França. Ao longo do tempo, a produção, que se iniciou com um movimento de cineastas franceses pertencentes à segunda e terceira geração da imigração magrebina, abarca também os exercícios estéticos de diretores nascidos no norte-africano e criados na França, como também cineastas magrebinos que passaram a produzir já adultos na França, além de franceses sem origem magrebina. Dentre os maiores expoentes do movimento, vale destacar os cineastas Rachid Bouchareb, Merzak Allouache e Serge Le Peron.

Nascido na Argélia e criado na França, Rachid Bouchared é um dos grandes expoentes do cinema franco-afro-magrebino e um dos precursores do movimento de cinema *beur*. Ainda em 1985, lançou seu primeiro longa, *Batom Rouge*, uma comédia. O filme conta a história de três amigos sem dinheiro e moradores da periferia parisiense, que sonham em viver nos EUA. São eles: Mozart, saxofonista e apaixonado por jazz, que deseja morar em Louisiana, capital do Jazz; Abedenour, o qual é apaixonado por uma turista estadunidense e decide segui-la até o seu país e Karim, que quer apenas fugir do seu pai.

Por meio de trambiques, eles chegam aos EUA. Lá, enquanto Karim e Abedenour trabalham em fast food, Mozart passa seus dias seguindo uma cantora de jazz de quem é fã. Mas, tempos depois, Karim e Abedenour, presos pela imigração, são deportados para a França. Sozinho nos EUA, Mozart apaixona-se por uma também fã de jazz e os amigos, já de volta ao local do qual saíram, sonham em abrir um restaurante.

Em *Cheb* (1991), seu segundo filme, Bouchared muda o tom da narrativa e a perspectiva otimista do primeiro filme não se repete. Neste drama, Merwan, argelino que se mudou com apenas um ano para a França, é deportado para seu país de origem. No registro da sua volta para uma nação que não conhece, sem saber a língua e os costumes, o filme retrata o processo violento de desterritorialização vivido pelo protagonista.

No filme *Laisse Beton*, por sua vez, o cineasta Serge Le Peron conta a história de Brian, filho de um astro do rock preso, e Norredine, ambos jovens moradores das periferias parisienses. Os dois apostam em pequenos furtos como meio de arrecadar dinheiro para irem até San Francisco, sonho que passaram a ter após assistirem a um filme da turnê do pai de Brian na cidade.

Em 1996, Merzak Allouache lança *Salut Cousin!*. No filme, os primos de origem argelina, Alilo e Mok, se encontram. Alilo é um camponês deslumbrado com a cidade grande que se muda para Paris, disposto a ganhar bastante dinheiro com o tráfico de drogas. Seu primo Mok, que é um francês pertencente à segunda geração de imigrantes, enfrenta a realidade de exclusão socioeconômica, desemprego e preconceito dispensados aos cidadãos de origem magrebina.

Ainda na década de 80 algumas problemáticas passam a assombrar a designação *beur* e, conseqüentemente, o cinema *beur*. O termo, que foi empoderado pelos franceses de ascendência magrebina, num movimento de afirmação da sua identidade híbrida, logo assume um potencial homogeneizador e essencialista. O *beur*, ao mesmo tempo que localizou essa população, tornou-se uma identificação que fortaleceu a diferença entre os franceses dos centros e os da margem, reforçando a ideia de uma população que, mesmo nascida na França, não seria completamente francesa. Outro ponto refere-se à aglutinação de toda uma população dentro de um termo genérico. A migração magrebina envolveu argelinos,

tunisianos e marroquinos. Mesmo que compartilhassem religião, língua e culturas, esses grupos tinham diferenças entre eles e até mesmo dentro dos seus próprios grupos, diferenças essas que eram excluídas em detrimento de uma uniformização da experiência *beur*.

Essa mesma dinâmica ocorreu no cinema *beur*. A estética *beur* era exclusivamente vinculada ao trabalho de diretores de ascendência norte-africana e até filmes, que em nada conversavam com a proposta do movimento, eram considerados *beur* por pertencerem a esses diretores. Com seus exercícios estéticos encarcerados dentro do termo, suas funções, sempre apresentadas com a adição de “de origem magrebina”, “*beurs*” e “imigrante” (e raramente como franceses ou apenas cineastas) os cineastas tinham seus filmes sempre identificados a partir da sua origem étnica e não pelo conteúdo e estética da obra. Por conta disso, alguns diretores passam a desassociar-se do movimento, produzindo outras abordagens e temáticas e reivindicando o status de cineasta, apenas cineasta.

É fundamental destacar o fato, por conseguinte, de que esse movimento evidencia algumas coisas: primeiro, as distribuidoras não tinham interesse nas abordagens desvinculadas do movimento; segundo, que fica claro que, com o declínio do público, os espectadores esperavam que os cineastas *beurs* abordassem apenas temas relacionados ao seu grupo étnico e realidade periférica. Por fim, ainda que pertencer ao termo *beur* delineasse uma leitura reducionista da obra, era essa a classificação que garantia alguma circulação para as obras dos cineastas franceses de origem magrebina.

No final da década de 90, um novo movimento volta a tratar das narrativas do subúrbio, que é o movimento *banlieue*. Com uma crítica social incisiva e visando a visibilidade das comunidades das periferias urbanas francesas, esse movimento difere do movimento *beur* no tom da abordagem. Criado na perspectiva dos jovens do gênero masculino oriundo dos subúrbios, o jovem aqui é raivoso e consciente das exclusões que sofre. O subúrbio no qual ele se insere é apresentado como espaço de miscigenação, mas também de estagnação. De grande transitoriedade étnica e cultural, mas também como prisão. Diferentemente dos *beurs*, esses jovens tratam da questão étnica dos subúrbios, mas adotam em suas narrativas uma

abordagem não essencializada. Os subúrbios são apresentados a partir do seu hibridismo étnico-cultural e é a partir dessa representação que eles tematizam a crise de identidade desses personagens e questionam a identidade francesa contemporânea.

Abdellatif Kechiche, um dos expoentes mais premiados do movimento, em seu primeiro longa, *La faute a Voltaire* (2000), retrata Jallel, imigrante tunisiano que entra na França com autorização de residência de três meses, mas que pretende continuar no país ilegalmente. Vivendo num albergue de bem-estar social, numa periferia parisiense, com trabalhadores de diversas etnias, Jallel conhece uma realidade muito diferente do que esperava da morada francesa, ao mesmo tempo em que encontra amparo numa rede de solidariedade partilhada por esses trabalhadores clandestinos.

No ano de 2003, ainda tratando da problemática das periferias, Kechiche lança o filme *L'Esquive*, que discorre acerca de um grupo de jovens de diferentes origens étnicas, moradores dos conjuntos habitacionais dos subúrbios parisienses e estudantes da mesma escola, às voltas com a preparação da apresentação de uma peça de teatro para seus pais e professores.

Em ambos os filmes, ainda que sejam personagens e tenham suas etnias de origem destacadas, a abordagem em nada versa sobre a questão. Prova disso é que em *La faute a Voltaire* a narrativa tem centralidade no processo de integração de Jallel numa comunidade multiétnica de trabalhadores, enquanto em *L'Esquive*, ainda que se apresente a tensão entre a periferia e o centro dominante, acompanhando-se a história de alguns dos jovens, o filme foca as tensões entre a linguagem da juventude francesa do subúrbio e a linguagem clássica da obra a ser apresentada.

Nascido no Marrocos e criado na França, Philippe Faucon é também um dos grandes diretores da cinematografia da diáspora magrebina na França. Abordando as vivências entre culturas e colocando personagens mulheres no protagonismo das histórias, ele tematiza os dilemas étnicos e de pertencimento, além de questões sobre sexualidade. Em *Muriel fait le désespoir de ses parents*, lançado em 1995, Faucon conta a história de Muriel, estudante que choca a mãe ao revelar que se

interessa mais amorosamente por meninas do que por meninos. Ao mudar-se para Paris, se apaixona por Nora, ao mesmo tempo em que se relaciona com Antoine.

A temática da sexualidade volta a ser trabalhada por Faucon em *Les Étrangers* (1999). No filme, Selim, após revelar-se gay para sua tradicional família de origem argelina e ser rejeitado, se voluntaria como militar nas forças da paz da ONU, na Bósnia-Herzegovina. Em 2000, o cineasta lança *Samia*, adaptação cinematográfica do romance *Ils Disent Que Je Suis Une Beurette*, da escritora e também roteirista do filme, Soraya Nini. Na história, Samia, a sexta filha de oito filhos de um casal de imigrantes argelinos, quer apenas ser livre, mas enfrenta a violência e o racismo da sociedade francesa e em casa, onde ouve do irmão que “lá fora você está na França, mas aqui você está em casa”, sufocando-se aos poucos diante da imposição de uma tradição familiar e religiosa, na qual não se reconhece.

Ainda que tenha ocorrido esses dois movimentos, sendo o segundo já menos relacionado à produção cinematográfica magrebina, e que diretores de origem norte-africana tenham produzido filmes característicos dos mesmos, é preciso destacar que outras abordagens cinematográficas foram produzidas por esses cineastas.

Na década de 80, por exemplo, junto ao surgimento e consequente sucesso do cinema *beur*, o coletivo *Mohamed*¹³⁰, formado por moradores das periferias das cidades Alfortville e Vitry-sur-Seine, captava suas próprias imagens, narrando suas próprias histórias e produzindo cinematograficamente seus discursos de revolta. Na década de 90 e começo dos anos 2000, por conseguinte, esses cineastas já se moviam para além dos filmes *beurs* e *banlieue*, apresentando uma gama de representações dos personagens de origem magrebina, produzindo uma revisão histórica da imigração norte-africana e até mesmo com a própria África, como também produzindo filmes sem nenhum marcador étnico¹³¹.

Quem somos nós hoje?

¹³⁰ Filmografia coletivo: <https://itti.hypotheses.org/1568>

¹³¹ Tanto Bouchareb quanto Kechiche produziram, em suas filmografias, histórias sem marcadores étnicos. Em *Just Like a Woman*, seu segundo trabalho fora da França e Argélia, Bouchareb filma um road movie sobre duas mulheres, uma dona de casa recém-separada e a dona de um pequeno armazém de bairro, numa viagem entre Chicago e Santa Fé, para uma competição de dança do Ventre. Kechiche lançou em 2013 o romance entre garotas *La vie D'Adèle - Chapitre 1 & 2*, filme pelo qual ganhou a Palma de Ouro do Festival de Cannes.

Imigrantes? Não!
Filhos de imigrantes?
Franceses de origem estrangeira?
muçulmanos? (BENGUIGUI, 1997)

Arrojada e questionadora, a cineasta francesa de origem argelina, Yamina Benguigui, no documentário *Mémoires d'immigrés : l'héritage maghrébin* (1997), conta a história da imigração norte-africana para a França, desde o pós-segunda guerra até os dias atuais. Nesse filme, a cineasta desenvolve a reconstituição a partir de três perspectivas: a dos pais, (primeiros imigrantes), dos filhos (nascidos na França) e dos dirigentes institucionais da época, junto aos documentos dos arquivos.

Mantendo-se na mesma temática, a cineasta lança seu primeiro longa ficcional, *Inch' Allah Dimanche* (2001). Partindo da promulgação da lei de reunião familiar¹³² instituída pelo governo francês, Benguigui conta a história de Zouina, que deixa sua terra natal com seus três filhos para morar com o marido, que trabalha há dez anos na França. Vivendo o doloroso processo de desterritorialização e reterritorialização, Zouina enfrenta também as violências do marido, que a proíbe de sair de casa, com a desculpa de temer pela honra da esposa numa sociedade moderna, além de sofrer também a perseguição por parte da sogra tradicionalista árabe.

No documentário acima mencionado, Benguigui enfoca esses mesmos problemas, em face das perspectivas dos pais e filhos, que são postos em confronto com os arquivos da época, tornando presente a participação valiosa dos imigrantes na reconstrução da França no pós-guerra. A partir dos depoimentos dos pais e filhos, a cineasta recompõe a experiência de desilusão, solidão e integração dos primeiros imigrantes e as questões de pertencimento e identidade dos filhos nascidos na França e criados entre a tradição familiar e os princípios ocidentais.

Pode-se notar que em *Inch' Allah Dimanche*¹³³ a questão da identidade étnica é central na trama. Mas, ainda que seja o fio condutor da história, Yamina recusa-se a abordar a questão de forma essencializada, posto que as obrigações e hierarquias

¹³² Em 1974, o governo francês instituiu a lei de reunião familiar, permitindo às famílias de homens argelinos que trabalhavam na França imigrar legalmente para se juntar a eles no país.

¹³³ Link do filme com legenda em inglês: <https://www.youtube.com/watch?v=JyMIVOhD9Zg>

são colocadas frequentemente em questionamento e as negociações entre as culturas são abordadas como único caminho possível.

Num compromisso de memória com a história da África, movimento comumente trabalhado no cinema africano, Bouchareb e Kechiche lançam, respectivamente, *Indigènes*¹³⁴ (2006) e *Vénus Noire*. Em *Indigènes*, filme-homenagem aos 130 mil soldados originários das colônias francesas levados à Europa para defender a ‘pátria-mãe’ que nem conheciam, Bouchareb conta a história dos quatro soldados - Said, Abdelkader, Yassir e Messaoud - desde as suas convocações até o final da segunda guerra mundial. Kechiche, em *Vénus Noire*, conta a história da babá sul-africana Saartjie Baartman, que foi levada por seu dono à Europa para tornar-se atração de um circo de horrores.

Destacando-se com filmes históricos, ambos os diretores produzem um revisionismo do passado, estabelecendo um dever de memória com a história da África e, reconhecendo a existência desses personagens na história, nomeiam culpados e não suavizam em apontar a culpa civilizatória européia.

No tocante à opiniões pessoais de cineastas, Mehdi Chared declarou (ROSEN, 1989, p.37 apud NACIFY, 2001, p.98): “eu não tenho nenhum desejo de ser nomeado como cineasta imigrante. Eu sou um cineasta, isso é tudo”. Merzak Allouache (ROSEN, 1989, p.37 apud NACIFY, 2001, p.98) diz ser um cineasta em trânsito, não um imigrante, e que sonha dizer que é alguém que apenas faz filmes. Mahamat Saleh Haroun diz que faz “um cinema nômade, sem território”¹³⁵. Ala Eddine Slim, cineasta tunisiano, nos diz: “eu pertenço ao planeta do cinema, ponto final.”¹³⁶

Como vimos ao longo deste capítulo, o cinema africano se faz no continente africano e nas diásporas, mas, e principalmente, esses cinemas são cinema, de forma mais clara, são cinema-mundo. O cinema aqui apresentado é um cinema do africano que se move, que habita o mundo e que se constrói na intersecção das

¹³⁴ Link do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=liolx14lCHQ>

¹³⁵ Entrevista a Mahamat Saleh-Haroun: <https://africultures.com/weve-already-won-this-war-because-what-we-do-is-inscribed-in-eternity-5944/>

¹³⁶ Mesa “Quels enjeux et quelle africanité pour les cinémas du Maghreb aujourd’hui” - Festival de Cannes, 2019: <https://africultures.com/quels-enjeux-et-quelle-africanite-pour-les-cinemas-du-maghreb-aujourd'hui-14977/>

culturas por onde seus pés passaram. Um cinema que não intenta representar nada além do que a estranheza, o deslocamento e a complexidade que formam seus realizadores.

1.6 Cinema Africano Contemporâneo: “Porque não fazemos filmes como os outros?”

No processo de estruturar o presente capítulo, dois pilares foram trabalhados simultaneamente: a própria cronologia da cinematografia da África Negra e as divisões por geração apontadas pelo pesquisador marfinense Mahomed Bamba. Esse último subcapítulo trataria do cinema contemporâneo africano e como esses cineastas africanos estão articulando suas presenças hoje no cinema. Todavia, durante a pesquisa bibliográfica que alicerça essa pesquisa, foi acessada outra produção acadêmica do pesquisador Bamba sobre as questões da modernidade do cinema africano.

A partir da sua argumentação, entende-se que, durante todo o capítulo, já estava sendo abordado o cinema contemporâneo africano. Por conta disso, para esse subcapítulo final será apresentada a explanação de Bamba sobre a modernidade cinematográfica africana para, numa segunda parte, apresentar as dinâmicas de presença e propostas filmicas da geração mais atual de cineastas do continente.

O cinema mundial, do qual faz parte o cinema europeu e alguns filmes latino-americanos, tem como demarcação da sua fase moderna os movimentos cinematográficos que surgem no período do pós-guerra. Da ruptura com o cinema clássico hollywoodiano, que se inspirava na linearidade dos romances do século XIX e organizava todos os elementos do filme (montagem, som, efeito, atuação) para que o maior esforço mental do espectador fosse ser esperar o final feliz (ROCHA, 2006, p.2), surge a proposta do neorrealismo italiano e da nouvelle vague, sem a obrigatoriedade de construir narrativas com começo-meio-fim bem-marcados e apresentando personagens e conflitos mais complexos, além de propor novas alternativas estéticas, como câmera em movimento e na mão.

Sabe-se que a modernidade do cinema mundial é vista como uma resposta estética a um cinema praticado por Hollywood, como também através da evolução no uso da linguagem cinematográfica. Os filmes modernos são entendidos como afirmação artística dos seus cineastas, refletindo a imagem do próprio autor e do seu jeito de enxergar o mundo. Se, no período clássico, a ideia era criar uma ilusão de naturalidade, a ponto de o espectador esquecer que está assistindo a um filme, na fase moderna a realidade é colocada em tela e o espectador é constantemente incomodado e convidado a refletir sobre o filme.

Na mesma época, surge o cinema africano com sua urgência de assumir a produção das imagens do continente e de reaver a autonomia sobre suas narrativas. Com uma primeira geração organizada em torno de um projeto nacionalista e panafricanista de cinema, essa cinematografia é apreendida pela academia numa categoria diferente e até mesmo oposta ao cinema mundial. O culturalismo era automaticamente atrelado a esses novos cinemas, que ficaram encarcerados ao papel de refletir sobre a realidade africana – desconsiderando, assim, a intencionalidade do autor -, enquanto a produção do continente, diferentemente do cinema mundial, era vista apenas “como resposta cultural e idiossincrática na sua posição ideológica ao cinema colonial” (BAMBA, 2009, p.185).

Entretanto, como já visto antes, na década de 70 cineastas africanos já apresentavam uma outra proposta narrativa, estilística e discursiva em seus cinemas que diferiam do cinema combativo do primeiríssimo cinema africano. A geração do desencantamento já produzia um cinema mais engajado com a linguagem do que com o discurso. Primavam pela forma de enunciar as realidades africanas, desobrigando-se do didatismo e do realismo-socialista da geração anterior, buscando uma linguagem que desse vazão à sua subjetividade, ao mesmo tempo em que se reafirma seu compromisso com as questões sociais.

Esse mesmo movimento de ruptura também atravessou a geração da diáspora. Como na geração do desencantamento, as políticas estéticas e estilísticas partiam da linguagem própria do autor e já não se tinha como foco uma cinematografia de resistência. Os conceitos de nacionalidade, nação, tradição e raça eram constantemente revisados e, quando trabalhados, apresentavam uma abordagem menos maniqueísta do que a adotada pela geração da independência.

Mas, ainda que produzissem um cinema mais ditado pelo formalismo e explorassem novos gêneros e temáticas, esses filmes, que já não cabiam na leitura orientada pelos particularismos étnicos, eram questionados por não apresentarem a “autenticidade” africana, porque, antes de serem considerados filmes, eles eram uma obra de um cineasta de origem africana e (BARLET, 2001) deviam intrinsecamente provar sua “africanidade”.

Segundo o cineasta congolês Bakupa-kanyinda, houve uma época em que ele pôde considerar o “filme africano” como um gênero, da mesma forma que um faroeste ou um pornô, e as características desse gênero determinavam que os filmes deviam falar de pobreza, senão os europeus diriam que não era um filme africano autêntico (BAKUPA-KANYINDA, 2010, p.223). No final, essa teorização do cinema africano orientou uma interpretação da sua cinematografia única e exclusivamente como um discurso que deve ser entendido pelo viés histórico e social, atribuindo aos filmes e aos cineastas do continente uma obrigação de produzirem apenas imagens e narrativas objetivas sobre as realidades africanas e configurando, como apontou o cineasta camaronês Jean-Pierre Bekolo, uma opressão cultural que passava por fazer os africanos acreditarem que sua imaginação não podia ultrapassar a realidade (RICCI, 2021, p. 22 apud UKADIKE, 2002).

Essa concepção etnizante do “cinema africano” reverbera também nos modos de produção, distribuição e recepção dessa cinematografia. Com quase 100% financiados por órgãos internacionais, em um movimento que acabou impulsionando o cinema de autor no continente, essas obras enfrentam uma série de imposições (adequação do roteiro a algumas expectativas genéricas sobre a produção africana, suavização de certos discursos - principalmente nas tramas políticas ou que tematizam episódios da colonização), que cerceiam, em parte, a liberdade do realizador, influenciando inclusive na estética, e dificultando outras propostas cinematográficas de acessarem verba para sua produção.

Com um sistema de distribuição deficitária e poucos países com leis de garantia de tela, as produções do continente pouco acessam os circuitos comerciais, tornando-se dependentes de mostras particulares ou programas específicos dentro de festivais - quase que como um gênero à parte, como apontou

Bakupa-kanyinda - e tendo suas recepções mediadas por teóricos e críticos de cinema.

Para além do escasso espaço de exibição, a problemática se estende, como argumenta a pesquisadora espanhola Beatriz Leal Riesco (2014), à questão de que o público dessas obras acabam ficando restritos a esses espaços mediados, que repetidamente e equivocadamente, assumem, como recorte das suas curadorias, obras que reafirmam uma pretensa “africanidade” (desconsiderando esses filmes enquanto produto estético) e que terminam delineando e retroalimentando as expectativas dos mesmos de um cinema africano que só pode retratar, como observa Barlet (2001), uma África rural, mítica e lendária ou uma África miserabilista e violenta.

No 17º *Festival des Cinémas d'Afrique du pays d'Apt*¹³⁷, numa mesa redonda mediada por Olivier Barlet com o tema *Que desafios e que africanidade para os cinemas magrebinos hoje?*, o cineasta Jilani Saadi¹³⁸ revelou evitar participar de festivais africanos porque existia naqueles espaços uma expectativa imagética e narrativa sobre aquelas obras, em relação às quais “esperavam o deserto, mulheres espancadas, cabaças¹³⁹, feiticeiros, vodu...” (SAADI, 2019), e sobre o trabalho do diretor de origem africana na representação da realidade do continente.

É nesse contexto aprisionador, em que seus modos de produção, distribuição e recepção são totalmente mediados, que realizadores africanos passam a reivindicar seu pertencimento “à pátria dos cineastas” e à leitura das suas obras, a partir dos mesmos códigos atribuídos ao cinema mundial. Ouedraogo, na década de 80, já reclamava o reconhecimento não como um cineasta africano, mas como um cineasta que é africano. Saadi (2019) pleiteando o mesmo reconhecimento, como também uma análise do seu cinema como arte, protestava: “não sou cientista e nem etnólogo, não tenho verdade a dar”.

¹³⁷ Mesa-redonda *Quels enjeux et quelle africanité pour les cinémas du Maghreb aujourd'hui ?*: <https://africultures.com/quels-enjeux-et-quelle-africanite-pour-les-cinemas-du-maghreb-aujourd'hui-14977/>

¹³⁸ Cineasta Tunisiano. Dirigiu os filmes: *Khorma* (2002) e *Tender is the wolf* (2006).

¹³⁹ Criou-se a expressão *Calabash Cinema* para designar um conjunto de filmes africanos, produzidos entre os anos 70 e 90, que apresentavam a imagem clichê de personagens femininas carregando água em cabaças sobre suas cabeças.

Como se vê, desde a década de 70 a produção cinematográfica do continente já apresentava novas propostas estilísticas e uma abordagem outra, quando se abordava, dos conceitos de nacionalidade, raça e etnia. Demandando, desde então, uma nova leitura e impossibilitando os questionamentos sobre um autêntico cinema africano, concebido apenas como essencialmente político e dirigido por realizadores essencialmente engajados. O movimento desses cineastas, reivindicava, em primeiro lugar, o reconhecimento dos seus fazeres artísticos enquanto cineastas que existem no mundo, tematizam o mundo e dialogam com o mundo; e em um segundo plano, o reconhecimento de novas formas de africanidade

...misturadas, fluidas, em evolução, expressas por cada um deles como suas próprias experiências e percepções, recusando-se a se deixar trancar dentro de conceitos engessados de identidade ou autenticidade, recusando-se assim os discursos comunitaristas, culturalistas ou essencialistas que idealizam os valores culturais. (BARLET, 2000, p.117)

Na ocasião da mesa sobre os desafios para os cinemas magrebinos, o diretor Hassan Legzouli¹⁴⁰ (2019) relatou que ambicionava dizer de onde vem ou de onde saiu sem ser sistematicamente mandado de volta para lá. Em resumo, a reivindicação era e continua sendo essa: ser um cineasta africano que faz apenas cinema.

A primeira onda de modernidade apontada por Bamba nos cinemas africanos parte dessa ruptura da geração do desencantamento com a proposta estética e narrativa dos cineastas da independência. Apresentando uma maior complexidade narrativa, na qual priorizava-se o modo de enunciar cinematograficamente, Bamba aponta na filmografia do Djibril Diop Mambéty as características que traçaram a modernidade e o cinema de autor que se lança no continente.

Outra característica indicada na argumentação dessa primeira onda está na relação dos cineastas dessa fase com o modo de produção pós-colonial, que viabilizam seus filmes com financiamento internacional e com relativa liberdade de

¹⁴⁰ Cineasta marroquino. Diretor dos filmes: *When the sun kills the sparrows* (1999), *Testament* (2004), *The golden calf* (2012).

expressão, assumindo uma dupla consciência ou dupla identidade em seus processos de criação.

Na segunda onda, Bamba aponta uma tendência cinematográfica presente na produção dos cineastas mais jovens dos anos 90. Articulando uma nova ideologia da linguagem cinemática, essa geração adotou uma abordagem intertextual e interlinguística em suas obras, incorporando a ironia e elementos já trabalhados no passado na construção de uma narrativa meio paródica, mas ainda assim crítica, de temas como pós-colonialismo e eventos históricos.

Tem-se como exemplo o filme já citado no subcapítulo 1.3 *Nha Fala*, do diretor guineense Flora Gomes, que resgata o gênero comédia musical, já em desuso, para tratar do tensionamento entre tradição e modernidade. Há também o filme *Pièce d'identité* (1998), do diretor congolês Mwenzé N'Gura que, apesar da leveza própria da comédia, “conseguiu trazer uma problematização histórica inédita e jocosa da relação pós-colonial entre a África e a Bélgica” (BAMBA, 2019, p.186), assumindo uma abordagem humorística, no lugar do rancor e da revanche, para revelar algumas ambiguidades que atravessam a relação ex-colonizado e ex-colonizador e, por fim, o pesquisador cita o documentário *Contes Cruels de la guerre*¹⁴¹ (2006), dos cineastas Ibéa Julie Atondi e Karim Miské, que optam por retratar o conflito étnico-político de Congo-Brazaville a partir da articulação dos depoimentos dos sobreviventes e dos comentários da própria diretora, tornando a voz a principal forma de reconstituição da guerra no filme.

Outra forma de modernidade dos cinemas africanos apontada pelo pesquisador se encontra na aproximação de alguns cineastas do continente com os filmes de gênero e de abordagem mais popular, produzindo com foco na internacionalização dos seus cinemas e do acesso a grandes públicos. Como exemplo, ele cita os filmes *Tsotsi* (Dir. Gavin Hood - 2005), que utiliza características dos gêneros drama social e ação para abordar uma África do Sul pós-apartheid, e *Indigènes* (Dir. Rachid Bouchareb - 2006), que adota o gênero cinematográfico de guerra para homenagear os soldados magrebinos convocados para combater a Segunda Guerra junto ao exército francês. Sendo o uso da

¹⁴¹ Trecho do filme: <https://www.bbqspecial.com/videos/contes-cruels-de-la-guerre/>

tecnologia do vídeo na Nigéria e em Gana a última forma de modernidade dos cinemas africanos apontada pelo pesquisador.

Diante dessa argumentação, Bamba aponta o modo como a experiência de modernidade da cinematografia africana se organiza, a partir de características próprias e totalmente díspares da ideia moderna de cinema mundial. Concluindo então que, se a modernidade do cinema “mundial” se dá a partir da ruptura com o cinema clássico, a modernidade do cinema africano se dá na própria experiência de se “fazer cinema” na África, “que é em si uma ruptura com relação a um contexto sociocultural fortemente marcado pelo tradicionalismo das demais manifestações artísticas” (BAMBA, 2009, p.189).

Em resumo, a modernidade dos cineastas africanos se encontra no uso inteligente, criativo e sem amarras dos particularismos étnicos e culturais, na opção por abordar, a partir de um tom próprio, o passado colonial, da fuga dos mesmos em relação aos essencialismos - africanismos, nacionalismos-, na renovação constante dos seus compromissos com a criação cinematográfica, produzindo sobre diferentes gêneros, temáticas e estilos.

Contudo, ainda que se produza sobre os mesmos termos que configuram a modernidade do cinema “mundial” e que se apresente propostas cinematográficas que dialogam, ao mesmo tempo, com o continente e com o mundo, o campo de estudos dos cinemas africanos, como aponta Aboubakar Sanogo no dossiê *IN FOCUS: Studying African Cinema and media today*,

ainda dá voltas ao redor da dúvida que paira sobre os pesquisadores sobre qual seria o modo apropriado de abordar o tema, tendo em vista a dialética entre sua generalização e contingência, o que significa que a teoria (ou a teorização) desta cinematografia precisa antes dar conta de resolver se o cinema africano é um cinema como qualquer outro e se, portanto, deve ser tratado como tal. (SANOGO, 2015 apud ESTEVES; LIMA, 2018, p. 14)

De qualquer forma, ainda que apontemos as problemáticas que influenciam nas políticas de presença e registro de texturas dessa cinematografia, o foco da pesquisa está no levantamento desses movimentos para além das suas relações com as práticas dominantes.

Lançado em 2010, um ano após o artigo de Bamba, o livro *African Films: New forms of aesthetics and politics*, de Manthia Diawara, apresentava uma leitura semelhante sobre a produção recente da cinematografia africana. Diferentemente do primeiro livro, que discorria acerca de uma categorização reduzida a termos temáticos (e que, conseqüentemente, e não intencionalmente, sedimentou uma leitura etnizante da produção do continente), nesse segundo livro o autor adota o agrupamento em função das condições de produção, recepção e exibição: São, em suma, filmes de arte, que abarcavam a produção de autor focada mais na linguagem; *Le Guides des Cineastes*, que se assemelha ao cinema apontado por Bamba como responsável pela segunda onda da modernidade; e o Novo Cinema Africano Popular, que assumia características populares africanas em sua narrativa e temática, tendo como foco os espectadores africanos, mas que na prática não acessaram esse público. Analisando-se também, embora à parte dessa categorização, tem-se a produção nollywoodiana.

Como exemplo dos filmes de arte, o pesquisador analisa a linguagem poética de Sissako. De um segundo agrupamento, ele aponta os trabalhos de Jean-Pierre Bekolo, Flora Gomes e Jean-Marie Tenó, além de Mansour Wade, Moussa Sene Absa, Zola Maseko e Zezé Gamboa como cineastas do Novo Cinema Africano Popular.

A partir daqui e diante da rápida apresentação das análises de ambos os pesquisadores, que em muito se assemelham, permite-se desenvolver o capítulo que expõe filmografias, movimentos e casos particulares (como a entrada da Netflix no continente), que caracterizam o cinema contemporâneo africano e que, em muitas circunstâncias, se relacionam com essas categorizações anteriormente apresentadas, mas que, essencialmente, as extrapolam.

“Há um ditado num filme de Nollywood (*Top Secret*¹⁴²) que diz: ‘o rosto é o espelho da mente’, [...], mas pode-se dizer que o vídeo de Nollywood se tornou o espelho da África.” (2010, p.69), assim é que Manthia Diawara analisa Nollywood. A Nollywood a qual o pesquisador se refere não é mais aquela indústria de entretenimento popular de baixo orçamento, mas uma Nollywood que surge num momento em que o sistema autossustentável, praticado nos últimos quinze anos, já

¹⁴² Filme de 2004 dirigido pelo cineasta nigeriano Andy Amenechi.

não interessava ao realizador, que se encontrava exaurido criativamente, e ao espectador, que já não tinha interesse em consumir filmes que apresentavam exaustivamente a mesma fórmula narrativa e estilística.

A Nollywood referida aqui, e posteriormente analisada a partir do termo *New Nollywood*, buscava o mercado internacional e produzia, sem abrir mão da abordagem das especificidades cotidianas da vida no país, cada vez mais em diálogo com as tendências universais. Com grandes orçamentos, essa fase é marcada pelo aprimoramento dos padrões estéticos da cinematografia nollywoodiana, como também pela profissionalização de toda estrutura da indústria.

No que tange à produção, pela primeira vez prima-se pela qualidade da imagem e adota-se para captação câmeras de vídeo de alta resolução, sendo que erros de continuidade, iluminação e captação de som são eliminados. Além disso, atores profissionais, integrantes do star system nollywoodiano, assumem as narrativas e os roteiros assumem estruturas mais lineares e dialogam de forma mais ampla com outras realidades do continente. Em linhas gerais, um novo modo de produção foi estabelecido, mas a estética e o estilo do home vídeo, como também as histórias africanas, ainda estavam lá.

Essa proposta de transnacionalização força também a adaptação no modo de distribuição da indústria. A nova geração de Nollywood desejava as grandes telas, o sucesso comercial e o reconhecimento dos seus cinemas enquanto arte cinematográfica. É visando mercados mais amplos (principalmente públicos do continente africano como um todo, Europa e Estados Unidos), exibição em festivais e salas de cinema, que começam a produzir sob os padrões técnicos exigidos pelas salas de cinema. *Irapada*¹⁴³ (2006), do cineasta Kunle Afolayan, é o primeiro filme a atingir esse feito. O filme, um thriller sobrenatural com narrativa bem africana, conseguiu lançar-se num circuito mainstream e garantiu exibição em salas de cinema na Inglaterra e, posteriormente, teve sua distribuição em DVD. No mercado

¹⁴³ Dewunmi, homem iorubá que mora no norte do país, recebe a visita da mãe que após ter uma série de pesadelos com ele é orientada com a ideia de que a única salvação para o filho está na realização de um ritual de sacrifício. Morando no norte do país e educado no letramento da grande cidade, ele decide não realizar a atividade, o que acaba ocasionando uma série de tragédias.

de exibição interno, a cineasta Stephanie Okereke, com o filme *Through the glass*, obtém sucesso de público, mesmo passando em poucas salas de exibição.

Uma nova ecologia de telas surge com a nova geração nollywoodiana. Com a volta do hábito de se consumir filmes em salas de cinema, o que havia sido perdido com a cultura do home vídeo, a construção de cadeias de exibição - do tipo multiplex - é fomentada nas grandes cidades. Além disso, logo depois é criada a entrada de plataformas de distribuição via satélite e streaming no continente e as produções passam a ter suas segundas e terceiras telas garantidas em canais como a *IROKOTv* e *EbonyLifeTv*.

No entanto, o que inicialmente configurava-se como um modelo inédito de distribuição para Nollywood, no fim apenas repetia algumas dinâmicas da geração anterior: as salas de cinema, ainda que tenham se proliferado no país, ainda eram insuficientes, considerando-se o número de habitantes. Os filmes nigerianos, na falta de uma lei de cota de tela, quando tinham suas exibições garantidas, processo que ocorria da negociação direta do diretor com os donos das salas, disputavam as poucas salas com o cinema hollywoodiano. No caso das janelas dos canais fechados e plataformas de streaming, o que parecia ser um avanço na dinâmica de distribuição da indústria, na verdade recriava as condições originais da indústria, pagava-se pouco e pouco se investia.

Diante dessa falta de regulação do mercado de exibição, as produtoras passam a produzir, seguindo as demandas requeridas pelos donos das janelas, que exibem apenas filmes com potencial de retorno financeiro. Para tanto, adota-se padrões estéticos e narrativos do cinema ocidental. Comédias românticas, filmes de gênero e entretenimentos leves dominam os multiplexes. Aborda-se a vida nigeriana, como também temas recorrentes na cinematografia nollywoodiana, mas optam pela linguagem ocidental - especificamente hollywoodiana - como meio de construção da história e da imagem. Sucesso de bilheteria, *The wedding party 1*¹⁴⁴ (2016), filme dirigido por Kemi Adetiba, faz uso de todas as especificações das comédias românticas de sucesso (noiva insegura, ex-vingativa, segredos familiares, disputa entre mães) para retratar um extravagante, barulhento e tradicional casamento da alta sociedade nigeriana.

¹⁴⁴ Link do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=Rzge8byPdiM>

Outro sucesso ocorreu com o lançamento de *Slow Country* (dirigido por Eric Aghimien, de 2017), filme recheado de perseguições, conflito entre gangues e troca de tiros sobre uma mãe adolescente em sua tentativa de largar o mundo da prostituição e do tráfico de drogas (plots comumente trabalhados em filmes de ação hollywoodianos). Nesse movimento na direção de mercados mais amplos, conduzido por uma proposta de aproximação com abordagens mais globais, como aponta Meleiro e Oliveira (2019), Nollywood se tornou um modelo para a África e suas diásporas

Mesmo quando não há identificação direta com os filmes, os padrões reiterados no cinema nollywoodiano causam fascinação pela sua alteridade em plateias que não reconhecem como seus, que são esses traços culturais, como a criança e a presença cotidiana de práticas e de um imaginário sobre a feitiçaria e magia, a libertação através do cristianismo, as representações da vida na cidade associadas a mansões e carros de luxo, etc. Nollywood, portanto, se mostra capaz de ter diferentes conexões com as diversas platéias dentro e fora do continente. (MELEIRO; OLIVEIRA, 2019, p.30)

Porém, a partir dessa mesma análise, é possível pontuar algumas das problemáticas que impulsionam e continuam o conflito dos críticos e cineastas nigerianos com a indústria nollywoodiana. Por mais que New Nollywood tenha pautado uma nova proposta estética e narrativa para a indústria, a abordagem de alguns estereótipos e clichês, tão questionados na fase anterior, não são revisados por essa geração, ao contrário, permanecem como eixos centrais na elaboração das tramas. Outro ponto importante perpassa pela adoção de maneirismos das cinematografias ocidentais - e até sotaque estrangeiro - como meio de dialogar com todos os públicos.

Diante de uma indústria cinematográfica dominada por um novo padrão nollywoodiano, os realizadores C. J. Obasi, Abba T. Makama e Michael Omonua, inspirados no movimento dinamarquês *Dogma 95*, criaram o coletivo *Surreal 16*. Com estética mais autoral, referenciando cineastas como Ola Balogun e Herbert Ogunde, esse grupo pleiteava, a partir de manifesto surreal, a existência de um cinema nigeriano que não o de Nollywood e, inclusive, assumia como regra uma proposta estética totalmente contrária ao movimento, como por exemplo a de não fazer filmes sobre casamentos, evitar comédias românticas e melodramas, bem

como propagandas religiosas e o uso do sotaque britânico e estadunidense, tendo como regras propositivas a obrigatoriedade da abordagem de temas genuinamente africanos (sem nenhum tabu), da utilização de línguas locais, do uso de elementos surrealistas e do trabalho com filmes de gênero.

Dentre os filmes produzidos pelo coletivo, vale ressaltar *The man who cuts tattoos*, de Michael Omonua, *Green White Green*, de Abba T. Makama, e *Hello Rain*, de C. J. Obasi,¹⁴⁵. No filme *The man who cuts tattoos*, Omonua retrata a história de duas jovens, em diferentes períodos da história nigeriana, em seus processos de questionamento em relação aos sacrifícios impostos a elas em troca do amor. No filme, a personagem Edo, uma jovem de uma aldeia nigeriana, deve passar pelo ritual da escarificação, rito que marca o início da vida adulta e da preparação da mulher ao matrimônio. Michele, em algum lugar do futuro onde já não há as obrigatoriedades das tradições, é pressionada pelo namorado a abortar de uma gravidez recém-descoberta.

Em *Green white green*, Abba utiliza elementos característicos da precária produção de Nollywood para abordar a história de três amigos, pertencentes a diferentes grupos étnicos (iorubá, igbo e haussá) e diferentes classes sociais, que decidem filmar um curta-metragem após lerem um livro sobre a história da Nigéria escrito por um professor radical. Assumindo os maneirismos nollywoodianos como linguagem, como também o recurso moral frequentemente adotado na estruturação das suas narrativas, o cineasta faz uso da ironia e da sátira para discutir os dilemas pessoais dos meninos junto aos dilemas sociais do país.

Adaptado de um conto afrofuturista da autora Nnedi Okorafor, *Hello Rain* é um curta de ficção-científica falado em inglês e pidgin¹⁴⁶ sobre três bruxas que criam, a partir da combinação alquímica de juju¹⁴⁷ e tecnologia, perucas mágicas com poderes sobrenaturais incalculáveis e incontroláveis..

É também por Nollywood que a Netflix entra no continente. A partir do filme *Lionheart*¹⁴⁸ (2018), dirigido pela cineasta Genevieve Nnaji, a plataforma de

¹⁴⁵ Curtas do diretor: <https://www.youtube.com/@windupbirdpictures/videos>

¹⁴⁶ Híbrido das línguas inglesa e crioula, Pidgin é uma língua franca nigeriana.

¹⁴⁷ Propriedades mágicas relacionadas à sorte.

¹⁴⁸ No filme, Adaeze, mulher de família igbo, administra junto a seu pai o negócio da família no ramo dos transportes. Competente e ciente de toda dinâmica da empresa, Adaeze acredita que será a sucessora natural ao cargo ocupado pelo pai. Entretanto, quando adoece, o pai opta por trazer seu

streaming, que já possuía alguns filmes nigerianos em seu catálogo, lança a campanha *Da África para o mundo*, anunciando uma série de investimentos no audiovisual africano.

Com o slogan “produzidos por africanos, assistidos pelo mundo todo”, a plataforma marca uma nova fase do cinema do continente, a tão sonhada distribuição global. Investe-se, inicialmente, na aquisição de uma gama de filmes (principalmente nigerianos) e na compra de direitos de exibição de obras recentes, que passam a integrar o selo “originais Netflix”¹⁴⁹ e, posteriormente, com a contratação da queniana Dorothy Guettuba, que assume a chefia do projeto “originais africanos Netflix”, os investimentos passam a abarcar também a produção de conteúdo original.

Estando as indústrias audiovisuais consolidadas, a África do Sul, Nigéria e Quênia se tornam as principais produtoras dos originais africanos da plataforma, que estabelece acordos de produção com grandes empresas do audiovisual local (Mo Abudu, da EbonyLife Studios e Kunle Afolayan, da Kunle Afolayan Production) como também com os cineastas do continente.

Contando com uma equipe de produção completamente sul-africana, a plataforma lança em 2020 *Queen Sono*¹⁵⁰ e *Blood & Water*¹⁵¹, primeiras séries africanas Originais Netflix; em 2022, com a série *Blood Sisters*¹⁵², inaugura uma série de parcerias com o audiovisual nigeriano; e no mesmo ano, com *Silverton*

irmão, responsável por uma pequena filial da empresa, para assumir sua posição. Dividindo o trabalho com seu tio, ela é constantemente deslegitimada e constantemente obrigada a provar que pode ocupar a alta posição que tem na empresa.

¹⁴⁹ O selo “originais Netflix” é atribuído a filmes encomendados pela Netflix e a filmes com direitos de distribuição mundial comprados pela Netflix.

¹⁵⁰ Na série, a espiã sul-africana Queen Sono se envolve com uma criminoso e perigosa rede de negócios e política para tentar desvendar a morte da sua mãe, que era ativista contra o apartheid. Com seis episódios, a série apresenta uma África moderna, complexa e multicultural. Com as missões de Queen Sono ocorrendo em diferentes cidades do continente (como Zanzibar, Nairobi, Lagos), a trama se desenvolve em meio a diferentes contextos e culturas locais.

¹⁵¹ Série de drama e mistério, *Blood & Water* acompanha a jovem Puleng Khumalo que se transfere para uma escola de elite para tentar resolver o sequestro da sua irmã. A série foi renovada para a quarta temporada.

¹⁵² Produção de Mo Abudu, *Blood Sister* conta a história das amigas Sarah e Kemi e o mistério do sumiço de Kola, noivo abusivo de Sarah, na véspera do casamento.

*Siege*¹⁵³, filme do cineasta sul-africano Mandla Dube, inicia seus investimentos no campo cinematográfico africano.

Concomitante ao investimento na produção de narrativas africanas, a plataforma continua adquirindo, de forma mais descentralizada, produtos audiovisuais do continente. *Atlantique*¹⁵⁴ e *Cuties*¹⁵⁵, filmes das cineastas franco-senegalesas Mati Diop e Maïmouna Doucouré, que tiveram suas estreias nos festivais de Cannes e Sundance. Esses filmes foram adquiridos com exclusividade pela plataforma, garantindo sua distribuição a nível global.

Em 2019, o filme *Resgate: quando o passado bate à porta*¹⁵⁶ (direção de Mickey Fonseca) se torna o primeiro filme moçambicano e o primeiro filme de país africano de língua oficial portuguesa a compor o catálogo da plataforma. No mesmo ano, *You will die at 20*¹⁵⁷, longa-metragem sudanês do cineasta Amjad Abu Alala e primeiro filme do país submetido à disputa de melhor filme estrangeiro do Oscar, passa a fazer parte do acervo.

Dentre os filmes africanos adquiridos, vale ressaltar os casos dos filmes *Cook Off* e *Santana*¹⁵⁸. *Cook Off*, primeiro filme zimbabweano da plataforma, foi um dos poucos filmes produzidos no país depois da crise política e econômica que

¹⁵³ Parcialmente inspirado numa história real ocorrida no começo de 1980, *Silverton Siege*, primeiro filme original africano da Netflix, retrata um incidente que desencadeou o movimento global 'Free Mandela'. Thriller de ação, o filme conta a história do trio de rebeldes antiapartheid (Calvin, Aldo e Terra) que, na fuga de uma missão fracassada, acabam se refugiando num banco, onde fazem os clientes e funcionários reféns e exigem, em troca da libertação dos prisioneiros, a libertação de Mandela.

¹⁵⁴ Primeiro trabalho de uma diretora de origem africana a integrar a Mostra Competitiva do Festival de Cannes, *Atlantique*, premiado com o grande prêmio do júri, narra o romance entre Ada, jovem prometida em casamento a um homem rico, e Souleimane, jovem pedreiro que trabalha na construção de um prédio imponente e futurista, que está prestes a ser lançado. Trabalhando sem ser pago e sem perspectiva de vida, Souleimane, junto aos amigos da obra, decidem sair do país pelo mar.

¹⁵⁵ Em *Cuties*, Amy, menina muçulmana senegalesa que vive com sua mãe e seu irmão mais novo na França, se junta ao grupo de dança "twerk" de suas amigas, indo contra os valores tradicionais tão defendidos por sua mãe.

¹⁵⁶ Parcialmente financiado via crowdfunding, o filme moçambicano conta a história de Bruno que, após quatro anos na prisão, tenta retomar a vida ao lado da sua esposa e filha. Sem sucesso na busca por emprego na área em que se especializou, acaba aceitando um emprego numa garagem. Mas uma ameaça de despejo, devido a um empréstimo não quitado por sua mãe do qual não sabia, lhe coloca de volta no mundo da criminalidade.

¹⁵⁷ Rodado em pleno a revolução sudanesa e num país sem indústria cinematográfica, *You will die at 20* narra a história de Muzamil, menino de 19 anos marcado pela previsão de sua morte aos 20 anos.

¹⁵⁸ Escrito, dirigido e produzido por Chris Roland e Maradona Dias dos Santos, *Santana* é um longa-metragem de ação que conta a história dos irmãos Matias e Dias, criados separados após o assassinato dos seus pais, cujo assassino tem sua identidade descoberta e eles, a partir de então, resolvem buscar justiça.

assolou a nação no início dos anos 2000. Filmado em 2017, com orçamento escasso e em dinâmica colaborativa da equipe e elenco, que não foram pagos pelo trabalho¹⁵⁹, a comédia romântica utilizou a estrutura de um programa de culinária já fora do ar para ambientar a história de uma mãe solo que encontra num concurso de gastronomia a chance de perseguir sua paixão pela cozinha.

No caso do filme *Santana*, primeiro filme angolano da plataforma, o mesmo começou a ser produzido em 2015, mas, devido a problemas financeiros, só conseguiu finalizar sua edição cinco anos depois. Com estreia adiada devido à pandemia do Covid-19, o filme, que entraria na plataforma após exibição nos cinemas, teve seu lançamento adiantado e garantido na Netflix.

Desde o anúncio até hoje, a plataforma tem articulado no continente diferentes tipos de impacto. Para os países-territórios de produção Netflix, que já apresentavam uma estrutura autossustentável e cineastas que transitavam em festivais, a plataforma viabiliza a distribuição global das suas obras. Para países com ínfima ou nenhuma indústria cinematográfica, a Netflix, para além da distribuição, entra como catalisadora, de certa forma como fomentadora, do movimento audiovisual dessas localidades. Para o continente com um todo, a plataforma age sobre uma demanda cara para a filmografia africana, desde o início, contando com a possibilidade de acessar audiências globais.

Concomitantemente aos cinemas da Nigéria e África do Sul e da relação da Netflix com o audiovisual africano, outras infinitas experiências cinematográficas estão ocorrendo no continente. Sem limitações estéticas, fluindo entre linguagens e abordando todo tipo de assunto, a cinematografia contemporânea na África existe sob a mesma dinâmica plural do próprio continente.

As narrativas desses cinemas são polifônicas e os gêneros se hibridizam. O mesmo filme é drama, musical e comédia. Se financiado por órgão internacional, adiciona-se a classificação transnacional/emergente. Se fomenta uma nova forma de relação social em torno do meio ambiente, como intitula *Bamba*, integra o gênero de filme ecologista. A experiência africana é produzida no trânsito e nas hibridizações, impossibilitando uma análise a partir das convenções de gênero,

¹⁵⁹ Segundo a diretora, a venda dos direitos de distribuição para a Netflix permitiu o pagamento da equipe três anos depois da produção e rendeu algum lucro à produtora.

formuladas com base na experiência hollywoodiana, e do enquadramento em tipologias rígidas. Por isso, a opção por apresentar essa cinematografia a partir dos movimentos, temáticas, cineastas, filmes e autorias.

Na cultura africana em geral, quando alguém nasce, nós cantamos. Quando um bebê cresce e passa pela iniciação, nós cantamos. Quando um casal se casa, nós cantamos. Quando alguém morre, nós cantamos. Quando homenageamos as almas, cantamos. Então, a música está em todos os lugares, do começo ao fim da vida” (ABSA, 2020)

Cumprê destacar que a música é o único elemento capaz de traçar uma unidade entre as produções do cinema subsaariano. A música, como a festa e as celebrações, constituem a identidade individual e coletiva dos africanos do continente e da diáspora. Por isso, no cinema africano, feito por realizadores africanos e em território africano, uma canção (BARLET, 2000, p.186) “se torna um personagem-chave do filme”.

Numa definição geral, o filme musical é um gênero cinematográfico que faz uso de sequências musicais coreografadas como apoio para o desenvolvimento de suas narrativas. Nos filmes do gênero, a música cumpre várias funções: costuma delinear a trama, assumindo papel de narrador, ora expressando as emoções e dilemas internos dos protagonistas, ora articulando sentido para o mundo da obra.

Na sistematização dos gêneros cinematográficos proposta por Bordwell e Thompson, no livro *A arte do cinema: Uma introdução*, os autores apontam para dois padrões do gênero: os musicais de bastidores (nos quais a história ocorre no mundo dos espetáculos e o enredo se desenvolve a partir dos personagens, intercalando os shows que estão ocorrendo no palco com o ponto de vista da coxia do teatro) e os musicais diretos (nos quais as sequências musicais ocorrem em meio à situações cotidianas).

Em ambos os padrões, lembrando-se que também existem musicais com enredos trágicos, Bordwell e Thompson indicam uma aproximação com a comédia romântica. De acordo com eles, em Hollywood os filmes musicais seguem, estruturalmente e narrativamente, a mesma linearidade dos romances: eles se

desenvolvem desde a primeira troca de olhares entre os protagonistas até o entendimento, que ocorre em meio à danças e músicas e em cenários suntuosos, narrando acerca da necessidade um do outro como única possibilidade de existência e finalizando a narrativa com o sucesso do show e a união dos amantes para um última sequência coreográfica. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.524)

Diferentemente da experiência ocidental, que teve seu auge entre 1930 e 1950, o gênero musical ascende na cinematografia africana a partir do anos 2000. Trabalhado por Med Hondo em *West Indies* (Argélia -1979) e por Benoit Lamy e Mweze Ngangura em *La vie est belle*¹⁶⁰ (Zaire, Congo, 1987), a partir das obras *Nha Fala* (Guiné-Bissau, 2002), de Flora Gomes, *Karmen Gei*¹⁶¹ (Senegal, 2001), de Joseph Gai Ramaka e *Madame Brouette* (Senegal, 2002) de Moussa Sene Absa, o gênero volta a ser revisitado no novo século.

Todavia, para tratar do gênero musical africano é preciso reafirmar a não adequação da experiência cinematográfica do continente aos conceitos canônicos e estreitos de gênero. Como aponta Sheila Petty, no artigo *A ascensão do musical africano: disjunção pós-colonial em Karmen Gei e Madame Brouette*, ainda que uma vez ou outra utilize-se alguns marcadores ocidentais, os musicais africanos os hibridizam dentro das estruturas ideológicas, estéticas e narrativas próprias do continente.

Por conta disso - segundo a autora -, por apresentarem essas novas estratégias provenientes da cultura local, a ascensão do gênero deve ser vista “como uma extensão orgânica dos desenvolvimentos estéticos existentes no cinema subsaariano, em vez de uma importação de um gênero existente de contextos africanos estéticos” (PETTY, 2019, p. 67).

Dito isso, não se nega que exista a aproximações entre as práticas das diferentes localidades, inclusive a incompatibilidade do cinema africano com os padrões que inscrevem os gêneros cinematográficos ocidentais, que surgem justamente na falta de consideração dos processos de hibridização que constituem seus exercícios estéticos na formulação dessas sistematizações. Mas afirma-se que ambos os cinemas surgem e existem sob diferentes contextos, retratando diferentes

¹⁶⁰ Link do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=i5Xzoy9G6tc>

¹⁶¹ Link do filme: <https://vimeo.com/ondemand/karmengei>

espaços, referenciando diferentes usos da música e tematizando diferentes histórias.

No continente africano, como sublinha Moussa Sene Absa na citação acima, a música caminha junto à vida do africano. É um detalhe central do nascimento à morte do indivíduo. Por isso, como pontua Petty (2020) e Riesco (2012), a música é uma expressão cultural intrínseca na África. E, por isso também, (PETTY, 2020), muitas vezes são diegeticamente fundamentadas nas estruturas de um filme, fato que leva Michel Amarger a pontuar que há fortes evidências que sugerem que os musicais africanos derivam de práticas cinematográficas embebidas na expressão cultural africana (AMARGER, 2001, p.5 apud PETTY, 2020, p.68).

O distanciamento fica mais evidente quando se analisa a abordagem e a temática adotadas pelo cinema musical africano. Como articula Petty, o movimento musical africano, e aqui consideramos as narrativas que utilizam a música para além da diegese do quadro, retratam espaços pertencentes a um contexto pós-colonial disjuntivo.

Diferindo do cinema hollywoodiano analisado por Bordwell e Thompson, a experiência do cinema musical africano tem como fundamento central a abordagem das questões sociais em tensionamento no continente. Essa direção que, segundo Petty, começa ainda na geração do desencantamento que, ciente do projeto fracassado de um nacionalismo pós-independência, passa a produzir sobre o presente e em compromisso com a polifonia dissonante - e até dissidente - das mulheres, grupos minoritários, portadores de sexualidades policiadas (BHABHA, 1994, p.5 apud PETTY, 2020, p.62-63).

Neste cenário, rompe-se com os grandes espetáculos. A paisagem social pós-colonial não dialoga com o glamour. Cantam o colonialismo, a migração, o lugar da mulher nas sociedades africanas e uma permanente opressão imposta por uma modernidade ocidental que ainda organiza e hierarquiza sentidos de mundo.

Pode-se evidenciar como exemplo disso o filme *Karmen Geï*, no qual Carmem é uma mulher negra, bissexual e ciente de quem é e em consonância com seus desejos. Carmen Negra se assume e banca suas vontades em meio à urbanidade caótica do Senegal. Nessa narrativa trágica, Carmen é um corpo político

em conflito com tradições, convenções e leis que buscam cercear a autonomia da mulher.

Em *West Indies*, o cineasta Hondo localiza seu cinema dentro de um navio negreiro e, através de canções e balés, satiriza quatro séculos de colonialismo. Utilizando-se da extravagância do musical e atacando diretamente a França, o realizador retrata, evocando diferentes tempos do imperialismo francês nas Antilhas e na África, a escravidão, abolição, migração de mão-de-obra e o racismo na relação colonizador-colonizado.

Na película *Madame Brouette* (que é, ao mesmo tempo, musical, drama, comédia, romance e thriller), o cineasta senegalês Moussa Sene Absa aborda, a partir da trajetória de Mati, o espaço da mulher africana em meio à uma sociedade pensada por e para homens. Mati, mulher divorciada que ganha a vida empurrando carrinho de mão na feira, sonha em abrir uma lanchonete para dar uma vida melhor para sua filha, para Ndaxté - amiga que teve seu apoio na fuga de um casamento violento - e para sua comunidade.

O outro sonho dessa personagem é encontrar um amor. Enquanto começa a ganhar dinheiro, trabalhando com compra e venda de mercadorias contrabandeadas, Mati se apaixona por Naago, um policial corrupto, que acaba mudando sua vida. Grávida do segundo filho e expulsa de casa, Mati encontra novamente em sua amiga - com quem passa a compartilhar uma dor -, e em sua comunidade, a segurança necessária para escapar do relacionamento abusivo com Naago e continuar sua caminhada em busca da estabilidade financeira.

Em 2019, o músico e cineasta congo-belga Baloji parte de três faixas do seu álbum *137 Avenue Kaniama* para produzir o curta-metragem musical *Zombies*¹⁶². No filme, em que a tecnologia é tema e personagem principal, o realizador retrata Kinshasa, capital do Congo, numa perspectiva futurista e alucinante, na qual tradição e modernidade transitam e se recombinaem de inúmeras formas.

Na primeira parte, em meio à uma balada, pessoas curtem a noite com seus celulares na mão, performam diversão para suas redes sociais e seguidores e assumem uma relação simbiótica com seus aparelhos, que parecem uma extensão natural dos seus braços. Na segunda parte, em meio a um caótica Kinshasa,

¹⁶² Link do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=pJuZ7qhcKho>

deuses feitos de preservativos e tampas de garrafa desfilam junto a um homem branco, num trono carregado por quatro negros, que distribui dinheiro com uma mão e segura um crucifixo com a outra. E na terceira, e última, um tritão se encontra pensativo em meio a uma ilha de lixo e esgoto.

Retratando um contexto urbano contemporâneo comum às cidades grandes do continente, o cineasta tematiza a relação das tecnologias da informação no processo de substituição de uma vida real por um vida ficcional no ciberespaço, ao mesmo tempo em que encena a relação caótica entre a tradição e o sistema colonizador - e neocolonizador assumido pela elite africana - e retrata a relação do capitalismo, consumismo e degradação do meio ambiente. Musical, o curta também trabalha uma outra tendência do cinema contemporâneo africano: o africano futurismo.

A ideia de uma produção ficcional especulativa negra que debatesse as vivências negras e sua relação com o futuro e com as tecnologias começaram a ser formuladas no início da década de 90, com o artista estadunidense Mark Dery. Alcinhando a ideia como afrofuturismo, Dery articulou uma série de discussões e criações artísticas em torno da produção de ficções especulativas que tratassem de temas afro-americanos e que abordassem preocupações afro-americanas no contexto da tecnocultura do século XX (DERY, 1994). Ao longo dos anos, o conceito, que inicialmente foi pensado de forma localizada (considerando apenas a experiência afro-estadunidense) e tinha sua produção restrita à literatura, foi sendo reformulado, ampliando a experiência estética futurista na produção de outras diásporas e com as outras linguagens.

Para discorrer acerca da experiência cinematográfica africana em torno de uma ideia de futuro, é preciso considerar um outro termo: Africanofuturismo. Nesse conceito, proposto e defendido pela escritora nairamericana Nnedi Okorafor em 2019, os pontos de partida e chegada, como também o direcionamento temporal da narrativa, são outros.

No africanofuturismo, diferente do afrofuturismo, a narrativa é enraizada na África, baseada em suas tradições, culturas e místicas, posteriormente atingindo as diásporas, e a perspectiva apresentada, antes mesmo de ser negra, é africana. Outra diferença se encontra nos objetivos do movimento: enquanto no afrofuturismo,

como aponta a pesquisadora Lisa Yaszek, a produção estética de “novas visões do amanhã” (YASZEZ, 2013, p.1-2) perpassa por uma recuperação e fabulação do passado, no africanofuturismo as especulações não estão interessadas em fabular criticamente o passado ou o trauma, mas carregam as feridas abertas do continente como ponto fundante de imaginação para o que está no porvir (FREITAS, 2020, p.265).

Com a perspectiva partindo da África e produzindo a partir de elementos naturalmente africanos, o Africanofuturismo especula futuros vivos e complexos para africanos, a partir de estéticas e linguagens africanas, que ora performam o fantástico (utilizando elementos criados e cultuados nas crenças culturais africano), ora performam o real, ora simultaneamente em ambos os campos. Nesse sentido, diante dessas possibilidades de ocorrência narrativa que surgem da diversidade que estrutura os exercícios estéticos do continente, Okorafor, ainda no artigo *Africanfuturism Defined*, sistematiza duas subcategorias narrativas: o Africanofuturismo, como subcategoria da ficção científica, e o Africanojujuísmo, como subcategoria da fantasia.

Um exemplo de filme que se desenvolve na imbricação dessas duas subcategorias é o já citado *Hello, Rain* do diretor C. J. Obasi. No filme, a tecnologia, diferentemente da abordagem em *Zombies*, é central na construção de uma narrativa do presente, questionando e propondo um limite ético do uso da tecnocultura em rituais próprios do *juju*.

Dentro do africanofuturismo, vale destacar o filme *Pumzi*¹⁶³, da diretora queniana Wanuri Kahiu. No curta, que se passa trinta e cinco anos depois da 3ª guerra, conhecida como a “Guerra da água”, o mundo todo é deserto e inabitável. Não há árvores, os sobreviventes remanescentes da África oriental vivem confinados em assentamentos e a água potável vem do processo de purificação do suor e urina dos mesmos. De estrutura futurista, os assentamentos funcionam em regime autocrático e pílulas supressoras são utilizadas para neutralizar sonhos e ajudar na manutenção da obediência da população ao autocrata. Mas Asha, sobrevivente que trabalha no laboratório do assentamento, mesmo com o uso dos

¹⁶³ Link do filme Pumzi: <https://www.youtube.com/watch?v=iPD-mvR6C-M>

supressores continua a sonhar com árvores e a pensar em outras possibilidades de existir.

Com apenas 22 minutos de duração, o curta aborda questões ambientais, ao mesmo tempo em que tensiona questões ainda caras às sociedades africanas como, por exemplo, classicismo, autoritarismo, pobreza e patriarcado. Partindo de Asha e da ideia de uma possibilidade outra de existência, através de sua visão de uma árvore que insurge em meio ao ambiente desértico, como aponta a pesquisadora Amanda Renée Rico (2017), Wanuri estabelece uma revolução que parte da mulher e das questões de gênero e, como alega a própria diretora (2012), para uma experiência de ficção científica africana que prima não apenas pela ciência, mas também pela espiritualidade enraizada no continente e num futurismo que parte do feminismo negro africano e da sua relação de solidariedade e cuidado com a natureza.¹⁶⁴

A partir de um outro filme de Wanuri¹⁶⁵ é possível apontar uma outra insurgência que, ainda que policiada, encontra espaço e voz no ambiente pós-colonial disjuntivo (PETTY, 2020), que é a questão da sexualidade. Em *Rafiki* (amiga, em suahili), obra inspirada no conto *Jambula Tree* da autora ugandesa Monica Arac de Nyeko, Kena e Kizi, grandes amigas pertencentes a famílias rivais políticas, foram criadas ouvindo o ditado "boas meninas quenianas tornam-se boas esposas quenianas", mas ainda assim querem mais e encorajam uma à outra na busca dos seus sonhos. Entretanto, com o tempo, a amizade, que começou da resistência de ambas ao "destino natural das mulheres quenianas", torna-se um romance, desestabilizando a comunidade em que vivem.

¹⁶⁴ Dialogando com o conceito de Ecofeminismo de Melanie L. Harris, pode-se dizer que, no pensamento da pesquisadora, a relação de cuidado e solidariedade estabelecida entre mulheres negras e a natureza ocorrem diante das similaridades em que ambos os corpos, o negro feminino e o da terra, foram explorados e oprimidos ao longo da história. Para ver mais do conceito: Melanie L. Harris, "Ecowomanism: Black Women, Religion, and the Environment." *The Black Scholar*, 46, 3 (2016): 27-39.

¹⁶⁵ Vale destacar que a cineasta Wanuri Kahiu integra o *AfroBubbleGum* (bola de chiclete afro), movimento que propõe a criação de uma arte africana leve e vibrante. Junto ao grupo, a realizadora sistematizou o teste *AfroBubbleGum*, versão do teste Bechdel, focando a representação positiva do continente. No teste, mede-se o nível de diversidade representativa, a partir do enquadramento em duas das três perguntas: Há dois ou mais personagens africanos saudáveis? Eles são financeiramente estáveis? (e não precisam ser salvos?). Eles estão se divertindo e aproveitando a vida?

Rafiki não é a primeira produção cinematográfica do continente a tematizar sensibilidades LGBTQIAP+ nas sociedades africanas, mas a trajetória do filme exemplifica bem o espaço dado às narrativas com protagonismos sexuais díspares à heterossexualidade compulsória que ainda impera na parte subsaariana do continente.

A obra, que levou seis anos para ficar pronta, foi o primeiro filme queniano a integrar a programação oficial do festival de Cannes, mas enfrentou uma série de restrições em seu próprio país. Censurado ao se recusar a alterar o final do filme, foi considerado pelo conselho de classificação do Quênia uma obra propagandista da lesbianidade no país, indo, assim, contra a lei e os valores dominantes dos quenianos, tendo sido até o porte do filme criminalizado¹⁶⁶.

Dakan (Mohamed Camara, 1999), considerado o primeiro filme a abordar a afetividade LGBTQIAP+ na África Ocidental, teve o apoio do governo retirado antes mesmo da produção. A obra, que retrata a história de amor entre Manga e Sory, dois homens pertencentes à famílias tradicionais e integrantes de uma sociedade paralisada por regras morais ultrapassadas, foi produzida com grande restrição financeira e, por abordar uma questão considerada subversiva na sociedade guineense, enfrentou ainda a dificuldade de formar o elenco, forçando o irmão do diretor a assumir o papel de Manga e o próprio diretor a atuar como o pai de Sory.

Anos depois de *Dakan*, ainda é raro ver narrativas africanas que tratam das experiências LGBTQIAP+ no continente e pouco se progrediu nas discussões em torno da criminalização dessas outras possibilidades de existências sexuais e de gênero. Existir enquanto queer, como também produzir artisticamente a partir dessa identidade no continente, ainda é uma questão social complexa, censurada e combatida. Contudo, ainda que existam censuras e perseguições, grupos e coletivos queer e feministas continuam a surgir no continente, articulando espaços de debate e produção de narrativas que versam sobre suas formas de existência, agência e resistência em contextos sociais de desumanização constante estruturados e mantidos pelo Estado.

¹⁶⁶ Wanuri Kahui conseguiu na justiça o direito de exibir o filme nos cinemas por uma semana, regra que o tornaria elegível para a disputa de melhor filme estrangeiro no Oscar. Mas, mesmo sendo exibido pelo período necessário, o país não o indicou para a Academia.

Stories of our lives, filme do coletivo baseado em Nairobi *The Nest Collective*, é um exemplo desse movimento que tem se organizado à margem. Lançado em 2014, o filme é uma antologia de cinco curtas-metragens que tiveram como base dos seus roteiros histórias e depoimentos, coletados pelo grupo ao longo de oito meses por todo o país, de pessoas que se identificam como queer, no Quênia.

Também produzido de forma independente, o longa *Kapana*, do diretor namibiano Philippe Talapera, lançado em 2021, foi o primeiro filme da Namíbia, país que ainda criminaliza relacionamentos LGBT, a retratar um outro tipo de possibilidade afetiva, que não a heterossexual. Na história, George, um corretor de seguros assumidamente gay, conhece Semeon, um vendedor de churrasquinho de rua ainda no processo de autoaceitação da sexualidade.

Vivendo em um país em que a prática da homossexualidade é passível de prisão, os amantes precisam lidar com a insegurança de Semeon em viver um relacionamento com outro homem numa sociedade que não os humaniza e, com o conflito que se instaura após George descobrir ser portador de HIV, sofrendo assim com o duplo estigma, da sexualidade e do HIV, sendo o segundo também replicado por Semeon.

Com a ascensão do radicalismo islâmico no continente, os extremismos religiosos, bem como a situação das mulheres no íntimo das religiões e tradições, também passam a ser mais frequentemente tematizados no cinema contemporâneo africano.

“Onde está Alá em tudo isso?” (TIMBUKTU, 2014). É o que questiona Kidane, morador da cidade de Timbuktu, a um dos jihadistas que ocupam a localidade. Em *Timbuktu*, Sissako retrata o cotidiano da população de uma pequena cidade do Mali, que é totalmente modificado com a invasão e tomada de poder por um grupo extremista islâmico. Por conta dessa invasão, não se pode mais beber ou fumar, a música e o riso alto são proibidos, o futebol das crianças torna-se infração e às mulheres o véu converte-se em vestimenta obrigatória.

Amedrontados com a possibilidade de serem punidos com chibatadas ou até mesmo condenados à morte por apedrejamento, a comunidade encontra uma certa liberdade no jogar futebol sem bola, cantar sem emitir sons. Mas, a história que é formada por mini narrativas e não apresenta um protagonista, toma um outro rumo

quando Kidane, um pastor de rebanho, é condenado ao apedrejamento após se envolver numa briga seguida de morte com um pescador que havia matado uma das suas vacas. Morador de uma localidade afastada da cidade e com pouco envolvimento com a realidade violenta imposta pelo grupo, Kidane, a partir do sentenciamento, passa a questionar, juntando-se a um pequeno grupo da cidade, as violências cometidas em nome de Alá.

Outro filme a abordar a questão é o longa *Baamun Nafi* (2019) do cineasta senegalês Mamadou Dia. No filme, que se passa numa pequena cidade do Senegal, o casamento dos primos Nafi e Tokara encontra a resistência de Tierno, pai da noiva, que reluta em deixar sua filha se casar com o filho do seu irmão Ousmane, que representa uma visão do islamismo da qual ele, iman da mesquita local, discorda. Enquanto ele prioriza a harmonia da comunidade, seu irmão, recém-chegado depois de anos morando na Europa, radicalizado e interessado em seu enriquecimento próprio, se alia a um grupo extremista que implanta uma política violenta na região.

Ambos os filmes fogem de uma abordagem fabulesca da questão, não procurando formular uma moral ou solução. Expõe-se as consequências dos radicalismos nas relações familiares e nas comunidades, mas respeita-se os fundamentos da religião, retratando, inclusive, as irmandades mais tradicionais da religião que, a partir da prática do sufismo, promovem um islamismo mais tolerante e humano.

Por fim, com total consciência das inúmeras lacunas que constam neste capítulo, cabe apresentar os cinemas de Jean Pierre Bekolo e, de forma mais elaborada, Abderrahmane Sissako. Apresentando em suas filmografias trabalhos estéticos tão pessoais, esses cineastas, como define a crítica Ana Maria Bahiana, "além de transcender as normas preestabelecidas, criam um novo parâmetro de reconhecimento" (BAHIANA, 2012, p.140), como, por exemplo, a estética do silêncio de Sissako e a comicidade crítica de Bekolo.

Produtores em trânsito e do trânsito (CHAN, 2005), esses realizadores incorporam os hibridismos raciais e culturais que os formam em seus cinemas. Entrelaçam estéticas, memórias, gêneros, "assumem riscos tanto na forma quanto no conteúdo, levantam perguntas sem respostas" (BARLET, 2000, p.114), traçam

trânsitos possíveis e impossíveis, recusando a colonização dos seus exercícios cinematográficos.

Bamba aponta o “formalismo exacerbado na construção do espaço fílmico” para falar da modernidade proposta por Sissako em *Bamako* (2006). Diawara assinala como a linguagem é central e a ideologia está à mercê da sofisticação e sutileza do seu uso em seu exercício estético. Mauritano, residente na França e cineasta que produz no continente de origem, Sissako é um dos maiores expoentes do cinema mais autoral africano. Conhecido pela utilização do silêncio como elemento essencial da construção narrativa, o cineasta recusa produzir um cinema absoluto, pois, para ele, “um filme não é uma verdade, é um diálogo, uma pesquisa, um questionamento” (2008). E essa concepção dialógica e questionadora de cinema fica evidente numa estética que é construída a partir da desconstrução e da intertextualização que compõem e completam a obra.

Em *La vie sur terre* (1998), a narrativa de regresso é tecida a partir dos dizeres de Césaire, das enunciações do próprio realizador, da câmera que vaga pela cidade registrando o ordinário, do som que sai do rádio, das palavras que são escritas nas cartas e dos silêncios. Em *Heremakono*, Abdallah, jovem malinês, após um longo tempo longe, retorna a Nouadhibou, cidade de pescadores na costa da Mauritânia onde nasceu, para visitar sua mãe. Sem falar o idioma, Abdallah, um completo estrangeiro, observa sua cidade natal da claraboia do quarto. Sobre um homem que está de passagem, *Heremakono* é uma narrativa de retorno elaborada no encontro da incomunicabilidade do protagonista, confortável com o silêncio que o não conhecimento da língua proporciona, da vista limitada da claraboia, dos sons da cidade e dos relatos que ajudam a construir a Nouadhibou para além do olhar distanciado de Abdallah.

“A fala é qualquer coisa. Quando você a tem no seu coração, ela te pega. Se você não a faz sair, ela te faz mal. Minha fala não ficará em mim” (BAMAKO, 2006). Responde em bambara Zegué Bamba, após ter sua fala interrompida no meio da audiência. Em *Bamako*, Sissako entrelaça o ficcional e o documental, o local e o global, o filme de tribunal com o gênero policial e o romance, o francês com o bambara e o senufo¹⁶⁷ para narrar o julgamento do Banco Mundial e o FMI,

¹⁶⁷ Língua pertencente ao trono Gur do grupo de línguas do Niger-Congo.

processados pela sociedade civil africana, que ocorre no quintal de uma casa numa cidade do Mali.

Assumindo uma eloquência estética como base para a construção da história, o cineasta tece uma narrativa formada por micronarrativas ficcionais (protagonizadas pelos personagens que moram no entorno do quintal onde ocorre o julgamento) e micronarrativas documentais (formadas pelo núcleo dos advogados, magistrados e testemunhas, que performam a si mesmos, inclusive escrevendo seus próprios testemunhos). A partir do julgamento, que inicialmente era sobre a questão do reajustamento estrutural proposto pelas duas instituições aos países devedores, Sissako constrói um espaço de confrontação de inúmeras narrativas construídas sobre o continente por hegemonias de fora.

Eu quero falar contra a ideia de que a principal característica da África é que ela é vítima da sua pobreza. A África é vítima da sua riqueza. O mundo é aberto aos brancos, não aos negros. (BAMAKO, 2006)

O trecho transcrito acima é um depoimento da escritora e ex-ministra da cultura do Mali, Aminata Dramane Traoré, sobre as imagens e narrativas construídas sobre a África, apontando a necessidade de deixar a África falar por si mesma. Em outro depoimento, o professor e escritor George Keita, quando em posição de testemunha, declara: “...essa grande corrente de informação que nós recebemos deles, mas que eles não recebem de nós, anula a nossa tentativa de viver como realmente somos. Pois nós já somos violados até mesmo em nossa imaginação” (BAMAKO, 2006). Enquanto isso, na vila, crianças brincam, enquanto o casamento de Melé e Chaka passa por uma crise, a polícia investiga o sumiço de uma arma e as mulheres tingem tecidos na porta de casa.

Em *Bamako*, Sissako reitera seu compromisso com o continente. Com o julgamento, reivindica e cria, num espaço fílmico utópico, condições para que africanos tenham autonomia sobre suas palavras, operando a tomada da palavra, a partir do seu viés político e do seu potencial contestador de imaginários criados e mantidos pelas hegemonias. Em contrapartida, no núcleo ficcional se preocupa em captar a vida africana ocorrendo, sem maiores acontecimentos, recusando-se a

traduzir ou representar a África e registrando apenas a vida possível, posição que o cineasta reafirma quando escolhe não legendar a cena em que Zeguê Bamba, finalmente em posição de testemunhar, opta por cantar uma canção em senufo, pois, como a África, para esse canto ancestral não há tradução possível.

Jean-Pierre Bekolo, por sua vez, cineasta que também reside na França e filma no continente, produz um cinema que tematiza as questões neocolonialistas africanas, ao mesmo tempo em que critica, a partir de uma estética radical própria, as fronteiras e convenções, também coloniais, estabelecidas pelas cinematografias ocidentais. Em seu primeiro longa, *Quartier Mozart*, o cineasta narra a história de uma colegial, conhecida como “Queen of the hood”, que ao perguntar à feiticeira Mama Thekla como seria viver como homem, acaba sendo transformada em um. . Agora “The guy”, um garanhão arrogante, a jovem, acompanhada por Thekla, que se transforma em Panka (homem com o poder de fazer sumir os órgãos sexuais masculinos com apenas um aperto de mão), adentra os espaços masculinos e vivencia as estruturas e costumes machistas mantidas pelos homens da comunidade.

Produzido a convite do *British Film Institute* que, na ocasião do centenário da criação do cinema, idealizou o projeto *Century of Cinema* que consiste numa série de documentários sobre a história do cinema produzido por cineastas de diferentes lugares do mundo, *Aristotle's Plot*, segundo longa de Bekolo, é uma homenagem do cineasta ao Cinema Africano. Lançado em 1996, o filme começa com um policial acompanhado de dois homens algemados: Essomba Tourner (conhecido como ET) e CINEMA (em letra maiúscula mesmo). Et, recém-chegado da França, onde esteve estudando cinema, se apresenta como cineasta, filmmaker e realizador. Em se tratando de CINEMA, o mesmo entrega seus documentos de identificação (onde é possível observar os nomes de grandes cineastas africanos, como Ousmane Sémbene, Med Hondo e Souleymane Cissé) e justifica que a auto nomeação vem do fato de ele ter assistido a mais de dez mil filmes, quase nenhum deles africanos.

O conflito que gerou a prisão foi o domínio dos filmes de ação hollywoodiano na programação do Cinema África, principal cinema da cidade. De um lado CINEMA, acompanhado da sua gangue formada por personagens apelidados com grandes nomes do cinema hollywoodiano (Bruce Lee, Nikita e Van Damme), e do

outro o cineasta, indignado com a alienação da gangue de CINEMA que senhoreia o Cinema África.

Em ambas as obras, o cineasta apropria-se, desloca, desconstrói e brinca com elementos referenciais dos gêneros hollywoodianos para criar, já em processo de ressignificação, sua visão crítica sobre os efeitos do colonialismo. Adotando a subversão desses cacoetes, Bekolo produz nos dois filmes uma narrativa tecida por micronarrativas, alegorias, sequências paródicas, temporalidades, memórias, métricas estilísticas e contextos que, aparentemente apresentados em modo fragmentado e descompassado, obedecem e configuram a assinatura do autor.

Ambientado no bairro operário de Yaoundé e protagonizado e pensado por/para a juventude altamente ocidentalizada do continente africano, *Quartier Mozart*, que recria um conto popular camaronês num contexto atual, traz à tela o hip hop, trilha do público-alvo da obra, e assume a cadência rítmica do gênero como métrica estilística do filme. Em *Aristotle's Plot*, o cineasta produz uma obra ficcional metalinguística sobre a situação do cinema africano na trajetória centenária do cinema e a questão da produção e a recepção dos filmes africanos no próprio continente africano utilizando “recursos narrativos do cinema como forma de discutir o próprio cinema, problematizar suas convenções e tendo como ponto de partida um ponto pouco explorado” (LIMA, 2020, p.171).

Outro recurso central na linguagem do autor se encontra na abordagem satírica e irônica adotada pelo mesmo como meio de operação das suas críticas. Em *Aristotle's Plot* vale ressaltar duas sequências: a da cena na qual Cineasta, no processo de conseguir apoio do governo para expulsar a gangue de CINEMA, conversa com trabalhadores do Ministério da Cultura. Na cena em questão, eles brincam sobre como os cineastas africanos ou são jovens com uma nova proposta estética para o continente ou são pioneiros do primeiríssimo cinema, não havendo uma outra possibilidade para o cinema africano. Na sequência em que Cineasta, enraivecido com a destruição do Cinema África e com o sequestro dos rolos de filmes africanos que estavam em cartaz no cinema pela gangue dos aficionados por cinema hollywoodiano, decide se vingar. Com sua moto, vestido num traje semelhante ao do exterminador do futuro, ele decide aniquilar tudo o que não é africano.

Para finalizar, tecendo sobre diferentes escalas temporais, espaciais, rítmicas e contextuais, Bekolo articula, na subversão do seu trabalho estético, a sua autonomia enquanto artista e o seu olhar sobre as estruturas coloniais e neocoloniais que atravessam e limitam a subjetividade do africano e, no caso de *Aristotle's Plot*, do realizador africano. Em *Quartier Mozart*, “Queen of the hood”, ao experienciar a subjetividade masculina a partir de “My guy”, percebe que a condição de não-ser é a única subjetividade disponível em localidades definidas por suas condições de pobreza social e econômica.

Em *Aristotle's Plot*, que trata da disputa entre o CINEMA e o Cineasta, o realizador discute as consequências de um passado colonial e as formas como essas estruturas continuam ditando significados e autenticidade a ponto de limitar, no caso do cinema, a cinematografia do continente como apenas uma estética de representação e firmando a ideia de um cinema-modelo, a partir unicamente da experiência ocidental e fixando, assim, a condição de não-ser também ao objeto estético africano.

O processo de traçar as políticas de presença articuladas pelos cineastas africanos é atravessado pela historicidade de um continente estruturado por meio das relações coloniais. A autonomia sobre a própria imagem, projeto da primeira geração de cineastas, ainda é um plano. O cinema do continente ainda viabilizado no exterior e a relação possível dessa cooperação se dá sobre dinâmicas neocoloniais. O cinema africano ainda precisa ser suficientemente africano, isto é, representar uma África que concorda com as expectativas ocidentais e os festivais, que muitas vezes configuram as únicas telas de exibição para esses filmes, continuam a entender a produção do continente a partir dessa autenticidade, que só é possível quando o realizador africano produz se colocando no lugar de “outro”. No final, os cineastas africanos, que nunca são só cineastas e nunca produzem apenas um filme, estão pautando presença e novas texturas em meio a uma indústria que os faz questionar: “Por que não fazemos filmes como os outros?” (BEKOLO)

2 Cinema Negro Brasileiro: Um cinema que ainda existe enquanto resistência

O presente capítulo é estruturado em três subcapítulos: “A imagem ausente: um projeto de sociedade”, “O corpo negro em tela: a luta contra a desumanização nunca cessa” e “Cinema Negro de texturas: para além das imagens de oposição”. Essa ordem preza por uma estrutura linear para que as equiparações e diferenças históricas, sociais, estéticas e narrativas entre ambos os grupos analisados - cinema negro brasileiro e cinemas da África negra - fiquem elucidadas ao longo da leitura.

No subcapítulo 2.1, organizam-se as ausências representativas do corpo negro a partir da sua história social no Brasil. Sabe-se que estudar a sociologia do negro brasileiro é perceber que a ausência imagética do mesmo em tela é meta e eco de um plano pensado muito antes. Em face de tal análise, a pesquisa se estabelece no levantamento das estratégias - violências - coloniais que criaram e fixaram a corporalidade negra na base da sociedade brasileira.

No subcapítulo “O corpo negro em tela: a luta contra a desumanização nunca cessa”, apresenta-se a forma como a TV e o cinema brasileiro sedimentam e perpetuam a ideologia da branquitude enquanto padrão ideal e atualizam os estereótipos e mitos sobre os negros. Aqui, a pesquisa se dedica ao levantamento das representações mais usuais da corporalidade negra em tela.

O terceiro subcapítulo, por conseguinte - chamado de Cinema Negro de texturas – se situa para além das “imagens de oposição” e está dividido também em três frentes: 1) Zózimo Bulbul: Tirando imagens de onde parece não existir; 2) Contextos Nacionais - Cinema Global; Articulações Negras - Políticas de fomento de si; 3) Cinema Negro Brasileiro Contemporâneo: “Estamos produzindo, mas não estamos tendo acesso”.

Essa divisão tem como objetivo analisar a trajetória do Cinema Negro até os dias de hoje e entender como o mesmo se estrutura à margem da indústria cinematográfica nacional. Ao levantar uma minibiografia do ator e diretor Zózimo, o estudo se debruça sobre a obra de um artista que ousou se colocar em primeira pessoa em tela; no segundo e terceiro subcapítulos, alinha-se um panorama do cinema nacional, pós *Alma no olho* (obra seminal do Cinema Negro Brasileiro), e de como, paralelamente, articulações políticas e sociais negras organizam iniciativas

de fomento de uma cultura afirmativa do negro. Por fim, demonstra-se como o Cinema Negro Brasileiro Contemporâneo tem articulado presença nas telas e na estrutura da indústria e registrado suas narrativas de negritude e alteridade.

2.1 Imagem ausente: Um projeto de sociedade

“Nem branco, nem negro, nem indígena. Brasileiro. Apenas brasileiro”. Assim se formou, respeitando um plano ideológico e político de uma elite autointitulada branca, a identidade brasileira. “Paraíso das três raças”, “Nação divinamente mestiça”, “união harmoniosa dos povos”. Assim, por essas propagandas oficiais, se fixou o mito do Brasil como nação da democracia racial.

Para discutir a imagem ausente é preciso discutir essas duas formações identitárias: a do brasileiro e a do Brasil. Ambas, cumprindo com uma agenda de branqueamento da população, se estruturam a partir de violências - vital, material e simbólica - sob os grupos étnicos não-brancos que constituem esse país. Para discutir essa imagem ausente é preciso também analisar as violências coloniais, iniciadas ainda no tráfico transatlântico, e como as ausências - social/representativa - continuam a ser atualizações das estratégias de um genocídio étnico e cultural ainda vigente.

Para tanto, o subcapítulo se constrói com os escritos de Clóvis Moura e Abdias do Nascimento sobre a sociologia do negro brasileiro, fundamentando a construção do mito da democracia racial brasileira e baseando-se na literatura de Gilberto Freyre. Nessa empreitada, intercala-se a análise dos escritos do estudioso da sociedade brasileira e as ideias do abolicionista Louis Couty contidos no livro *L'esclavage au Brésil*.

Como primeira estratégia, o sequestro seguido da desidentificação étnica. No sequestro, o desenraizamento abrupto do seu local de origem/vivência, família, comunidade e cultura. Na desidentificação étnica, o corte profundo com seu reconhecimento de si e do outro: surrupiaram-lhe a língua, as crenças e tradições. Seu nome, como sua fé, não eram mais os mesmos. Tornaram-se obrigatoriamente católicos; seu corpo também não era mais seu, estava a serviço constante, laboral e

sexual, de alguém e sua etnia, por fim, racializada e inferiorizada na base da hierarquia de poder.

Sobre a racialização, criada e mantida por brancos europeus, tinha-se como objetivo fixar dois juízos de valor: o branco como civilizado e representação da superioridade étnica e o não-branco, especificamente o negro, como o polo contrário, representando o negativo, o bárbaro, o inferior. De forma eficiente e recorrente, esses juízos estruturais e estruturantes articularam a dinâmica social da época e, por meio das suas atualizações, tornaram sua manutenção possível até os dias de hoje.

Como segunda estratégia, apresenta-se a miscigenação. Fundamentada por mais uma violência colonial, o estupro de mulheres negras e indígenas, seria essa a via para “um tipo mais branco” de brasileiro. Dessa exploração sexual constituem-se dois grupos étnico-raciais¹⁶⁸: mamelucos (filhos de brancos com indígenas) e mulatos (filhos de brancos com negros). Essas nomenclaturas demarcavam dois pontos importantes no plano de embranquecimento: a população de sangue misto não era branca, portanto ainda inferiores, mas também não eram negros, portanto superiores.

Nesse sentido, Clóvis Moura, ao analisar a escala de valores a que está subordinado o gradiente étnico que caracteriza o povo brasileiro, assim analisa:

Vê no branco o modelo superior, no negro o inferior, e demais nuances da miscigenação mais consideradas, integradas ou socialmente condenadas, repelidas, à medida que se aproximam ou se distanciam de um desses polos considerados o positivo e o negativo, o superior e o inferior, na escala cromática. (MOURA, 2019, p. 90)

Aza Njeri, no curso *África e Diáspora: Caminhos Pluriversais*, apresenta a ideia de que o que está em jogo nessa escala de valores ainda hoje é a humanidade despendida ao indivíduo. Quanto maior é a proximidade com esse senhor do ocidente - homem, branco, loiro, europeu, cisgênero - maior é a humanidade atribuída a ele.

¹⁶⁸ Outro grupo étnico formado na época, denominado de cafuzos, englobava os filhos de negros com indígenas.

No pós-abolição, que só se tornou de interesse da elite intelectual quando tornou-se uma via possível de nivelamento com nações europeias¹⁶⁹, duas novas estratégias foram utilizadas em mais um passo em direção a uma sociedade mais branca e, portanto, mais competitiva e moderna: a atualização dos mitos sobre negros (quando escravizados, dóceis; quando livres, preguiçosos); e, como consequência desse mito, a forjada¹⁷⁰ necessidade da imigração européia¹⁷¹ para uma maior qualificação da mão-de-obra trabalhadora do Brasil. No livro *L'esclavage au Brésil* (1881), Louis Couty relatava:

O negro ama tabaco, o arroz mais bem cozido, ele adora as coisas doces, rapadura, mas o que ele ama acima de tudo é a cachaça [...] Para ter a cachaça, ele rouba; para ter a cachaça, ele se arriscará à noite; ele se sacrifica mais a essa paixão do que à liberdade ela mesma. (COUTY, 1881, p. 77)

O negro, no Brasil, não quer senão uma facilidade, senão o direito que é o de não fazer nada. É preciso ter coragem de reconhecer os fatos exatos [...] o negro escravo é sempre um grande preguiçoso e essa preguiça faz o insucesso de suas relações individuais e sociais. (COUTY, 1881, p. 72)

O negro, agora livre, teve sua leitura remodelada por dois mitos: a vadiagem do negro e a incapacidade do negro para o trabalho. Do fácil servilismo e domesticagem, o negro agora era lido a partir da vadiagem, do uso excessivo de álcool, do abuso da liberdade e, por isso, a impossibilidade de se aproveitar o grande contingente de ex-escravos.

No Brasil [...] o que lhe falta são trabalhadores manuais, ativos, capazes de um trabalho seguido e inteligente, são cidadãos livres, proprietários de um solo que sejam capazes de cultivar; são homens de luta constante e iniciativa perpétua que criem uma cultura e uma economia da qual dependeriam a riqueza e a indústria nacional. O Brasil não tem esses produtores, e não os pode criar rapidamente com seus elementos atuais, para que possa utilizar suas imensas riquezas naturais, ou simplesmente para substituir os escravos que vão faltar, é preciso que eles sejam trazidos da Europa. (Couty, 1881, p. 89-90)

¹⁶⁹ A Europa estava sob a lógica dos ideais iluministas e do liberalismo. A escravidão, como o sistema colonial, ia de encontro com os princípios de lógica, que entendiam que a formação de Estado forte perpassava na plenitude de direitos e deveres para todo os cidadãos.

¹⁷⁰ Dois decretos deixam aparente o real objetivo do governo brasileiro: o decreto de 28 de julho de 1890, impedindo a entrada de “criminosos, indigentes, mendigos e indígenas da Ásia e da África”; o decreto de 1946, no qual “imigrantes serão aceitos de conformidade com a necessidade de preservar e desenvolver o Brasil na composição de sua ascendência européia.

¹⁷¹ Trabalhadores das áreas rurais das regiões ibéricas e anglo-saxônicas.

No livro *Sociologia do Negro Brasileiro*¹⁷², Clóvis Moura remonta o plano de como se deu a desarticulação e marginalização da mão-de-obra negra

Toda essa força de trabalho, relativamente diversificada, integrada e estruturada em um sistema de produção escravista, desarticulou-se, portanto, com a desarticulação do modo de produção escravista: ou se marginaliza, ou se deteriora, de forma parcial ou absoluta com a morte de grande parte dos escravos. Esses ourives, alfaiates, pedreiros, marceneiros, tanoeiros, metalúrgicos etc. ao tentar se ordenar numa sociedade capitalista emergente são, por um processo de peneiramento constante e estrategicamente bem manipulado, considerados como mão-de-obra não aproveitável e marginalizados (MOURA, 2019, p. 98)

e corroboram com a ideia de uma política migratória como solução para a expansão da sociedade brasileira.

O preconceito de cor é assim dinamizado no contexto capitalista, os elementos não-brancos passam a ser estereotipados como indolentes, cachaceiros, não-persistentes no trabalho e, em contrapartida, por extensão apresenta-se o trabalhador branco como modelo do perseverante, honestos, de hábitos morigerados e tendência a poupança e estabilidade no emprego¹⁷³. (MOURA, 2019, p. 99)

Em 1930, em mais um passo para resolver o “problema dos negros” no Brasil, Gilberto Freyre, amparado por intelectuais como Arthur Ramos e Donald Pierson, nomeou, em seu Livro *Casa Grande & Senzala*¹⁷⁴, a miscigenação brasileira como o maior exemplo da democracia racial já vista. Não existia conflito social, como também não existia problema racial, pois todos viviam em harmonia e desfrutavam igualmente das mesmas benesses. Como já afirmava Couty em 1881

A questão não se coloca mais sob o terreno humanitário, ou sobre esse terreno ela já foi totalmente resolvida em condições tão favoráveis aos negros, que nenhuma outra nação pode realizar algo semelhante. Não há

¹⁷² O livro apresenta como ao longo do período escravista os escravizados vão se qualificando e ocupando diferentes áreas laborais, e como os mitos se estruturam socialmente para a desestruturação dessa força de trabalho já estabelecida, se organizando para a manutenção da imobilidade social dos negros na sociedade brasileira.

¹⁷³ No livro, Clóvis Moura apresenta a complexa situação dos negros no pós-abolição que, posteriormente, foram usados como base para a criação dos mitos. A libertação da escravidão não significou a inserção dos negros no sistema produtivo, abandonados, negros se viam em posição de garantir o básico para sua família, tendo acesso a restritos e marginalizados ocupações laborais.

¹⁷⁴ Em escritos anteriores, Freyre já relacionava como consequência do fenômeno da miscigenação termos como metarraça, morenidade, morenidade metarracial. A miscigenação brasileira como uma população além-raça.

aqui mais nenhuma emancipação a se fazer nos costumes, hábitos ou preconceitos sociais, e o Brasil tem cumprido tudo o que os outros povos ditos mais avançados ainda nem puderam pensar: igualou-se os negros aos outros homens livres; ele uniu-se e misturou-se aos elementos brancos para pode formar um povo homogêneo e bem unido. (COUTY, 1881, p. 32-32)

que ainda nega sobre qual contexto essa ‘harmonia’ racial foi forjada

As relações sexuais não têm a metade da importância que nós lhe atribuímos e os romances enternecedores que têm sido escritos, os discursos patéticos que tem sido feitos para lamentar a jovem escrava aos caprichos e brutalidades de um ousado senhor, assombrariam consideravelmente todos os negros do Brasil. (COUTY, 1881, p.75)

A miscigenação passou a ser festejada, as violências que proporcionaram o fenômeno foram apagadas, símbolos mestiços foram nacionalizados, identidades étnicas e raciais foram sumarizadas sob o guarda-chuva da identidade brasileira. No final, repelindo totalmente a realidade brasileira, o mito da democracia racial visava, e conseguiu, reverter uma imagem negativa em uma imagem enaltecida.

Em Casa-grande & Senzala o negro é o escravo doce, a mulata zombeteira, a ama-de-leite maternal, a negra masoquista, o moleque brincalhão, o preto-velho que conta histórias, a curandeira que recorre aos seus feitiços, a mucama que serve sexualmente seu senhor [...] a escravidão ganha um caráter doce. (SANTOS, 2002, p. 159)

Respeitando ainda uma agenda ideológica e política de apagamento étnico e cultural, o mito, que se organizava a partir da romantização da história social do Brasil e do falseamento da real situação hierárquica das três raças, não passava de mais uma atualização dos sistemas de opressão escravistas. Como salientado por Abdias do Nascimento, no livro *O Genocídio do Negro Brasileiro - Processo do racismo mascarado*:

Uma ‘democracia’ cuja artificiosidade se expõe para quem quiser ver, só um dos elementos que a constituíram detém todo o poder em todos os níveis - políticos, econômicos, sociais -: o branco. Os brancos controlam os meios de disseminar as informações; os aparelhos educacionais; eles formulam os conceitos, as armas e os valores do país. (NASCIMENTO, 2016, p. 54)

Se analisada da perspectiva identitária, novamente, em detrimento da manutenção dos seus poderes autoatribuídos, o mito também, eficientemente, age no refreamento dos meios de autodefinição do sujeito negro:

O crescimento da consciência negra é desencorajado pela recusa da sociedade em conceder ao cidadão negro a oportunidade de realizar sua íntegra identidade - inclusive seu eu negro - negando o significado que o desenvolvimento do negro (político, social e cultural) tem para ele, em particular, e para o Brasil, no geral. (DZIDZIENYO, 1971, p. 5 *apud* NASCIMENTO, 2016, p.95-96)

O fortalecimento dessa via identitária nacionalista, sob a ideologia do embranquecimento, impediu uma construção positiva e crítica negra, tornando-se a identificação enquanto sujeito negro um caminho doloroso. As instituições e artefatos culturais¹⁷⁵, numa extensa propaganda, alardeavam o branqueamento: aos brancos atrelava-se o caráter encantador da branquitude e as representações sobre ser negro praticamente não se alteraram no imaginário popular.

Não havia vantagem nessa identificação, sua cultura era perseguida e marginalizada. Mascarar-se, com os valores criados, a fim de discriminá-los, e organizar-se sobre outros padrões culturais e valores, era integrar-se. Negar a si, a sua história e sua ancestralidade se torna o meio possível de uma ascensão social e de uma possível nova narrativa pessoal.

A estratégia, que se organizou ainda na nomeação do sangue misto branco e negro como mulato, fragmentou a articulação de uma identidade étnica e impossibilitou um contragolpe ideológico do colonizado sob o colonizador. A violência civilizatória, a qual o negro foi submetido como analisado por Abdias, “invadiu o negro e o mulato até a intimidade mesma do ser negro e do seu modo de autoavaliar-se, de sua autoestima” (NASCIMENTO, 2016, p. 112).

No final, sobrou sucumbir ao embranquecimento, caminho tão doloroso quanto afirmar-se negro, sobrou um não-lugar. Ao negro (NASCIMENTO, 2016, p. 114) sobra o privilégio de ser branco.

Então, quando no próximo subcapítulo construirmos um panorama da quase inexistência ou recorrente imutabilidade da representação do corpo negro nas telas

¹⁷⁵ Discurso recorrente nas assembleias, jornais, obras literárias e escritos “filosóficos” da época.

brasileiras ainda hoje, será possível entender como esse projeto de sociedade deu certo. A imagem ausente do negro era objetivo social e naturalmente, tornou-se representacional.

2.2 O corpo negro em tela: “A luta contra a desumanização nunca cessa”

Na minha mente, vejo uma linha. E depois dessa linha, vejo campos verdes, flores adoráveis e lindas mulheres brancas com braços esticados na minha direção, depois dessa linha. Mas não consigo chegar lá. Não consigo passar dessa linha.’ Quem disse isso foi Harriet Tubman, nos anos 1800. E deixem-me dizer algo a vocês: a única coisa que separa as mulheres negras de qualquer outra pessoa é a oportunidade. Você não pode ganhar Emmy por papéis que simplesmente não existem. Então aqui vai um agradecimento a todos os roteiristas incríveis que são Ben Sherwood, Paul Lee, Peter Nowalk, Shonda Rhimes, pessoas que redefiniram o que significa ser bonita, ser sexy, ser protagonista, ser negra. (DAVIS, 2015)¹⁷⁶

“Olhar o corpo brasileiro em tela de maneira crítica e positiva implica em reconhecer a história de despossessão, descorporalização e desumanização dos sujeitos e saberes negros.” (SILVA, 2007, p. 23)

As citações acima, a primeira da bailarina e antropóloga Luciane Ramos da Silva¹⁷⁷ e a segunda da atriz estadunidense Viola Davis ao ganhar o EMMY em 2015¹⁷⁸, são contundentes sobre as provocações apresentadas ao longo deste subcapítulo. Analisar as construções representativas imagéticas atreladas à corporalidade negra é perceber quão pouco avançamos nas desconstruções dos imaginários racistas e na flexibilização das narrativas sobre esses corpos.

Para aprofundamento sobre essas questões, a presente pesquisa se estrutura na análise concomitante da representação negra no cinema e na telenovela brasileira e das semelhanças nos mecanismos de marginalização do corpo negro em tela do cinema brasileiro e do cinema hegemônico.

No estudo das representações nas telas brasileiras, o estudo tem como base escritos sobre o negro na dramaturgia brasileira e a posição do negro na

¹⁷⁶Discurso proferido por Viola Davis ao receber o Emmy de melhor atriz de série dramática. Se tornando a primeira negra a conseguir tal feito.

¹⁷⁷ Luciane é artista da dança e doutora em Artes da Cena pela Unicamp.

¹⁷⁸ Tornando-se a primeira atriz negra a ganhar o prêmio de melhor atriz na Premiação.

cinematografia nacional, produzidos por Joel Zito, Kabengele Munanga, João Carlos Rodrigues, e para análise de como o cinema brasileiro e americano tornaram suas telas um instrumento massivo de manutenção e atualização do sistema colonialista de poder, produções dos autores Stuart Hall, Patricia Hill Collins, Grada Kilomba e Bell Hooks.

Ao organizar as angústias sobre essas imagens enclausuradas, a autora da presente tese questiona as próprias memórias e a dos seus primos sobre os personagens negros que vêm à mente. Na sua autoanálise, a autora lembrou-se de Halle Berry em *Monster's Ball*¹⁷⁹ e de Zé Pequeno de Cidade de Deus¹⁸⁰; Elaine¹⁸¹ lembrou de Annalise Keating¹⁸², personagem por qual Viola Davis ganhou o *Emmy* 2015, e Roque de Ó paí ó¹⁸³; Lina¹⁸⁴, ainda que a questão fosse sobre personagens negros, respondeu Lázaro Ramos¹⁸⁵ e Taís Araújo¹⁸⁶; Cíntia¹⁸⁷ lembrou *Pantera Negra*¹⁸⁸ e Olivia Pope¹⁸⁹; e Niltinho¹⁹⁰, por fim, lembrou de Véio Zuza¹⁹¹ e a empregada¹⁹² de *Tom & Jerry*.

Algumas questões sobressaíram dessa conversa: Cintia, ao citar suas lembranças, disse que “no Brasil, se você pensar bem, só escravo de novela” e Niltinho, ao indicar Zuza, prolongou sua observação: “se ele fizesse isso, hoje em dia, estaria *fudido*”. Se organizarmos esses pensamentos relacionando-os com a investigação proposta nesse capítulo, dois pontos são possíveis de se destacar: o

¹⁷⁹Filme de 2002, dirigido por Marc Forster.

¹⁸⁰Filme de 2002, dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund.

¹⁸¹40 anos. Filha de Meire e Carlinhos e mãe de Luis Felipe e das gêmeas, Maria Laura e Maria Amélia. A que cuida de todos da família.

¹⁸²Annalise Keating é a protagonista da série *How to get away with murder* (2014-2020)

¹⁸³*Ó Paí Ó* é um filme de 2002, dirigido por Monique Gardenberg que acompanha o dia a dia dos moradores de um cortiço no centro histórico do Pelourinho, durante os dias de Carnaval.

¹⁸⁴29 anos. Filha de Fafá e Henrique. Mãe de meu afilhado Pedro. Minha irmã de vida e de leite.

¹⁸⁵Lázaro Ramos é um ator, diretor, apresentador e escritor baiano.

¹⁸⁶Taís Araújo é uma atriz e apresentadora carioca; foi a primeira atriz negra a protagonizar uma novela do horário nobre da globo,

¹⁸⁷41 anos, a mais velha dos primos. Filha de Meire e Carlinhos. Engenheira da família. Grande exemplo de persistência e força.

¹⁸⁸Pantera Negra é um super-herói do universo Marvel. Príncipe do reino de Wakanda.

¹⁸⁹Personagem da série *Scandal* (2012-2018).

¹⁹⁰35 anos. Filho caçula de Meire e Carlinhos. Pai de Luna. Fã de Harry Potter e grandes sagas. Meu companheiro de leitura na infância e adolescência.

¹⁹¹Veio Zuza foi um personagem do humorista Chico Anysio. Utilizava de *blackface* como caracterização.

¹⁹²Personagem que só teve o rosto apresentado depois de anos de desenho. Antes aparecia apenas da cintura para baixo. Inspirada em Hattie McDaniel, primeira atriz afrodescendente a ganhar um Oscar (1940).

local comum ao corpo negro nas telas brasileiras e uma maior criticidade do negro sobre sua representação.

Dessa conversa, também é possível organizar dois questionamentos que traçarão o estudo: qual é o local do corpo negro nas telas? Sob quais narrativas esses corpos estão sendo cristalizados em nossas memórias?

Voltando aos personagens citados na conversa, Halle Berry interpreta uma mulher que perde o marido para o sistema prisional estadunidense e acaba se relacionando com um agente penitenciário racista; Zé Pequeno é um traficante violento de um morro da cidade do Rio de Janeiro; Roque, malandro e favelado, é retratado na sua errância pelas ruas do Pelourinho; a empregada de “*Tom & Jerry*” sequer teve nome ou rosto por anos de exibição; Véio Zuza era um pai de Santo, fumava cachimbo e tinha como caracterização o rosto pintado de preto; Lázaro Ramos e Taís Araújo, se analisados enquanto personagens, tiveram seu quinhão de personagens escravizados e/ou estereotipados.

O que falta ao corpo negro no processo de performar uma história? O que nele torna inverossímil a construção de qualquer narrativa? O que difere o corpo negro do corpo branco na construção de uma trama? No que tange à representatividade, não teria esse corpo potência para performar além da sua historicidade, que não lhe é única e nem comum, além de escravizada?

Nada.

Nada.

Nada.

Sim.

Quando Chimamanda Adichie, no livro *O perigo da história única*, diz que, ao ter acesso a livros de autores africanos, começou a se perceber como possível enquanto personagem nos seus próprios escritos e Viola Davis, no discurso apresentado no início desse subcapítulo, diz “que a única coisa que separa as mulheres negras de qualquer outra pessoa é a oportunidade” (DAVIS, 2015) é sobre essas questões que estamos falando. Se em nada o corpo negro é diminuto em relação ao do branco, abre-se uma nova questão: a quem serve a manutenção da corporalidade negra na marginalidade? a quem serve nossas ausências narrativas e imagéticas?

Ainda no livro, ao prolongar sua análise acerca de como a literatura africana a salvou de viver e escrever sobre narrativas que não lhe cabiam, Chimamanda ressalta ainda que o poder e o perigo do estabelecimento da história única “é que, dependendo de quem as conta, como são contadas, quando são contadas e quantas são contadas pode essa história se tornar definitiva do outro (ADICHIE, 2019, p. 23). No cinema, a dinâmica é a mesma: organizam-se padrões fixos de performance, que em sua construção bebe de alguma veracidade histórica e social e, na tela, a partir da repetição desses elementos, constrói-se uma imagem, quase entidade, imutável.

As imagens desempenham um papel crucial na definição e no controle do poder político e social a que tem acesso indivíduos e grupos sociais marginalizados. A natureza profundamente ideológica das imagens determina não só como as outras pessoas pensam a nosso respeito, mas como nós pensamos a nosso respeito. (PARMAR, 1990 apud HOOKS 2019, p.36)

A televisão e o cinema, não consistem na representação da realidade, mas são criação dela própria. Ao mesmo tempo, reproduzem sentidos, influenciam e auxiliam no processo de construção da identidade do sujeito.

No Brasil, as telas, de forma orgânica, tornaram-se distribuidoras e fixadoras massivas do plano social de branqueamento da população e, como Joel Zito Araújo afirma (2008, p. 983), funcionam como maior atestado de que a ideologia da branquitude prevaleceu como formadora ideal do padrão de beleza e, ao mesmo tempo, como legitimadora da ideia de superioridade do segmento branco.

O ato de analisar o corpo negro na sua vivência em sociedade representa trabalhar em cima desses atravessamentos violentos, pois na sociedade colonial ele é racializado e escravizado e no novo mundo, desprezado. No livro *A fonte da autoestima*, Toni Morrison¹⁹³, partindo de uma extensa observação sobre estruturas escravocratas, articula como se deu essa transição:

A passagem, portanto, da desonra associada ao corpo escravizado para o desprezo pelo corpo negro, se deu quase de forma harmoniosa, pois os

¹⁹³ Toni Morrison foi uma romancista estadunidense e, em 1993, a primeira mulher negra a ganhar o prêmio Nobel de Literatura. Escreveu onze romances, cinco livros infantis, oito livros de não-ficção, contos e peças de teatro.

anos intermediários do iluminismo assistiram ao casamento entre estética e ciência, bem como à movimentação em direção à brancura transcendente. Nesse racismo, o corpo escravizado desaparece, mas o corpo negro permanece, transmutando-se em sinônimo de gente pobre, sinônimo de criminalidade e um ponto de inflamação das políticas públicas. (MORRISON, 2019, p. 53)

No Brasil, como explicitado no subcapítulo anterior, a transição do negro escravizado para o homem livre se deu sob a mesma dinâmica: o sistema escravocrata termina. Entretanto, as estruturas organizam novos mitos sobre o corpo negro para a manutenção do mesmo na margem do sistema produtivo.

Portanto, se a brancura continua sendo o parâmetro social e as telas fixam e atualizam os padrões dessa estrutura, sobra ao negro o não-lugar socialmente e representativamente. Nas artes e nas telas nacionais, essas ausências ficam claras e a corporalidade negra é concebida a partir de tudo que não se quer relacionar à construção da identidade encantadora da branquitude (prostituição, violência e criminalidade), imputando-se às narrativas aquilo que bell hooks chama de foco excessivo em imagens “realistas”, relacionando à experiência negra apenas como aquilo que é violentamente depravado, empobrecido e brutal. (HOOKS, 2019, p. 132)

Stuart Hall, no livro *Cultura e Representação*, expõe sobre como essa descaracterização da cultura negra em detrimento dessa narrativa binária consolida a estereotipagem como produtora de sentido e reflete o funcionamento desses estereótipos por dois eixos: primeiro, reduzindo, essencializando, naturalizando e fixando a diferença (HALL, 2016, p. 191); segundo, delimitando o espaço de atuação dos personagens.

A análise deste capítulo poderia se estruturar apenas sob escritos e discussões sobre estereótipos, raça e representação, mas como a autora desta tese coloca-se como objeto do escopo e é mulher e negra, adiciona-se a investigação à produção teórica da socióloga negra Patricia Hill Collins sobre Imagens de controle. Ambas as formulações incidem sobre a mesma problemática. Entretanto, diferem nas suas especificidades estruturais: enquanto o estereótipo se organiza a partir de estudo sobre estruturas de poder, raça e representação, as imagens de controle vão

considerar outras variáveis, como gênero, sexualidade, raça, classe e como as mesmas se articulam no interior do sistema de poder.

As imagens de controle são articulações que partem do grupo dominante e que têm como objetivo a manutenção no controle da construção das subjetividades e sentidos. Essas imagens atribuem significado à vida das mulheres negras, sistematizam as vivências desses corpos, ditam suas performatividades e subalternizam seus processos de subjetificação. No que se refere às representações imagéticas e estereotipagem da corporalidade negra, a construção de uma ótica única para a leitura de uma vivência e a redução do outro a perfis fixos e padronizados atravessam e articulam uma percepção incompleta do outro e uma autopercepção incompleta de si.

Partindo dessas definições, torna-se possível estabelecer de forma mais tangível a diferença entre ambos: o estereótipo vai consolidar leituras e significados à imagem da corporalidade negra e as imagens de controle vão atribuir significados à vida das mulheres negras. Ainda que os estereótipos produzam e fixem imaginários, refletindo conseqüentemente na construção identitária do indivíduo, é a imagem de controle que vai estabelecer limites à performatividade do corpo negro no campo do real.

Outra escolha feita como caminho para essa análise foi a de refletir concomitantemente o cinema brasileiro e o cinema hegemônico e os mecanismos semelhantes utilizados por ambas as indústrias para a marginalização dos não-brancos em tela. Tal opção foi escolhida porque, inicialmente, os estereótipos brasileiros se articulam a partir das construções imagéticas estadunidenses e, posteriormente, vão se atualizando sob o contexto brasileiro.

Com gênese na ideologia escravocrata, as imagens de controle têm sua manutenção no interior da cultura ocidental branca e se fortalece sob a dinâmica do binarismo. Ao possibilitar que o branco construa sua própria imagem, imputa ao corpo negro o lugar de outro, tornando-o objeto e, por isso, passível de manipulação e controle (COLLINS, 2019, p. 77).

As imagens de controle aplicadas às mulheres negras são baseadas centralmente em estereótipos articulados a partir das categorias de raça e

sexualidade, sendo manipulados para conferir às inequidades sociorraciais, a aparência de naturalidade e inevitabilidade. (COLLINS, 2019, p. 79)

As imagens de controle são articuladas por alguns exemplos específicos, mas são inúmeras as possibilidades de combinação dessas imagens. Na obra *Pensamento feminista negro: Conhecimento, Consciência e Políticas de Empoderamento*¹⁹⁴, Patricia Hill Collins analisa as imagens de controle da *Mammy*, *Matriarca*, *Welfare mother*, *Jezebel* e *Black lady*.

A *mammy*, imagem de controle construída a partir da lógica da aceitação da subordinação, é destinada a trabalhadoras domésticas, que são fiéis às famílias brancas. Normalmente, mulher retinta, sem companheiro ou família e assexuada. Essa imagem reforça o imaginário da mulher negra destinada aos trabalhos domésticos e naturaliza essa função na cor das mulheres que a desempenham (BUENO, 2019, p. 83)

Ao ensinar crianças negras seu lugar atribuído nas estruturas de poder branco, as mulheres negras que internalizam a imagem da *mammy*, potencialmente se tornam transmissoras eficazes das lógicas que perpetuam a opressão racial [...] A figura da *mammy* é a face pública que os brancos esperam que as mulheres assumam para eles. (COLLINS, 2009, p. 80)

Se pensarmos essa imagem de controle nas telas brasileiras, um estereótipo bem comum se estrutura sob a mesma dinâmica, o da mãe-preta. No período escravocrata, a ama-de-leite; no pós-abolição, a empregada que se sacrifica pelos filhos brancos. A “da casa”, “da família”. Na dramaturgia, mamãe Dolores¹⁹⁵ na novela *Direito de Nascer* (1964-1965), Zilda¹⁹⁶ na novela *Laços de família*, Tia Nastácia na série televisiva *Sítio do Picapau Amarelo*¹⁹⁷. No cinema, o filme *Que*

¹⁹⁴ Lançado em 1990, a obra teve sua primeira tradução para o português em 2019 pela editora Boitempo.

¹⁹⁵ Mamãe Dolores, personagem de Isaura Bruno na novela *Direito de Nascer* (1964-1965), era uma ama que acobertava os encontros do protagonista e guardava os maiores segredos da trama.

¹⁹⁶ Zilda, personagem de Thalma de Freitas em *Laços de família* (2002), era empregada de Helena. Sem núcleo familiar, Zilda existia para servir a todos da casa e, às vezes, aos vizinhos do prédio.

¹⁹⁷ Baseada na obra de Monteiro Lobato, a obra teve duas adaptações televisivas: a primeira em 1977 e a segunda em 2001.

*horas ela volta?*¹⁹⁸ retrata a atualização dessas relações na sociedade brasileira atual.

Comum aos homens negros brasileiros, e que se relaciona com a mãe-preta, é o preto-velho. Ambos são de caráter conformista, sem letramento, supersticiosos, bondosos, contadores de história. Um exemplo contundente desse estereótipo é o Tio Barnabé, também da série *Sítio do Picapau Amarelo*.

Atrelada à figura da *mammy*, atua a imagem da matriarca. Agressiva, a matriarca é a mãe que não presta os devidos cuidados aos seus filhos. Diferente da *mammy*, que é considerada mãe-negra dócil dentro dos lares brancos, a matriarca performa a mãe negra má, constantemente retratada como a mulher incapaz de performar de acordo com o comportamento adequado ao seu gênero. A partir dessa imagem, as mulheres negras passam a ser culpabilizadas pelas garantias que deviam ser asseguradas pelo estado e culpabilizadas pelo comportamento excessivamente punitivista do estado com os jovens negros.

Uma vez que as mães não cumpriram seus papéis de educadoras e não vigiaram devidamente o comportamento dos seus filhos, resta a eles a criminalidade, a qual é corrigida pelo Estado a partir das punições penais [...] A figura da matriarca também tem por objetivo anular a feminilidade negra, sendo retratadas enquanto mulheres agressivas, castradoras, violentas, que não possuem relações afetivas porque exigem a submissão dos homens negros. (BUENO, 2009, p. 84)

Também ligada ao comportamento materno, a terceira imagem de controle analisada é a *Welfare Mother*. Caracterizada pela mulher negra pobre que tem acesso às políticas de bem-estar social, ela é atrelada também ao estereótipo da mulher negra reprodutora, que tem sua gênese ainda nos tempos da escravidão.

Essa imagem de controle histórica foi central para a manutenção da economia escravocrata após o término do tráfico internacional de escravos, pois a capacidade reprodutiva das mulheres negras passou a ser vista como uma mercadoria a ser explorada. Tratar as mulheres negras enquanto reprodutoras naturalmente mais hábeis do que mulheres brancas, justificava inclusive a exploração sexual de que as mulheres negras

¹⁹⁸ Dirigido por Ana Muylaert. A trama gira em torno de Val, empregada doméstica que se retira para São Paulo no intuito de dar sustento a sua filha. Mãe-preta do filho dos empregadores, Val é tratada como da casa até sua filha, que vai a São Paulo prestar vestibular, fugir do script de domesticagem que os patrões esperam.

escravizadas eram vítimas. A consolidação desse estereótipo no imaginário coletivo, contribuiu para os altos índices de violência sexual experienciado por mulheres negras trabalhadoras domésticas. (WINNIE, 2019, p. 94)

Essas duas são talvez as imagens mais articuladas sobre mulheres negras brasileiras. A mulher negra pobre e favelada, mãe de muitos filhos, batalhadora, que não consegue vigiar os filhos ou cuidar deles, pois é o sustento da casa. Na maioria das vezes, em maternagem solo e retratadas em cotidianos pesados.

Na TV, a mais recente foi Dona Lourdes¹⁹⁹, personagem da atriz Regina Casé, na novela *Amor de mãe* (2020-2021). No cinema, a empregada Val²⁰⁰ de *Que horas ela volta?* e Dona Joana²⁰¹, personagem de Luciana Souza, em *Ó pai ó*.

Dessas imagens de controle ligadas à maternidade, dois dos mais populares estereótipos destinados aos homens negros brasileiros se articulam: o favelado (podendo ser favelado trabalhador ou favelado violento) e o malandro. O favelado trabalhador, que pode ser identificado a partir de algumas especificações destinadas às matriarcas, é o homem batalhador do morro, humilde, mas também é representado, como uma expressão natural dos moradores da favela, como sambista nas horas vagas. Já o favelado violento, estereótipo mais recorrente, sempre está representando a marginalidade e o tráfico.

O malandro é a síntese do que comumente chamamos de jeitinho brasileiro. Vivem de pequenas mentiras, contrabandos, pequenos roubos. No cinema, o mais famoso dos malandros foi Grande Otelo, sempre representando ingenuamente o malandro que se acha esperto. Lázaro Ramos já performou em dois personagens que exemplificam essa construção imagética: no cinema, em *Ó pai ó*, Roque é criado na malandragem do centro histórico do Pelourinho; em *Cobras e Lagartos*²⁰², como foguinho, malandro sonhador que consegue dinheiro via trambicagem. Como

¹⁹⁹ Dona Lourdes é uma mãe batalhadora de quatro filhos. Em maternagem solo, após fugir do marido que a agredia, Lourdes faz de tudo para que os filhos sejam alguma coisa na vida.

²⁰⁰ Val, também personagem da atriz Regina Casé, é uma empregada nordestina de uma família de classe média alta paulistana. Considerada “da família”, Val criou o filho dos patrões enquanto mandava dinheiro para que sua filha, que ficou com o pai em sua cidade natal, tivesse uma condição melhor de

²⁰¹ Dona Joana é dona do cortiço no Largo do Pelourinho. Ocupada com o funcionamento do lugar e com a vida dos outros, não consegue acompanhar as andanças de seus filhos pelas ruas do centro da cidade.

²⁰² Novela global de 2006.

exemplo de favelado, Zé Pequeno, Mané galinha²⁰³, Bené²⁰⁴ no filme *Cidade de Deus*.

Outra imagem de controle bastante comum nas telas brasileiras é a da Jezebel. Contemporaneamente chamada de *Hoochie*, essa imagem está atribuída aos estereótipos da mulher sexualmente agressiva, insaciável, lasciva e, conseqüentemente, domada.

A imagem da Jezebel constitui uma objetificação que se dá a partir da animalização dos corpos e das condutas das mulheres negras, sendo estas consideradas inadequadas dentro dos parâmetros do pensamento binário ocidental. Enquanto as mulheres brancas são consideradas o exemplo da feminilidade, inclusive no campo da sexualidade, sendo lidas como respeitáveis, meigas, doces e modestas, as mulheres negras são lidas como promíscuas e até mesmo predadoras sexuais. (BUENO, 2019, p.107)

No Brasil, um estereótipo comum e que se articula a partir dessa imagem de controle é o da mulata boazuda, personagem que é sempre desenvolvida com beleza, sensualidade, impetuosidade e promiscuidade. Com narrativas frequentemente estabelecidas pelo homem, sua corporalidade e seu jeito de ser o desorienta de uma vida moralmente boa, e para justificar uma rivalidade natural entre mulheres. Sendo sempre colocadas como o oposto das mulheres “de família” e dificilmente construídas partindo do merecimento da afetividade amorosa.

No cinema brasileiro, algumas adaptações trouxeram esse estereótipo de forma mais direta, como Rita Baiana, da adaptação do livro *O cortiço*²⁰⁵. Na TV e também no cinema, Xica da Silva²⁰⁶ correspondia a essa imagem e, atualmente, a personagem Ruth, na novela *Um lugar ao sol*²⁰⁷. Rita Baiana era a mulher sensual, impulsiva e dona das suas vontades; Xica da Silva, também sedutora, consegue conquistar um representante da coroa e, ao tornar-se rainha do diamante, passa a ostentar e ter desejos extravagantes; Já Ruth, essa mais atual, é uma engenheira

²⁰³ Interpretado por Seu Jorge, Mané Galinha se torna inimigo de Zé Pequeno após sua família sofrer uma série de violências vindas do traficante.

²⁰⁴ Bené é interpretado por Phellipe Haagensen. Amigo de infância de Zé Pequeno, acaba sendo morto por ele.

²⁰⁵ Adaptação do livro homônimo do romancista Aluísio de Azevedo. Rita Baiana

²⁰⁶ Xica da Silva teve sua história adaptada cinematograficamente em 1976, por Cacá Diegues, com Zezé Motta como protagonista. Em 1997, pela Rede Manchete, sua adaptação como telenovela, com Taís Araújo assumindo a personagem.

²⁰⁷ Novela do horário nobre da Globo (2021-2022)

bem-sucedida, mas tem toda sua narrativa reduzida a como ela usa da sua sensualidade e ganância para conseguir desviar dinheiro da empresa da família do amante branco.

Se tentarmos estabelecer um equivalente a esse estereótipo na representação de homens negros, temos o "Negão", que é construído a partir do apetite sexual pervertido e insaciável, de falo avantajado e lido sempre pela ótica da sensualidade e violência: (RODRIGUES, 1988, p. 62) quando apaixonados, são ternos; quando repelidos, violentos. Talvez, perdendo apenas para o malandro, seja o estereótipo mais comum atribuído aos homens negros nas tramas.

No tocante à dramaturgia, na telenovela *Senhora do Destino*²⁰⁸, Cigano²⁰⁹, marido da batalhadora Rita, exemplifica esse estereótipo. Na adolescência, do amor com Rita²¹⁰ nasceram dois filhos, Lady Daiane e Maikel Jackson. Ao voltar para casa, depois de anos na prisão, torna-se violento com a esposa que não o quer mais como parceiro.

Black lady é a imagem que vai determinar a vivência de mulheres negras bem-sucedidas, correlatas à figura da matriarca, geralmente sustentam a família e não têm tempo para relacionamentos. Ao ascenderem socialmente e por serem mais assertivas, a *Black lady* é constantemente adjetivada como antipática, extremamente exigente ou arrogante. Também pode ser correlata da *mammy*, tornando-se uma *mammy* moderna, porque sacrifica a vida pessoal em prol da lealdade inabalável ao chefe ou empresa para a qual presta serviço.

A imagem da *Black lady* também se assemelha a aspectos da tese do matriarcado - as *Black ladies* têm empregos que são tão consumíveis, que não têm tempo para os homens ou se esqueceram de como tratá-los. Como elas rotineiramente competem com os homens e são bem-sucedidas nisso, elas se tornam menos femininas. As *Black ladies* altamente educadas são consideradas muito assertivas - é por isso que não conseguem que os homens se casem com elas. (COLLINS, 2009, p. 88-89)

Analisar os estereótipos que articulam essa imagem no Brasil é observar um campo de novidades. A mulher negra atuando em qualquer papel que não seja na

²⁰⁸ Novela global exibida em 2005.

²⁰⁹ Personagem do ator Ronnie Marruda.

²¹⁰ Personagem da atriz Adriana Lessa.

base social causa no público um estranhamento e na mídia um conteúdo certo sobre representatividade.

Em 1984, na telenovela *Corpo a Corpo*²¹¹, a atriz Zezé Motta, ao interpretar a arquiteta Sônia, que se relacionava com Cláudio, desorientou o público brasileiro em seus imaginários ao representar duas questões: primeiro, era uma mulher negra formada e parte de uma família de classe média; segundo, era uma mulher negra em um relacionamento interracial com um homem rico.

Em 2017, Erika Januza aparecia como exemplo de representatividade ao interpretar uma juíza; Taís Araújo, na telenovela *Amor de mãe*, interpretava Vitória, uma advogada bem-sucedida; Mariana Nunes, em *Quanto mais vida, melhor*, telenovela de 2021, interpretando a cirurgiã-cardíaca Joana, ainda é noticiada sobre como sua personagem “quebra paradigmas do trabalho de atores negros na televisão”.

Se analisadas a partir do binarismo da mulher bem-sucedida profissionalmente x afetividade/maternagem, a essas personagens citadas também são negados os espaços de amorosidade. A juíza negra foi repelida pela família do namorado por anteriormente ter sido empregada doméstica; Vitória sonha em ter um filho, mas torna-se vítima da sua fidelidade ao trabalho ainda no início da trama; e a médica, por ser bem-sucedida na profissão, não tem tempo para manter relações.

Numa perspectiva baseada na sua educação e assertividade, outra possibilidade de estereotipagem articulada dessa imagem é o “negro de alma branca”. Nesse caso, a situação estereotipada é a de ter acesso à educação e integrar-se a uma posição social melhor do que aquela que não está “intrinsecamente” destinada a eles. A ocorrência de negar-se a seguir o script da subserviência se estabelece como sendo contrária à sua negritude por significar a quebra de paradigma, em face de padrões normalmente brancos.

Outro estereótipo frequente, principalmente nas telenovelas, é o da nega maluca e do crioulo doido. Constantemente coadjuvante do personagem branco, é construído a partir da comicidade, da infantilidade e da ingenuidade. No cinema, um exemplo clássico é a dupla Oscarito e Grande Otelo²¹². Na telenovela, um exemplo

²¹¹ Novela da emissora Globo (1984-1985).

²¹² Atuaram em mais de 30 filmes juntos.

atual é Marilda²¹³, da novela *Força do Querer*²¹⁴, coadjuvante de Ritinha, a personagem existe apenas como alívio cômico e para acobertar a amiga. No cinema, a personagem de Thalita Carauta no filme *S.O.S Mulheres ao mar*²¹⁵ é a empregada doméstica ingênua, suburbana e deslumbrada da protagonista.

Ainda no campo do humor, e mais frequentes em programas televisivos, outros quatro estereótipos se organizam: Tião Macalé, o feio; Mussum, o bêbado; Vera Verão, a bicha preta e Adelaide, a desvairada. No livro *O que é racismo recreativo?*, o professor Adilson Moreira, articulando alguns aspectos sobre o humor racista levantados por Luvell Anderson, analisa o fato de como esses estereótipos, utilizados no humor, são micro agressões para minorias raciais, propagam o racismo e agem na manutenção dos estigmas sociais sobre negros.

Primeiro, está baseado em mensagens que reproduzem a concepção de que membros de certos grupos possuem defeitos morais, motivo pelo qual sempre estão envolvidos em situações ridículas. Segundo, ele reproduz estereótipos negativos sobre grupos minoritários, o que reforça a percepção social de seus supostos defeitos morais inatos. Embora nem todo humor que representa grupos raciais seja racista, há aqueles que são nocivos porque propagam imagens negativas de minorias raciais. Terceiro, esse tipo de humor causa danos psicológicos e sociais às suas vítimas. Elas se sentem moralmente degradadas por causa das piadas racistas, além de sofrerem danos materiais em função da percepção negativa que as pessoas têm delas. Quarto, sua natureza está relacionada ao contexto cultural no qual sua produção ocorre. Quinto, o humor racista tem um caráter estratégico: ele existe para perpetuar os estereótipos responsáveis pela marginalização moral e material das minorias raciais. Ele tem sido usado como meio de legitimação social. Sexto, o humor racista também garante satisfação psicológica, especialmente para os membros do grupo racial dominante. A reprodução de estereótipos negativos em relação a grupos minoritários também cria um sentimento de solidariedade entre aqueles que detém o poder político e cultural. (MOREIRA, 2019, p.77-78)

Um arquétipo que se articula a partir dos estereótipos do malandro e do crioulo doido, e pode ser correlacionado como consequência da imagem de controle da matriarca, é o do moleque endiabrado. Destinado a crianças/jovens negros, é o estereótipo ligado ao pivete de rua, ao menor abandonado. No cinema, dois filmes trazem esse arquétipo, *Capitães da Areia*²¹⁶ e *Ó pai ó*. Em *Ó pai ó*, os filhos de

²¹³ Interpretada pela atriz Dandara Mariana.

²¹⁴ Novela de Glória Perez exibida em 2017.

²¹⁵ Produção Globo Filmes. Lançado em 2014.

²¹⁶ Adaptação do romance homônimo do romancista baiano Jorge Amado.

Dona Joana passam o dia entre trambiques e vadiagem pelas ruas do Pelourinho e, por fim, acabam mortos pela polícia. Em *Capitães da Areia*, abandonados pela família, Pedro Bala, Professor, Gato, Boa Vida e Sem pernas vivem nos becos da cidade baixa em Salvador, entre pequenos roubos e trambiques e são perseguidos pela polícia.

Três dos estereótipos se relacionam a partir da sua resistência, do conhecimento da sua história e ancestralidade e da não-conformidade com o script social destinado a eles: o nobre selvagem, o negro revoltado e o mártir. Fixados no imaginário popular, esses personagens têm suas narrativas elevadas a uma saga quase lendária e comumente tem suas raças apagadas, em detrimento da construção de uma personalidade que supera a humanidade.

No cinema, grandes tramas épicas trouxeram esses arquétipos: *Ganga Zumba*²¹⁷ e *Besouro*²¹⁸. *Ganga Zumba* conta a história de um negro escravizado que, ao tomar conhecimento de que sua mãe era uma rainha e que estava destinado a ser rei, ele foge para Palmares, a fim de assumir o seu lugar. Em *Besouro*, esse mais recente, conta-se a história de um capoeirista negro, que recebe a função de proteger seu povo, combatendo a opressão e o preconceito existente nos anos 20, nas cidades do recôncavo baiano.

Alguns arquétipos, também ligados aos personagens brancos, são levantados por João Carlos Rodrigues: o velho escravocrata, o feitor malvado, o jovem abolicionista e o padre bondoso. O velho escravocrata, personagem frequente na dramaturgia de época, se moderniza nas tramas mais atuais como o velho empresário rico. O feitor malvado, frequentemente atrelado ao negro de pele clara, nas tramas atuais ganham o papel do negro que se integra moralmente ao mundo dos brancos e replica estruturas que os excluem socialmente. O padre bondoso, sempre pronto para aconselhar/ acobertar e o jovem abolicionista sempre disposto a lutar junto aos negros.

Desenvolvidos enquanto vilões da história, o velho escravocrata e o feitor malvado são personagens que vão individualizar e personalizar o racismo. A partir deles, a discussão e o combate ao problema deixa de ser analisado enquanto mal

²¹⁷ Filme de Cacá Diegues lançado em 1963.

²¹⁸ Filme de João Daniel Tikhomiroff lançado em 2009.

social e o reflexo de uma história de silenciamento e de negação da construção positiva da identidade negra é sumariada como questão de caráter.

Quando analisadas essas imagens e estereótipos, percebe-se uma repetição da escala de valores da sociedade refletida na escala de representação. A subalternidade na qual foram fixados os corpos negros varia entre a proximidade ou o afastamento dos mesmos do padrão de beleza da branquitude.

Outro ponto passível de análise é a potência do mito da democracia racial na nossa internalização e naturalização dessas ausências. O corpo negro performando constantemente em locais de pobreza e violência é categórico e inquestionável, mas quando o mesmo é colocado em outra posição social, mediante uma saída da narrativa fixada sob esses corpos no imaginário popular, desorienta, incomoda e ainda é novidade.

Em face da quantidade de personagens negros numa novela também é possível afirmar como o número não reflete a sociedade brasileira e de como na perspectiva das tramas desenvolvidas para esses personagens incide um incômodo que Abdias do Nascimento, ao criar o Teatro Experimental do Negro, tentou reverter: a aparição de personagens não posicionados para dar certa naturalidade ao contexto social, assumindo uma posição meramente cenográfica na trama e desenvolvidos solitariamente na história, sem núcleo ou relações familiares.

No livro *Corpo negro caído no chão*, da professora Ana Luiza Pinheiro Flauzina, encontra-se a mensagem contundente de que a negação da presença física do negro expõe o real objetivo, que é sua total ausência. Ela menciona os escritos de Carlos Wedderburn no texto *Um olhar sobre afrodescendentes das Américas e Caribe*, acerca das novelas latino-americanas:

As populações negras ali são representadas como um defeito, uma imperfeição, e estão destinadas a desaparecer. Você não vê, por exemplo, famílias negras. A família é o quê? o lugar de continuidade, as famílias, são para reproduzir, você não vê famílias negras nessas novelas, o que você vê são sempre elementos isolados [...] Quando há uma cara negra, é uma cara negra solitária, um homem negro sem mulher negra, sem filhos, sem pais, sem antecedentes...ou seja, algo destinado a acabar, que não tem raízes e nunca terá. A prolongação, ontologicamente, não deve existir. Então, essa negação da presença africana nas américas é um fator violento de genocídio simbólico. (SANTOS, 2005, p. 35, apud FLAUZINA, 2006, p. 32-33, grifos meus).

Os rostos são solitários e as narrativas, coletivas. Esses personagens, e aqui se estende ao cinema, não são construídos em suas vivências complexas e individualizadas. No caso dos atores homens, há estereótipos que reforçam a ideia da sua natural predisposição para os trabalhos físicos. Em se tratando das mulheres, os estereótipos apontam para a figura da mãe trabalhadora, a predisposição à reprodução e a sexualidade exacerbada.

Em analisando quem constrói essas imagens, vemos que a sub-representação também ocorre atrás das telas. Segundo dados da OCA²¹⁹, na pesquisa *Diversidade de gênero e raça nos longas-metragens brasileiros, lançados em sala de exibição em 2016*²²⁰, com universo de 142 longas-metragens analisados e perfis de 1326 profissionais da cadeia audiovisual, 80% dos filmes foram produzidos no sudeste.

Concluiu-se, por conseguinte, que 97,2% dos filmes lançados em 2016 foram dirigidos por pessoas brancas (2,1% por homens negros e nenhum por mulher negra), 59,9% das equipes de roteiro são formadas exclusivamente por homens brancos, enquanto 2,1% apenas por homens negros, e as mulheres - todas brancas - ocupam apenas 16,2% das equipes.

Outra pesquisa importante foi estabelecida entre a Ancine, Agência Nacional do Cinema, e o grupo de estudos multidisciplinares da ação afirmativa (GEMAA), quanto à cor das personagens nas produções brasileiras, entre 2000 e 2014: 68% brancos, 18% negros, 14% pardos, 2% não identificados e 1% de indígenas e amarelos.

No tocante à análise do corpo negro na sociedade brasileira, nota-se uma grande discrepância, pois, mesmo sendo 55,9% da população, os negros ocupam apenas 4,7% dos cargos de liderança nas 500 maiores empresas do país (IBGE, 2018). Além disso, no grupo que vive abaixo da linha da pobreza, 70% são negros (IBGE, 2018) e os negros representam 78% das pessoas mortas por arma de fogo no Brasil (Instituto Sou da paz, 2018). Em suma, é possível afirmar que a ausência representativa dos negros, que se estende da sociedade à tela, reflete e presentifica

²¹⁹ Observatório brasileiro de cinema e audiovisual.

²²⁰ Link de acesso da pesquisa: <https://oca.ancine.gov.br/diversidade-de-g%C3%AAnero-e-ra%C3%A7a-nos-longas-metragens-brasileiros-lan%C3%A7ados-em-salas-de-exibi%C3%A7%C3%A3o-2016-0>

o plano colonial de escamoteamento social dos negros e da negação das suas contribuições epistêmicas e estéticas na construção social e cultural do país.

2.3 Cinema Negro Brasileiro de texturas: para além das imagens de oposição

Pautar textura é pautar complexidade. Dentro da textura, encontram-se linhas, movimentos, entrelaçamentos, ou seja, estrutura. Pautar textura é pautar tudo que a constitui, pois ela pode se organizar em padrões ou em não-linearidades, mas, com certeza, ela se organiza sobre camadas e, dentro dessas camadas, existem outras que se desdobram em outras. Assim, de forma infinita e única, as texturas vão sendo construídas.

Pensar o cinema negro a partir da sua capacidade de pautar texturas é afirmar que esse cinema olha e reflete o corpo negro, a começar pelas suas infinitas possibilidades de estruturar narrativas e imagéticas. É afirmar também que esse cinema pauta o corpo negro, vivido e vivente, nas suas historicidades. Mais importante, ainda, navega nas suas poéticas particulares do presente e no seu potencial imaginativo de ver-se no futuro.

Quando pensamos no cinema negro brasileiro pela sua capacidade de pautar texturas, analisamos e localizamos um cinema que se constrói nas margens de um país racista e que tem suas produções audiovisuais como principais aliadas na manutenção da subrepresentação dos corpos negros na sociedade e, consequentemente, nas telas.

Se nos subcapítulos anteriores contextualiza-se o local do corpo negro nas telas brasileiras e como as mesmas refletem um plano social de branqueamento da população, neste capítulo, a partir das discussões sobre o que seria o cinema negro, a pesquisa se organizará sob como cineastas estão se articulando na construção dessa nova iconografia para os corpos negros.

Para discutir esse movimento, considerando seus contextos e desdobramentos contemporâneos, esta sessão parte da minibiografia do diretor Zózimo Bulbul (considerado o diretor seminal do cinema negro brasileiro), aprofunda sob quais contextos o cinema brasileiro e o cinema negro brasileiro se organizaram nos últimos cinquenta anos e finaliza sua análise no diagnóstico sobre como os

cineastas negros do presente estão rompendo com estruturas representacionais tão arraigadas.

Sabendo-se que pautar textura é pautar perspectiva, constituir resistência e desorientar cânones, antes de pensar o cinema negro brasileiro, e diante do histórico de sub-representações apresentado nos subcapítulos anteriores, é preciso apresentar a realidade de que, se houve estratégia sistemática de apagamento, houve também articulações negras de emancipação. Sendo assim, cumpre registrar que, em 1944, capitaneado por Abdias do Nascimento, surgiu o Teatro Experimental do negro (TEN)²²¹. Propondo-se a trabalhar pela valorização social do negro do Brasil, através da arte, educação e cultura, o TEN inicialmente agia em duas frentes: promovendo, de um lado, a denúncia dos equívocos e da alienação dos chamados estudos afro-brasileiros e fazendo com que o negro tomasse consciência da situação objetiva em que se achava inserido (NASCIMENTO, 2004, p. 211)

Sobre o TEN, o antropólogo Júlio Cesar Tavares disserta que:

teatro da intervenção: [...] seu signo mais relevante foi de ordem pedagógico-política. Sua função se afirmou, num país de analfabetos, como a de um veículo conscientizador e gerador de novas saídas para o negro dentro da clausura gerada por um processo de permanente exclusão. (TAVARES, 1988, p. 61)

Anterior ao TEN e fundada em 1931, a Frente Negra Brasileira (FNB)²²² tinha como objetivo “a união política e social da gente negra nacional, para afirmação dos direitos históricos da mesma, em virtude de uma atividade moral e material no passado e para reivindicação dos seus direitos materiais e políticos atuais na comunhão brasileira” (ESTATUTO FNB, 1931).

Seu estatuto previa ainda a participação de negros no processo político e o desenvolvimento de uma criticidade do negro em relação à falta de diretrizes

²²¹ O Teatro Experimental do negro, além de alfabetizar seus primeiros participantes, trabalhou na realização do I Congresso do Negro Brasileiro (1950). A cargo do Sociólogo Guerreiro Ramos, criou o Instituto Nacional do Negro, desenvolvendo atividades terapêuticas para um reestabelecimento psíquico do negro brasileiro e o jornal “Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro”, que pautava assuntos de interesse da comunidade negra. Com o regime militar e a constante perseguição política, em 1968 o TEN interrompeu suas atividades em solo nacional.

²²² Em 1937, teve suas atividades encerradas junto a outros partidos e associações políticas no Estado Novo de Getúlio Vargas.

públicas educacionais para a população negra. Fundado em 1978 e ainda hoje articulando políticas para vidas negras, o Movimento Negro Unificado (MNU) é uma organização da sociedade civil que visa o fim da violência policial contra corpos negros e contra o racismo nas diferentes esferas das sociedades. Também se dedica ao fortalecimento da consciência racial dos jovens. Outra instituição negra que é fonte de resistência é o Geledés - Instituto da Mulher Negra. Fundada em 1988, por Sueli Carneiro²²³, é uma organização da sociedade civil alinhada com os movimentos negros e com agenda feminista, atuando concomitantemente com ambos os movimentos.

Outros dois projetos, esses de Salvador- BA, que a partir da arte-educação, trabalham o resgate, preservação e expansão da cultura afro-brasileira são o Olodum e o Ilê Aiyê. Fundado em 1979, o Olodum, inicialmente, era um bloco carnavalesco de tambores, mas ramificou sua frente de atuação para o campo da educação com a Escola Olodum, situada no centro histórico do Pelourinho, e para o teatro, com o Bando de Teatro Olodum. O Ilê Aiyê, considerado o primeiro bloco afro do Brasil, fundado em 1974 no bairro da Liberdade, trabalha hoje em vários domínios de produção político-cultural, promovendo a valorização das populações negras da África e das diásporas africanas nas Américas.

Intervenção:

- Veículo conscientizador e gerador de novas saídas;
- Fortalecimento da autoestima dos afro-brasileiros;
- Fortalecimento da consciência racial do negro brasileiro;
- Preservação, valorização e expansão da cultura afro-brasileira.

No fim, todos esses movimentos se estabelecem como espaços de agência do negro sobre si mesmo e, por isso, são espaços de desobediência, desorientação e resistência ao sistema social dominante. E é nesse contexto de oposição, de deslocamento do olhar e de ruptura que aqui será desenvolvida uma tentativa de

²²³ Uma das principais teóricas do feminismo negro brasileiro e das cotas raciais nas universidades no ensino superior brasileiro. Atualmente, como diretora da Geledés, continua seu trabalho de articulação nos campos de gênero e raça.

diálogo entre diferentes fontes, a fim de conceituar o que seria o cinema negro brasileiro.

Diversas são as formulações defendidas para a conceituação do cinema negro brasileiro. Alguns defendem o cinema negro feito por uma equipe majoritariamente negra, outros o defendem a partir de filmes que colocam o corpo negro no centro das narrativas, outros, ainda, valorizam sobretudo a obrigatoriedade de uma narrativa que paute uma questão racial e/ou de valorização da cultura afro-brasileira. Para essa pesquisa, será analisada a construção do cinema negro brasileiro em três formulações: 1º Corpo Negro narrador; 2º Negros na construção narrativa e imagética; 3º Toda narrativa feita por negro é cinema negro.

Na música-poesia *AmarElo*, do cantor-rapper Emicida:

Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
Se isso é sobre vivência, me resumir à 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 para o nosso algoz e fazer nós sumir.
(EMICIDA, 2020)

No livro *Lugar de fala*, Djamila Ribeiro escreve (RIBEIRO, 2019, p. 64) “o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas a poder existir”. A escritora e teórica chicana Gloria Anzaldua, no ensaio *Falando em línguas: uma carta aberta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*, diz “escrevo para registrar o que outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal contadas sobre mim, sobre você” (ANZALDUA, 2021, p. 52).

Ao analisar os relatos dos três artistas, pode-se dizer que Djamila articula a fala a partir da sua capacidade de fazer existir o enunciado e o enunciador, enquanto Glória articula sua escrita a partir da sua capacidade de registrar e reescrever narrativas sobre si, ao passo que Emicida articula sua música-poesia mediante sua capacidade de autorelatar-se. Em resumo, cada um, na sua expressão, reivindica e exige a agência de si e das suas narrativas.

É importante ressaltar que a análise das leituras sobre o corpo negro equivale a percebê-lo como outro. No colonialismo, o inferior, o negativo. No pós-colonialismo, o preguiçoso, o desviante, o depravado. Nas telas, reduzidos a

objetos da trama, ora como cenografia social (usados para dar veracidade à ambiência das ruas), ora como alívio cômico. Às vezes, ele aparece como amigo do protagonista, mas nunca em posição de protagonista e, mais importante, de sujeito.

Portanto, o cinema negro brasileiro, que é fruto desse olhar opositivo é, em sua primeira formulação o local onde o negro está como “eu” da narrativa. Falam, ressignificam, humanizam e tornam-se sujeitos de si.

No livro *Memórias de plantação - Episódios de racismo cotidiano*, Grada Kilomba, ao analisar como as dinâmicas do racismo fixam os corpos não-brancos no lugar de outro e constroem o sujeito negro a partir da incompletude, expõe que (ESSED, 1990, p. 10 apud KILOMBA, 2008) a completude do sujeito é mantida e exclusiva daqueles que detém poder.

Semelhante diferença, no entender de Kilomba, é estabelecida para que esse grupo consiga colocar em prática sua própria ideia de superioridade, além da sensação de serem mais merecedores de certos direitos e privilégios. Sendo assim, quando o cinema negro reposiciona o corpo negro do lugar de outro, que é descrito e representado pelo dominante, para o lugar de narrador, falando em seu próprio nome, ele está, em sua primeira instância, emancipando o negro do local de objeto da narrativa do dominante e, conseqüentemente, dando-lhe pleno poder na construção da sua própria identidade.

As imagens de controle, descritas no subcapítulo anterior, são definições exteriores a respeito das vivências das mulheres negras e se estruturam como meio de desumanização e silenciamento da sua autopercepção. Os estereótipos, por sua vez, vão essencializar, reduzir e naturalizar a vivência negra a arquétipos construídos no interior do imaginário popular racista. Nessa dinâmica, o cinema negro vai se estabelecer como um exercício de poder. Aqui, o sujeito negro, em posição de autorepresentar-se, nomear suas histórias, está em pleno exercício de autodefinir-se.

Teóricas do feminismo negro estadunidense, principalmente Patricia Hill Collins e bell hooks, entendem a autodefinição como uma grande política de resistência a essas restrições coloniais, que se atualizam nessas imagens e estereótipos.

Com a finalidade de apresentar esse conceito, torna-se necessário adicionar um adendo: a construção do conceito de autodefinição é articulada a partir da representação das mulheres, porque a mulher negra corresponde ao que Grada Kilomba intitula de Outro do Outro, pois em (KILOMBA, 2012, p. 56) “um debate sobre o racismo no qual o sujeito é homem, um discurso de gênero em que o sujeito é a mulher branca e um discurso sobre a classe em que ‘raça’ não tem lugar”, restando à mulher negra, por não serem nem homens e nem brancas, um ‘terceiro espaço’, um local de apagamentos e silenciamentos dos seus atravessamentos.

Sob essa perspectiva, Collins entende que o ato de se autodefinir por parte das mulheres negras e de uma avaliação centrada nas mesmas é significativa, pois

Em primeiro lugar, definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista autodefinido frente a imagens que promovem uma autodefinição sob a forma de ‘outro’ objetificado, é uma forma de resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação. (COLLINS, 2016, p.105)

Por conseguinte, ao estruturar-se como espaço para reprodução dos processos de autodefinição e de total completude do sujeito negro, o cinema negro também é o local que se organiza a partir do movimento contrário ao cinema dominante, deslocando o olhar, agora afro centrado, e partindo das periferias, sociais e representacionais, para os centros das imagens. Por isso, ainda mais importante do que ser um espaço de resistência, o cinema negro deve se estruturar como um espaço de acolhimento das nossas subjetividades, projetando nossos corpos para além da oposição à narrativa dominante, mas construindo um cinema que Ousmane Sembene articula como um cinema “onde somos nosso próprio sol”.

Quando se coloca como à procura de uma imagem ausente, deve-se lembrar de um trecho do livro *Olhares Negros - Raça e Representação*, no qual Bell Hooks relata quando, ao olhar profundamente para a personagem Peola no filme *Imitação da vida*²²⁴, teve sua relação de prazer com a tela rompida abruptamente:

Você era diferente. Havia algo assustador nessa imagem de uma bela jovem negra, sensual e sexual, traída - aquela filha não queria ser confinada na negritude, aquela ‘mulata trágica’ que não queria ser negada.

²²⁴ Lançado em 1934 e com direção de John M. Stahl, *Imitação da Vida* acompanha a vida da viúva Bea Pullman e sua filha Jessie depois que Delilah Johnson, dona-de-casa negra, e sua filha Deola Johnson, mestiça de pele clara, passam a morar com elas.

‘Apenas me deixe escapar dessa imagem para sempre’, ela poderia dizer. Sempre me lembrarei dessa imagem. Eu me lembro como chorei por ela, por nossas existências desejantes irrealizadas. Ela era trágica porque não havia lugar para ela no cinema, nenhum filme de amor. (HOOKS, 2019, p. 225)

E ainda é fundamental também lembrar-se de Grada Kilomba, quando a mesma diz:

Vejo imagens que não me representam como mulher negra, que representam o imaginário branco do que é ser negra, mas não imagens do que sou. Portanto, tenho sempre que lidar com o que represento para o branco, o que é muito problemático. E, depois, sinto-me obrigada a olhar para mim através do outro, ou seja, olho para imagens minhas que olham para mim através de outro olhar. (KILOMBA, 2016)

O cinema negro, em verdade, funciona como ferramenta para a diminuição dessas violências. Está agindo para colocar o corpo negro em tela, para desassociá-lo do olhar do outro, permitir nomear o seu próprio olhar para realizar suas narrativas. Portanto, o cinema negro se constrói como uma reivindicação de presença e de existência.

Então, se na primeira formulação analisamos o cinema negro a partir da sua obrigatoriedade de nos colocar no lugar de sujeito nas narrativas e na imagem, a segunda formulação torna-se óbvia quanto à obrigatoriedade de negros na construção desse cinema. Assim, para que o corpo negro seja estrutura e estruturante do cinema negro ele tem que, enquanto performance, constituir efetivamente ou protagonizar a narrativa. Além disso, ele deve, como agência, falar por si, nomear suas experiências e construir suas histórias. Concluindo, o cinema negro tem que ser espaço para o exercício criativo do negro e, por essa razão, construído por ele.

Muitas são as discussões sobre o cinema negro, sua gênese, suas características e sobre quem o criou e o faz. Para início das análises dessa formulação, deve-se trazer à pesquisa uma indagação do cineasta e crítico Orlando Senna no texto *Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro*, o qual discorre acerca da autenticidade possível na construção de narrativas e representações negras quando não se tem negros no processo de construção de ambas:

Qual a eficácia do instrumento ideológico cinematográfico (modelo dominante) na apreensão dos códigos culturais negros? Qual o índice de distorção que pode ocorrer entre as intenções (por melhores que sejam) de um cineasta sem vivência catártica destes códigos e resultados na tela? (SENNA, 1979, p. 224)

Para chegar a esse questionamento, Senna apresenta, ao longo do texto, uma historiografia da presença do corpo negro no cinema brasileiro desde o seu início até o ano da sua análise, desenvolvendo-a a partir de três fases: cinema branco, cinema mulato e cinema povo/negro.

No cinema branco, de 1898 a 1930, “filma-se uma civilização europeia abaixo da Linha do Equador” (SENNA, 1979, p. 213). A existência de negros e índios é suprimida ou inexistente nas telas, os movimentos sociais em torno da migração europeia é ignorado e temas ligados às etnias são reduzidos a algumas adaptações literárias²²⁵ para o cinema.

É quando o poder oligárquico trata de criar novos e mais eficazes empecilhos ao surgimento de uma consciência étnica e de classe entre os negros, procurando estratificar a situação desorganizada e submissa a que foram lançados no pós-abolição (...) É quando cartórios e repartições públicas se esmeram na divisão da grande massa negra em mulatos, morenos, pardos, cabo verdes, roxos, etc. É quando surge, premente, a necessidade de uma teoria irrefutável sobre o mestiçamento, a fim de evitar atuações coletivas dos negros, como a frente negra. Mas esse país não existe para o cinema. (SENNA, 1979, p. 213)

Na segunda fase, intitulada cinema mulato, o cinema torna-se aliado à teoria da mestiçagem, incorporando-a e divulgando-a nas suas produções. O corpo negro passa a habitar as telas, mas apenas enquanto “concepção meramente epidérmica” (SENNA, 1979, p. 214), não perdendo o status colonial estereotipado. Seguindo a dinâmica social dominante, o cinema também vai suprimir as questões raciais latentes no Brasil, diluir as ações de resistência negra, desencorajando assim o negro na sua autodefinição a partir da sua negritude.

Senna nomeia essa dinâmica de Indústria da mulataria. De acordo com ele (SENNA, 1979, p. 215), “este também é o cinema mulato, induzindo o espectador a aceitar como definitivo e imutável o reduzido espaço político destinado ao negro na

²²⁵ Do romancista José de Alencar, adaptaram *Iracema*, *Ubirajara* e *O Guarani*. Com narrativas sobre negros, adaptações de *O mulato* e *D’Acabana do Pai Tomás*.

sociedade brasileira.” Produzidas pelas grandes produtoras, Atlântida²²⁶ e Vera Cruz²²⁷, e popularizada por dois movimentos populares, Chanchada²²⁸ e Pornochanchada²²⁹, o corpo negro aqui vai continuar a atualizar sua relação objetificada em relação ao branco.

Na fase povo/negro, o corpo negro passa a protagonizar as telas. Nelson Pereira dos Santos, em *Rio, 40 graus*²³⁰ e *Rio Zona Norte*²³¹, filma cinco garotos favelados num domingo em Copacabana e Grande Otelo como um sambista carioca saudoso com as lembranças de uma vida, entre alegrias e tristezas, bem vivida. Já no Cinema Novo²³², Glauber Rocha²³³ traz Antônio Pitanga e uma comunidade negra pesqueira para o protagonismo da trama em *Barravento* (1962). A Embrafilme²³⁴, empresa estatal, fruto da política do Estado Brasileiro para o cinema, vai apresentar um cinema de costumes²³⁵, destinando também a maioria da verba para filmes históricos e voltando-se para as adaptações dos clássicos literários.

O corpo negro aqui vai performar como uma presença natural ao contexto social do país, replicando a realidade brasileira, mas em nenhum desses movimentos o negro vai ser pensado a partir da sua raça e sim como uma parte da massa popular. Então, ao focar a construção de um cinema que reivindica uma

²²⁶ Fundada em 1941 no Rio de Janeiro, por José Carlos Burle e Moacyr Fenelon, a Atlântida Cinematográfica produziu 62 filmes em 21 anos de atividade.

²²⁷ Fundada pelo produtor italiano Franco Zampari e pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho em 1949 em São Bernardo do Campo (SP), a Companhia Cinematográfica Vera Cruz em 5 anos de atividade produziu mais de 40 filmes.

²²⁸ Gênero cinematográfico bastante popular entre os anos de 1930 e 1960, a chanchada misturava comédias musicais com elementos do cinema policial e ficção científica. Foi por meio desse gênero que a dupla Oscarito e Grande Otelo foi consagrada na história do cinema brasileiro.

²²⁹ Gênero do cinema brasileiro que teve seu início, apogeu e declínio nos anos 70, a pornochanchada foi um movimento que abarcava narrativas com teor erótico, mas explorava essas histórias a partir de vários subgêneros, como comédia, policial e terror.

²³⁰ Drama de 1955, *Rio, 40 graus*, dirigido e roteirizado por Nelson Pereira dos Santos, é considerado uma das obras que inspiraram a criação do Cinema Novo.

²³¹ Filme de 1957, dirigido por Nelson Pereira dos Santos.

²³² Movimento cinematográfico brasileiro contrário ao cinema produzido no Brasil na época, sem nenhuma estética nacional e replicando estruturas hollywoodianas, o cinema novo vai pensar e produzir cinema a partir da sua capacidade de fazer pensar e pautar questões sociais e políticas do país.

²³³ Um dos mais influentes diretores do movimento, pensava seus filmes a partir da sua capacidade de engajar e educar o público. Dirigiu *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), *Barravento* (1962) e *Terra em Transe* (1967).

²³⁴ Criada através do decreto de lei Nº 862, de 12 de setembro de 1969, a Embrafilme tinha como objetivo fomentar a produção e distribuição do Cinema Brasileiro.

²³⁵ Esvaziados de alguma conotação engajada, a Embrafilme vai focar sua cinematografia em narrativas que reproduzem costumes da sociedade brasileira, não necessariamente negando-se a olhar criticamente a sociedade que representa, mas não sendo seu objetivo primário da obra.

discussão de classe, e sem adicionar à questão o atravessamento racial, os movimentos estão em suas narrativas assumindo, ainda que não de forma objetiva, uma trama conciliatória e reducionista iniciada ainda na teoria da mestiçagem.

Senna, ainda no texto, elenca algumas produções, principalmente de documentaristas, que já na década de 70 passam a registrar a cultura afro-brasileira e têm em suas equipes a participação de negros na construção do resultado fílmico. O que nos leva ao questionamento inicial, que é: Como pensar um cinema negro sem a participação de negros dentro e fora da tela? Como pode um branco pensar e produzir a experiência negra quando, em sua trajetória vivida, as negações sociais e de autonomia sobre si e suas narrativas não lhe foram usuais?

Quando pensamos o cinema negro a partir da sua capacidade de nos colocar enquanto sujeitos, estamos estabelecendo nosso lugar de EU na performatividade em tela e na construção das narrativas que vão narrar essa performatividade. Por isso, a obrigatoriedade de profissionais negros na construção da história e da imagem é, para além de pautar uma verossimilhança social, pautar texturas dentro e fora de tela.

Para a terceira e última formulação, entende-se que toda narrativa negra é cinema negro. Se no cinema negro estamos em local de nomear nossas experiências, de contar nossas histórias, de extrapolar nossa capacidade criativa e performar nossas vivências, estamos em toda e qualquer narrativa pautando nossas texturas e nossos eus. Assim estamos produzindo o Cinema Negro.

Durante a pandemia, fiz um curso chamado *Construtores da liberdade: comunidades, lutas e identidades negras no Brasil do século XIX* e, dentre as diversas aulas, tivemos a fala da pesquisadora e artista visual Aline Motta²³⁶, que ministrou a aula *Fotografia e Memória: a água é uma máquina do tempo*. Em meio à várias falas potentes, Aline proferiu a de que o bebê, ao abrir os olhos pela primeira vez fora da barriga, estaria ali iniciando o seu primeiro filme, o filme da sua vida, no qual seu olho assume o lugar da câmera e suas escolhas constroem sua narrativa.

Gloria Anzaldua, ainda no texto *Falando em línguas: uma carta para escritoras mulheres do terceiro mundo*, afirma que nossa experiência pessoal é que

²³⁶ Artista visual, fotógrafa e cineasta. Suscita em sua arte, a partir de várias linguagens e formatos, discussões sobre memória, movimentos diaspóricos e rupturas.

nos valida enquanto seres humanos e, conseqüentemente, nossas linguagens. Sendo assim, Audre Lorde reivindica o acolhimento das diferenças, que não cabem na experiência comum.

Essa semana vivi uma das cenas mais lindas da minha vida: meu tio Henrique, o personagem que mais procuro nas telas, aflito na Fonte Nova em meio ao primeiro tempo do jogo Bahia x Londrina, esperava aflito por Pedro, seu único neto e meu afilhado, no seu primeiro jogo do 'Baêa' juntos. Ao vê-lo descendo as arquibancadas no colo da mãe, ele, chorando, correu em sua direção. Estava ali seu neto, seus filhos e seus sobrinhos. Sentada pude ser espectadora daquela cena. Sentada pude ser personagem daquela cena.



Figura 2: Primeira vez de Pedro com seu avô Henrique, no Estádio da Fonte Nova.
Fonte: Arquivo Pessoal

Um dia antes, nada previsto, nos juntamos para festejar a notícia da gravidez de Aruane, esposa de Niltinho. Na semana anterior, eu e as Marias²³⁷ compramos

²³⁷ Filhas gêmeas da minha prima Elaine, de 10 anos.

um bolo na casa de bolos e confeitamos (feiramente para as confeitadeiras e livremente para as crianças) para o aniversário de Victor. Dias antes, festejamos juntos o casamento de Niltinho e Aruane.

Ao narrar essas semanas sou invadida de imagens: meu tio chorando no estádio ao ver o neto, de Pedro sem entender o motivo do choro do avô, o público que desconhecia a importância daquele dia, os parabéns de Victor, Pedro olhando a vela do bolo, as Marias orgulhosas do bolo, Niltinho pedindo pizza para festejar Maria Isabella (sim, Maria é uma tradição familiar) ou José Vinicius. Narro minha vida aqui. Dessa forma, torno-me sujeito e nomeio o que vi e senti.

A partir disso, reafirmo: toda narrativa negra é cinema negro. No cinema negro não cabem limitações estéticas, narrativas equivocadas ou certo e errado. Se cinema negro se apresenta como espaço para nomearmos nossas experiências, acolher nosso potencial imaginativo e nos tornamos sujeito das nossas próprias histórias, toda e qualquer narrativa é e sempre será consequência dessa dinâmica de poder através do cinema negro.

O cinema negro aqui se organiza para tornar presente nossas vivências pessoais, nossas ficções, e nossas linguagens. Pode interrogar e reexaminar o passado, podendo ser apenas o registro de uma família festejando casamentos, aniversários e vitórias do Bahia. Pode pautar a ancestralidade a partir de um retorno, porém, pode também pautar a ancestralidade que construímos no presente. Pode pensar o corpo negro vivo no futuro, como propõe o afrofuturismo, e também ser ruptura ao pautar o corpo negro vivo no presente.

Joelzito, ao tentar definir cinema negro, diz:

...elemento típico do cinema negro, essa luta pela reconstrução de uma identidade negra. Um segundo elemento é parte do cinema negro, mas necessariamente nem todo filme negro precisa conter, é a questão racial, o racismo, a luta contra a discriminação racial [...] e o último elemento, que também é importante, é a preocupação natural com a identidade negra, com a reconstrução disso, com a valorização que venha de pessoas que são afrodescendentes. O cinema negro é feito majoritariamente por cineastas negros. (ARAUJO, 2015)

Essa definição me lembra dois outros teóricos: Lélia Gonzales e Stuart Hall. Joice Berth destaca no livro *O que é empoderamento?* (BERTH, 2018, p. 73) que

Lélia afirmava que, como mulheres negras, não compartilhamos somente histórias de opressão e que era preciso conhecer as trilhas dos caminhos percorridos de luta a essas opressões. Stuart Hall, no livro *A identidade cultural na Pós-Modernidade*, afirma (HALL, 2015, p. 24) que a identidade está sempre em ‘processo’, sendo formada e permanentemente incompleta.

Tanto Joel Zito, quanto Lélia e Hall, se relacionam com a terceira formulação, a partir dos seguintes pontos: se o cinema negro tem como compromisso principal pautar vivências negras, consequentemente nossas negritudes não caberiam no movimento e na dinâmica de obrigatoriedades na construção narrativa. Quando analisado por sua constituição enquanto meio de acolhimento das nossas subjetividades, cabe ao cinema negro ser também espaço de exercício do nosso auto olhar para além da dor, considerando também todos nossos outros atravessamentos.

O cinema negro começa a se organizar ainda nos primeiros anos do século XIX. Entre 1910 e 1940, diretores negros estadunidenses produziram o que ficou conhecido como *race movies* ou *race pictures*. Nesses filmes, negros, pela primeira vez na história do audiovisual, puderam interrogar as narrativas sobre eles construídas no cinema hegemônico, registrar a si e mediar suas representações. Nessas produções, negros rejeitam a mediação do outro sobre eles, se colocam como presença dentro e fora das telas e objetivam, a partir das suas linguagens, a autonomia do estadunidense negro da narrativa formulada pela autonomia do estadunidense branco.

Ocorre nessa primeira reivindicação cinematográfica por parte dos negros o que a romancista nigeriana Chinua Achebe conceitua de “Equilíbrio das histórias” e que hooks nomeia de “olhar opositor”: diante de uma representação que não lhe representa ou que lhe causa incômodo, é direito seu interrogar, falar e reverter, partindo da sua forma de expressão costumaz, a história/narrativa que não lhe inscreve.

Através da ruptura com a mediação do outro sobre sua representação é que o cinema negro vai se apresentar como ferramenta de emancipação do corpo negro, como instrumento de reformulação da imagem e como meio para a prática da subjetividade radical do sujeito negro.

É de acordo com essa ótica, de forma objetiva e orgânica, que o cinema negro se constitui enquanto quilombo e enquanto ação de aquilombar. Nessa dinâmica, ocorre o que Peter Pál Pelbart conceitua como biopotência, que é a ressignificação das miserabilidades ou uso das próprias como vetor de autovalorização. Em outras palavras, o cinema negro se estabelece como território de compartilhamento de olhares, sentidos e significados, passando a produzir espaços de resistência, mas também de acolhimento e afetos.

Por isso, como terceira formulação, a afirmação de toda narrativa negra é cinema negro. Não cabe ao cinema negro, se pensado como local de descolonização e autonomia, obrigatoriedades estéticas/ discursivas. Se o movimento se apresenta como espaço para a declaração das nossas subjetividades, nosso potencial imaginativo precisa ser considerado como ação radical de ruptura.

A experiência e o fruto da experiência não podem ser cerceados por uma obrigatoriedade discursiva e nem se limitar a alimentar um discurso coletivo porque nem toda narrativa negra deve ter como objetivo a desorientação do imaginário popular (até porque o corpo negro vivo já é desorientação) e nem todo cinema negro brasileiro deve ser objetivamente antirracista, porque antes de ser discurso o antirracismo lhe é essência.

Quanto ao antirracismo, a construção narrativa negra relaciona-se diretamente com os tempos e particularidades da construção identitária do indivíduo. Se considerarmos o negro brasileiro e todos os processos de silenciamento e apagamento das suas vivências, como essas violências foram constantemente se atualizando, e o tamanho e os atravessamentos desses Brasis (no plural mesmo) não torna possível cobrar um discurso único, ou completamente assertivo, de quem nomeia suas vivências ao mesmo tempo que constrói seu existir no lugar de sujeito e não mais de objeto.

Em suma, para o cinema negro nenhum assunto é banal. Porque, se o cinema reivindica nossas existências sob nossas narrativas e olhares, as texturas em suas infinitas possibilidades precisam ser consideradas. Aqui, o cinema se apresenta não apenas enquanto instrumento para reavaliarmos nossas narrativas

de resistência, mas também como espaço para expormos e nos conectarmos a partir das nossas fragilidades e afetividades.

Portanto, quando o cinema negro nos coloca em lugar de narrador das nossas próprias experiências, se articula a partir da nossa capacidade de construir nossas próprias imagens e considera nossas texturas e potencial imaginativo, ele está diretamente incidindo no que Viola diz nos seus agradecimentos ao ganhar o EMMY (DAVIS, 2015): “[...] então aqui vai um agradecimento a todos os roteiristas incríveis que são Ben Sherwood, Paul Lee, Peter Nowalk, Shonda Rhimes, pessoas que redefiniram o que significa ser bonita, ser sexy, ser protagonista, ser negra”. Refletindo, assim, acerca da construção positiva negada e inviabilizada de nós mesmos.

2.3.1 Zózimo Bulbul: Tirando imagens de onde não parece existir

O presente capítulo se organiza a partir de uma minibiografia, apresentação das obras e principais contribuições do diretor Zózimo Bulbul à cinematografia negra brasileira e, conseqüentemente, à cinematografia brasileira. Não é intenção da pesquisa, neste capítulo, a análise completa de suas obras, mas a exposição dos elementos de ruptura propostos pelo diretor, que o transformaram no cineasta inaugural do cinema negro brasileiro.

Nasci Jorge da Silva, mas cresci Zózimo. No início dos anos 1969, minha mãe ofereceu uma feijoada para o embaixador da Etiópia em Washington, de passagem pelo Brasil. Ele falava, entre outras línguas, o swahili, que é um idioma comum em toda África. Foi ele quem, nesse dia, me batizou de ‘Bulbul’, que, em swahili, quer dizer rouxinol. Gostei: Zózimo Bulbul. Deu sorte. (BULBUL, 2002, p. 24)

Assim, Jorge da Silva, nascido em 21 de setembro de 1937 e filho de Sebastião Alves de Brito e Rita Maria da Silva, se tornou o diretor, produtor, dramaturgo, roteirista, montador e cenógrafo Zózimo Bulbul. Negro, Zózimo tem em sua trajetória, nas diferentes linguagens, um único objetivo: a ruptura com os regimes discursivos, imagéticos, sociais, identitários e históricos do racismo.

No livro *Zózimo Bulbul: Uma alma carioca*, Zózimo, ao recapitular sua vida e trajetória, relembra seu primeiro contato com o racismo, ainda na escola, e o início do seu caráter questionador:

O Getúlio Vargas tinha montado a escola pública. A escola foi um susto. Eu queria entrar na escola e quando finalmente entrei deparei, realmente, com o racismo da coisa. Lembro-me dessa professora, a primeira professora do primário. Ela selecionava na sala de aula. As crianças brancas sentavam na frente, as mulatas no meio e as negras atrás. (BULBUL, 2014, p. 8)

Para além do racismo explícito nas dinâmicas de organização da sala de aula, outras agressões, como a negação de uma cultura afro brasileira por parte dos docentes, do currículo educacional e até mesmo no material didático, que quando trazia o negro reforçavam estereótipos coloniais, eram práticas normalizadas no ambiente escolar. Expulso de várias instituições por questionar essas violências, Zózimo organizava grupos de estudo para estudarem as contribuições negras e questionarem a negação dos mesmos na estrutura curricular da educação formal.

Em 1969, para estudar desenho, pintura e cenografia, Zózimo ingressou na Faculdade de Belas Artes. Durante o curso, ele passa a militar no Partido Comunista do Brasil - PCB - e a frequentar o Centro Popular de Cultura²³⁸. No CPC, paralelamente ao curso de arte dramática no Tablado²³⁹, passa a participar de pequenas e rápidas apresentações teatrais de conscientização para a classe trabalhadora.

Nós, negros, éramos a minoria no grupo, mas a força foi tão grande, a pressão foi tanta, que o teatro volante que a gente fazia era sempre voltado para o trabalho operário, que era na maioria negra [...] As peças eram rápidas, didáticas e claras. Não tinha intelectualismo. O negócio era rápido, que a polícia do Lacerda vinha atrás da gente. (BULBUL, 2014, p.22)

Ainda no CPC, Zózimo se aproxima dos diretores do Cinema Novo. Propondo uma nova estética cinematográfica, Glauber Rocha, Paulo Cesar Sarraceni e Carlos Diegues posicionaram o corpo negro no protagonismo da imagem. O povo brasileiro

²³⁸ O Centro Popular de Cultura foi um projeto ligado à União Nacional dos Estudantes - UNE - que visava discutir a cultura brasileira a partir da reunião de artistas de diferentes áreas da artes, na construção de uma cultura popular, nacional e democrática.

²³⁹ Escola de teatro fundada em 1951 por Maria Clara Machado.

passa a ser tema e atores negros se deslocam da margem para o centro das obras. Nessa época, Zózimo trabalhou com Leo Hirszman no curta-metragem *Pedreira de São Diogo*²⁴⁰ (1962), com Carlos Diegues em *Ganga Zumba* (1965) e com Glauber em *Terra em transe* (1967).

No teatro, ele atuou em *Bonitinha, mas ordinária*, de Nelson Rodrigues. Sob direção de Haroldo de Oliveira²⁴¹, trabalhou em *Orfeu Negro* (1964) e em 1966, com direção de Geraldo Queiroz²⁴², trabalhou na montagem do Grupo de Teatro de Ação do clássico *Memórias de um sargento de milícias*²⁴³. Paralelamente ao trabalho no teatro e cinema, foi assistente de montagem do montador argentino Nelo Melli²⁴⁴ e escreveu, produziu e dirigiu a peça *Canção do amor negro*.

O propósito dessa breve bibliografia sobre Zózimo é ilustrar o quanto o seu fazer artístico, anterior ao seu papel como diretor cinematográfico, está ancorado e engajado ao seu movimento pessoal e político em direção a uma emancipação cultural e social do povo negro no novo mundo. No CPC, por meio do teatro volante e militante, ele atuava em obras politicamente engajadas. No cinema novo, se vê como protagonista da tela e como parte do povo. No Teatro de Ação²⁴⁵, junto a outros atores negros, continua a história do teatro negro engajado iniciado por Abdias.

Em 1969, em meio à intensificação da censura por parte dos militares, Zózimo muda-se para São Paulo, onde atua em três obras: na TV, na novela *Vidas em conflito*²⁴⁶ (1969). Ele coproduz e atua no filme *República da traição*²⁴⁷ e corroteiriza e atua no filme *Compasso da espera* (1970). O primeiro teve seu final

²⁴⁰ Pedreira de São Pedro foi um dos curtas que compôs o filme *Cinco vezes favela*. Único filme produzido pelo Centro Popular de Cultura.

²⁴¹ Haroldo de Oliveira foi um ator e diretor negro. Conhecido por grandes atuações nas novelas, *Xica Da Silva* e *Escrava Isaura*, e no cinema, com apenas 10 anos, no filme *Rio 40 graus*.

²⁴² Ator, diretor teatral e produtor.

²⁴³ Romance do escritor Manuel Antônio de Almeida.

²⁴⁴ Montou filmes do Cinema Novo: *A falecida* (Leon Hirszman, 1965), *El Justicero* (Nelson Pereira dos Santos - 1967) e *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967).

²⁴⁵ Formada pelos atores Milton Gonçalves, Antônio Pitanga, Mariano Procópio, Jorge Coutinho e Esmeralda Barros.

²⁴⁶ Produzida e exibida pela TV Excelsior, em 1969. A novela contava a história de mãe e filha, Cláudia e Débora, que eram apaixonadas pelo mesmo homem. Quando Cláudia começa a namorar Walter, o amor de ambas, Débora decide se vingar namorando Rodney, um homem negro.

²⁴⁷ Um casal de militantes, num país fictício do terceiro mundo, recebe como missão organizar um levante popular contra o governo ditatorial que tomava conta do país.

adiantado por pressão da ditadura, o segundo teve sua exibição proibida e o último foi censurado e liberado após três anos.

O filme *Compasso da espera* vale um adendo. O diretor Antunes Filho tinha em mãos uma história de amor interracial entre um jovem intelectual negro e uma mulher branca de família tradicional. Todavia, para a construção da narrativa lhe faltava conhecimento vital da experiência negra vivida pelo protagonista negro. Nesse conflito, Zózimo entra como corroteirista, trazendo à obra experiências pessoais que garantem ao personagem, e à obra, a autenticidade, questionada por cena no artigo *Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro*, dando legitimidade a narrativa.

É no restante dos negativos desse filme que, em 1974, Zózimo dirige seu primeiro filme, considerado obra seminal do Cinema Negro Brasileiro²⁴⁸, *Alma no Olho*. Com 11 minutos e 5 segundos, num fundo branco e com câmera fixa num tripé, Zózimo, sem proferir uma única palavra, conta a trajetória do negro partindo da sua vida livre em África, passando pela diáspora, a escravidão e chegando nos dias atuais (no contexto brasileiro da época, o movimento *Black Power*²⁴⁹).

Inspirado no livro *Alma no exílio*²⁵⁰, do militante do Partido Panteras Negras, Eldridge Cleaver, e atravessado por referências a Frantz Fanon²⁵¹ e o movimento Pan-africanista, *Alma no olho* vai propor, a partir dos elementos já construídos e fixados pelo outro, um contra relato da história negra diaspórica.

Ainda em 1974, agora em trabalho conjunto com Vera Figueiredo, Zózimo lança o curta-metragem documental *Artesanato do samba*²⁵². Com 9 minutos e 31 segundos, e colorido, o filme acompanha a preparação dos desfiles de uma escola de samba do Rio de Janeiro - desde a construção das grandes alegorias até a confecção das fantasias .

²⁴⁸ Antes de Zózimo, os diretores Odilon Lopez e Afrânio Vital, ambos negros, já haviam dirigido filmes, mas Zózimo é o primeiro diretor a assinalar sua direção a partir da sua identidade negra.

²⁴⁹ Com o país em ditadura e a aproximação com os EUA, movimentos vindos de lá (*Black Power*, *Black Is Beautiful*, Panteras Negras) acabam reverberando nas comunidades negras das grandes capitais do Brasil.

²⁵⁰ Organizado pelas cartas escritas no tempo em que passou na prisão, *Alma no Exílio* é uma autobiografia do ativista político e líder do Partido dos Panteras Negras, Eldridge Cleaver.

²⁵¹ Psiquiatra e Intelectual martinicano, Frantz Fanon produziu um estudo completo sobre a construção psíquica dos colonizados sobre um sistema social-mundo, que atualiza as dinâmicas do colonialismo.

²⁵² Link do curta: https://www.youtube.com/watch?v=o1MCZW63F_E

Em 1976, já no exílio, Zózimo dirige o curta-metragem *Músicos brasileiros em Paris*, captando a condição precária dos artistas na cidade. Em 1977, volta ao Brasil e em 1981 lança o curta-metragem *Aniceto do Império: em dia de alforria*, com 10 minutos e 59 segundos. O filme acompanha Aniceto de Meneses, um dos fundadores da escola de samba Império Serrano e membro do Grêmio Recreativo de Artes Negras da escola de samba Quilombo a partir da sua produção sonora (que mistura jongo, ijexá, samba de roda antigo) e de sua trajetória de lutas sindicais.

Em 1988, no centenário da abolição da escravidão, Zózimo lança seu primeiro longa-metragem, com 2 horas e 30 minutos, o filme *Abolição*. Com a presença de grandes figuras negras, como Grande Otelo, Abdias do Nascimento, Benedita da Silva²⁵³, o documentário com depoimentos refaz e analisa a vida social, histórica e cultural do negro no Brasil.

Já nos anos 2000, lança *Pequena África*²⁵⁴ (2001), *Samba no trem*²⁵⁵ (2001), *República Tiradentes*²⁵⁶ (2004), *Zona Carioca do Porto* (2006), *Referências* (2006) e *Renascimento africano* (2010). No filme *Pequena África*, o diretor, ele vai a locais da cidade do Rio de Janeiro (Central do Brasil, Gamboa, Saúde, Praça XI, bairro do Santo Cristo) que, por terem sido habitados por negros alforriados durante e depois do período imperial, ficaram conhecidos como Pequena África. Em *Samba no trem*, Zózimo registra a comemoração do dia nacional do samba, começando pela Central do Brasil e seguindo pelos trens, até a estação de Madureira.

Em *República Tiradentes*, Zózimo capta o cotidiano da praça Tiradentes (as pessoas, os movimentos e a história). No filme *Zona Carioca do Porto*, ele foca a importância da zona portuária do Rio de Janeiro, enquanto em *Referências*, o diretor

²⁵³ Filiada e uma das fundadoras do Partido dos Trabalhadores, Benedita da Silva teve sua trajetória política articulada com movimentos de luta racial, de gênero e de classe.

²⁵⁴ Link do curta: <https://www.youtube.com/watch?v=FntGcN4wGXU>

²⁵⁵ Link do curta: <https://www.youtube.com/watch?v=y75TTix0f1Q>

²⁵⁶ Link do curta: <https://www.youtube.com/watch?v=Quw3YVkwLZM>

reúne cineastas negros (Haroldo Costa²⁵⁷, Waldir Onofre²⁵⁸ e Joel Zito Araújo²⁵⁹) para discutir a presença e a construção do cinema negro no Brasil. Para finalizar, em 2010, Zózimo, ao registrar sua viagem ao Senegal, faz um filme sobre o retorno às origens e sobre o lugar do corpo diaspórico no mundo.

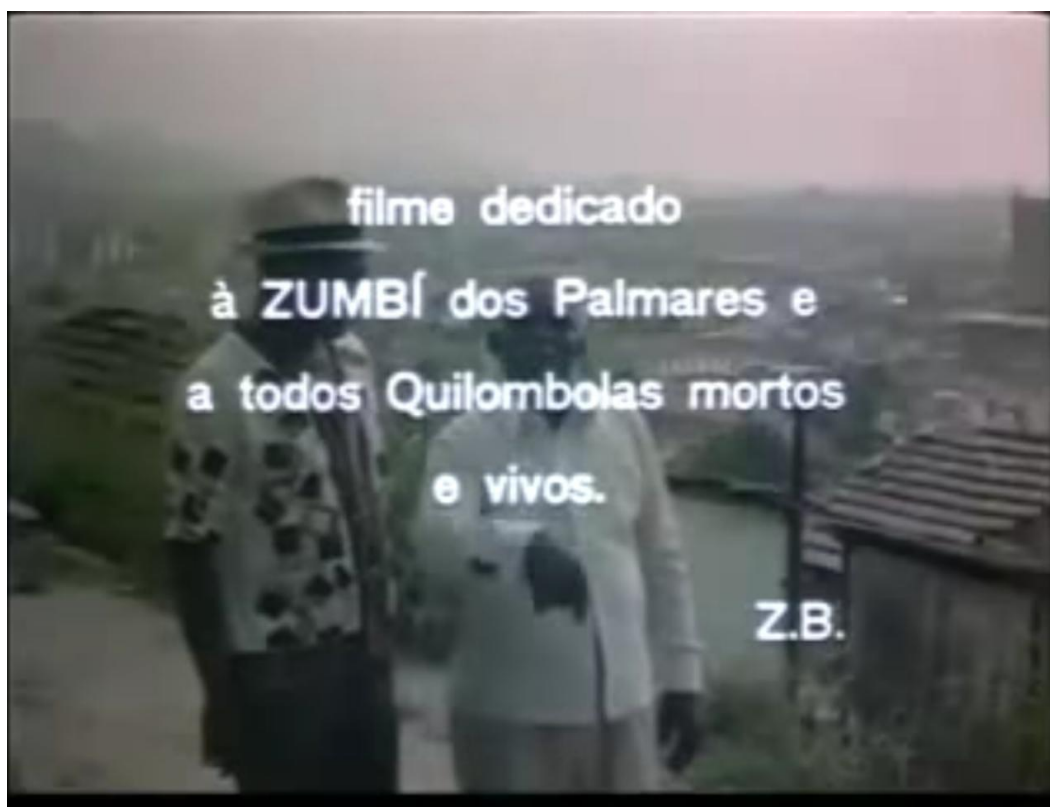


Figura 3: Crédito de abertura filme *Aniceto do Império - Em dia de alforria*
Fonte: Filme *Aniceto do Império - Em dia de Alforria*

E é assim que Zózimo, em letras brancas, inicia o filme *Aniceto do Império: dia de alforria*. Aniceto continua Zumbi, o morro da Serrinha atualiza Palmares e a escola de samba Império Serrano se estabelece enquanto ato de resistência.

Analisar a bibliografia e filmografia deste cineasta é perceber que sua identidade racial e sua existência política se fundem em seu fazer artístico. Seu eu

²⁵⁷ Haroldo Costa foi um ator, diretor e produtor negro. No teatro, trabalhou em produções do Teatro experimental do Negro, de Abdias Nascimento; na TV, principalmente na TV Globo, produziu e dirigiu programas.

²⁵⁸ Ator e diretor negro brasileiro. Dirigiu, com produção de Nelson Pereira dos Santos, o filme *As aventuras amorosas de um padeiro* (1974).

²⁵⁹ Cineasta e pesquisador negro. Dirigiu os filmes: *A negação do Brasil* (2020), *Meu amigo Fela* (2019) e *As filhas do Vento* (2004).

negro, como Aniceto, também continua Zumbi, seu eu político e seu fazer artístico também atualizam Palmares e se estabelecem como resistência.

O fazer cinematográfico de Zózimo propõe interrupção, desprogramação, descolonização e alternativa. Propor uma narrativa e uma representação outra, afro centrada, para uma trajetória de traumas históricos e atuais é ruptura. Captar a mecânica das escolas de samba e protagonizar Aniceto nas suas narrativas, enquanto morador do morro da Serrinha e estivador, é propor ruptura. Ir à central do Brasil, para falar da pequena África e sair de lá de trem até Madureira, a fim de captar o dia nacional do samba, é propor ruptura. Voltar à África e reunir negros para falar sobre ser negro no Brasil é propor ruptura.

Zózimo elabora um novo olhar, desloca para si a produção das suas representações e narrativas, viabiliza locais de escuta para os silêncios mais profundos, constrói novas imagens sobre nós e nos direciona a novos conhecimentos. Sua arte é instrumento de luta, resistência, busca e reafirmação.

Para além da sua filmografia, ele articula movimentos importantíssimos para a história do cinema negro brasileiro. Dentre eles, destaca-se a criação do Centro Afro Carioca de Cinema, em 2007, o qual foi pensado após a participação de Zózimo no FESPAÇO²⁶⁰.

O Centro Afro Carioca de Cinema, também chamado de CACC, tinha como objetivo ser um local para exibição de filmes que mostrassem o negro a partir do olhar do negro, para a valorização e preservação da cultura afro e afro-brasileira e como espaço de resistência e valorização das negritudes. Além de produzir um grande acervo de filmes com temas relacionados à cultura africana e à afro-brasileira, o CACC também se propunha a dar suporte a novos diretores e a sediar oficinas, seminários e encontros, como o Encontro de Cinema Negro, que se iniciou em 2007 e ocorre até hoje.

Com o objetivo de dar visibilidade a cineastas negros e a representações outras, o Encontro de Cinema Negro, em suas primeiras edições, tinha como proposta também o intercâmbio entre o fazer cinematográfico negro do Brasil, da África Negra e outras diásporas: no primeiro Encontro de cinema negro, chamado

²⁶⁰ Maior festival de Cinema do continente africano. Realizado em Uagadugu, em Burquina Fasso, de dois em dois anos.

de I Encontro de Cinema Negro Brasil-África, o cineasta homenageado foi o pai do cinema africano, Ousmane Sembene, e a programação de exibição e mesas contou com a participação de produções e cineastas africanos.

No segundo encontro, chamado de II Encontro de cinema Negro Brasil-África e América latina, o homenageado foi o diretor Solano Trindade²⁶¹ e cineastas africanos e afro-latinos compuseram a programação. No terceiro encontro, denominado III Encontro de cinema Negro Brasil, África e Américas, em homenagem ao diretor Saint Clair Bourne²⁶², a programação e as discussões foram organizadas a partir da presença de filmes e diretores afro-estadunidenses, africanos, afro-caribenhos e afro-brasileiros.

Zózimo atuou ainda em diferentes movimentos políticos e artísticos com articulação do movimento negro, tendo como objetivo o de propor descontinuidade, rememoração e novas epistemes visuais, enquanto artista e pessoa, o que se destaca como sendo um feito magnífico, pois captar a si, desvendando e valorizando a sua própria história e a dos seus, em 1970, era assumir uma ruptura com os regimes visuais das representações dominantes, questionar e tirar imagem de onde parecia não existir, nem mesmo ser passível de existência.

2.3.2 Contextos Nacionais - Cinema Global

A escolha por focar Zózimo, ao iniciar esse capítulo, vem da mesma dinâmica da escolha por Ousmane Sembene para analisar a construção do cinema negro nas Áfricas Negras: ambos questionaram e romperam com o regime colonial de representação de si e dos seus. Ambos, em seu fazer artístico, propuseram novas imagens, novos olhares, novas texturas; ambos estabeleceram novos signos, novos significados e novas possibilidades de existir, enquanto sujeito negro.

No presente capítulo, a pesquisa se propõe a organizar e demonstrar a trajetória pela qual o cinema negro brasileiro vem se articulando. Para chegar até aqui, traçamos o local do corpo negro na história social do Brasil até os dias de hoje,

²⁶¹ Solano Trindade foi um teatrólogo, cineasta, ator, poeta e escritor negro. Criou o Teatro Popular Brasileiro, formado por operários, estudantes e domésticas, onde adaptaram para o teatro textos inspirados em manifestações culturais afro-indígenas-brasileiras (Bumba-meu boi e Caboclinhos).

²⁶² Documentarista estadunidense negro. Discutia as questões afro-estadunidense e sociais em seus filmes e explorou a trajetória de grandes figuras negras da história estadunidense.

apresentando a maneira como esse projeto social foi abraçado pelas telas brasileiras e como, em meio a tantas violências - físicas, sociais e representativas -, esse cinema foi se organizando.

Partindo da trajetória de Zózimo Bulbul, o presente subcapítulo se ocupará de recapitular o panorama político e cinematográfico brasileiro, após 1974 (ano de lançamento de *Alma no olho*) e no próximo - articulações negras: políticas de fomento de si -, recapitulando as movimentações da sociedade civil, artística e política negra na construção de um projeto afirmativo da negritude enquanto sujeito e imagem.

Em 1970, o Cinema Novo, de onde saíram grandes atores negros que se tornaram diretores nas décadas seguintes, já havia se dissolvido. O cinema engajado, politizado e alinhado com as questões das camadas mais populares, sucumbiu diante da perseguição do regime militar (1964-1985). O Cinema Marginal²⁶³, que surge em meio à decretação do AI-5²⁶⁴, com uma estética experimental e narrativas nos mais diversos gêneros - terror, policial, drama e erótico -, também acaba após repressão vivida por seus diretores.

É fundamental destacar o fato de que duas ações vão ditar o cinema brasileiro na década de 70: a criação da Embrafilme e a popularização do Movimento Pornochanchada. A Embrafilme financiava produções que se alinhavam com as exigências do governo militar e mais filmes populares que dariam retorno mercadológico. Ao mesmo tempo em que a Pornochanchada, inspirada nas comédias italianas da década de 60 e com forte apelo erótico, torna-se um grande sucesso comercial ao garantir, a partir da lei de reserva de telas para filmes nacionais, sua exibição em salas de cinema.

Já na década de 80, nos anos finais da ditadura, o Brasil se encontra em uma larga e forte recessão, proveniente da crise da dívida externa. O plano cruzado,

²⁶³ O Cinema Marginal foi um movimento cinematográfico brasileiro que propunha a ruptura com o cinema bem-feito como estética. Misturando diversos elementos - da contracultura, cinema hollywoodiano - e linguagens artísticas, o movimento se estruturou a partir da experimentação e da liberdade estética e narrativa dos seus cineastas. Principais obras do movimento: *Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla - 1968); *Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane - 1969); *Bang Bang* (Andrea Tonacci - 1971); *Jardim de guerra* (Neville d'Almeida - 1968).

²⁶⁴ O Ato Institucional nº 5 foi um decreto emitido durante o governo ditatorial de Artur da Costa e Silva, constando de 12 artigos que instituíram o fechamento do congresso nacional e dando pleno poder ao presidente nos estados e municípios, com a negação de habeas corpus, direito anteriormente garantido, em casos de crimes políticos.

lançado pelo presidente José Sarney no pós-ditadura, falha em seu objetivo de melhorar a crise financeira do Brasil, e o país entra em crise econômica, gerando uma hiperinflação, que perdura até o governo Collor. O Plano Collor, por sua vez, representa uma falha ainda maior, pois paralisa a economia do país, aumenta ainda mais a inflação e, por fim, confisca recursos de todos os brasileiros.

Nesse contexto de forte crise econômica, o cinema brasileiro, totalmente dependente da Embrafilme, sofre uma diminuição drástica no número de produções. Junto a isso, dá-se a popularização dos videocassetes e dos blockbusters hollywoodianos, o que vai se desdobrar na crise do sistema exibidor, a qual, diante da obrigatoriedade da exibição da produção nacional, passa a questionar a lei de reserva de tela. Como consequência desse panorama econômico, o então presidente Fernando Collor, em comunhão com uma agenda neoliberal, rebaixa o Ministério da Cultura à secretaria, corta os incentivos fiscais para a área da cultura e extingue, sem propor um novo mecanismo de fomento, a Embrafilme, a Concine²⁶⁵ e a FCB²⁶⁶.

Em dezembro de 1991, ainda no governo Collor, é publicada a Lei Rouanet (nº 8313/91), que estabelece a criação do PRONAC²⁶⁷. Em 1992, já no governo Itamar Franco, volta o Ministério da Cultura e, com ele, dá-se a criação da Secretaria para o desenvolvimento do audiovisual, sendo que em 1993 é publicada a Lei do Audiovisual (Lei 8.685) .

Esses avanços, fruto da movimentação da sociedade civil, vão modificar a dinâmica de incentivo para o audiovisual no Brasil. Se na Embrafilme o estado garantia o aporte financeiro das produções audiovisuais, nessa nova dinâmica o estado apenas intermedia e regula o contato entre as empresas privadas, que passam a investir em projetos culturais em troca de renúncia fiscal.

Em se tratando do Pronac, pode-se informar que o mesmo inicialmente se organiza a partir de três mecanismos: FNC (Fundo nacional de cultura); FICART (Fundo de investimentos cultural e artístico) e o incentivo a projetos culturais. A dinâmica complementar pensada para os três mecanismos não ocorreu, sendo que

²⁶⁵ Conselho Nacional de Cinema.

²⁶⁶ Fundação do Cinema Brasileiro.

²⁶⁷ Programa Nacional de Apoio à Cultura.

o último citado, o incentivo a projetos culturais, se torna o principal meio de incentivo da lei. Baseado na estrutura decrescente de dedução fiscal, o incentivo atribuída a obras com menor possibilidade de exploração comercial deduzções maiores ou até integrais.

No tocante à lei de audiovisual, a mesma aparece com um plano de urgência para o resgate do cinema brasileiro. Baseada na mesma dinâmica de renúncia fiscal, esta lei vai diferir da lei Rouanet por propor o abatimento total do valor aportado e vantagens adicionais, tais como: inclusão de despesas operacionais, vinculação da marca ao material fílmico e promocional da obra como patrocinador e aquisição de percentual dos direitos de comercialização da obra.

Desta forma, como explica Marcelo Ikeda no artigo *As leis de incentivo e política cinematográfica no Brasil a partir da retomada* (2016, p. 168), a Lei do audiovisual provoca a primeira grande distorção na lógica de captação de recursos, tornando a doação/patrocínio em vantagem financeira para o investidor e voltando a dinâmica de investimentos para o mesmo esquema da Embrafilme, adotando incentivos concentrados em obras com perfil de retorno comercial.

Por conta dessas leis, entre 1994 e 1998, ocorre um boom de produções cinematográficas e um novo horizonte audiovisual, ainda que pequeno, se estabelece no Brasil: surgem diretores fora do eixo Rio-São Paulo e diretoras mulheres.

No período que se convencionou chamar de Cinema da Retomada²⁶⁸, o cinema brasileiro se volta novamente para o sertão e as favelas. Nesse retorno, diferentemente do que Glauber propunha com a estética da violência²⁶⁹ no Cinema Novo, estetiza-se a miséria e a câmera torna-se apolítica, não interessando se a mesma vai incomodar o espectador, mas que haja a plasticidade da miséria, capaz de tornar bela a dor dos outros.

Passamos da 'estética' à 'cosmética' da fome, da ideia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao *steadcam*, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o 'belo' e a 'qualidade' da imagem ou, ainda, o domínio da técnica e da narrativa

²⁶⁸ Deu-se ao boom de produções cinematográficas no pós-governo Collor o nome de Cinema da Retomada.

²⁶⁹ Na estética da fome, Glauber defendia que a imagem torna a experiência do espectador, diante da violência da pobreza e da fome, insuportável.

clássica. Um cinema 'internacional popular' ou 'globalizado', cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética 'internacional'. O sertão torna-se um palco e museu a ser 'resgatado' na linha de um cinema histórico-espetacular ou 'folclore-mundo' pronto para ser consumido por qualquer audiência. (BENTES, 2007, p. 245)

Semelhante procedimento leva Ivana Bentes a escrever o artigo *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*, em que a mesma aborda o fato de o Sertão ser romantizado e as favelas folclorizadas, uma vez que se transmite a ideia de a violência ser um artigo pop.

Paralelamente a esse boom produtivo, no final da década, especificamente em 1998, a Globo Filmes, braço cinematográfico do Grupo Globo²⁷⁰, entra no mercado audiovisual brasileiro. Pensada a partir do público nacional (majoritariamente habituado ao padrões televisivos), ciente das mudanças ocorridas no mercado exibidor (fim dos cinemas de ruas, início dos multiplex²⁷¹, disputa de janela com o home vídeo e as TVs por assinatura) e orientado pelo mercado, a Globo Filmes vai utilizar de toda sua estrutura para produzir, distribuir e promover suas produções.

É importante destacar que a indústria cinematográfica se organiza em três esferas complementares, que demandam outras muitas estruturas que exigem, juntas, um grande aporte financeiro: produção, distribuição e exibição. Na produção, a Globo Filmes detinha a estrutura (proveniente da experiência de teledramaturgia da emissora), equipe (atores, diretores e produtores também funcionários da emissora) e a expertise de quarenta anos de conhecimento do seu público consumidor. Por isso, dentre suas principais produções estão as adaptações para o cinema de seriados televisivos com sucesso de público (*Os normais*, *A grande família*) e peças de teatro com grande apelo popular (*O auto da Compadecida*, *A partilha*, *Divã*).

Em se tratando da distribuição, a Globo Filmes foca a divulgação das produções enquanto primeira janela nos multiplex, utilizando a estrutura dos outros veículos do grupo - telejornais, programas de TV e inserção de propaganda nos

²⁷⁰ Maior conglomerado de mídia e comunicação da América Latina. Engloba rede de televisão, editora e emissora de rádio.

²⁷¹ Salas de cinema em espaços de consumo.

intervalos entre programações²⁷² -. Na exibição, após a comercialização nas salas de cinema e home vídeo, adicionam à obra a sua grade televisiva no formato original e, em alguns casos, exibindo-os de forma seriada.

Com clara estratégia de reutilização de suas estruturas de mídia e comunicação no barateamento dos custos das suas produções cinematográficas e da opção por produzir um cinema que replica esteticamente e narrativamente fórmulas de sucesso na TV, a Globo Filmes atinge um grande sucesso de bilheteria, contando com dezoito produções na lista dos vinte filmes brasileiros mais assistidos entre 2000 e 2011 (Ancine, 2013).

2.3.3 Articulações Negras - Políticas de Fomento de Si

Diante desse contexto de redemocratização do Brasil e o fim da Embrafilme, novas dinâmicas de incentivo, retomada do cinema brasileiro, volta das câmeras para os sertões e favelas e entrada da Globo Filmes na indústria cinematográfica, o cinema negro brasileiro, à margem desse panorama, vai olhar para a câmera e deixar que ela olhe de volta, vai se investigar, vai espelhar a si, seu corpo, suas texturas e narrativas.

Os atores do Cinema Novo, ainda na década de 70, se lançam como diretores: Waldir Onofre escreve e dirige a comédia *As aventuras amorosas de um padeiro*²⁷³ (1975); Antônio Pitanga dirige o filme *Na boca do mundo*²⁷⁴ e, na década de 80, com o filme *Amor Maldito* (1984), Adélia Sampaio²⁷⁵ lança seu primeiro longa-metragem, tornando-se a primeira mulher negra a dirigir um longa no Brasil e

²⁷² Entrevistas com atores e equipe, exibição de bastidores, participação de elenco em programas da casa.

²⁷³ Desiludida com o casamento, Rita passa a viver aventuras fora do casamento. Primeiro, com o padeiro português Marques e depois com o poeta e pintor Saul. Se sentindo humilhado, o padeiro arma para que o marido de Rita descubra suas traições.

²⁷⁴ Antônio e Terezinha são pescadores na pequena cidade de Atafona, interior do Rio de Janeiro, e sonham viver na cidade grande. Clarisse, desiludida com o casamento e vida que leva, vai até Atafona em busca de uma nova vida. Antônio e Clarisse começam a se envolver amorosamente e Terezinha vê nessa relação a chance que eles têm de abandonar a vila de pescadores.

²⁷⁵ Em *Amor Maldito*, projeto com aporte financeiro negado pela Embrafilme por ser considerado imoral, Adélia conta a história de amor entre Fernanda e Suely. Intercalando imagens do tribunal, onde Fernanda é julgada pelo assassinato de Suely, que na verdade cometeu suicídio ao descobrir estar grávida de um homem casado, e imagens do relacionamento de amor e liberdade delas.

a primeira cineasta a trazer ao cinema brasileiro o olhar feminino sobre o amor entre duas mulheres.

Paralelamente, algumas movimentações de organizações e artistas negros, iniciados em 1970, vão pautar discussões sobre as representações dos corpos e histórias negras no audiovisual. Na década de 80, Zózimo se manteve crítico aos festejos da Abolição da Escravatura organizados por canais de TV e criticou também o esvaziamento das questões raciais nas obras *Quilombo* (1981), de Cacá Diegues, e *Chico Rei* (1985), de Walter Lima Júnior.

Em 1995, entidades negras, após a exibição da cena em que o empresário Raul Pelegrini, interpretado por Tarcísio Meira, trata de forma violenta seu empregado Kennedy, interpretado pelo ator negro Alexandre Moreno, que reage de forma submissa à desconfiança de furto do patrão, na novela *Pátria Minha* (1994-1995), se mobilizam a partir de notificação jurídica e cartas enviadas à emissora e imprensa, exigindo reparação da representação estereotipada do personagem negro.

No mesmo ano de 1995, a senadora negra Benedita da Silva (PT-RJ) apresenta o projeto de Lei nº 10, no qual defendia a participação obrigatória de 40% de negros nas peças publicitárias governamentais e em produções nacionais para televisão. Em 1998, o deputado federal negro Paulo Paim (PT-RS), lança o projeto de lei nº 4.370²⁷⁶ sobre a representação étnico-racial em obras, sendo peças publicitárias ou filmes, exibidas nas emissoras brasileiras. Ambas as leis foram rejeitadas, mas suscitaram discussões sobre o tema na sociedade.

No início dos anos 2000, dois manifestos vão sistematizar diretrizes para um audiovisual que reflita genuinamente o povo brasileiro, através de uma narrativa diferenciada em face dos corpos negros e a construção de uma Cinema Negro Brasileiro: *Gênese do Cinema Negro Brasileiro - Dogma Feijoadá e o Manifesto de Recife*.

²⁷⁶ No projeto de Lei, o artigo 3º previa a obrigatoriedade às emissoras de televisão de “apresentar imagens de pessoas afrodescendentes em proporção não inferior a 25% do número de atores e figurantes. As peças publicitárias deverão apresentar imagens de pessoas afrodescendentes não inferior a 40% do número total de atores e figurantes” (CARDOSO, 1988, apud CARVALHO E DOMINGUES, 2017, p. 13).

O primeiro manifesto, escrito pelo então estudante de cinema Jeferson De e apresentado no *11º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo - Kinoforum* -, pregava 7 mandamentos fundamentais para o estabelecimento de um cinema negro: 1º - O filme tem de ser dirigido por realizador negro; 2º - O protagonista deve ser negro; 3º A temática do filme tem de estar relacionada com cultura negra brasileira; 4º - O filme tem de ter um cronograma exequível (filmes-urgentes); 5º - Os personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6º - O roteiro deve privilegiar o negro comum brasileiro e 7º - Os super-heróis ou bandidos devem ser evitados.

O segundo manifesto, por conseguinte, chamou-se *Manifesto de Recife*²⁷⁷ e foi pensado e apresentado durante o 5º Festival de cinema do Recife, em 2001, exigindo, a partir de quatro premissas, a inclusão de negros em outras posições dentro e fora de tela. As exigências eram: 1º O fim da segregação a que são submetidas os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências e emissoras de televisão; 2º A criação de um fundo para o investimento de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3º A ampliação do mercado de trabalho para profissionais afrodescendentes; 4º A criação de uma nova estética para o Brasil que valorize a diversidade e a pluralidade étnica, religiosa e regional da população brasileira.

Outra luta do movimento negro, que vai reverberar diretamente na sociedade brasileira e no cinema negro brasileiro contemporâneo, é a adoção de ações afirmativas para inclusão de negros na educação superior. Adotada inicialmente pela UNB²⁷⁸/UERJ²⁷⁹/UNEB²⁸⁰, o sistema de cotas tornou-se lei em 2012 e instituiu que 50% das vagas em Universidades e Institutos Federais sejam direcionadas para pessoas oriundas do ensino público, com metade dessa cota destinada à população com renda familiar de até 1,5 salário-mínimo per capita e a outra metade a ser distribuída entre negros e deficientes²⁸¹.

²⁷⁷ O manifesto foi assinado por Milton Gonçalves, Zózimo Bulbul, Ruth de Souza, Joel Zito Araújo e Maria Ceíça.

²⁷⁸ Universidade de Brasília.

²⁷⁹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

²⁸⁰ Universidade do Estado da Bahia.

²⁸¹ A distribuição das vagas da cota racial e deficiência é feita de acordo com a proporção de indígenas, negros, pardos e pessoas com deficiência da unidade da Federação onde está situada a

Em 2012, as discussões sobre políticas afirmativas para o audiovisual, iniciadas por Benedita da Silva e Paulo Paim ainda na década de 90, começaram a se efetivar. A Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, em parceria com a Secretaria de Políticas de Ações Afirmativas da Secretaria de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República (SEPPIR-PR), lançam o edital *Curta Afirmativo: Protagonismo dos cineastas afro-brasileiros na produção audiovisual*, destinado à produção de obras nacionais inéditas dirigidas por jovens negros. Com duas seleções, 2013 e 2014, o edital premiou com até 100 mil reais projetos de curtas-metragens, podendo ser ficção ou documentário, com temática livre e R\$125.000 para mídias que abordassem culturas de matrizes africanas em suas narrativas. Em 2016, o MinC lança o Edital Longa Afirmativo, viabilizando a produção de Três longas de realizadores negros: *Um dia com Jerusa* (2018), da diretora baiana Viviane Ferreira, *Cabeça de Nêgo* (2021) do diretor cearense Déo Cardoso e *Marte 1* (2022) do diretor mineiro Gabriel Martins.

Visando a inclusão de pessoas negras, transgêneros e mulheres cis no setor audiovisual, governos e prefeituras, a partir das suas secretarias e empresas com foco no desenvolvimento dos setores audiovisuais, vão adicionar políticas afirmativas aos seus processos de seleção em editais.

A SPCINE, iniciativa da prefeitura de São Paulo para o desenvolvimento do audiovisual paulista, em 2019 incorporou em seus editais o Plano de Políticas Afirmativas da SPCINE²⁸², que se organiza nas seguintes diretrizes:

- Pontuação adicional indutora: para projetos que contemplem mulheres cis e pessoas transgêneros em cargos como direção, direção de fotografia, roteiro e coordenação de pós; empresas que tenham o quadro societário majoritário composto por pelo menos uma pessoa negra; no caso de editais de distribuição, filmes avaliados positivamente no Teste *Bechdel*²⁸³ ou

universidade ou instituto federal, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)

²⁸² Para ter acesso aos resultados iniciais da inserção das políticas afirmativas nos editais da SPCINE: <http://spcine.com.br/politicas-afirmativas-spcine-2/>

²⁸³ O Teste *Bechdel* analisa se a participação feminina faz diferença no enredo dos filmes a partir de três regras básicas: O filme tem duas ou mais mulheres como nome? Elas conversam entre si? O assunto da conversa é algo que não seja homem ou assuntos relacionados a romance?

produtoras que tenham catálogos voltados para a diversidade (obras temáticas negras, LGBTQIA+ ou dirigidos por mulheres);

- Cotas reservadas de disputa e acesso para determinados grupos;
- Composição de comissões de seleção plurais e representativas (compostas também por mulheres e pessoas negras);
- Criação de uma comissão permanente responsável pelo procedimento de aferição de autodeclaração de pertencimento racial;
- Possibilidade de que projetos contemplados e suplentes participem de ações correlatas de capacitação do departamento de formação da SPCINE.

Em 2021, FUNCULTURA (Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura) inseriu, visando a descentralização dos projetos aprovados e a inclusão de pessoas negras e mulheres, políticas afirmativas de regionalização e diversificação racial e de gênero em seus editais²⁸⁴. Também em 2021, a Rio Filmes estabelece em seus editais os seguintes critérios para pontuações adicionais a partir das políticas afirmativas²⁸⁵:

- +5 pontos para empresas proponentes sediadas nas áreas de planejamento 3,4 e 5²⁸⁶ (exceto Barra da Tijuca e Recreio dos Bandeirantes);
- +3 pontos caso sócio (a) da produtora proponente ou diretor (a) for negra, indígena, com deficiência ou transgênera;
- +2 pontos se a sócia proponente ou diretora for socialmente mulher;
- Nas linhas 3 e 4, +3 pontos para proposta em que a roteirista é negra, indígena, deficiente ou transgênera e +2 pontos para roteiristas mulheres socialmente.

²⁸⁴ Para ter acesso aos resultados iniciais da inserção das políticas afirmativas nos editais da Funcultura: <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/fundarpe/governo-lanca-o-pacote-de-editais-para-o-funcultura-2022-de-r-32-milhoes/>

²⁸⁵ Para ter acesso aos resultados iniciais da inserção das políticas afirmativas nos editais na Rio Filmes: <https://prefeitura.rio/noticias/politicas-afirmativas-alcancam-bons-resultados-nos-editais-de-fomento-2021-da-riofilme/>

²⁸⁶ Regiões socialmente mais vulneráveis.

2.3.4 Cinema Negro Brasileiro Contemporâneo: “Estamos produzindo, mas não estamos tendo acesso”

A historiadora Saidiya Hartman diz que ainda estamos vivendo a sobrevivência da escravidão. Estudar o corpo negro, socialmente e representativamente, é ter certeza da continuidade dessa dinâmica colonial. Se analisarmos claramente o presente, a escravidão ainda determina leituras sociais e possibilidades de acesso da população negra ao básico - saúde, educação e vida – e, no que tange à construção das imagens negras, as telas se comportam como o que Jean Claude Bernadet e Rita Galvão nomearam de “Caixa de eco ideológica” abraçando, reforçando e atualizando os moldes fixados no período colonial.

No período silencioso (1898-1929), o corpo negro aparece nas margens da tela, segundo Carvalho (2004, p. 214) “de forma lateral, isto é, quase sempre nas bordas e no fundo dos enquadramentos e sem nenhuma função dramática. A impressão que temos dessas imagens é que elas ‘escapam’ ao controle do cinegrafista”. No período da Chanchada, o corpo negro assume a tela no sentido restrito de dar veracidade à ambiência imagética das tramas e, quando colocado em papel com algum finalidade narrativa, assume estereótipos caricaturais, atualizando novamente seu status colonial. No cinema novo, ocupam a centralidade da tela, protagonizam narrativas, mas “metaforizadas na figura do povo” (CARVALHO, 2006, p. 24), e parte do coletivo racial. No cinema da retomada, o corpo negro volta às telas. No entanto, diferentemente da proposta do Cinema Novo, tem suas miserabilidades e violências perversamente estetizadas e romantizadas.

Para organizar uma leitura mais atual da posição do corpo negro no cinema brasileiro hoje, voltamos a analisar duas pesquisas citadas anteriormente nesse capítulo: *A cara do cinema nacional: perfil de gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)*²⁸⁷ e *Diversidade de gênero e raça nos longas-metragens brasileiros lançados em sala de exibição em 2016*²⁸⁸.

²⁸⁷ Para acessar pesquisa completa: <http://gemaa.iesp.uerj.br/infografico/infografico1/>

²⁸⁸ Para acessar informe completo: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe_diversidade_2016.pdf

A primeira pesquisa, *A cara do cinema nacional: perfil de gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)*, desenvolvida pelo GEMAA e lançada em 2015, vai apresentar dados que corroboram a forma que o audiovisual brasileiro ainda serve a um plano de embranquecimento da sociedade.

Apesar de mais da metade da população brasileira (50,7%)²⁸⁹ ser negra, a pesquisa que cobre os 20 filmes brasileiros com maior bilheteria de cada ano durante o período de 2002 e 2012 vai apresentar os seguintes dados: 80% do elenco desses filmes é de cor branca; na direção, 84% dos diretores são homens brancos, 13% são mulheres brancas, 2% são homens negros e nenhuma direção feita por mulheres negras; no roteiro, 74% são homens, sendo 4% de homens negros, e 26% mulheres brancas, tornando a não ter registro de mulheres negras também nessa posição.

Na pesquisa da Ancine publicada em 2018, *Diversidade de gênero e raça nos longas-metragens brasileiros lançados em sala de exibição em 2016*, 142 filmes e o perfil de 1326 profissionais foram analisados. Partindo da apresentação dos dados apresentados na *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio - PNAD*²⁹⁰ publicada em 2016, na qual 51,5% da população brasileira é mulher e 54% é negra, o estudo analisa a diversidade de gênero e raça nas funções direção, roteiro, produção executiva, elenco, direção de fotografia e direção de arte. Dos 1326 profissionais analisados, 62% eram do gênero masculino, 70,7% eram brancos²⁹¹ e 8,3% negros²⁹².

Na direção, 97% das obras foram dirigidas por pessoas brancas, sendo 75,4% por homens e 19,7% por mulheres, 2,1% por homens negros e nenhuma por mulheres negras. Nas equipes de roteiro, 59,9% são formadas exclusivamente por homens brancos, 16,2% apenas por mulheres brancas, 2,1% apenas por homens negros e, em casos de equipes mistas, 16,9% entre mulheres e homens brancos e 3,5% entre homens brancos e negros, não tendo registros de mulheres negras assinando algum roteiro.

²⁸⁹ Dados retirados da pesquisa *A diversidade nacional* de 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Seguindo a classificação do IBGE, convencionou-se a chamar negros/negras a soma dos grupos populacionais pretos/pretas e pardos/pardas.

²⁹⁰ IBGE - 2016.

²⁹¹ Não foi possível confirmar a raça de 20,5% dos profissionais.

²⁹² Juntando pretos (5,3%) e pardos (3,0%)

Por conseguinte, na função de produção executiva, mulheres aparecem em 39,7% das equipes exclusivas, enquanto 31,2% são formadas apenas por homens, sendo 2,1% por homens negros e nenhum exclusivamente por mulheres negras; em equipes mistas, há registro de mulheres negras dividindo a função em 1% das produções com equipes exclusivamente femininas e em 3% as obras com equipes com profissionais de ambos os gêneros e raças²⁹³. Na observação do elenco principal²⁹⁴, 60% dos atores eram do gênero masculino, sendo 81,2% de cor branca, e dos 40% das atrizes apenas 13,3% eram negras²⁹⁵. Nas funções de direção de fotografia e direção de arte, as informações sobre os profissionais foram insuficientes para a análise racial.

Diante dos dados apresentados pelas duas pesquisas, a primeira analisando filmes entre 2002 e 2012 e a segunda com os filmes lançados em 2016, dois pontos são importantes destacar: Primeiro, o aumento da população autodeclarada negra e, segundo, o cinema brasileiro continua branco.

No campo da representação, a pesquisa *Cor e Gênero no Cinema Comercial Brasileiro: Uma análise de filmes de maior bilheteria*²⁹⁶ examinou 238 filmes, lançados entre 2002 e 2013, a partir do recorte de raça e gênero nas funções de direção, roteiro e elenco e, em uma segunda parte do levantamento, traçou sob o mesmo recorte, agora com escopo de 91 filmes²⁹⁷, também a posição do personagem na narrativa (principal, coadjuvante, narrador), orientação sexual, nível de participação na trama, idade, profissão, local de moradia, região e se o personagem aparecia sem roupa.

No que tange ao eixo temático desses 91 filmes, 44 (48%) dos filmes abordam um tema social com viés sociológico e 30 (33%) envolviam situações criminosas. Na observação de cor e faixa de idade, pretos e pardos se concentram

²⁹³ A soma de equipes com raça mista totalizam cinco produções. Ainda que a função de produção executiva seja em sua maioria ocupada por mulheres, a presença das mulheres negras é ínfima.

²⁹⁴ Foram considerados elenco principal os atores cujo nome foi indicado no cartaz do filme (nomes em destaque, nomes nos créditos gerais).

²⁹⁵ 8,7% pretos e 4,6% pardos.

²⁹⁶ Para acessar pesquisa completa: <https://portal.sescsp.org.br/files/artigo/7372045f-ff0c-47aa-87f8-b5efe65cf575.pdf>

²⁹⁷ Dos 238 filmes observados na primeira parte da pesquisa, apenas 91 figuravam em seu elenco atores e atrizes negras. Para análise da segunda parte foram considerados elenco principal os personagens citados nas sinopses, com presença nos cartazes de divulgação e com aparição relevante com falas no trailer.

entre personagens com a faixa da infância (até 10 anos) e pré-adolescência (10 a 14 anos).

Na verificação do local de moradia dos personagens, nas moradias marcadamente populares (favela, periferia, subúrbio, campo, pequenas propriedades rurais) negros e brancos incidem quase igualmente nas tramas, igualdade essa que não ocorre nas moradias mais elitizadas (grandes propriedades rurais, condomínios, mansões de luxo), habitadas por brancos, em mais 80% das tramas.

No estudo da ocupação dos personagens por cor, pretos e pardos ocupam significativamente as subprofissões e, no recorte por gênero, as profissões prestigiosas são ocupadas por homens em 24,6% das tramas e 13,8% por mulheres, sendo possível concluir, como indicado pelo autores da pesquisa, uma visível preferência pela fixação e manutenção das corporalidades negras na subalternidade do imaginário social brasileiro:

É possível especular que há nesse corpus analisado uma sobre-exposição da figura do “negro jovem”, objeto de medo no imaginário social. A Análise do local de moradia desses personagens pretos e pardos de idade inferior a 14 anos permite caracterizá-los melhor: excluídos os três casos em que não há informação sobre a moradia, restam 37 personagens e 48% deles são moradores de favelas; 21% moram na rua; 11%, em pequenas propriedades rurais; 8%, no subúrbio ou na periferia; 5,4%, em quilombos; 2,7%, em cortiços; e 2,7%, em fábricas. Nenhum deles, portanto, mora em apartamentos, casas e condomínios. Ainda que não haja, a princípio, nada de errado em trazer para os filmes moradores de favelas, por exemplo, a ausência de personagens com outras situações de moradia sinaliza que esses pretos e pardos crianças e pré-adolescentes estão sendo representados conforme um estereótipo. Outro dado significativo diz respeito ao gênero desses personagens: 92% deles (34) são do gênero masculino e apenas 8% (3), do feminino, o que parece corroborar a tese de que esse cinema recebe forte influência de um olhar fixado em um tipo social muito específico: o do negro jovem socialmente marginalizado. (CANDIDO et al., 2016, página 131)

Em artigo publicado em junho de 2022 sobre a representação de indivíduos amarelos no audiovisual brasileiro, Hugo Katsuo pergunta: (KATSUO, 2022) “Em uma sala de cinema, diante de uma tela em branco, meu corpo se ausenta da imagem. Início, portanto, esse relato com uma pergunta: o que há de cinema numa alvura que nunca cessa?”.

Ao longo deste capítulo discutiu-se as ausências (política, social, representativa), foram traçadas as lutas por presença e, agora, neste subcapítulo, será discutido o modo como está sendo articulado para além da quantidade de presença, a qualidade da mesma. O que há de cinema numa imagem que até me faz presente, mas que me prende na performatividade construída pelo outro?

O que há de cinema numa narrativa que me fixa no lugar de coadjuvante ou antagonista do personagem branco e nem por um segundo considera meu corpo no protagonismo das minhas próprias histórias? O que há de cinema numa indústria que até me registra, porém, não me permite também ser o dono do registro?

Hugo Katsuo pergunta e ainda no texto responde (KATSUO, 2022) “o universo cinematográfico sabe ser lugar de negação, de inexistência”. Eu, dentro da minha procura e pautando a qualidade do registro dos negros nas lentes das narrativas brancas, assinalo sua resposta, o universo cinematográfico sabe ser lugar de negação, sabe ser lugar de inexistência e, adiciono, sabe ser prisão.

Por isso, uma categorização de um Cinema “Negro” ainda torna-se necessária. Aqui, neste espaço de disputa, resgata-se a alteridade no exercício estético e narrativo de os negros captarem a eles mesmos. Ao propor-se uma nova proposta de representação, leva-se à imagem de suas existências plurais. Aqui, de acordo com a fala do pedagogo Marco Aurelio Conceição, no artigo *Quem tem medo do cinema negro*, entende-se que para os negros, que não cabem nem na frente e nem atrás das telas, o ato de fazer um filme, como tudo na experiência de se viver enquanto negro, é antes de tudo um ato de agência e, por isso, político.

O crítico, pesquisador e curador da *Mostra Cinema Negro: Capítulos de uma História Fragmentada*²⁹⁸ Heitor Augusto (2018, p. 149) entende que a demarcação de um cinema negro é um gesto político necessário e detém uma importância estratégica de afirmação, já que, ao pautar-se o corpo negro como sujeito do olhar, está-se naturalmente, tirando o negro do papel de objeto do olhar branco hegemônico.

Ainda sobre esse cinema circunstancialmente político, Julio Cesar dos Santos e Rosa Maria Berardo, entendem a identificação de cinema “negro” (2013, p.4)

²⁹⁸ Mostra Especial do 20º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte . Para acessar catálogo completo: <https://drive.google.com/file/d/1tYxGjUA-mCO4lfO6GRKcp9g1Mo3Jx0s0/view>

como “uma resposta identificadora a determinadas demandas históricas, sociais e culturais, nas quais o ‘negro’ sugere uma adjetivação de pertencimento e reconhecimento de uma identidade necessária”.

Mesmo que diretores negros tenham produzido seus filmes ao longo dos anos, as políticas de fomento tenham viabilizado um retorno expressivo do cinema brasileiro e que o *Dogma Feijoadado* e o *Manifesto de Recife* tenham pautado reivindicações representativas e articulações do movimento negro e transformado em políticas afirmativas, o cinema negro existiu e ainda existe à margem do cinema brasileiro.

Quando se pensou em como organizar esse subcapítulo, foi traçado um caminho de como se começaria a análise a partir dos dados da Ancine e do GEMAA, elaborando-se um apanhado das ausências de corpos negros em outras leituras, nas imagens e, principalmente, nas funções constitutivas de um filme.

Da mesma forma, pensou-se em como essas ausências no audiovisual é mais uma faceta do racismo, tendo sido pesquisadas, para tanto, as programações dos principais festivais do país, filmes de diretores negros brasileiros nos catálogos das principais plataformas de streamings, chegando-se ao filme *Dia de Jerusa* na Netflix. Por meio dele, inclusive, a autora desta tese conheceu sua diretora, Viviane Ferreira.

Desse encontro com Viviane Ferreira, diretora e articuladora do cinema negro brasileiro, sua análise acessa questões que a atravessam como sujeito à procura de uma imagem de si, enquanto cineasta à procura dessa filmografia e como pesquisadora do cinema negro: em quais espaços estou me procurando? Sob quais paradigmas estou pensando o cinema: pelos critérios cinematográficos universais - industrialista, capitalista - ou pelos critérios que o estabelecem enquanto linguagem artística?

Não dá para você imaginar que não há mulheres negras fazendo cinema nesse país, com tantas mulheres com suas câmeras, construindo suas narrativas em seus bairros e nas quebradas de norte a sul desse país [...] Estamos produzindo, mas não estamos tendo acesso. (FERREIRA, 2018)

Quando questionada sobre as pesquisas da Ancine e do GEMAA, essa é a resposta de Viviane Ferreira. A partir dela, entende-se que a análise não se desenvolveria, baseando-se apenas nos dados já apresentados ou da mera indicação dessas ausências, ou ainda do estudo da estrutura da indústria brasileira, mas do olhar para como os realizadores negros estão pensando, produzindo, distribuindo, exibindo e existindo na margem.

Para voltar seu estudo para as articulações da margem, a autora adota a mesma dinâmica que fez com que esta pesquisa cruzasse com Viviane Ferreira: ponto de partida dos filmes e experiências audiovisuais, busca do autor em entrevistas, blogs e pesquisas. Em seguida, realização de estudo dos esquemas desses realizadores para a produção, distribuição e exibição dessas obras, para, depois, aprofundar as articulações paralelas capitaneadas por profissionais negros na estruturação, atualização e manutenção deste cinema.

Cumprе salientar que, na última década, a micro revolução das cotas raciais no ensino superior impacta para além do número de ingresso de estudantes negros nas universidades, mas também no processo de identificação desses sujeitos com as suas negritudes. Desse acesso aos espaços de produção de saber e do contato com epistemologias outras, o movimento natural de identificação-ruptura-urgência toma conta desse sujeito que, diante da dissociação com a imagem que nunca lhe coube, entende que também tem o direito de olhar.

É nesse mar de significações, descontinuidades e ressignificações do sujeito negro em pleno despertar racial, que vai emergir, de forma urgente e beirando à ebulição, a necessidade desses corpos de tornarem-se atores sociais dos seus atravessamentos, da escolha das imagens que os legitimam e da construção das narrativas que os relatam. Não mais refém do olhar do outro, o sujeito, como nomeado por Viviane Ferreira em sua tese de doutoramento, reconhece seu corpo como território de insurgências e na conexão com outros corpos-territórios, aqui já enquanto reverberação do processo pessoal no coletivo, vindo a traçar, no caso da linguagem cinematográfica, um cinema que tem as negritudes - porque não há apenas uma única forma de experienciar raça - como central.

Ainda na tese e reconhecendo a multiplicidade de formas assumidas pelos Cinemas Negros, a pesquisadora estabelece uma tentativa de definição do mesmo

a partir de três núcleos constitutivos: o Corpo-negro-território, Poder de Invenção e Liberdade Poética. Corpo-negro-território, conceito retirado da ideia de Negritude de Aimé Césaire, é o corpo que conscientemente se coloca como “principal arma de insurgência contra a colonialidade, o escravagismo, as hegemonias ocidentais e o capitalismo predador” (FERREIRA, 2019, p. 76).

É importante destacar que o Poder de invenção é o movimento cinematográfico e político dos realizadores negros que possibilita aos cinemas negros criar rachaduras nas estruturas sociais e que Liberdade Poética vai ancorar as produções nos corpos negros e nas formas por eles produzidas. O corpo negro que se estabelece enquanto território é onde o cinema negro contemporâneo brasileiro vai se atracar. O corpo aqui é local de partida e de chegada, é relato em si, é boca que fala, é escuta e troca, é linguagem, forma e narrativa, é exercício de si. Partindo dele e do seu potencial imaginativo é que os cinemas negros vão sistematizar os paradigmas que o organizarão como movimento.

Os diretores negros estão partindo de si, propondo sua sensibilidade estética, sua linguagem, inventando suas narrativas e representações, construindo o cinema que lhes cabe. Algumas narrativas estão propondo uma interpretação ou ponto de vista diferente da História Oficial, outras estão nomeando suas realidades e relatando esteticamente seus instintos, enquanto outras ainda se propõem à extrapolação e se desobrigam a editar suas narrativas e linguagens.

Propondo um diálogo entre filmes realizados em diferentes momentos do Brasil e os curtas-metragens lançados nos últimos dez anos, Heitor Augusto, curador da *Mostra Cinema Negro: capítulos de uma história fragmentada*, ao relatar seu processo curatorial traçou, a partir dos 150²⁹⁹ filmes do escopo, como e o que diretores negros olharam: raça ao centro, raça com detalhe, registro documental, desejo narrativo, experimentação formal e despertar racial.

Alguns filmes tinham as questões raciais como narrativa central, outros desenvolveram narrativas que não tinham raça como questão e outros ainda usavam do registro documental para relatar e celebrar as culturas e vidas negras. Havia também alguns que desenvolviam os corpos negros no cinema narrativo de

²⁹⁹ Inicialmente, o escopo curatorial era de 180 filmes, mas 30 obras estiveram inacessíveis, por inexistência de cópias digitais ou físicas.

ficção propondo a interseccionalidade com outras linguagens e, por fim, o registro de sujeitos negros nos seus processos de amar a si mesmo.

Juliana Vicente, no curta-metragem *Cores & Botas*³⁰⁰, conta a história de Joana, menina negra de família bem-sucedida, que como toda menina dos anos 80 sonha em ser paqueta da Xuxa. Em *Dia de Jerusa*³⁰¹, de Viviane Ferreira, duas mulheres negras de gerações diferentes se deixam atravessar pelas memórias, perspectiva de futuro, afetos e dores uma da outra.

Por conseguinte, a película *Marte 1*, do diretor Gabriel Martins, acompanha o cotidiano de uma família negra periférica em suas narrativas individuais: Wellington, porteiro de um prédio de luxo, sonha com a carreira de jogador de futebol para o filho mais novo. Tercia, diarista e mãe da família, após um incidente com um pegadinha filmada, passa a acreditar que está amaldiçoada; Deivinho, filho de Wellington e Tercia, sonha ser astrofísico e participar de uma missão para colonização de Marte e Eunice, filha mais velha, estudante de direito que sai de casa para morar com a namorada.

Joyce Prado, dirigiu e produziu, o álbum visual do CD *Bom mesmo é estar debaixo d'água*³⁰² da cantora baiana Luedji Luna e o documentário *Chico Rei entre nós*³⁰³ sobre o Rei Congolês que se tornou escravo e libertou a si mesmo e aos seus súditos, durante o Ciclo de Ouro em Minas Gerais. O rapper baiano Baco Exu do Blues, roteiriza e produz, o filme *Bluesman*³⁰⁴, faixa de abertura do seu álbum de mesmo nome. A artista visual Aline Motta, misturando fotografia, linguagem documental e performance, a partir de uma pesquisa iconográfica histórica e dos relatos orais da sua própria família, tenta formular as possíveis origens de sua tataravó no documentário *Filha Natural*³⁰⁵.

³⁰⁰ Link Filme Cores & Botas: <https://www.youtube.com/watch?v=LI8EYEygU0o>

³⁰¹ O longa-metragem derivado do curta está disponível no catálogo da Netflix. Link do Curta Dia de Jerusa: <https://www.youtube.com/watch?v=0RY3pkRcPiQ&t=2s>

³⁰² Para acessar o álbum visual “Bom mesmo é estar debaixo d’água”: <https://www.youtube.com/watch?v=Z7IPX61UdJ4>

³⁰³ Link do trailer do Documentário “Chico Rei entre nós”: <https://www.youtube.com/watch?v=upxysKzbjI4>

³⁰⁴ Link do filme Bluesman: <https://www.youtube.com/watch?v=-xFz8zZo-Dw&list=PLEBT36dqW0GJ07iVGqPFePEB-ASyttBn>

³⁰⁵ Link do Documentário Filha Natural: <https://vimeo.com/406336661>

Yasmin Thainá, no documentário *Kbela*³⁰⁶, registra de forma sensível, começando do cuidado de mulheres negras com seus cabelos, o exercício das mesmas em seus processos de amor-próprio e empoderamento. Raphael Vicente³⁰⁷, com sua própria casa no Complexo da Maré como cenário e a família como elenco, produz, roteiriza, dirige e atua em vídeos de humor, inspirados na cultura pop para a plataforma de vídeos curtos TikTok.

Camila de Moraes, por sua vez, dirige e roteiriza o documentário *O Caso do homem errado*³⁰⁸, obra que não se prende a moldes estéticos e narrativos e é, concomitantemente, relato, reconstituição, denúncia e análise sociológica da história do operário negro gaúcho Júlio Cesar, executado pela Polícia Militar do Rio Grande do Sul, ao ser confundido com um assaltante em 1987.

A documentarista Tais Amordivino, no documentário *Motriz*, registra de forma afetiva, íntima, potente e ancestral a sua mãe, mulher negra, em seus pequenos gestos e instantes. O diretor Juan Rodrigues, através do registro do seu corpo na *Trilogia Bicha Preta*, traz a imagem de discussões sobre uma negritude queer.

Esses realizadores estão no seu fazer audiovisual, exercitando seu instinto e reescrevendo suas subjetividades na história, enquanto elaboram a negritude em seus corpos-territórios. Propondo-se à disputa narrativa, mas desobrigando-se de produzir sobre a relação com o outro, estabelecem uma contra narrativa, a partir do momento em que assumem o domínio do olhar.

A autonomia do olhar é central nos Cinemas Negros, no entanto, elaborar esses espaços de exercício de negritude extrapolam o produto audiovisual. Concomitantemente ao domínio da construção das suas existências criativas, como pontua Viviane Ferreira ao elencar Poder de Invenção como núcleo constitutivo dos Cinemas Negros, estão as articulações para que essas produções acessem, ocupem e desorientem as estruturas coloniais da indústria. Caracterizando os Cinemas Negros como um movimento político, o Poder de invenção

[...] Impõe aos corpos-negros-territórios o desafio de além de percorrer o objetivo de atingir inovações estéticas e narrativas, como tantos outros

³⁰⁶ Link do Documentário Kbela: <https://www.youtube.com/watch?v=LGNIn5v-3cE>

³⁰⁷ Link Canal Raphael Vicente - TikTok: https://www.tiktok.com/@raphaelviicente?is_from_webapp=1&sender_device=pc

³⁰⁸ Documentário disponível na plataforma de streaming GloboPlay.

movimentos cinematográficos, se movimentar politicamente, a fim de garantir aos seus adeptos mobilidade social suficiente para 'inventar' e 'lançar à tela' suas narrativas. (FERREIRA, 2019, p.80)

O corpo-negro-território aqui assume obrigatoriamente o front na guerra para existir e resistir a todos os obstáculos inerentes à sua existência em todas as facetas do segmento audiovisual. A esse corpo vai caber reivindicar agência, articular presença, questionar estruturas, provocar discussões, propor políticas de acesso e a construção de um lugar de acolhimento para esses sujeitos negros e suas subjetividades.

Esses realizadores negros, cientes das demandas de colocar-se enquanto corpo-negro-território e em conjunto com outros corpos-territórios, vão analisar estruturas e sistematizar estratégias para criar condições de existência para suas narrativas. Organizando-se através de coletivos e associações, e na margem da produção audiovisual do país, esses grupos vão configurar-se enquanto quilombos, articulando-se como espaços de autodefinição e troca e resgate da identidade cultural. Portanto, apresentando-se, sob a perspectiva de quilombo defendida por Beatriz Nascimento, como instituição de resistência negra no Brasil.

É como caracterização ideológica que o quilombo inaugura o século XX. Com o fim do antigo regime, também terminou a concepção desse estabelecimento como resistência à escravidão. Mas, justamente por ter sido concretamente, durante três séculos, uma instituição livre e paralela ao sistema dominante, sua mística passa a alimentar os anseios de liberdade da consciência nacional. (NASCIMENTO, 2018, p. 289)

Nos últimos dez anos, esses espaços de quilombamento tiveram uma crescente. Os processos de tomada de uma consciência racial, as dinâmicas de ruptura com as representações limitantes e a urgência desses corpos em contar suas histórias pavimentaram a formação de coletivos e orientaram uma agenda política de articulação de presença negra na frente e atrás das câmeras e nos eixos constitutivos da indústria cinematográfica.

Experienciar a vivência negra no Brasil é experienciar uma trajetória de resistências e lutas. Porque a luta é para existir - socialmente e representativamente -, é pelo direito de olhar e pelo direito de autorrelatar-se. No setor audiovisual a

dinâmica se repete, segundo Viviane Ferreira, (FERREIRA, 2018), porque se está cotidianamente lutando para dizer para um país, dizer para pares, que os negros têm direito de contar suas histórias, de expor suas subjetividades e de dialogar com os seus.

O primeiro longa-metragem de ficção dirigido por uma mulher negra foi em 1984, *Amor Maldito*, de Adélia Sampaio, e o segundo, *Dia de Jerusa*³⁰⁹, de Viviane Ferreira, apenas em 2020. Para conseguirem realizar suas produções, ambas as diretoras tiveram que tomar à frente dos meios de produção: Adélia, no final da década de 70, para dirigir seus curtas e longas abre sua produtora e Viviane, em 2010, abre a produtora Odun, e somente em 2020, através do Edital de Longa Afirmativo, consegue fazer seu primeiro longa-metragem.

A trajetória das diretoras e o hiato entre suas produções são significativas no tocante ao acesso de realizadores negros a recursos e políticas públicas de fomento, nos levando a questionar: por que o caminho para realizadores negros produzirem seus projetos é tão longo? No que tange aos editais gerais, qual a diferença entre as narrativas negras e narrativas brancas no processo de seleção? Sobre quais critérios o acesso a esses recursos estão sendo negados às narrativas negras? Com relação à elaboração desses editais, quem está construindo e quem está conduzindo essas seleções?

Quando se trata da articulação de presença, a pauta é sobre a presença em tela e fora dela mas, ainda mais importante, nas estruturas. Porque construir políticas afirmativas de acesso, como as listadas no subcapítulo “Articulações Negras: Políticas de fomento de si”, é importante para viabilizar essas produções.

No entanto, diante de um setor que reproduz o racismo institucional e objetiva a democratização real do acesso a esses recursos, a presença negra é ainda mais necessária na estruturação desses editais gerais, nas dinâmicas de seleção e em curadorias.

Com o intuito de articular a presença de profissionais negros nessas instâncias decisórias, tanto na esfera pública, quanto na privada, e reivindicando políticas de ações afirmativas surge, em 2016, a APAN – a Associação dos

³⁰⁹ Segundo longa-metragem dirigido exclusivamente por uma mulher negra. Em 2017, Glenda Nicácio, diretora negra, codirigiu com Ary Rosa o longa “Café com Canela”.

profissionais do Audiovisual Negro. Com os cineastas Viviane Ferreira na presidência e Renato Cândido, na vice-presidência, a associação reúne profissionais, pesquisadores e intelectuais negros na articulação de diversas demandas para o fortalecimento do audiovisual negro. Hoje, sob o comando da cineasta Thais Scabio, a APAN atua na formação e promoção de profissionais negros no mercado audiovisual, fomento, valorização e divulgação de realizações audiovisuais negras, consultoria jurídica para profissionais e empresas negras a partir das seguintes iniciativas:

- APAN EAD: Plataforma de capacitação à distância. Oferta cursos e treinamentos para o aprimoramento de profissionais negros atuantes no mercado audiovisual;
- Todes Play: Plataforma de streaming com catálogo voltado para as produções audiovisuais que pautam diversidade e representatividade;
- RAO (Rede Audiovisual de Inclusão Orquestrada): Com o objetivo de contribuir com a equidade de gênero, raça e representatividade no setor audiovisual, a Raio se propõe a ser ponte entre os profissionais e o mercado;
- FAPAN (Fundo de amparo a profissionais negros): Apoio financeiro para trabalhadores³¹⁰ e empresas³¹¹ afetadas financeiramente pela pandemia.

No Mato Grosso, desde 2017 o Coletivo Quariterê trabalha no debate, planejamento, implementação e monitoramento de políticas públicas afirmativas nos âmbitos municipal e estadual e articulam ainda ações de inclusão de profissionais negros na cadeia produtiva audiovisual. Em parceria com o Instituto de Mulheres Negras - IMUNE-MT, Coletivo FavelAtiva e Secretária do Estado promove a Mostra de Cinema Negro de Mato Grosso.

Para além das dificuldades de acessar as instâncias estruturantes do setor audiovisual e recursos públicos para a produção dos seus projetos, o realizador negro vai disputar espaço para distribuir e exibir seus filmes. Pouquíssimos

³¹⁰ Profissionais LGBTQIA+, negros, mulheres (chefes de família) e pessoas com deficiência.

³¹¹ Em parceria com a Netflix, o apoio financeiro se estendeu para empresas que têm quotas societárias sob titularidade de pessoas negras e/ou indígenas e apresentam portfólio com conteúdo audiovisual com quebra de estereótipos.

acessam o circuito comercial, reservado ao cinema hegemônico mundial e brasileiro. Quando chegam a integrar as programações dos festivais, são enclausuradas em programas exclusivos para produções de assunto ou de autoria negra.

Nessa dinâmica de invisibilidade, coletivos negros passam a articular também estratégias para acesso, distribuição e exibição dessas narrativas. Organizando-se enquanto espaço-quilombo, esses grupos vão criar espaços para democratizar o acesso do público a esses filmes e dos filmes às telas de exibição, propondo concomitantemente giras de reflexão e articulação para o audiovisual negro brasileiro.

A fim de discorrer acerca dessas mostras, encontros e festivais organizados por profissionais negros para a visibilidade de produções negras, é necessário falar de duas figuras importantes do cinema negro, que mobilizaram em suas trajetórias audiovisuais políticas de acesso, circulação e exibição de narrativas cinematográficas: o cineclubista baiano Luis Orlando e o criador do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul.

O projetista Luis Orlando articulou, em 1980, mais de 50 cineclubes espalhados pela cidade de Salvador. Focado em territórios marginalizados e em pessoas que não tinham acesso às salas de cinema, o projetista capacitava jovens dessas comunidades para projetar filmes em suas comunidades. Como curador, desenvolveu uma metodologia de seleção, mobilização e análise fílmica que se alterava de acordo com o território de exibição.

Considerando-se a heterogeneidade na recepção do público e com a intenção de que os filmes provocassem reflexões e debates, a seleção dos filmes partiam das comunidades, das nuances históricas e dos problemas latentes compartilhados por todos. Já Zózimo, ao criar o Encontro de Cinema Negro, atualmente Encontro de Cinema Negro: Brasil, África, Caribe e outras diásporas, fomenta, por meio da mostra das obras de cineastas africanos, afro-brasileiros e afro-diaspóricos, janelas de exibição para essas cinematografias invisibilizadas no país.

Destacou-se como objetivo de Zózimo o fim da visão estreita em face da história e cultura do continente ancestral e das relações entre os realizadores

desses territórios e espaços de reflexão, debates e discussões sobre esses cinemas negros. Ele teve ainda como objetivo a formação de uma plateia que, ao acessar essas obras se identificassem com essas narrativas e imagens que versam sobre suas corporalidades, fortalecendo em si a própria identidade afro-brasileira.

Mantendo essas iniciativas, os coletivos formados na última década vão articular na margem esses espaços de exibição para as narrativas negras, mas vão propor em suas curadorias a interseccionalidade entre raça, gênero, sexualidade, classe e outros atravessamentos. Configurando seus programas e seus espaços-quilombos enquanto local de acolhimento de existências negras, no plural.

Mas é para a diversidade e não para a homogeneidade da experiência negra que devemos dirigir integralmente a nossa atenção criativa agora. Não é somente para apreciar as diferenças históricas e experienciais dentro de, e entre, comunidades, regiões, campo e cidade, nas culturas nacionais e entre as diásporas, mas também para reconhecer outros tipos de diferença que localizam, situam e posicionam o povo negro. A questão não é simplesmente que, visto que nossas diferenças raciais não nos constituem inteiramente, somos sempre diferentes e estamos sempre negociando diferentes tipos de diferenças - de gênero, sexualidade, classe. (HALL, 2009, p. 327-328)

Sendo assim, esses movimentos estão elaborando a circulação dos nossos atravessamentos em comum, ao mesmo tempo em que se constituem enquanto lugar de reconhecimento, troca e escuta das nossas diferenças. Articulando, como pontuado por Audre Lorde, (LORDE, 2019, p. 152), maneiras de utilizar nossas diferenças para enriquecer nossos ideais e lutas em comum.

Criada a partir da disciplina *Etnologia Visual da Imagem do Negro no Cinema*, ministrada pela cineasta e professora Edileuza Penha de Souza, na UnB, a *Mostra de Cinema Negro Adélia Sampaio*³¹² busca, na sua curadoria, dar visibilidade e difundir a produção de mulheres negras, fomentando paralelamente o trabalho de profissionais mulheres em todos os segmentos do audiovisual.

Com base em Natal - RN, mas com estrutura totalmente online, o *Festival Cine Terreiro - Filmes que ligam ao sagrado*³¹³ exhibe em sua programação filmes que tematizam as culturas de matrizes afro-brasileiras e, a partir de oficinas e

³¹² Link para página da Mostra de Cinema Negro Adélia Sampaio: <https://mostraadeliassampaio.com.br/>

³¹³ Para acessar o Festival Cine Terreiro: Filmes que ligam ao sagrado: <https://cineterreiro.com.br/>

mesas, fomentam discussões acerca da produção audiovisual nos processos de registro e preservação dessas práticas identitárias. Propondo ser uma janela de exibição da produção de realizadores negros da região amazônica, a *Mostra de Cinema Negro Zélia Amador*³¹⁴, que ocorre presencialmente nas cidades de Belém e Ananindeua no Pará e online pela plataforma Todes Play, articula mostra competitiva e paralelamente giras de conversa sobre narrativas negras e mercado audiovisual da região norte do país.

A *EGBE*³¹⁵, sediada em Sergipe e que se encontra na sua sexta edição, além de propor a circulação de narrativas negras, articula oficinas de capacitação, exibições presenciais de filmes em comunidades marginalizadas da capital e em comunidades quilombolas do interior do Estado. Em sua última edição, idealizou dois encontros de formação: para professores, a oficina "Tela Preta: Cinema e Educação Antirracista" e, para jovens, oficinas para produção Audiovisual Mobile.

Por conseguinte, o *Griot: Festival de Cinema Negro Contemporâneo*³¹⁶ propõe em sua curadoria a seleção de obras que versam sobre a construção de um imaginário diferencial acerca das subjetividades negras. A programação é dividida nas seguintes mostras: Mostra Competitiva, reservada à produção afro-brasileira, a Mostra África, que a cada ano apresenta a filmografia recente de um país do continente africano, a Mostra Entre-Mares, para a exibição de filmes de realizadores da Diáspora e, por fim, a Mostrinha Griot, destinado ao público infantil.

A Plataforma Cearense Negritude Infinita³¹⁷ promove espaço para reflexão e debate sobre os rumos do Cinema Negro a partir de quatro frentes: Mostra Negritude Infinita; Seminários Negritude Infinita (promovendo debates sobre o audiovisual negro no nordeste, dispositivos e estratégias imaginativas no Cinema Negro Brasileiro e propostas educativas e pedagógicas de transformação epistêmica através dessas narrativas); o Mapa de Difusão do Cinema Negro Brasileiro (levantando mostras, festivais e projetos de difusão do audiovisual negro)

³¹⁴ Mostra articulada pelo Coletivo Cine Diáspora. Para acessar iniciativas do coletivo: <https://www.instagram.com/cinediaspora/>

³¹⁵ Para acessar a Mostra EGBE: <https://egbecinemanegro.com.br/7edicao/>

³¹⁶ Para acessar o Griot: Festival de Cinema Negro Contemporâneo: <https://festivalgriot.com.br/>

³¹⁷ Para acessar Plataforma Negritude Infinita: <https://negritudeinfinita.com/>

e o Censo Profissionais no Audiovisual do Ceará (mapeando profissionais negros atuantes no audiovisual cearense).

Na cidade de Niterói, em sua segunda edição, ocorre a *Mostra Ifé*³¹⁸, focando sua programação nas narrativas negras, indígenas e LGBTQIA+. P, que também propõe espaços de formação, oficinas e seminários sobre a interseccionalidade narrativa proposta na curadoria.

A cineasta e curadora Janaína Oliveira, que em 2016 estruturou o programa "Por um Cinema Negro no Feminino"³¹⁹ no Festival de documentários Cachoeira.Doc, chama a atenção para além das iniciativas com produção, distribuição e exibição, afirmando que é necessário articular também a formação da plateia para obras. Pensando nisso, Janaína cria a plataforma FICINE³²⁰, Fórum Itinerante de Cinema Negro, propondo, a partir de curadoria para Festivais e Mostras, oficinas, debates e palestra acerca da formação e capacitação do público.

É necessário destacar que esses festivais e mostras estão articulando narrativas insurgentes, manifestações de negritude e alteridade e que estão, principalmente, distribuindo e exibindo as infinitas formas de olhar desses corpos-negros-território.

Esses novos festivais e mostras de cinema negro cumprem o papel importante de serem janela de circulação e exibição de filmes do que podemos chamar de Cinema do possível: filmes com pouco ou nenhum orçamento e com a possibilidade técnica viável para seus realizadores. (OLIVEIRA; VIEIRA; SOARES, 2022, p. 11)

Nessa proposta articulada à margem, o foco está na circulação dessas obras insurgentes e que possuem emergência nas suas narrativas. Não cabendo, enquanto critério de seleção, rigidez estética ou forma específica. Plataformas de streaming, como a Todes Play, também fazem parte dessa articulação de distribuição e exibição.

Em 2017, a cineasta Yasmin Thainá criou a *Afroflix*, site para exibição de obras audiovisuais negras. A Itaú Cultural Play, plataforma para exibição de obras

³¹⁸ Para acessar Mostra Ifé: <https://mostraiife.com.br/>

³¹⁹ Para acessar Programa "Por um cinema negro no feminino": <https://cachoeiradoc.com.br/2016/mostra-com-mulheres-2/programa-por-um-cinema-negro-no-feminino/>

³²⁰ Para acessar Plataforma FICINE: <https://ficine.org/>

audiovisuais, tem em seu catálogo um programa permanente reservado ao cinema de autores negros, dispondo desde a filmografia completa de Zózimo Bulbul a filmes recentes de cineastas negros. A *Wolo.tv*³²¹, seguindo uma proposta das grandes plataformas de streaming, é janela de exibição, mas também produz e distribui dramaturgias negras.

Em face desse tipo de seguimento, há também a iniciativa de democratização de acesso a um movimento capitaneado pelos próprios realizadores. A diretora Adélia Sampaio, que teve os negativos dos seus filmes perdidos pelo MAM-RJ, disponibilizou toda sua filmografia em seu canal no youtube³²². O Centro Afro-Carioca também fez o mesmo com a filmografia de Zózimo. No caso das mostras e festivais, a transição para o formato online, consequência da pandemia, globaliza suas curadorias e dilui os limites de acesso do formato presencial.

Por fim, para além da articulação de janelas de exibição, essas iniciativas estão produzindo espaços de identificação, de reconhecimento das narrativas negras acerca de alteridade, de imaginários outros para suas corporalidades e de preservação da memória negra cinematográfica. Estão, concomitantemente, distribuindo texturas negras de hoje, as texturas dos que vieram antes da gente negra de agora, propondo em sua estrutura o exercício de pensar as texturas no futuro.

Em suma, a filmografia da negritude comprova que os negros ainda estão existindo à margem, mas que resistem. A partir da identificação e verbalização dos seus incômodos, questionando e articulando a própria presença nas estruturas. Da ruptura com o imaginário que não cabe a eles e assumindo um olhar sobre eles próprios e produzindo narrativas acerca deles mesmos.

Do acesso negado a recursos e ausência nas telas, aquilombados, produzindo no coletivo e dos coletivos construindo espaços para a promoção e troca das suas narrativas. Como bem pontuou Lorde, “a menos que alguém viva e ame dentro das trincheiras, é difícil se lembrar que a guerra contra a desumanização é interminável [...] e por isso não há descanso” (LORDE, 2019, p.144).

³²¹ Para acessar plataforma Wolo.TV: <https://www.wolo.tv/>

³²² Para acessar o Canal Adélia Sampaio: <https://www.youtube.com/channel/UCVcvsogRG6gC09VU-KV5rCw>

3 “Por um cinema onde somos nosso próprio sol”: Cinemas Negros e um registro outro dos Territórios, Infâncias, Masculinidades e Paternidades Negras

As cenas que vemos estampadas nas telas não dizem somente daquelas personagens cuja história se desenvolve à nossa frente, no tempo que dura a projeção, mas remetem a todas as outras histórias e personagens que habitam as nossas lembranças. O cinema, como alguns dos seus filmes, nos faz até mesmo sentir saudade de lugares onde nunca pisamos e de pessoas com as quais jamais estivemos. E o faz em realidade e ficção. (COUTINHO, 2006, p.74)

Nos dois primeiros capítulos, “Cinematografias da África Negra: Um Cinema que já nasce identitário” e “Cinema Negro Brasileiro: Um cinema que ainda existe como resistência”, procurou-se analisar as cinematografias do continente de onde essa cinematografia partiu e as mesmas cinematografias em relação ao país onde chegou. Entretanto, adentrar essas produções, como também as dinâmicas de presença articuladas pelos realizadores de ambas as localidades, pedia uma contextualização histórica e social que precedia a própria insurgência da linguagem cinematográfica nesses espaços.

De historicidades coloniais, tanto o continente africano quanto o Brasil experienciaram um rompimento com o colonialismo que na prática pouco reverberou na realidade. A dita modernidade, que sucedeu o colonialismo, ainda tinha a colonialidade como estruturante, assumindo apenas novas formas e práticas para imposição dos seus ideais.

No Brasil, o projeto de uma democracia racial elaborada por uma elite branca, alinhada com um ideal europeu, nada mais foi que uma forma de silenciar, segregar e mistificar as diversas subjetividades raciais e étnicas do país a uma identidade nacional. No continente africano, as independências tardias dificultaram a formação de uma base socioeconômica sólida e as demandas pós-coloniais tinham como prioridade a estruturação política e social dos países recém-independentes.

Na verdade, em ambos os casos, a descolonização, esperada com o rompimento, não se concretizou. O cenário pós-colonial para a população negra e africana permaneceu o mesmo e novos mecanismos de imposição política, econômica e cultural, encobriram e enfraqueceram as irrupções desses sujeitos.

Outro aprofundamento que se fez necessário para o entendimento do funcionamento dessas cinematografias partiu da utilização da imagem como meio de manutenção e naturalização dessas hierarquizações raciais, sociais e culturais. Na África Negra, essa utilização serviu de instrumento ideológico, apresentando uma ideia de civilidade calcada unicamente pela experiência ocidental. No Brasil, assumiu a representação do projeto assimilacionista de uma só nação.

Em suma, a imagem destacou-se como sendo um elemento central para a reafirmação e continuidade dos estereótipos criados nos tempos coloniais. O cinema e a TV constituíram elementos essenciais para o enclausuramento das corporalidades negras na subalternidade e, principalmente, na manutenção dos imaginários que se tem acerca do continente africano. Para além da produção da imagem, o domínio dos canais de distribuição torna-se uma das ferramentas mais eficazes na consolidação da sistematização dessas desigualdades.

Enquanto para o ocidente a reprodução habitual dos estereótipos construía e atualizava imaginários sobre a África e os africanos, no continente, aproveitando-se da falta de políticas de Estado para os cinemas nacionais, os cinemas hollywoodianos operaram signos, modos e saberes ditos universais, mas que, na verdade, reproduziam uma razão branca e européia. No Brasil, que também enfrentou problemas com a hegemonia hollywoodiana nas salas de exibição, as TVs e os filmes veiculavam incessantemente a falsa harmonia da democracia racial brasileira. Sempre em condição de objeto, o negro habitava as margens da tela: quando central, sempre como apoio do protagonista ou como elemento perturbador da trama; quando em África, o negro surgia localizado numa África primitiva e animalésca.

Em se tratando dos dias de hoje, a imagem do negro continua subordinada aos modos de dominação operada por uma hegemonia branca. Nessa dinâmica,

imputa-se ao corpo negro tudo o que o branco não quer relacionado à sua raça. Taxados de irracionais, descontrolados e sexuais, a representação do corpo negro construída no íntimo dessa sistematização serve à legitimação e naturalização de um discurso utilitário desse corpo que, como traça o pesquisador Cláudio Almeida Silva Filho (2019), logo torna-se um corpo-lixo findando num corpo-matável.

um produto dos processos de produção de subjetividades da máquina colonial-capitalista que engendra corpos-úteis para o estabelecimento das suas engrenagens, transformando-se em corpos-lixos no vencimento da sua utilidade e tornando-se apenas um entrave para o progresso. Esse corpo-lixo não é purgado diretamente, o Estado pulveriza no campo social linhas de captura, dispositivos que catalisam estratégias de manutenção da vida qualificada, conferindo humanidade/cidadania para alguns e desumanizando/criminalizando outros, transformando esse corpo-lixo em corpo-matável pela sua própria incapacidade de corresponder aos modos de ser hegemônico (FILHO, 2019, p.175)

Nesse sentido, a manutenção desses estereótipos e imagens de controle configuraram uma dupla violência com a população negra, sendo a primeira a mediação do olhar do outro sobre eles e a segunda a mediação do olhar do negro sobre si mesmo. Assim, a desumanização ocorre em duas vias: enclausurando e reduzindo a experiência negra a um imaginário que reafirma um discurso de inferioridade e, principalmente no caso do continente africano, de um primitivismo folclórico e exótico. Ao mesmo tempo, desarmando na construção da mentalidade negra a possibilidade de uma subjetividade própria, já que a socialização disponibilizada pela colonialidade é organizada para manutenção dos ideais brancos e, portanto, indisponível para não-brancos.

Diante desse contexto, os dois primeiros capítulos, como toda essa pesquisa, versam sobre ruptura. A experiência cinematográfica negra no continente africano e no Brasil são irrupções de uma descolonização ainda em vigência. Desobedecendo, rompendo e buscando discursos que lhe identifiquem, essas cinematografias rasuram as sistematizações coloniais e nas margens, frestas e vielas assumem a autonomia sobre suas subjetividades e desorientam imaginários.

Realocando o corpo negro na posição de pessoa e narrador, é possível afirmar que essas filmografias coloca os negros no centro da história, ao mesmo tempo em que postula uma outra imagem e um outro discurso para suas vivências. O corpo negro é central, vivo e em vivência. É potência e "...igualmente memória. Da dor - que as imagens da escravidão não nos deixam esquecer, mas também dos fragmentos de alegria" (NASCIMENTO apud RATTS, p.68).

Com esses dois capítulos, buscou-se acessar esses cinemas que produzem, para além da dor de ser negro, também sua imaginação, cinemas, enfim que refletissem o tanto de coisas que eles são e o tanto que têm a falar. A partir desse trajeto percorrido nas rachaduras, encontram-se suas imagens presentes e os recursos para elaborar como esses cinemas estão, a partir do registro das suas texturas, legitimando suas subjetividades.

No tocante ao presente capítulo, cumpre salientar que, enquanto enfoque de análise, será tratada uma comprovação do equívoco histórico que tem sido produzido sobre os territórios negros e o que tem sido tensionado, em meio a toda paisagem de resignificação e acolhimento do corpo negro pela cinematografia negra, nas discussões sobre masculinidades e paternidades negras, como também o que tem sido proposto para as infâncias negras.

Desse modo, será apresentada uma quebra de paradigma, a partir do vivido e sentido na rua Oscar Lopes, território que atravessa toda a família, e na relação com o tio da autora desta pesquisa, que é o Tio Henrique, e seu afilhado Pedro, através dos quais será articulado um capítulo sobre as imagens presentes e realizadas de uma outra masculinidade e paternidade - que não a empedernida e silenciosa - e de uma infância negra que é potente no presente e possível no futuro.

3.1 Vô Nilton, Tio Henrique, Niltinho, Victor Henrique e Pedro Henrique: Presenças de afeto e imaginação

Observação: Por se tratar de uma narrativa de cunho pessoal dentro de uma dissertação de cunho científico e, por conta disso, impessoal, a partir daqui a escrita se dará – excepcionalmente – na primeira pessoa do singular.

Para estabelecer o contexto das narrativas que emergem dos homens negros da família Santana Costa, é crucial explicar por que Pedro e Tio Henrique são os principais interlocutores, embora a família Santana Costa apresente um gradiente diverso de negritude, como muitas famílias brasileiras.

Essa diversidade é resultado das complexas misturas étnicas que caracterizam o país, começando com o casamento de Amélia, uma mulher de pele clara que, por sua vez, é filha de uma mulher cujo tom de pele mais escurecido foi moldado ao longo de anos de trabalho como marisqueira, sob o sol. A marisqueira em questão é filha de uma indígena com um homem branco, e de Nilton, um homem negro retinto, o que confirma a diversidade étnica que caracteriza minha família.



Figura 4 - Vó Amélia e Vô Nilton
Fonte: Arquivo Pessoal

Aproveito este capítulo para estender o meu olhar aos meus primos Nílton e Victor, homens igualmente negros, com quem compartilhei, ao longo da vida, o gosto pela literatura e pela música, e de quem recebi, assim como no caso de Tio Henrique, acolhimento e afeto.

Nesse sentido, ainda que não hesite em expor Niltinho e Victor em suas outras configurações de negritude, interessa-me, enquanto enfoque, os dois membros da família que, assim como o avô Nilton, apresentam, no contexto brasileiro, a negritude estampada na pele de modo inquestionável.

Dito isso, é preciso ressaltar que todos os cinco familiares citados aqui se encontram em lugar de ausência nas telas de cinema. Porém, no caso de Nílton, Pedro e Tio Henrique, negros retintos, eles representam - de forma sistemática - uma total quebra de paradigma, uma vez que suas vidas denotam exatamente o oposto dos estereótipos de truculência, violência e miséria.

Sendo assim, vale destacar também que o uso do demarcador “retinto” em nada pretende estabelecer uma estratificação ou valoração sobre os impactos do racismo dentro do experienciar negro, mas serve de forma a indicar, como vimos ao longo dessa pesquisa e acompanhamos na sociedade - principalmente na brasileira - o quanto suas representações estampadas em tela ocorrem de forma reducionista e, no caso de Tio Henrique e Pedro, de forma diametralmente contrária às vivências deles no dia a dia.

Vô Nilton - “...ele transmitia amor naquele silêncio dele”

Passo para a mão esquerda
Receita
Documento
Mãe
Com Maria na frente
Digital com marcas do tempo
Pai
Morno
Silêncio
Escuta
Sorriso
Lembrei-me dele, negro
Tinha um dente de ouro
Era chique naquela época
Pai

Era o máximo
Deus que protegia
Silêncio que ensinava
Abraçava as suas crias e outros que apareciam
Toque na porta, a dúzia de ovos
Sorriso calmo
Bênção
Dezembro
Pai me ensinou a escutar
Respirar no tempo
Silenciar respostas
E não perguntar tanto
Pai, homem da vida
Meu primeiro relógio, marcas do tempo.
Saída para o trabalho
Homem do dia
Da noite também
Chegava cansado, sorriso, descanso, abraço
Pai da cabeceira, sacola de compras, idas e vindas na feira
Homem partilha
Do banco da escola
Busca conhecimento, que não é tardio
Meu pai
Painho (PINHEIRO, 2022)³²³

Nílton morreu quando eu tinha cinco anos de idade. Diferente de Amélia, em relação a quem tenho vinte anos de memórias vividas e compartilhadas, a memória que eu tenho dele vem do que me foi contado. Sempre que toco no nome dele, minha avó paterna, Francisca, diz: “Seu Nílton era muito calado. Ele ficava no canto dele”. Lembro-me de Amélia, sua esposa, contando sobre uma briga que tiveram quando ainda eram noivos, na qual ela, em meio a uma crise de ciúmes, jogou a aliança de noivado na areia da Praia do Mirim, em Madre de Deus, e foi embora. Após um longo período de busca, ele apareceu à porta da casa dela com a aliança na mão.

Minha mãe relembrou mais de uma vez o dia em que, menstruada, precisou entrar na piscina da UNEB (Universidade Estadual da Bahia) como parte de uma das etapas do vestibular de Educação Física. Amélia, que a acompanhava, empurrou-a de forma literal e simbólica - em direção às raias da piscina, não lhe

³²³ Trecho retirado do livro Não desisti de contar estrelas da poetisa Rita Pinheiro, minha mãe e filha de Nílton.

dando tempo - e isso diz muito sobre ela - para que minha mãe temesse o sangue que descia entre as pernas. Na volta do teste, em silêncio, Nílton a acolheu. Havia um notável equilíbrio entre eles.

Por se tratar de uma pesquisa que se desenvolve no campo das experiências vividas, mesmo que esteja claro que sua ausência é notável nas cinematografias hegemônicas, não me aprofundarei em Nílton neste capítulo. No entanto, reconheço a importância de incluir na pesquisa uma tentativa de torná-lo presente, uma vez que, a partir dele, juntamente com Amélia, a família Santana Costa se constituiu:

“[...] uma pessoa que tinha vergonha de expressar os sentimentos. Ele transmitia amor naquele silêncio dele porque Mainha o pegava brincando com o filho escondido. Ele, se beijava, se abraçava, era escondido, né? Ele transmitia muito amor com esse jeito dele de ser... Eu até aproveitei bastante, porque fui a última a sair de casa. Eu tive vários momentos assim, de estar nós três, né? Eu tenho muitas coisas assim na minha memória dele, de a gente sentar, na frente da casa, que a gente forrava e ficava deitada assim, olhando para o céu, conversando. Eu tive um bom proveito desse lado dele, enquanto eu me programava e organizava minha vida para casar. Tudo eu comentava com ele; ele dava opiniões, ele me orientava como eu deveria fazer. Principalmente a questão financeira, em que ele era organizadinho nessa questão de dinheiro, de pagar as coisas e tudo. Ele era muito organizado. Isso ele passou muito para a gente e eu aprendi.” (Fafá, a filha mais velha).

“É, painho sempre marcava a gente com o sorriso dele, que era um sorriso bonito. Painho era diferente. Era aquela figura do homem muito forte... Então, assim, eu lembro da infância, painho chegando do trabalho, eu era uma das filhas que aguardavam ele chegar. Não por causa do lanche, mas também...E ele tinha uma coisa do carinho, de não tocar muito, porque ele não recebeu carinho de vovó Nair. E assim, eu, eu tentando ensinar painho a dar carinho...Eu tenho assim uma lembrança muito bonita de meu pai, e muito forte. Porque painho, do jeito dele, de ser um homem vencedor, porque ele era um homem negro, que tinha orgulho de ser petroleiro, de receber os louros... a cada 15 anos a Petrobrás dava aquele emblema e ele tinha um orgulho da Petrobrás, um homem trabalhador....Painho não faltava no trabalho. Eu me lembro de painho sair para trabalhar: um dia, ele teve um problema no dedo e ele foi trabalhar doente. E eu não vou esquecer nunca disso, de ele saindo com o dedo enrolado e com muita dor.” (Rita, a filha mais nova).

Tio Henrique - “... como eu sou um cara mais antigo, mas mesmo assim é moda...mesmo assim acompanhei ela, ela gostou..”

Dentre as ausências que mais se destacaram ao longo dessa pesquisa, a falta de um modelo de homem negro como o meu Tio Henrique se tornou particularmente evidente. Negro de pele retinta, Tio Henrique desbravou o terreno rígido das relações na família Santana Costa, abrindo uma brecha para o sentimento que era notavelmente expresso, verbalizado e compartilhado.

Embora não se possa afirmar que ele tenha sido o pioneiro do amor no seio da família, pode-se afirmar que foi o primeiro a tornar esse amor uma ação proclamada em voz alta, pelo menos para mim e meus primos. Posso, portanto, declarar que o amo e que ele me ama, e ambos sabemos disso. Porque a maneira como ele ensinou a ação de amar é assim: vociferada:

“Uma vez, eu estava na Caixa D’água, e ela me pediu um favor... se eu poderia levá-la à barbearia. Eu pensei: à barbearia? Não é ao salão?... então, ela explicou que queria um corte diferente, que precisava ser feito na barbearia. Então, a levei ao Schmidt, ali perto da Pedro Ivo... eu estava sentado lá, rapaz, na barbearia, e Dandara cortando o cabelo, um corte que hoje em dia é moda... como eu sou um cara mais antigo, mas mesmo assim é moda... mesmo assim, a acompanhei, ela gostou...” (Tio Henrique - mensagem de áudio no WhatsApp)

Na ocasião em que soube que estava escrevendo sobre ele para minha qualificação, Tio Henrique, sempre emocionado, enviou uma mensagem de áudio relembando esse dia. Diante de tantas demonstrações de presença e qualidade de presença, essa ida à barbearia estava quase esquecida em minhas memórias. No entanto, para ele, era uma lembrança que definia quem eu era. Nesse áudio, fica claro o significado desse homem para mim e também para meus primos - entre filhos e sobrinhos -: presença e acolhimento.

Apesar de ser mais velho e, por vezes, não compreender as coisas completamente, Tio Henrique tem a mesma calma e acolhimento daquelas noites em que nos envolvia e acalentava. No final do dia, independentemente de precisarmos ou não que ele nos entenda a mão, ele está lá. Como naquelas noites, sua presença é irrevogável.

Das lembranças que guardo dele, o dom da escuta se destaca de forma intensa. Com Tio Henrique, falar se torna fácil, e expressar sentimentos é algo que flui naturalmente. Poderia citar várias lembranças desse aspecto de Tio Henrique, mas nada foi tão essencial quanto sua escuta no dia em que revelei a ele detalhes do meu primeiro namoro.

Nervosa com a possibilidade de compartilhar um sentimento novo e insegura sobre como a situação se desdobraria ao ser falada em voz alta para outra pessoa, hesitei em começar a falar. No entanto, ele permaneceu calmo, com a perna cruzada como sempre, aguardando o momento certo. Assim que verbalizei, senti um alívio instantâneo. E dele, veio o abraço. Sem muitas palavras, ele sabia que eu só precisava compartilhar, ouviu atentamente e em silêncio me assegurou que estaria lá.

Essas presenças - tanto efetivas quanto afetivas - repetiram-se ao longo de toda a minha vida. Na época da minha formatura do terceiro ano, por exemplo, meus pais estavam viajando. E, mais uma vez, ele estava lá. No aniversário que comemoramos na praia de Madre de Deus, mesmo estando em Salvador, ele apareceu. Seu abraço foi tão forte, que ainda o sinto até hoje. Mesmo que não o veja com a mesma frequência, sinto que estou sempre dentro de seus abraços, como se eles – os abraços – fossem minha casa.

Em outra ocasião, Lina, sua filha, estava participando de uma competição para ser a miss da escola onde estudava. Ela acabou ganhando o título de miss simpatia. Ao retornar para casa, Tio Henrique a chamou para conversar na sala, pegou o dicionário, cruzou as pernas como sempre fazia e explicou o significado da palavra "simpatia". Rimos por anos desse acontecimento, mas hoje, mais velhos, percebemos o quanto era importante e poderoso para ele compreender e se apropriar das experiências vividas. Como era importante para ele o ato de compartilhar!

Ele também era o parceiro de dança da minha mãe em uma performance de dança árabe, que sempre acontecia nas confraternizações da família. No Dia dos Pais de Pedro Henrique, seu neto, ele estava presente, vestido como bombeiro para assistir à apresentação da escolinha. Nas apresentações dos namorados e namoradas dos sobrinhos e filhos, ele estava lá: chamava para uma conversa

particular, oferecia uma cachacinha no bar do largo da Caixa D'Água. Ele queria sempre conhecer quem entrava em nossas vidas.



Figura 5 -: Pedro Henrique, Tio Henrique, Pedro Henrique e Vô Henrique
Fonte: Arquivo Pessoal

Tio Henrique sempre foi e é assim: um homem negro retinto que corporiza sentimento, impondo presença de qualidade pela afetividade e cuidado. É um homem da palavra e da escuta.

Pedro Henrique - “EU SOU BAHIA, mamãe!”

Pedro é revolução!

Quando ele nasceu, junto com ele nasceu uma nova Lina, uma nova Fafá, um novo Victor, uma nova Yasmin, uma nova família e uma nova “eu”.

Pedro nos faz reavaliar, recomeçar e propor novos caminhos.

Por causa dele, eu amo mais (o que eu achava não ser possível) a mãe dele, os avós, os tios, nossa família. (Mensagem do primeiro aniversário de Pedro)

A ausência de Pedro foi ganhando uma dimensão diferente ao longo dessa pesquisa, sob outra perspectiva e em uma temporalidade distinta. Ao contrário do avô Henrique, cuja presença foi marcante devido às memórias e experiências vividas, a compreensão da ausência de Pedro se deu no decorrer do que foi

experimentado durante o processo de pesquisa, pois Pedro tem apenas quatro anos de idade, exatamente o período de duração deste doutoramento.

Sobre Pedro, mesmo que ele tenha apenas quatro anos, eu teria trinta e um anos de experiências para compartilhar. Filho de Lina, minha prima-irmã, que nasceu apenas um ano e um dia depois de mim, e neto de Tio Henrique (o que o torna o homem mais sortudo do mundo), Pedro já faz parte da minha vida desde 1993. Com um dos tons de pele mais escuros dentro do espectro racial da família, Pedro, como seu avô, mas em um tom um pouco mais claro, carrega a noite estampada em sua pele.

O menino Pedro, que nasceu em um período em que a discussão sobre raça estava em destaque na sociedade brasileira, nos colocou no centro desse debate. Em uma família miscigenada, com um gradiente racial tão complexo, as discussões ainda eram superficiais. Como acontece em muitas famílias brasileiras com estruturas raciais semelhantes, havia a noção de "pardo", onde não éramos considerados completamente negros nem completamente brancos - éramos uma fronteira racial.

Nesse contexto, Pedro, com sua pele inquestionavelmente negra, nos confrontou com a realidade. E, nesse sentido, como escrevi para ele em seu primeiro aniversário, ele era uma revolução necessária para nós, da família, reavaliar, recomeçar e traçar novos caminhos.

Na opinião de Pedro, sua casa é o Estádio da Fonte Nova, que consiste no estádio do Esporte Clube Bahia. No seu aniversário, cujo tema foi o time do Bahia, o aniversário era do Bahia, em sua opinião. Nos dias de jogo do Bahia, Pedro é a criança mais empolgada de Salvador. Pedro sabe de cor as músicas da torcida e as músicas do "esquadrãozinho tricolor". Com seu pai e tios, ele não falta a uma partida sequer. Se a mãe, torcedora do Vitória, o convida para acompanhá-la na partida do time rival, ele responde, bem alto, e batendo a mão no escudo da camisa do seu time, "EU SOU BAHIA, mamãe"!

Toda vez que telefono para ele tenho que falar rápido. Em casa ou na Rua Oscar Lopes, Pedro está cheio de energia. Correndo por tudo. Envio cartas escritas à mão para Pedro, mas ele nem liga. Do alto dos seus quatro anos, ficar parado é quase impossível. Mas, no pouco tempo em que ele para, a fim de participar das

ligações de vídeo, ele me conta da escola, de Bento (no dialeto dele) - seu primo recém-nascido -, mostra a pelúcia do mascote do Bahia e, rapidamente, se despede para continuar brincando.

Na família, na escola, na Caixa D'água, no mundo: Pedro é uma criança. Ao contrário do que frequentemente é associado às imagens das infâncias negras, Pedro é uma criança que personifica a essência da infância.

Portanto, talvez a ausência dele tenha assumido uma dimensão tão significativa neste contexto de desconstrução e reconstrução. Ao contrário do que muitas vezes se presume sobre as infâncias negras, Pedro, dentro da família Santana Costa e na comunidade da Caixa D'água - bairro periférico onde toda família reside -, é uma criança que movimenta narrativas infantis imaginativas, lúdicas e com potencial positivo de futuro.

Niltinho - “Quando eu tiver uma filha ela vai se chamar Psiquê”

Quanto a mim, é importante destacar que meu nome completo é Tainan Dandara Costa Bacelar Pinheiro. Meu pai, que me deu o nome de Tainan, sempre me chamou de Dan. Para todos os outros, sou conhecida como Dandara. No entanto, há uma exceção: Niltinho, que costuma me chamar de Tainan.

Pela falta de costume em ser chamada por esse nome, por muitas vezes, inclusive em companhia de meu pai, não respondi ao ouvir “Tainan”. Mas, onde quer que eu esteja, se ouço “Tainan,” sei que é Niltinho me chamando. Ele é apenas quatro anos mais velho do que eu mas, mesmo assim, eu fui “a boneca de Niltinho”. Em todas as minhas fotos de infância, ele estava lá, bem ao meu lado.

Com ele, compartilhei o gosto pela leitura, por História e pela Mitologia Grega. Pai de Maria Luna e Bella Maria, lembro-me dele falando que teria uma filha chamada Psiquê. Se alguém lhe perguntasse o motivo, ele passaria pelo menos quinze minutos explicando com detalhes quem era Psiquê na História grega.

Foi com ele que li e reli o livro "O Estudante", da escritora Adelaide Carraro, até desgastá-lo. Apesar de não compartilhar seu gosto voraz por fantasia, foi ele

quem influenciou a família e os amigos a lerem obras como Harry Potter, Dan Brown e a assistirem a séries como "Game of Thrones".

Victor Henrique - “O Bahia é o mundo!”

Meu alegre coração palpita
Por um universo de esperança
Me dê a mão
A magia nos espera

Vou te amar por toda a minha vida
Vem comigo por este caminho
Me dê a mão
Para fugir desta terrível escuridão³²⁴ (ODA, SAKAI; 1991)

Com Victor, o mais novo dos netos de Amélia, que morava na Rua Oscar Lopes, a relação estabelecida sempre foi de companheirismo, atenção e cuidado, valores que, com certeza, ele aprendeu com seu pai, Tio Henrique, mas que tem também grande influência de Dragon Ball, desenho que uniu nossas infâncias, que até hoje estampa as paredes do seu quarto e, inclusive, foi tema do primeiro “mesversário” de seu filho, Bento Henrique.

Victor possui uma alma de ancião e é um articulador das relações familiares, sempre olhando e se dispondo a ajudar os outros. Ele continua e atualiza, no seio da família, a dinâmica de afeto traçada por seu pai.

Assim como seu pai, ele também já me acompanhou ao barbeiro. Quando se trata de um jogo do Bahia, ele corre atrás dos ingressos. Para ele, como posta nas redes sociais em todo jogo do time de coração, o Bahia é o mundo. Para os churrascos da família e dos vizinhos, é ele quem se encarrega de comprar as carnes e de arrecadar o dinheiro.

Nos aniversários, as empadinhas doces são feitas por ele. É dele que parte a ideia do aluguel de fim de semana de uma casa para juntar a família, o bate-e-volta dos primos para a ilha dos Frades, o passeio no Pelourinho. Ele monta a trilha sonora dos encontros. Na trezena de Santo Antônio, ele é, desde pequeno, conhecido como “o cantor de Santo Antônio”.

³²⁴ Trilha de abertura da série de animação *Dragon Ball GT*.

Ele é, assim como seu pai, uma presença efetiva e afetiva para toda família e em tudo que se propõe. Agora, como pai, ele é tudo isso em dobro.

Segundo Paul Ricoeur, “as vidas humanas têm necessidade e merecem ser contadas” (RICOEUR, 1994, p.116). No exercício de relembrar e escrever sobre esses homens, pude traçar, ainda que de forma tangencial, os mundos deles e as formas como esses mundos dialogam com o meu mundo. Reconhecer essas vivências e compreender essas ligações revelou, mais uma vez, a impossibilidade de se abarcar subjetividades em formulações definitivas. Em suas diferentes formas, diferentes temporalidades e diferentes forças, tanto o existir quanto o relacionar-se são complexos tecidos montados sob diferentes estruturas, como fios particulares em suas texturas.

Em resumo, as narrativas de masculinidades e paternidades de Tio Henrique sempre foram campos de presença, acolhimento e afetividade. No caso de Niltinho, as narrativas de sua infância, masculinidade e, mais recentemente, paternidade, sempre foram terrenos férteis para a imaginação. Quanto a Victor, inegavelmente influenciado pelo homem e pai que Tio Henrique é para ele, as narrativas sobre masculinidade sempre envolveram atenção, cuidado e união. Por fim, Pedro, em sua infância vivida como criança, é o epicentro de narrativas infantis imaginativas, repletas de aventuras e de uma fala especulativa de futuros positivos.

Em verdade, eu poderia falar apenas de como esses homens apresentam, em suas vivências, um outro experienciar de masculinidades negras no âmbito familiar, mas emerge deles também uma outra vivência com o território que atravessa a história de toda família.

No bairro da Caixa D'água, especificamente na Rua Oscar Lopes, eles nasceram, cresceram e se formaram homens periféricos. Entretanto, diferente da abordagem padrão da relação das masculinidades negras - em seus três tempos, infância, fase adulta e velhice - em territórios negros, como exemplifico melhor no próximo capítulo, a relação estabelecida por eles, e por todos os homens da família e da rua, se organiza por meio de outro signo relacional. Semelhante relação também é traçada, enfim, pelo afeto e pertencimento, que se tornam, em algum momento, um entrelaçamento a nível familiar - como no caso da apadrinhagem recíproca dos seus respectivos filhos

Por conseguinte, além da análise que se articula a partir das ausências de tio Henrique e Pedro Henrique e da busca por uma presença que manifesta uma outra masculinidade, uma outra paternidade, uma outra infância e muitas outras possibilidades de existir enquanto homem negro, o capítulo se organiza a partir da vivência em comum desses homens: o território da Caixa D'água.

3.2 Rua Oscar Lopes - Caixa D'água - 40320-810 - Salvador - Bahia: Territórios Negros, outros registros, outras texturas

Quando opto por partir da minha família - especificamente Pedro Henrique e Tio Henrique - como perspectiva para elaboração dessa pesquisa, compreendo que, mesmo integrando o mesmo núcleo familiar, as presenças que procuro no cinema se organizam em diferentes trajetórias e experiências. Nesse sentido, entendo que o recorte possível, diante das infinitas subjetivações que nos formam, se estabelece em nossa vivência em comum: a Rua Oscar Lopes, localizada no bairro periférico da Caixa D'água³²⁵.

Saídos de Madre de Deus, cidade pesqueira da Baía de Todos os Santos, a primeira morada da família Santana Costa em Salvador foi a rua Conde de Porto Alegre, na Caixa D'água. Anos depois, mudaram-se para a Pedro Ivo, rua mais central no mesmo bairro. Por um certo período viveram na Oscar Lopes e, por fim, se instalaram definitivamente na Rua Agripiniano de Barros, conhecida como “rua do silêncio”.

Em 1980, Meire, a filha do meio, engravidou e voltou a morar na Oscar Lopes com a família. Algum tempo depois, Rita, a filha caçula, se casou e mudou-se para o andar térreo da casa da irmã, e Fafá, a mais velha das filhas, após o casamento igualmente retornou à Oscar Lopes, vindo a morar na casa 19. Na mesma época, Araújo e Cláudia, casal de Jacobina, mudaram-se para a casa 9. Na casa 16, foram

³²⁵ Localizado entre os bairros do Iapi, Lapinha, Pero Vaz e Pau Miúdo (primeiro bairro de Salvador a estruturar-se sobre o padrão desordenado característico das invasões), a Caixa D'água, segundo pesquisa feita pela CONDER em 2010, tem uma população total de 22.446 habitantes, formada racialmente por 53,73% de pardos e 29,14% de negros autodeclarados. Para mais dados: <https://observatoriobairrossalvador.ufba.br/bairros/caixa-dagua>

morar João e Lourdes, de Nazaré das Farinhas, onde criavam as filhas Joelma e Joilma. Na casa 11, Jaguá e Taiguara, irmãos maragogipenses, criavam Rômulo e, mais tarde, Gabriel; Dona Suzana, de Penedo - Sergipe, morava na 15, enquanto na 13, onde hoje mora o santamarense Pepé, morou Jaci e Mosquito, casal de Sergipe, com seus três filhos.

Moldada nesse processo comum de reterritorialização, a rua Oscar Lopes, ao longo dos últimos cinquenta anos reconfigurou-se tanto estruturalmente quanto no tocante à relação dos seus moradores. Formada por homens e mulheres de diferentes lugares, de gradiente racial plural, de formações acadêmicas, religiosas e políticas díspares, a rua se estruturou como um território negro, onde o sentimento de pertença se constituiu como laços de amizade e vem se reafirmando ao longo do tempo também como laços de parentesco (CLEMENTE; DA SILVA, 2014, p.90).

Elaine, Niltinho e Cíntia, nascidos e criados na casa 10, juntamente com Ivana, filha de Ritona, da casa 7, Thiago, da casa 9, e Joelma e Joilma, da casa 16, cuidaram de mim, que nasci na casa 10, do térreo, e Lina, da casa 19. Anos depois, uma nova geração nascia: Victor, na casa 19, Iago, na casa 9 e Ramon, da rua de baixo. Neném, irmã de Ritona, que morou no 21, 30 e voltou para o 15, casou-se com Chiquinho da Av. Peixe e pariu Francine e Amanda que, por um tempo, foram bonecas minhas e de Lina. Nos anos 2000, nasceram Luis Felipe, filho de Elaine e afilhado de Ivana, e Ana Carolina, filha de Ivana e afilhada de Elaine. Em 2018, nasceu Luna, filha de Niltinho, da casa 10 e afilhada de Thiago, da casa 9. Em 2019, nasceu Pedro, filho de Lina da casa 19, meu afilhado e de Thiago da casa 9, e Dandara da casa 10. E, por fim, em 2022, nasce Arthur, filho de Iago da casa 9 e afilhado de Victor da 15, e hoje, dia 12 de agosto, nasceu Bento, filho de Victor e afilhado de Iago.

Em meio à realidade de exclusão social e racial, naquela rua do bairro periférico da Caixa D'água, laços, vivências e memórias dos moradores foram se entrelaçando, práticas coletivas se estabeleceram nessas intersecções e uma comunidade, “onde pessoas não estão mais lado a lado, mas umas com as outras” (BUBER apud TUNER, 1978, p.154), foi formada. Mediada por afeto, sentimento

que Safatle (2016) aponta como dimensão fundamental na formação das comunidades, a experiência periférica na Oscar Lopes se deu sobre narrativas de solidariedade e cuidado entre seus moradores e, por isso, diametralmente contrária à representação dessas localidades nas grandes mídias

A experiência periférica, como qualquer experiência que ocorre na margem, nas mídias populares, tende a resumir-se a uma vivência coletiva que se organiza num cenário estruturado e mantido pela violência, pobreza e criminalidade. Exibindo sistematicamente relatos e imagens de uma das realidades dessas localidades, viver à margem adquire um discurso que elabora nossas existências a partir de uma perspectiva única na qual estamos, na verdade, sobrevivendo. Mas, como salienta Bernadet (2003, p.9), no caso do cinema, não se pode perder de vista que a imagem cinematográfica do povo é na verdade a manifestação da relação do cineasta com o povo e não sua expressão.

Nesse sentido, a primeira ruptura das cinematografias negras se encontra nessa relação. A favela, como o continente africano e outras margens, não é o outro desses cineastas. Todos esses elementos supracitados são, em seu cinema e em sua realidade, seus espaços de existência, passagem, origem, produção de subjetividades e fazer artístico, e essa mudança de perspectiva fica evidente na abordagem da margem.

Enquanto nos cinemas mais comerciais o registro dessas localidades serve como justificativa ou determinante para certas miserabilidades apresentadas na trama, nas cinematografias negras esses espaços são apresentados como locus, onde se desenrola a história e onde transitam os personagens. Isto é, quando registradas, as margens compõem os deslocamentos e as narrativas dos personagens, e não o contrário.

Noutras palavras, a perspectiva proposta pelo Cinema Negro torna central em suas narrativas as experiências individualizadas dos seus personagens, elaborando esses territórios a partir da heterogeneidade dos sujeitos que a formam. Dessa

forma, produzindo a partir dos muitos já vividos, essa cinematografia propõe um cinema de possibilidades de presenças, texturas e subjetividades negras.

3.2.1 Texturas do cotidiano: Registro do que se vive além do horror

Estudar as estruturas nas quais a linguagem cinematográfica do cinema hegemônico se organiza é lidar, mesmo que já sabido, com uma sofisticada engrenagem construída e constantemente atualizada em torno da manutenção do poder social da raça branca. Dentre as práticas de manutenção do domínio, a criação dos estereótipos, formulada majoritariamente por brancos e baseada na desumanização constante dos não-brancos, foi central na invisibilização e estigmatização de uma outra experiência negra que não a subalterna, que é primitiva, e na formulação de uma representação coletiva da negritude, como se a representação de um indivíduo negro projetasse toda uma raça.

No final da década de 90 e começo dos anos 2000, a cinematografia brasileira direcionou suas lentes para os sertões e periferias do Brasil. Com cortes rápidos e montados num ritmo alucinante, a pobreza, a criminalidade e a violência se tornaram uma expressão estética e a câmera, que surfava pela realidade, servia para a estetização da dor do outro (BENTES, 2007, p. 3). Em *Olhares Negros: Raça e Representação*, hooks já alertava para o fato de como as narrativas culturais hegemônicas, principalmente as cinematográficas, focavam a construções imagéticas das vivências negras apenas pela perspectiva “realista”, relacionando-as exclusivamente a tudo que é violentamente depravado, empobrecido e brutal (HOOKS, 2019, p.132).

Quando questionado sobre sua linguagem, Sissako respondeu que evitava o registro espetacular da África e que seu cinema não serviria à abordagem romantizada e espetacularizada da dor do outro. Sem nenhuma pretensão, Sissako, que respondia especificamente sobre seu cinema, acabou delineando o audiovisual produzido por realizadores negros e negras. O cinema negro, tanto o feito na África quanto aquele feito no Brasil, tem constituído, fora da estereotipia, uma outra gama

de imagens e narrativas sobre o povo negro. Na contramão de tudo que foi produzido cinematograficamente, esses cineastas estão se apoderando da linguagem para apoderar-se das nossas representações, produzindo nossas existências no singular como também nossas trajetórias complexas no coletivo e, assim, desobedecendo e reinventando um mundo possível para o nosso existir.

Assim, rompendo com uma representação que tinha raça como limítrofe de certas subjetividades, essas cinematografias estão propiciando uma perspectiva até então negada às nossas corporalidades. Mais que quantitativamente, estamos presentes qualitativamente nesse cinema. Nossas complexidades, dores, alegrias, afetividades e silêncios estão presentes. Nossas narrativas estão impulsionando as tramas, mas nosso estar no mundo, nas texturas do cotidiano, também. Estamos nos romances e nos dramas, temos núcleo familiar e a nossa sensibilidade e nosso sentir finalmente estão chegando à tela. Estamos presentes em nossas texturas possíveis, na imagem, na rotina ao acordar, nos trânsitos do dia-a-dia, nas conversas e até no nada fazer.

Todo dia, às 16h:00, Joaquim sobe a ladeira da rua Oscar Lopes, empurrando seu carrinho de cachorro-quente. De segunda à sexta, às 13h:30m, a moto da água avisa sua passagem. Duas ou três vezes na semana, o seguinte diálogo informa a chegada do carrinho da pamonha:

Vendedor: “Menino chorou?”

Algum morador:” Pamonha nele!”

Ele: “e se chorar de novo?”

Morador: “Pamonhaa”

Ele: “e se chorar mais uma vez?”

Morador: “aí é castigo e porrada!”

Em dia de jogos do Bahia, Victor (casa 19), Iago e Thiago (casa 9), Niltinho (ex-morador da casa 10) e Luan (casado com Lina da Rua do silêncio e pai de Pedro) partem juntos, acompanhados das crianças da rua, em direção ao estádio da

Fonte Nova. Nas quartas, Rita (da casa 10, no térreo) passa cedo nas casas de Manoel (casa 5), Pepé (casa 13), Lucio (Casa 7) e das gêmeas (casa 10), recolhendo as vasilhas e, no final do dia, as devolve cheia de sopa.

Nas sextas, dia da tradicional comida baiana nas casas soteropolitanas, as irmãs Fafá e Meire se juntam para cozinhar o caruru completo e, no almoço, sempre aparece um vizinho para comer. Nos sábados, dia de limpeza, Rita lava a porta de casa e varre a rua. Meire, com o som alto tocando Agepê, Canindé ou Benito de Paula, lava a roupa na laje e Pepé ouve pagode antigo. E nos domingos, todos se sentam nas portas das casas 9 e 10 para conversar.

Em *Bamako*, enquanto acontece o julgamento do FMI e do Banco Central num dos quintais da comunidade, a vida dos moradores continua ocorrendo: Malé e Chaka lidam com a crise no casamento e a doença da filha; o possível roubo de uma arma demanda o trabalho da polícia; mulheres lavam roupas na porta de casa e, na praça da aldeia, crianças brincam e um casamento ocorre. Já no documentário *La vie sur terre*, no qual se registra seu retorno à cidade natal, o retrato da África é delineado a partir da sua memória e vivência na sua cidade natal.

Partindo da narrativa delineada pelo africano, enquanto indivíduo, Sissako vai rompendo com a representação comumente feita da África. Em *Bamako*, ainda que em alguns momentos do julgamento surjam críticas e culpabilizações sobre o subdesenvolvimento da África, o foco está nos moradores e nas suas narrativas pessoais que, no seu tempo e sob a ordem das suas próprias demandas, continuam a viver. Em *La vie sur terre* é na imagem do que foi vivido por ele, principalmente no ordinário do cotidiano, e além das grandes questões sociais do continente, que sedimentam a renovação do seu pertencimento com a cidade. Sem tratar da miserabilidades já tão extensamente abordadas, o diretor se interessa em registrar a vida possível no continente (RIBEIRO, 2012, p.176), em toda sua complexidade, revelando, assim, a partir do seu olhar de “dentro”, uma outra paisagem de representações e narrativas sobre a África e os africanos.



Figura 6 - Registro do cotidiano em La vie sur terre
Fonte: Filme La vie sur terre

Esses dois filmes conversam com dois aspectos da experiência de viver na rua Oscar Lopes. Em *Bamako*, que articula a experiência do coletivo, a narrativa construída se preocupa em registrar as vidas e narrativas que são silenciadas e invisibilizadas diante das grandes ficções que envolvem o viver nas “margens” sociais. *La vie sur terre*, por outro lado, por ser uma obra de retorno, conversa intimamente com minha experiência enquanto sujeito em trânsito. Como Sissako, não moro mais na rua Oscar Lopes. Como Sissako, mas numa frequência maior, o retorno é uma necessidade.

Sentada na porta da casa na qual nasci e vivi por 17 anos, registro mentalmente a vida que existe no cotidiano e renovo meus laços com a rua, olhando o que foi vivido sem perceber. Demoro em olhar o corriqueiro, a rotina e os trânsitos dos que lá permanecem, uns que já foram meus e outros ainda desconhecidos. Observo as mudanças estruturais, as novas cores das casas, a amarelinha pintada

no asfalto, os restos de bandeiras grudadas nos postes, as crianças fardadas, indo para escola.

Em 2013, com o nascimento das gêmeas de minha prima Elaine, Maria Amélia e Maria Laura, os registros tornaram-se também fotográficos. Elas eram a primeira geração Santana Costa da Rua Oscar Lopes que eu veria crescer de longe e que não me teriam presente, nem como memória, no dia a dia da família, e nem da rua. Dez anos se passaram e o compromisso continua: apanho o celular, elas param bem no meio da Oscar Lopes, posam como querem, posto a foto legendada com a data em que a foto foi tirada e a idade exata delas (ano, mês e dia), depois nos sentamos para olhar as fotos tiradas em ocasiões anteriores.



Figura 7 - Tríptico Maria Laura e Maria Amélia
Fonte: Arquivo Pessoal

No final, percebemos que, além da fuga dos discursos totalizantes, estamos produzindo cinematograficamente, ao mesmo tempo, nossas trajetórias pessoais, os sentimentos e as ocasiões, muitas vezes microscópicas, que nos formaram, morando na “margem”, além das violências. O que Sissako reconhece na sua renovação de pertença com Bekolo em *La vie sur terre* é o que ele produz de imagem sobre a África e os africanos em *Bamako*. O que eu fotografo mentalmente

sentada na porta de casa é o que reafirma meu pertencimento com a Rua Oscar Lopes. O que as gêmeas veem ao olhar as fotografias já tiradas é a narrativa visual do que foi vivido. E em nenhuma dessas imagens o horror se sobressai.

3.2.2 Texturas do cotidiano: Registro dos afetos que criam comunidades

Em entrevista cedida à jornalista Luisa Pecora, Glenda Nicácio, diretora e roteirista de *Café com Canela*, ao falar sobre as referências que atravessaram tanto ela quanto Ary Souza na composição no filme, relata que:

...sempre perguntam quais foram as nossas referências querendo que a gente passe uma lista de filmes e cineastas. É claro que a gente tem referências, mas fizemos *Café* tentando nos aproximar das imagens que a gente via no dia a dia. O cotidiano atravessa a nossa vontade de criação. (NICÁCIO, 2018)

Filmado entre Cachoeira e São Félix, cidades do interior da Bahia ligadas por uma ponte construída sobre o Rio Paraguaçu, *Café com canela* é uma obra sobre afetos e cotidianos e, principalmente, sobre afetos que se formam no cotidiano. Construído a partir do já vivido, o filme apresenta um olhar íntimo e - mais importante - negro, sobre um território também negro, retratando, sob uma perspectiva sensível e afetuosa, pessoas negras em suas narrativas pessoais e coletivas.

Numa rua de paralelepípedos com casas muito próximas e pequenas, performando uma coreografia produzida e acertada pelo tempo, Cida limpa a porta de casa, Adolfo passeia com seu cachorro, Violeta molha as plantas, que teimam em nascer em meio ao concreto, e Paulo passa com um saco de mantimentos e uma carteira de cigarro.



Figura 8 - Rotina da manhã em *Café com Canela*
Fonte: Filme *Café com canela*

Dentro de casa, a coreografia cotidiana se individualiza: Violeta frita coxinhas enquanto divide com o marido os cuidados dos filhos e de sua avó, Roquelina, que se encontra acamada. Adolfo, que é dono de uma agência de turismo, e seu marido, Ivan, médico da cidade, tomam café e se arrumam para trabalhar; Cida organiza a casa e Margarida que, na primeira sequência do filme, festejava o aniversário de cinco anos do seu filho Paulinho, junto ao marido e vizinhos, se encolhe no sofá numa tentativa de sumir.

Café com Canela se desenvolve no entrelaçamento dessas performances. Na história, Margarida, entregue à dor brutal da morte de Paulinho, se encontra imóvel e sozinha em casa, imersa no vazio da depressão. Ao mesmo tempo, do outro lado da ponte, em Cachoeira, Violeta arruma as coisas na bicicleta para mais um dia de trabalho. Protagonistas da história, essas duas mulheres negras experienciam, naquele momento da vida, cotidianos e sentimentos díspares. Enquanto Margarida, em casa, sucumbe ao afeto provocado pela tristeza, Violeta mobiliza, em seu movimento em direção ao outro, toda potencialidade dos afetos positivos.

Ex-aluna de Margarida, Violeta personifica, em seus diferentes tipos e intensidades, os laços afetivos que estruturam a comunidade cachoeirana, durante

seu trânsito, feito a pé e de bicicleta, que a rotina em comum dos moradores e a dimensão afetiva que atravessa aquela comunidade nos é apresentada. Segundo Buber, "comunidade consiste em uma multidão de pessoas que não estão mais lado a lado, mas umas com as outras" (BUBER apud TUNER, 1978, p.154). No filme, que retrata um grupo de pessoas em suas vivências próximas e íntimas, é sob essa dinâmica afetiva, no sentido de afetar e se deixar ser afetado, que Glenda Nicácio e Ary Rosa criam uma outra imagem, atravessada pelo cuidado e solidariedade, em nossa relação com nossos territórios e com quem deles compartilha.

É em Violeta também que as presenças e texturas dos outros se interseccionam. Na relação com a avó, cuidado também compartilhado com Dr. Ivan, além do esforço em proporcionar a melhor finitude possível, há um reconhecimento e valorização de uma ancestralidade corporizada em Roquelina com sua amiga Cida, que é viúva de um casamento marcado pela violência e que compartilha a saidinha semanal para beber e conversar. Percebe-se a empatia desses vizinhos com o casal Adolfo e Ivan, notadamente em Violeta, que compartilha a intimidade da rotina e, na ocasião da morte repentina do agente de viagens, dá o apoio necessário ao viúvo, além da convivência com Margarida, a partir da entrega diária de flores e da parada para um cafezinho, estabelecendo uma rotina de cura.

Mckee (2006) aponta o personagem (que pode ser uma pessoa ou um grupo) como aquele que nos coloca na trama. Já Syd Field (2001), considera que o "mergulho" do público na trama se dá não só pelo personagem, mas pela sua capacidade de ação. No entanto, o cinema é muito mais que o conteúdo de um roteiro. Fora a trama e a personagem, para que o público efetivamente compre a "verdade" do filme, operam na construção da imagem da obra elementos como tempo, espaço, visualidade, sons e efeitos especiais, o que, no contexto cinematográfico, é chamado de diegese.

Jacques Aumont define o termo como tudo aquilo que compõe o universo do filme, compreendendo assim "...tanto a série de ações, seu suposto contexto (seja ele geográfico, histórico ou social), quanto o ambiente de sentimentos e de

motivações nos quais eles surgem” (AUMONT, 1993, p.114). Isto é, todos os componentes da linguagem cinematográfica que agem para a manutenção do controle sobre o perceber do real e do sentir do espectador durante a exibição da obra. Nesse sentido, para que essa dinâmica ocorra, todos os imperativos narrativos do roteiro precisam encontrar correspondência, e até mesmo transcendência, no campo estético da obra. Ou seja, as outras áreas da criação cinematográfica, fotografia e direção de arte, precisam construir imageticamente, e de forma concreta, os tempos, espaços, atmosferas, personagens e a paisagem de sentimentos desenvolvidos na trama.

No filme *Café com canela*, a afetividade, que é imperativa na narrativa, se desenvolve de forma precisa no espaço diegético da obra. Propondo tessitura para os processos de subjetivação e sentir negro, Glenda Nicácio e Ary Souza potencializam a trama tanto na caracterização dos personagens, quanto na espacialidade e visualidade da obra. Há no filme uma evidente referência ao já vivido, como dito pela diretora. Tanto as narrativas pessoais quanto as coletivas dialogam e se completam em plasticidade naquilo que compõe o quadro, tanto em termos concretos quanto simbólicos.

A escolha por Cachoeira como locação é um dos pontos centrais na construção do universo diegético de *Café com canela*. Cachoeira é uma cidade que, ao longo do período colonial, ficou conhecida pela alta produtividade açucareira. Anteriormente ocupada por indígenas, a cidade, localizada numa zona relevante e estratégica para o escoamento de mercadorias, concentrou uma grande quantidade de engenhos de açúcar e, por conseguinte, uma população de portugueses e escravizados.

Formada nessa confluência de culturas, a localidade hoje, arquitetonicamente, apresenta uma paisagem com clara referência barroca que, religiosamente, se organiza no sincretismo do catolicismo com o candomblé. Socialmente, por sua vez, trata-se de uma cidade majoritariamente negra e culturalmente atravessada, até mesmo pela grande concentração de descendentes de escravizados, por uma gama de festejos e práticas originadas nas culturas

africanas e também por tantas outras constituídas em associação com as culturas existentes. Sendo esse caráter inerente da cultura negra em suas sociabilidades uma das razões apontadas por Nicácio (2018) para sua escolha como locação:

...há a cultura negra nas festas tradicionais, no sagrado e o profano, estas coisas que a Bahia traz, mas que no Recôncavo são muito mais potentes. É tudo muito comum, espalhado. A cultura não é uma caixinha que você frequenta, não está dentro de um teatro. Cachoeira foi importante para me mostrar que o saber popular também é um saber. (NICÁCIO, 2018)

Além desse traço social substanciado na cultura afro-brasileira, uma camada importante dessa escolha se dá na operação da dimensão simbólica do local, tanto estruturalmente quanto historicamente. A cidade, que no filme acaba sendo apresentada sempre a partir dos trânsitos e pertencimentos dos personagens, ao mesmo tempo em que sustenta uma similaridade estrutural com espacialidades mais comuns à população negra brasileira, transpõe arquitetonicamente a estrutura invisível que mantém aquela comunidade, assumindo também, ao longo da trama, a representação concreta da rota psicológica trilhada por seus personagens.



Figura 9 - Comunidade Cachoeirana
Fonte: Filme Café com canela

Coladas umas nas outras, como se não houvesse uma real separação entre elas, as casas parecem sustentar umas às outras e estarem ali umas para as outras. A cidade, que é apresentada a partir da relação do morador com o território, se constitui nos rastros dos seus deslocamentos e serve para a localização tanto da atmosfera coletiva, demandada nas relações com o outro, quanto para as atmosferas particulares. Há ainda de se apontar o uso da cidade, especificamente a ponte, para demarcar o tempo psíquico das protagonistas.

Tanto Violeta, quanto a ponte que liga as duas cidades, nos conecta com Cachoeira e Margarida. No atravessar dela, de bicicleta e inicialmente sozinha, percorremos a cidade, tomamos conhecimento das suas dinâmicas. Ao longo da trama, o atravessar passa a ser afeto, a ponte passa ser o caminho até o outro. E, no final, quando percorrida por Margarida também, a ponte transpõe um início de superação.



Figura 10 – Trânsitos de Cachoeira e São Félix
Fonte: Filme *Café com canela*

Um outro ponto a se destacar no filme comporta a elaboração visual dos mundos que existem dentro do mundo da trama. Em *Café com canela*, ainda que a história tenha como protagonistas Violeta e Margarida, esses mundos compõem o mundo da trama os mundos individuais das mesmas, bem como os mundos dos moradores da comunidade e aquele compartilhado por eles.

Diante disso, até mesmo pela proposta do cinema negro em abordar pessoas negras em suas subjetividades, ocorre no filme um investimento criativo minucioso

para a construção de uma imagem visual que transponha tanto materialmente quanto simbolicamente os universos interno e externo desses personagens e aquele compartilhado pela comunidade.

Demarcados de forma direta e indireta, a composição dos seus espaços transpõem as subjetividades, os sentimentos, os acúmulos e as histórias que organizam seu universo cultural, identitário e psíquico. No que tange às suas constituições culturais e identitárias, além das relações estabelecidas com a cidade, há na composição dos seus costumes e mundos uma série de elementos, concretos e não-ditos, que discursam sobre seus eus.

No quarto de Roquelina, fotos dela denotam sua presença na tradicional irmandade da Boa Morte, confraria cachoeirana formada por mulheres descendentes da África, que reúne elementos do candomblé e do catolicismo. Na sequência do falecimento de Adolfo, Violeta e o marido preparam o axexê³²⁶, ritual fúnebre realizado após a morte de iniciados em religiões afro-indígenas. Nas quartas, Violeta e Cida frequentam a tradicional roda-de-samba³²⁷ que ocorre no largo da cidade. A água que compõe as fotografias da casa de Ivan e Adolfo, e que acabam sugerindo que o casal é iniciado no candomblé, banha Margarida no sonho, sendo bebida por Violeta e Marco, seguindo um rito de purificação³²⁸ e regeneração de energia comum nas religiões de matriz africana, no retorno do enterro.

³²⁶ No Axexê, o ritual realizado na iniciação dos adeptos das religiões afro-indígenas é desfeito. Na cerimônia, que pode durar até 7 dias, os cantos e danças marcam a passagem do ser para o *òrum*, plano de existência coletiva, e sua transformação em ancestral.

³²⁷ Festejo originado na região e com forte influência da cultura africana, a roda-de-samba é uma manifestação popular formada por poetas, músicos, cantores e sambadeiras que, dispostos em círculo, compõem, na mistura de instrumentos, vozes, palmas e da dança marcada pelo contato arrastado e ininterrupto dos pés com o chão, uma expressão cultural secular, considerada como uma das matrizes do samba.

³²⁸ No ritual, deve-se colocar, anteriormente a cerimônias fúnebres, um copo de água limpa na porta de casa que deve ser consumida, antes de entrar em casa, como purificação.



Figura 11: Quarto Roquelina e Rito de purificação da água

Fonte: Filme Café com canela

Laura Maria Coutinho (2012) afirma que o cinema cria imagens “que são, ao mesmo tempo em que a vemos como reais, expressões de coisas e pessoas com as quais convivemos em nossas lembranças”. Em outras palavras, a imagem cinematográfica, além de nos envolver pelo imaginário do concreto, nos remete a um passado que não necessariamente foi vivido, mas que encontra correspondência e familiaridade em nossos imaginários. Para Mahomed Bamba (2003), no processo de assistir e receber um filme interferem também os “fatores sociais, culturais, políticos e econômicos da comunidade onde uma pessoa está inserida ou envolvida”.

A cidade de Cachoeira e o bairro da Caixa D’água, ainda que territórios negros, estão distantes em realidade. Porém, *Café com canela* remonta, em seus personagens, tramas, maneirismos, entrelaçamento e visualidade, uma experiência comunitária e afetiva muito próxima da vivida pela comunidade urbana e periférica da Rua Oscar Lopes.

É preciso salientar que em Roquelina e Margarida encontrei Amélia e Tia Suzana. Ambas mais velhas, essas duas mulheres atravessaram a vida de quase todas as gerações da rua e foram centrais na construção e na manutenção do espírito comunitário da Rua Oscar Lopes. Tia Suzana não tinha laços de parentesco na rua, mas ai de quem não a chamasse de tia. “Me conheceu hoje?”, questionava ela, “é Tia Suzana. Nada de dona”. Ao contrário dela, Amélia tinha filhas e netos na rua e, para todo mundo, inclusive a sua família, era Amélia. Só Amélia.

Fora as curtas temporadas em que recebia os sobrinhos vindos de Sergipe e da estadia um pouco mais alongada de Jaci, manicure e amiga de toda rua, Tia Suzana morava sozinha. Nas quintas-feiras, era tradição o cafezinho com cuscuz na casa dela e todo mês de junho, nos três dias finais da trezena de Santo Antônio, outra tradição: reza para o Santo de quem era devoto. Com o altar montado na sala da sua casa, que era bem pequena, nos amontoávamos para cantar a Santo Antônio. Porta afora, vizinhos da rua, do bairro, da Igreja de São Judas Tadeu, vizinhos que já não moravam lá e parentes se aglomeravam. Como de costume, na parte final da reza, enquanto entoávamos o cântico “subiu precioso incenso até o trono do altíssimo”, Amélia, segurando um panela velha que queimava pelo santo, incensava Santo Antônio.

Importante destacar o fato de que, apesar de Amélia não morar há mais de trinta anos na Rua Oscar Lopes, toda sua rotina estava fincada lá. Da rua do silêncio, que ficava no outro extremo da Caixa D’água, ela mandava os meninos irem buscar o dinheiro para a compra da “penosa”, que consistia em um frango assado do bar da esquina da rua dela, para eles almoçarem em sua companhia.

Com as netas, Amélia estabeleceu o *dia da limonada*, aos sábados, dias nos quais ela era responsável por levar as crianças da rua para a catequese na igreja da Lapinha e, aos domingos, sentava-se na porta das filhas, que moravam na casa 10, para conversar e olhar o movimento. Nas viagens organizadas por Rita para a Chapada Diamantina (nas quais juntava vizinhos, família e amigos), ela era a responsável pelo rito que iniciava a viagem. Com o ônibus parado no largo da Caixa D’água, Amélia rezava o “Pai nosso” e a “Ave Maria”, pedindo uma viagem tranquila. Em seguida, puxava o coro do cântico denominado “Caminhando eu vou para Canaã” e terminava o ritual com alguma música de baixo calão.

Se no filme *Café com canela* a relação de cuidado e preocupação compartilhada pela comunidade, através de Margarida e Roquelina, em muitas situações remontou à delicadeza e à força dos afetos que essas mulheres mobilizaram, Tia Suzana e Amélia eram os arquivos vivos da rua. Funcionando como gritos da nossa comunidade, elas proporcionaram, a partir dos pequenos ritos e tradições, espaços para renovação e reafirmação dos melhores vínculos e, a partir

da oralidade, compartilharam histórias e saberes que as eternizaram na trajetória dos que vieram depois.

Até na hora da partida, como na ocasião do falecimento de Adolfo, no filme, elas arregimentaram a rua. Amélia faleceu no dia 22 de junho de 2012. Amélia, a “altiva e laboriosa”, não podia viver presa numa cama. No dia da sua morte, vizinhos se aglomeraram na casa 10; parecia até um dia de reza para Santo Antônio. Como nos interiores, mas sem a presença do corpo, velamos juntos a “mulher de verdade”. Em 2022, já de volta à cidade em que nasceu e onde ainda morava sua família (Penedo - Sergipe), foi a vez de Tia Suzana. Um dia após seu aniversário, no qual realizou o sonho do festejo que não foi possível quando era jovem, e cercada dos seus vizinhos da Rua Oscar Lopes, os quais aproveitaram o convite da festa para visitá-la, ela se despediu.

Em se tratando da abordagem dos personagens masculinos do filme, encontrei Pepé, Nego, Victor e Manoel. Negros, presentes e cuidadosos, tanto os homens da Rua Oscar Lopes quanto os homens de *Café com canela*, em suas presenças no coletivo e em suas individualidades, operam sob a perspectiva do sentir e do cuidado.

No filme, Marcos, Paulo, Adolfo e Luan rompem com a imagem da masculinidade negra fixada nas estereotípias. Casal homoafetivo e inter-racial, Adolfo e Luan são construídos a partir da mesma ótica que é direcionada ao casal Violeta e Marcos. Vivem os conflitos de qualquer relação, como também sentem e demonstram os sentimentos de qualquer relação. Mesmo separado, Paulo, de longe, cuida de Margarida, enquanto Marcos, durante todo o filme, se apresenta como apoio contínuo de Violeta. Demarcando uma outra narrativa para suas masculinidades, na paisagem de afetos que constituem a comunidade do filme, esses homens, ainda que não sejam centrais na narrativa, têm suas funções na criação e manutenção dessa rede de cuidado e solidariedade abordados em horizontalidade e igualdade às funções assumidas pelas mulheres.

Além dessa presentificação que se estabelece nos personagens, há na construção da visualidade do filme uma série de elementos, tanto concreto quanto simbólico, que empreendem uma experiência quase sensorial de conexão com a obra. Partindo da materialidade dos universos dos personagens, o filme investe

também numa imersão do público, que ocorre a partir do não-dito: das rotinas e costumes que temos sem perceber, das dinâmicas individuais e coletivas que estabelecemos ao longo do tempo e das texturas e intensidades que atravessam nossas relações com o outro.

Em *Café com canela*, Glenda Nicácio e Ary Souza tecem nossas presenças, emaranhando rastros de memórias, trânsitos, imaginações e sentimentos, cabendo aos espectadores, além de perceber a obra, vivenciar sinestesicamente, sensorialmente e emocionalmente o filme.

No que tange à construção concreta dos mundos contidos na obra, muitos elementos se aproximam da experiência coletiva individual da Rua Oscar Lopes. Sem mencionar a proximidade que se estabelece na composição arquitetônica das comunidades, há no filme a caracterização da estrutura invisível que organiza esses territórios ao longo do tempo.

Prova disso é o fato de que, tanto na Rua Oscar Lopes quanto na comunidade cachoeirana, as casas passam a ser identificadas a partir do nome dos seus donos e, em seguida, pelos serviços por eles prestados. Como no caso da Casa de Dr. Luan, a casa 4 da Rua Oscar Lopes, casa de Nadja e Rosalvo, é a casa da banca escolar e do dono da loja de produtos de limpeza, enquanto a casa 7 é de Manoel pedreiro, sendo que, em sendo necessários curativos e aplicação de injeção, podem os moradores contar com as casas das técnicas de enfermagem, Meire e Fafá.

Em se tratando das relações humanas e de afetos tecidas no filme, relembro as renovações dos laços, a continuação das tradições e o cuidado compartilhado com as novas gerações da Rua Oscar Lopes. Em Violeta e Margarida encontro Ritona e Rita. Mulher negra retinta e de enorme sabedoria, Ritona foi alfabetizada por Rita com quase 60 anos. Encontro Du, filho de Jaci e Manoel Pedreiro que, para se graduar na UFBA, passou anos trabalhando no turno da madrugada do Polo Petroquímico da Bahia e juntou toda a rua em sua cerimônia de colação de grau. No vínculo de Violeta com Ivan e Cida, de Ivan com Margarida e Roquelina, de Marcos e Violeta com Roquelina e de Paulo com Margarida, visualizo o movimento constante dos moradores da Rua Oscar Lopes na oferta da presença, do cuidado e do acalento que entre todos sempre se encontra correspondência.

No tocante à religião, a relação dos personagens do filme com o candomblé acaba, em sua forma concreta e abordagem indireta, se aproximando da vivência religiosa sincrética da Rua Oscar Lopes. Ainda que seja de maioria católica, os moradores apresentam diferentes relações com suas religiões e têm incorporado em suas práticas rotineiras costumes de diferentes crenças. Os membros da família da casa 8, por exemplo, são assíduos nas missas dominicais da igreja de São Judas, mas todo ano festejam Santa Bárbara, oferecendo caruru completo para os vizinhos.

Rita, por sua vez, é católica e iniciada numa religião indígena, tendo continuado a tradição da reza de Santo Antônio iniciada por Tia Suzana. Todavia, a mesma Rita também prepara a comida do santo para proteção da sua família e, em casa, só consome água de um garrafão de barro feito na tribo. Ritona que, por sua vez, já nos visitou com Crispina, brinca com os erês e ajuda na reza de Santo Antônio, enquanto, no falecimento do pai da família da casa 8, um copo de água foi colocado nas portas da casa 11, 10 e 15.

Ao se comprometer com a construção de um cinema que elabora as vivências negras para além das estereotípias, o cinema negro se compromete não só com a construção das nossas complexidades enquanto sujeito, mas também com a construção dos mundos que nos cabem. Nesse sentido, em meio a uma sociedade regida por um paradigma branco, torna-se necessária uma dupla atenção para pautar nossas presenças, a qual perpassa, desde a narrativa, até a construção de uma visualidade fílmica que nos inscreve, sem nos ferir ou isolar, na trama.

Fica evidente na abordagem de *Café com canela* que o olhar que construiu a obra é de “dentro”. Mas, o que evidencia esse olhar, em nada conversa com o não apontamento das realidades de violência, tanto físicas quanto as operadas a nível simbólico, social e econômico, que atravessam essas localidades. A evidência do olhar negro se dá no reconhecimento das outras realidades e das outras possibilidades de performatividade da margem.

Em suma, a evidência do olhar negro se dá nos detalhes, tantos das dinâmicas estabelecidas nesses territórios quanto nas dinâmicas assumidas e constituídas no particular, manifestando-se na escolha por abordar o território a partir dos seus habitantes e das suas relações com o lugar. A evidência do olhar

negro se dá quando, mesmo que a experiência coletiva da Rua Oscar Lopes seja outra, ela ainda se encontra presente nas texturas de *Café com canela*.

3.3 Cinema Negro de Textura: Infâncias, Masculinidades e Paternidades Negras, outras texturas

Historicamente, o poder é macho, branco e, de preferência, heterossexual (SAFIOTTI, 2015, p.33) e cisgênero. Logo, quanto mais distante desse padrão de gênero, raça e sexualidade, dito universal, o indivíduo se encontra, mais subjugado ele é. Assim, a colonialidade se constituiu, e se mantém até hoje, enquanto estrutura e estruturante da sociedade. Forjando e atualizando conceitos e ideologias hegemônicas, seu sistema se organiza a partir da criação e manutenção de uma série de hierarquizações que agem para conservação da sua relação de poder auto atribuído sob corporalidades dissidentes.

Importante destacar que os estereótipos são fundamentais para a continuação dessa dinâmica de domínio. Formulados a partir do que não se quer relacionar ao caráter encantador da branquitude, esses padrões se estabelecem como o mais eficaz dos artifícios de controle representativo do “outro”, uma vez que delineia a sua performatividade em sociedade, ao mesmo tempo em que fixa esse imaginário social e cultural tanto no colonizador quanto no colonizado.

Sendo essa a conjuntura social ainda vigente, pouco ou nenhuma flexibilização aconteceu para a população negra na transição para a modernidade. Reduzidos ao corpo, como na dinâmica colonial, permaneceram objetificados, animalizados e resumidos a um imaginário social construído em torno de estigmas e mitos sobre sua incapacidade de performar racionalidade, civilidade, intelectualidade e afetividade.

No caso do homem negro, como aponta Deivison Faustino Nkosi no artigo *O pênis sem o falo: algumas reflexões sobre homens negros, masculinidades e racismo*, lemos que

Quando não invisibilizado, o negro é representado como contraponto antiético do humano. A sua aparição, quando autorizada, é reduzida a uma dimensão corpórea, emotiva ou ameaçadora, tal como um King Kong descontrolado: tão grande, tão burro, tão negro, com mãos rústicas e exacerbados instintos libidinais em sua busca desenfreada pela mocinha (ultrafeminina) de tez claramente virginal e corpo frágil. (FAUSTINO (Nkosi), 2014, P. 83)

Sendo assim hiper sexualizados e lidos como ameaça, esse homem têm como base, tanto das suas relações sociais interpessoais quanto na sua construção identitária, esse imaginário racista. Em suma, o negro é apontado aqui como fruto de uma relação que Fanon (2008), no livro *Pele Negra, Máscaras Brancas*, identificou como neurótica e alienada, visto que no mundo branco o processo de racialização, ao qual o negro é submetido, se dá sob sua depreciação e desumanização.

Posto isso, é preciso ressaltar que o sujeito nasce inserido nessa dinâmica e já na primeira infância passa por esse processo de coerção colonial. Tanto os princípios e os padrões que organizam o convívio social quanto suas possibilidades de performatividade estão dados, sendo menos violento para o indivíduo seguir as regras que lhe possibilite algum nível de humanidade e de encaixe naquela estrutura.

Essa estratégia histórica de colonização do ser encontra na produção cultural seu dispositivo mais eficaz. Marginalizados socialmente, para os indivíduos negros as linguagens vão funcionar (PINHO, 2004) “[...] entre outras coisas, como estrutura de sustentação para práticas concretas de exclusão, marginalização e violência” das suas corporalidades. Dentre as linguagens, o cinema, por seu caráter massivo, se estabelece como principal produtor e distribuidor desse sistema de subjugação, adotando a mesma abordagem pejorativa, racista e reducionista presente na estrutura social e potencializando o discurso estigmatizado do negro.

Focando apenas as imagens e narrativas construídas em torno das masculinidades negras, encontramos um amplo histórico de estereótipos que dão conta de estigmas que atravessam o homem negro, desde a infância até a velhice. Dentre esses reducionismos, o estereótipo da incapacidade do homem negro de

acessar uma certa sensibilidade e até de manter algum relacionamento, seja familiar, seja amoroso, com base na afetividade, sobressai de forma ativa sobre as leituras sociais dessas corporalidades e até mesmo na construção das subjetividades dos mesmos em seus processos identitários e interpessoais.

Contudo, do mesmo jeito que a arte funciona para sedimentar essas ficções e mediar esses processos subjetivos, ela se apresenta, quando sob autonomia negra, para despertar e desestabilizar essas imagens totalizantes. Nos dois primeiros capítulos, ilustramos a trajetória do corpo negro nas telas desde a sua presença nas margens, quase como objeto cenográfico, até sua ocupação dos centros da imagem.

No entanto, como também já dito, mesmo que o protagonismo tenha sido alcançado, em alguns momentos, pouco ou quase nada no campo da representação da população negra se alterou no cinema hegemônico. Não houve, no cinema, principalmente no hollywoodiano, uma alteração qualitativa da presença negra, que continuou a ser veiculada a partir de representações racistas e estereotipadas. E até quando houve um aprofundamento dessas ficções, como no caso do Cinema Novo e do Cinema da Retomada no Brasil, pouco se avançou nas discussões raciais e, no caso do segundo movimento, ainda se conservou a abordagem estereotipada da população negra.

Assim, tendo em mente a importância do cinema negro para instaurar essas rupturas com as narrativas que não dão conta de toda potência que atravessa as masculinidades negras, esse subcapítulo propõe listar e analisar filmes, tanto os feitos no continente quanto os produzidos no Brasil, que viabilizam outras texturas e regimes de visibilidades para os homens negros.

3.3.1 Moleques são meninos, Crianças são também: Infâncias Negras, Narrativas limitantes

Moleque fala, moleque corre
Moleque sangra, moleque morre
Moleque é criança esperando a bonança
Enxergando na peça a única esperança

Moleque reza, moleque corre
Uma vez que entra, sair não pode
Pegaram um moleque amarrando outro no poste
Chegou ser televisivo pra agradar família esnobe
O primo é o crime, o crime é o cofre
Sem multiverso de Rick and Morty
Dói de ver aquele menino amarrando outro no poste
Eles só tinham sete anos, quem tem sete não escolhe
A morte nas mãos daquela criança
Moleques são meninos, crianças são também
Moleques são meninos, crianças são também
Nascer pra ser tratado bem
Moleques são meninos, crianças são também
Moleques são meninos, crianças são também
Nascer pra ser tratado bem
Não tem escola, não tem esporte, não tem afeto, já deram o bote
Coração de horse, trovão de raio forte
Onde o Estado não chega, a maldade traça o norte
Pra morte da vida daquela criança (CRIOLO, 2022)

Já foi aqui exposto o fato de que, ao analisar a produção cinematográfica hegemônica, observamos a existência de padrões estéticos e narrativos específicos para as masculinidades negras, desde a sua infância até sua velhice. No caso das infâncias negras, a marginalização é o discurso social que mais frequentemente encontra sua imagem na tela. No cinema, não há infância para os meninos negros. O que há são pivetes, trombadinhas e moleques espertos demais. O potencial do menino negro nos grandes cinemas é a marginalidade. Sejam eles mais velhos, adolescentes ou adultos, os homens já se encontram formados: bandidos, exemplos de satisfação sexual e pais violentos e ausentes, ou tudo isso ao mesmo tempo. Na velhice, eles se tornam homens sozinhos, cansados e descartáveis.

Não é preciso ir muito longe para apontar a presença desses discursos. Dois dos maiores sucessos cinematográficos brasileiros com protagonismo negro, *Ó Paí Ó* (2007; Monique Gandenberg) e *Cidade de Deus* (2002; Fernando Meirelles e Katia Lund), articulam quase todos esses códigos audiovisuais racistas, inclusive apresentando narrativamente, ao longo do filme, uma série de situações que no fim servem a um convencimento do público sobre a inevitabilidade da tragédia que conclui a história.

Nesse filme, observa-se que, naquele último dia de carnaval, um pouco de tudo acontece no Pelourinho: apaixonado por Rosa, o personagem Roque, artesão e aspirante a cantor, corre para terminar a encomenda do traficante Boca, a fim de chegar a tempo de acompanhá-la no bloco da Timbalada. Cosme e Damião, por outro lado, enganam a mãe, a administradora evangélica do cortiço, para curtirem o dia de carnaval. Reginaldo, por sua vez, após curtir os festejos sozinho, troca a roupa da farra pela fantasia de trabalhador, na tentativa de enganar sua esposa. Por conseguinte, “Seu” Jerônimo (um dos dois personagens brancos da trama), dono da loja de antiguidade e agiota do bairro, convoca o policial negro e corrupto a resolver o problema dos furtos cometidos pelos pivetes do bairro, enquanto do seu tabuleiro, localizado no largo do Pelourinho, a baiana acompanha tudo.

Ó Paí Ó é, indubitavelmente, um filme de assunto negro³²⁹. Passado no pelourinho, bairro emblemático da história escravocrata brasileira, que passou por um processo de degradação ao longo do século XX, o filme se constitui na costura de diversas temáticas relacionadas ao povo negro. Porém, se considerarmos apenas as tramas apontadas no parágrafo anterior, no qual apenas focalizei as narrativas dos personagens masculinos negros, um fato fica evidente: *Ó Paí Ó* é um filme com protagonismo negro num território negro construído narrativamente a partir de uma vivência negra estigmatizada.

Sabe-se que, dentre os estereótipos que mais articulam uma narrativa causal para as masculinidades negras, o da criminalidade/malandragem é o mais frequentemente reproduzido pelas cinematografias hegemônicas. Imposta aos personagens negros nas três etapas da vida - infância, adolescência e vida adulta -, esse estereótipo se apresenta como única abordagem possível e consonante da experiência masculina negra em sociedade.

No caso dos meninos negros, em *Ó Paí Ó* e *Cidade de Deus* é a partir dessa estereotipia que a ideia de inevitabilidade da tragédia final toma forma. Localizadas

³²⁹ Conceituado pelo crítico David Neres, Cinema de assunto negro é aquele que tematiza questões do povo negro como religiosidade, africanismo, violência. (CARVALHO, 2005)

em territórios periféricos díspares, ambas as obras apresentam a marginalidade como única possibilidade plausível para a performatividade das infâncias negras. Nas margens das cidades, nas biqueiras, protagonizando pequenos delitos e nas páginas de jornal, nesses dois filmes os meninos, quando não são personagens efetivos da trama, rememoram o lugar ocupado pelo corpo negro nos primeiros 50 anos do cinema (servindo a cenografia social da miséria que forma tanto a narrativa quanto a vida real) e, quando no protagonismo da imagem, aparecem subjulgados ao estigma do marginal em formação.

Dito isso, é preciso ressaltar que a experiência da infância não é universal. Como aponta Ariès, a ideia de infância é construída social e historicamente e de forma fluída, (Ariès, 1989) uma vez que acompanha o desenvolvimento e as modificações da sociedade e da composição familiar, passando pela institucionalização educacional, assumindo diversos significados, de acordo com os diferentes contextos.

No caso do Brasil, as infâncias, mesmo que experienciadas no mesmo território, se estruturam sob diferentes narrativas sociais, que têm como variável o lugar que esse sujeito ocupa na pirâmide social brasileira.

Quando adentramos o campo da representação das infâncias no cinema, reconhecemos em tela a continuação dos signos que delineiam essas experiências díspares. Os meninos negros não performam nas mesmas narrativas dos meninos brancos. O direito à fragilidade, à imaginação, à aventura e à proteção não lhe são naturais, porque o discurso da inocência e do espírito da renovação não versam sobre eles. Pelo contrário, o imaginário é outro: marcado por um determinismo aprisionador, a miséria, a malandragem e a criminalidade se apresentam como único horizonte possível e a sobrevivência se impõe como a grande aventura das infâncias negras.

Em *Ó Paí Ó*, os filhos de Dona Joana, Cosme e Damião, atravessam toda a narrativa se divertindo pelas ruas do centro histórico. Eles brincam, pedindo esmola, furtando frutas na feira de São Joaquim e chegando a enganar uma conhecida de

sua mãe, a quem mentem estar doente, na intenção de conseguir alguma ajuda, o que acabam conseguindo.

Na película *Cidade de Deus*, por sua vez, Dadinho, Bené e Buscapé dinamizam diferentes relações com as violências impostas pelo abandono social. “Agora, já pode ser preso, hein” - é o que ouve Dadinho em seu aniversário de 18 anos. Chefe do tráfico da Cidade de Deus, e agora conhecido como Zé Pequeno, o menino que se criou como bandido tem a violência naturalizada em seu dia a dia, a ponto de ser ela sua única subjetividade/identidade/narrativa. “Virei playboy”, diz Bené, ao aparecer de cabelo louro e trajado com roupas de marca. Também traficante e parceiro de Zé Pequeno, Bené quer ser aceito, quer ser confundido, pelo menos esteticamente, com a galera do asfalto. Em se tratando de Buscapé, temos um rapazinho que quer seus direitos reconhecidos enquanto cidadão. Fotógrafo, ele quer ser mais do que um favelado: quer ser “alguém”.

Em ambos os filmes, a violência do desamparo social se estabelece como estrutura e estruturante desses personagens, sendo, inclusive, utilizada para ratificar a ausência de outras narrativas, que não a subalternidade como justificativa para o desfecho trágico dos mesmos. No caso de Cosme e Damião, retratados como excedentes na estrutura social e como pontos de desequilíbrio de uma “harmonia” local, a aventura durante o último dia de carnaval serve como fundamento para a violência que os vitimiza.

“Não deviam estar na rua desacompanhados”, “Cadê a mãe?”, “São trombadinhas”. Quando, na verdade, eles estão sendo crianças que, por serem negras, não compõem a folia do carnaval soteropolitano e, por isso, foram “limpados” da paisagem. O mesmo ocorre nas narrativas fílmicas de Bené, Zé Pequeno e Buscapé. Bonzinhos ou não, envolvidos com drogas ou não, invisibilizados socialmente ou não, a história dos três, por serem negros e favelados, já está definida e as violências que os atravessam já estão, por si só, justificadas.

Essas são as imagens e narrativas recorrentes da infância negra nas cinematografias hegemônicas. Na articulação desses signos, que vai desde a preferência por retratar essas corporalidades unicamente pelo viés da violência e da

subalternidade, até a demarcação de um jeito de se vestir e de se expressar, é que o cinema vai, ao mesmo tempo, delineando as diferenças que estabelecem as fronteiras entre os grupos étnicos.

A partir dessas fronteiras, o cinema vai impondo determinados papéis sociais para esses meninos e naturalizando, tanto para eles quanto para sociedade, essas violências, a ponto de nos encontrarmos todos do lado que se cala e não reage quando a baiana, na primeira sequência de *Ó pai Ó*, com o jornal, chama a atenção: "Ó, dois presuntos! Parece os filhos de Faustina".

3.2.2 “E por acaso negro não tem olhos, não tem mão, não tem boca, não tem pau, não tem sentido?”: Masculinidades e Paternidades negras, Narrativas limitantes

Para Chartier, “as lutas de representações têm tanta importância quanto as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio” (1990, p. 17).

Ainda conforme o autor, não há discurso neutro no campo das práticas culturais porque as representações invariavelmente supõem um campo de concorrência e de competições, uma vez que “produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade às custas de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas” (CHARTIER, 1990, p.17).

A imagem de como “ser homem” e o que é ou não permitido sendo “homem” são questões disseminadas e aprendidas ainda na primeira infância dos meninos. Por serem homens, na cultura ocidental esses meninos têm as narrativas das suas masculinidades já preestabelecidas, precisando performar sob a ideia de hiperatividade, força e agressividade, que são atributos “inerentes” ao universo masculino.

Todavia, o homem sob o qual se formulou esse imperativo da masculinidade tem raça, gênero e sexualidade definidos - branco, cisgênero e heterossexual - e, mais importante, tem autoridade para definir e controlar as características representativas do “outro”, aquele que habita uma corporalidade contrária.

Nessa conjuntura, visto que a sociedade tem como princípio organizacional o paradigma da branquitude, as masculinidades negras vão sendo constituídas “de fora” e sob características opostas à concepção hegemônica do masculino. Fixados na genital, o controle representativo que se impõe ao negro se estabelece na homogeneização da sua corporeidade unicamente ao seu caráter biológico, (FANON, 2008, p. 183) abreviados na figura de “um animal, que vive nu”. Aprisionados ao animalesco, eles são vistos como essencialmente falocêntricos, libidinosos, hipereróticos (SANTOS, 2014) e superdotados de habilidades físicas. Entretanto, opera também sob esse estereótipo uma série de incapacidades: como a do autocontrole, racionalidade, civilidade e afetividade.

Nesse sentido, duas problemáticas se constituem: a primeira, já apontada anteriormente, é a da constituição de uma categoria universal e homogênea da masculinidade negra. A segunda, que é também consequência da primeira, consiste na presença desse imaginário na constituição da identidade negra.

No tocante à primeira questão, hooks, em diversas oportunidades, alertava sobre suas implicações. Para a intelectual (2004), a frequente estereotipação das masculinidades negras, que representa um processo necessário para o controle da sua representação na colonialidade (BARTH, 1998), resultou na criação de um “homem negro paradigmático”, isto é, fixou como padrão de autenticidade e legitimidade racial uma série de ações e práticas alegóricas, permeadas pelo anti-intelectualismo e pelo arquétipo da virilidade e da truculência, limitando, assim, a experiência da masculinidade negra sempre à agressividade, à sexualização e à força.

No que tange à segunda problemática, pode-se afirmar que ela implica em que as “ficções e definições sociais prevaletentes sobre as masculinidades negras” (AKWARD, 2001, p.186) criadas pelo imaginário social sobre o homem negro

delineiam tanto as leituras do outro sobre ele quanto as significações dele sobre ele mesmo.

Em outras palavras, pelo fato de estar inserido nessa dinâmica social racializada, esses homens passam a ter como base da sua mentalidade, construção de saberes e relações interpessoais, uma representação social que se organiza e se mantém a partir da constante subalternização do seu sujeito e, consequentemente, assumem em suas vivências - alguns sem perceber e outros numa tentativa de conservação do seu status - os estereótipos da sexualidade exacerbada, virilidade e truculência determinadas às suas corporeidades. É importante destacar que essa estratégia é também utilizada para a naturalização, tanto para a sociedade quanto para o próprio homem negro, das violências cometidas contra suas subjetividades e para a normalização das narrativas sociais de subalternidade sobre suas existências.

Essa é a narrativa que a produção cultural hegemônica abraça. No cinema, a masculinidade negra continua sob o estigma da violência, da hipersexualização e da subalternidade. O homem negro que emerge dessas obras culturais é perpetuamente fracassado, “fodido” psicologicamente, perigoso, violento e maníaco sexual, cuja insanidade é influenciada pela incapacidade de realizar seu destino masculino falocêntrico em um contexto racista (hooks, 2019, p.170).

Como nas narrativas fílmicas das infâncias negras, não há outra aventura para o homem negro no cinema hegemônico que não a sobrevivência, abordada tanto pelo viés da criminalidade quanto da submissão ao sistema. Não há também uma narrativa romântica ou familiar, porque como seres sexuais e irracionais, os homens negros são incapazes de amar ou de estabelecer uma relação afetiva que não perpassa pela sua capacidade de satisfação sexual ou pela violência.

Em *Ó Paí Ó*, tanto Roque quanto Reginaldo são construídos de modo a reforçar o discurso do homem negro como um ser de sexualidade exarcebada. As relações estabelecidas por eles são permeadas pelo tesão a tal ponto que a prática do sexo em local público, cometido por ambos, se apresente na obra como um ato natural e justificado. Afinal, homens negros não costumam performar civilidade e

autocontrole. Sobre o personagem Reginaldo ainda opera o estereótipo da malandragem. Casado com Maria, o taxista, que não gosta de trabalhar (operando também o estereótipo do baiano preguiçoso), mantém uma relação com Yolanda e acaba o carnaval transando com Psilene.

No caso de *Cidade de Deus*, a periferia, a negritude e a criminalidade são relacionadas de forma intrínseca. Tanto a favela quanto os personagens que nela residem são reduzidos à experiência da violência e da subalternidade, tendo todas as suas subjetividades operadas a partir desse estereótipo, sendo essa uma abordagem frequente na cinematografia da geração da retomada.

No filme *Última Parada 174* (Bruno Barreto, 2008), que parte do sequestro televisionado do ônibus 174 ocorrido no Rio de Janeiro, no ano de 2000, as tragédias que delineiam as vidas dos amigos Alessandro e Sandro, jovens negros compulsoriamente cooptados pela criminalidade e tráfico de drogas, são os motes que enredam a trama. Nascidos em meio a um ambiente violento da favela, ambos os Alês sobrevivem e são sobreviventes da criminalidade.

Como Zé Pequeno e Bené, eles personificam diferentes narrativas pessoais e diferentes relações com a criminalidade. Enquanto Alessandro mostra gosto pela violência, Sandro pratica pequenos furtos e mendicância para a garantia de alimentação e droga. O primeiro encontro deles, que acontece durante a cobrança de uma dívida de drogas por parte de Alessandro a Patola e Sandro, meninos moradores de rua, que viviam na porta da Igreja da Candelária, coloca-os em lados opostos.

No entanto, o segundo encontro entre eles, que ocorre com a internação de ambos num estabelecimento educacional, após a chacina da Candelária, sedimenta a relação de amizade e conforto de que eles carecem. Porém, ainda que essa ficção tenha seu resultado já conhecido, ela opera na escolha do roteiro e da direção ao retratar a relação dos dois como uma evidente adoção do determinismo social deliberado. A intensidade do encontro deles, que indicia o tamanho da carência que atravessa a ambos, ganha imagem a partir da violência.

Mais perigosos, mais violentos e mais insanos, a narrativa assume, no discurso, a transposição para a imagem de uma abordagem delineada pelo estigma da insanidade e da truculência, suprimindo a perspectiva psíquica que envolve aquela união. As violências ganham contornos animalescos, sendo esse o tom no registro da transa de Sandro com a prostituta, por quem ele nutre um sentimento amoroso.

Para adentrarmos o campo das representações das paternidades negras, dois desdobramentos do processo de colonização no Brasil precisam ser apontados: a naturalização das famílias monoparentais na sociedade brasileira e os desafios sociais ainda enfrentados por homens negros na sociedade brasileira. Durante o período escravista, muitas famílias foram desmanteladas, tanto pelo tráfico negreiro quanto pelo mercado de escravizados.

Naquele período, filhos foram vendidos, relacionamentos foram rompidos e nem o direito ao próprio corpo foi garantido, uma vez que, enquanto propriedade, seu uso era determinado pelo seu dono. Nesse contexto, o exercício da parentalidade foi sendo negado aos negros (os registros de nascimento em muitos latifúndios omitiam o nome do pai, contendo apenas o nome da mãe da criança), a sobrevivência dos mesmos passou a ser diretamente determinada a partir da sua capacidade de reprimir suas emoções (DAVIS, 2016; hooks, 2010) e, como aponta Elvia Cristina Silva Santos e Luciano Ramos, no artigo *Paternidades Negras e Primeira Infância*, outros arranjos familiares, principalmente a formação de famílias chefiadas exclusivamente por mulheres, foram se estabelecendo e, com o tempo, se naturalizando na sociedade brasileira.

Em se tratando dos desafios enfrentados por homens negros hoje, se faz necessária a explanação de diferentes dados sociais. No Brasil, segundo pesquisa feita pelo IBGE, (IBGE/PNAD, 2021) 54,3% dos homens se autodeclaravam negros. De acordo com o Anuário brasileiro de segurança pública (2020), em 2019, a população carcerária era composta por 66,7% de negros; das mortes violentas

intencionais³³⁰, 78% foram de negros contra 21,7% de brancos e, no caso de mortes por intervenção militar, 79,1% foram negros (as), sendo 99,2% homens e 74,3% de jovens de 29 anos. Em relação à saúde do homem negro, segundo a “Política Nacional de Saúde Integral da População Negra” (2017), os homens apresentam maiores taxas de mortalidade para os três grandes grupos³³¹ de causas de doenças da Organização Mundial da Saúde (OMS) do que as mulheres. Ainda nessa categoria, duas pesquisas precisam ser citadas: em dados publicados em 2013 (PNS, 2013), foi verificado que os homens não brancos (pretos, pardos e indígenas), exatamente 61,6%, são a parcela da população brasileira que mais consome bebidas alcoólicas de forma excessiva.

De acordo com pesquisa realizada pelo Ministério da Saúde junto à UNB, publicada em 2018, revelou-se que o risco de suicídio entre jovens negros entre 10 e 29 anos é 45% maior do que entre jovens brancos da mesma faixa etária. Em relação ao mercado de trabalho, na pesquisa “Desigualdade por Cor ou Raça no Brasil” (IBGE, 2021), que apresentou o balanço do mercado de trabalho em 2021, no quesito taxa de desocupação, pessoas brancas representavam 11,3% dos desempregados, enquanto pretos, 16,5%, e pardos, 16,2%. No tocante aos cargos ocupados, temos 69% de brancos contra 29% entre pretos e pardos que preenchiam cargos gerenciais. No caso da função de gestão, apenas 14,6% eram ocupados por pretos e pardos e em cargos informais, 32,7% das vagas eram ocupadas por brancos, enquanto o índice para pretos e pardos era de 43,4% e 47%, respectivamente.

Quando falamos em paternidades negras, é preciso considerar todo esse fardo colonial que impactou, e continua impactando, tanto na formação de famílias negras quanto na manutenção das violências que continuam a fixar homens negros na subalternidade. Ainda que sejam homens em uma sociedade patriarcal, esses dados servem para a retificação de um fato já apontado por Fanon: antes de serem

³³⁰ A categoria Mortes Violentas Intencionais (MVI) corresponde à soma das vítimas de homicídio doloso, latrocínio, lesão corporal seguida de morte e mortes decorrentes de intervenções policiais em serviço e fora.

³³¹ Doenças infecciosas e parasitárias, doenças não transmissíveis e causas externas.

homens, eles são negros. E, nesse sentido, eles jamais usufruirão totalmente dos privilégios da masculinidade hegemônica, isto é, da masculinidade branca.

Porém, ainda que não usufruam totalmente desses padrões estabelecidos pela cultura masculina, a qual, inclusive, opera fundamentalmente associada ao racismo, é sob a batuta delas que, tanto sua masculinidade quanto sua paternidade, vão ser moldados. Assim sendo, forjada nesse ranço colonial, em face da perspectiva racializada e enviesada pelo poder patriarcal intransigente, brutal, violento e perverso (PEREIRA; DOS SANTOS; DA SILVA, 2019, p.79), a paternidade negra que, como sinaliza Henrique Restier (2019), ainda é muito recente, se constitui de acordo com três violências: a da naturalização da ausência ou incapacidade emocional do homem negro, a do imaginário que delimita o papel social do homem negro, enquanto sujeito e também enquanto pai e a da experiência em sociedade desse homem negro.

Em suma, é em torno dessas três violências também que as paternidades negras ganham representação no cinema hegemônico. Como exemplo disso, e considerando apenas os filmes citados ao longo deste capítulo, acompanhamos a trajetória de Dadinho até se tornar Zé Pequeno, mas nenhuma informação é dada sobre sua família ou outra estrutura de apoio em sua infância (da criminalidade ele surge e na criminalidade ele morre).

No filme *Ó Paí Ó*, Mario, o pai de Cosme e Damião é citado mais de uma vez a partir do seu sumiço, ao passo que, em *Última Parada 174*, a paternidade de Alessandro se estabelece a partir de uma negociação de dívida de droga entre sua mãe e o chefe do tráfico da comunidade, que é quem o acaba criando e inserindo-o no mundo do crime. No caso de Sandro, por sua vez, que presenciou o assassinato da mãe e viveu por um período na casa de uma tia, Alessandro acaba assumindo esse lugar.

Só nesses exemplos, já é possível apontar dois padrões internalizados socialmente sobre a parentalidade negra: o da ausência paterna e, conseqüentemente, o das famílias negras monoparentais, constituídas apenas pela mãe ou pelas mulheres da família. Fora Alessandro, que estabelece uma ideia de

relação pai-filho, ainda que atravessada pela criminalidade, com Meleca (chefe do tráfico), tanto Cosme e Damião quanto Sandro são criados unicamente pela mãe.

Ainda nessa direção, um outro padrão violento, adotado frequentemente pelo cinema, ocorre: a construção de uma narrativa indireta de culpabilização das mães pelas tragédias que vitimizam seus filhos. Essas ações operam tanto sobre Dona Joana quanto sobre Marisa, mãe de Alessandro, que é a imagem de controle da matriarca. Enquanto Dona Joana, constantemente retratada gritando e cobrando ordem no cortiço, não desempenha a ideia de maternidade compassiva, sendo esse seu temperamento inclusive utilizado por outro personagem para culpabilizá-la pelo abandono do pai dos seus filhos, Marisa, adoecida pelo vício em drogas e forçada a abandonar Alessandro ainda recém-nascido, não prestou os devidos cuidados ao seu filho. Agressivas e/ou incapazes de desempenhar o papel estabelecido para elas, em certo momento das tramas elas passam a ser responsabilizadas, já que a ausência paterna e do Estado é naturalizada pelas violências que atravessam seus filhos.

3.2.3 Cinemas Negros, outros registros: “O que quero é logo, o que eu movo é lento”

A gente se acostuma a abrir o jornal e a ler sobre a guerra. E, aceitando a guerra, aceita os mortos e que haja números para os mortos. E, aceitando os números, aceita não acreditar nas negociações de paz. E, não acreditando nas negociações de paz, aceita ler todo dia da guerra, dos números, da longa duração. (COLASANTI, 1995)

Pensar o cinema negro a partir da sua perspectiva de pautar nossas presenças sem excluir nossas texturas é debruçar-se sobre o trabalho de realizadores negros e negras que estão, ao mesmo tempo, criando uma nova imagem para suas existências e elaborando suas identidades fora do lugar de “outro”.

Depois de anos nos identificando e nos construindo a partir de imagens que nos estigmatizam, homogenizam e subalternizam, estamos, por meio da

autodefinição, reconhecendo os espaços e narrativas que não nos cabem e nos reconstituindo a partir de nós. Nesse sentido, o que tem sido produzido pelo cinema negro é a ruptura, tanto social quanto cultural, com os paradigmas e estereótipos que sufocam nossas subjetividades e, conseqüentemente, nossa consciência no processo de tornar-se negro, como também nossa nova forma de pensar, agir e ser (MUNANGA, 2009).

Ao propor a palavra textura para abordar as formas como o cinema tem construído nossas presenças na imagem, pontuo, enquanto potencialidade dessas cinematografias, a sua capacidade de, ao nos presentificar em nossas múltiplas formas de vivência negra, presentificar também tanto nossas muitas trajetórias até a afirmação de nossa negritude quanto nossas infinitas formas de nos constituir e existir nela. Nessa perspectiva, esse cinema tem nos colocado na imagem sob o viés da heterogeneidade, burlando os essencialismos e assumindo, por conseguinte, a inversão da abordagem da negritude, proposta pelo sociólogo baiano Guerreiro Ramos, do negro-tema para o negro-vida.

O negro-tema é uma coisa examinada, olhada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso, ou de qualquer modo um risco, um traço da realidade nacional que chama a atenção. O negro-vida é, entretanto, algo que não se deixa imobilizar; é despistador, protético, multiforme, do qual, na verdade, não se pode dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e amanhã o que não é hoje. (RAMOS, 1957, p. 171)

Esse novo discurso e cultura visual para as negritudes se revela como um desdobramento de uma série de transformações sociais garantidas pelas constantes lutas travadas pelos movimentos sociais nas esferas políticas. Na verdade, como aponta bell hooks, (2019, p. 37), “[...] abrir espaço para imagens transgressoras, para a visão rebelde fora da lei, é essencial em qualquer esforço para criar um contexto de transformação”. Sendo assim, o cinema negro se apresenta de acordo com sua dimensão política/identitária, configurando-se como espaço para a reformulação de novos referenciais e para um redescobrimento de uma identidade negra positiva.

Sem dúvida, a ocupação das áreas de criação do cinema por pessoas negras fornece aspectos das suas vivências e narrativas ainda não retratados e representados pelo cinema hegemônico. Ao roteirizar, produzir e dirigir seus filmes baseados nas histórias e culturas negras e/ou em suas tramas pessoais, realizadores negros estão fomentando não só uma abordagem narrativa das suas presenças, mas também um outro esquema estético e visual das suas representações.

Nos primeiros dois capítulos dessa pesquisa, acompanhamos o modo como as nações do continente africano têm produzido cinematograficamente uma outra representação negra e como, resguardado as profundas desigualdades de acesso e os diferentes contextos coloniais e sociais, o cinema negro brasileiro tem se configurado como um cinema de identidade. Porém, por mais que exista essa extensa cinematografia de resistências e reexistências, “o olhar masculino, branco, ocidental e, sobretudo, heterossexual, ainda é o que predomina nas convenções de representação de temáticas distintas no chamado cinema dominante.” (DUARTE, 2009, p. 47). Todavia, apesar de o cinema hegemônico continuar operando para a definição e naturalização das nossas vivências na subalternidade, continuamos, no tempo das nossas lutas, a nos recriar e a ressignificar nossos mundos no cinema.

3.3.3. Sobre chegar a Marte, encostar no céu, ser princesa e ter super-poderes: Cinemas Negros e infâncias negras, outras texturas

as crianças pequenininhas negras aprendem a ser o outro, aquele que não é representado no contexto da educação infantil, ou sequer mencionado, passando somente a ser uma criança desconhecida, uma qualquer, uma subalterna (SANTIAGO, 2015, p. 442).

Quando falamos da potencialidade do cinema negro de criar um nova paisagem de referências sobre a negritude, estamos diretamente apontando para sua competência de abalar essas estruturas que nos aprisionam no lugar de “outro”. Como vimos no subcapítulo anterior, no caso dos meninos negros, a narrativa mais comum relacionada às suas infâncias são atravessadas pela

violência e miséria, retratadas com pouca ou nenhuma estrutura familiar, sendo sempre mais frequente nas narrativas de abandono.

Na pesquisa “A imagem da criança negra no cinema”³³², desenvolvida pelo curso de psicologia da UNIVILLE, sobre os papéis que crianças negras de 5 a 12 anos representavam na cinematografia mundial, no período de 2006 a 2016, os seguintes resultados foram verificados: nas 1.650 produções internacionais³³³, há 963 filmes sem crianças no elenco, sendo 352 filmes com crianças brancas e 31 filmes com crianças negras no elenco³³⁴; nas produções nacionais, das 150 analisadas, 69 filmes não possuem crianças no elenco, 13 possuem crianças brancas e 1 possui criança negra. Dos 32 filmes com crianças negras, em 56,25% - 18 obras - a criança aparece em papéis irrelevantes, sendo 9 delas sem nenhum fala e nos outros 43,75% - 14 filmes - em que possuem papéis relevantes,

em 6 deles, a criança negra representou papéis em que era pobre; em 2, tinham papel de filhos de escravos; em 4 tinham famílias com outras configurações³³⁵ e em 4 filmes foi constatado o racismo contra negros no enredo. Considerando outros papéis encontrados, podemos citar o filho de família de classe média com a ocorrência em 11 filmes e cenário de guerra em um filme. Em 9 filmes, não foi possível identificar o papel da criança negra, nem seu nível socioeconômico. Em alguns filmes, o papel desempenhado pela criança negra se encaixa em vários temas, de forma que elas eram representadas, por exemplo, como sendo ao mesmo tempo pobres, vivendo em outras configurações familiares e sofrendo racismo. (TOBAR et al, 2017, p.5)

Nas poucas oportunidades de presença, ou seus papéis eram irrelevantes ou secundários, quando não estereotipados, ou tudo ao mesmo tempo. Eram ausentes nas narrativas de aventura, presentes nas aventuras acerca da sobrevivência e ausentes nas narrativas familiares. Estavam muito presentes nas narrativas de

³³² Utilizando a base de dados do IMDb, a coleta de dados foi realizada utilizando-se dois caminhos: o primeiro, filtrando as produções por ano (2006-2016) e, o segundo, fazendo uma pesquisa por país (Brasil). Numa segunda etapa, para ambos os casos, foram filtrados os 150 filmes mais votados.

³³³ Além de 157 séries, 98 animações, 15 documentários e 1 curta metragem.

³³⁴ 53 filmes estavam fora do período analisado, além de haver 8 séries ou novelas, 3 animações, 2 documentários e 1 musical.

³³⁵ Arranjos familiares que englobam os seguintes cenários: pais solteiros, mães solteiras, pais separados, filhos órfãos, entre outros.

abandono e ausentes nas grandes fantasias e nos grandes sonhos e sempre eram fixamente presentes nas narrativas da realidade.

A ausência de personagens negros e a ausência de personagens negros retratados de forma positiva no cinema incidem, diretamente, nos processos identitários e de autoestima da criança negra. Não há na ausência e na presença estereotipada espaço para a autodefinição e para uma narrativa de valorização de si mesmo, porque não há como se constituir como qualquer outra coisa quando o imaginário que temos de nós mesmos não nos coloca em qualquer outro lugar que não no lugar do “outro”.

No movimento de pautar novas narrativas e representações para as presenças negras em tela, nos últimos anos, principalmente no Brasil, uma gama de realizadores negros têm produzido sobre infâncias negras. Há nesse movimento a vontade desses diretores de produzir a criança negra que existiu, e ainda existe, dentro delas, mas que foi invisibilizada nas cinematografias da sua infância. O reconhecimento da urgência dessas outras narrativas para uma experiência menos violenta de identificação e vivência da negritude para as crianças negras do agora.

Para além do protagonismo, as vivências de crianças negras têm sido trabalhadas em sua pluralidade, ressignificando o imaginário fixado nas estruturas hegemônicas. Como ponto central dessa nova abordagem, é possível apontar para a condução das infâncias negras pelo viés da afetividade, tanto nas relações com adultos quanto com outras crianças e, mais importante, com seus territórios. São crianças que estão brincando na rua, presentes em arranjos familiares saudáveis e afetivos, imaginativos e possíveis no futuro. São outras as narrativas produzidas para a construção de uma infância na qual impera o cuidado e a ludicidade, para a construção de um olhar respeitoso e acolhedor sobre as angústias e questões de crianças negras.

A partir daqui discutiremos quatro filmes do cinema contemporâneo - feitos por cineastas negros africanos e negros na diáspora - que tematizam e/ou abordam as infâncias a partir de outra perspectiva: *Supa Modo* (2018) do diretor queniano Likarion Wainaina, *Marte Um* (2022) do diretor mineiro Gabriel Martins, o curta *Lá do*

alto (2015), do diretor carioca Luciano Vidigal e o curta *Fábula de vó Ita* (2016), das diretoras Joyce Prado e Thalita Oshiro.

Em *Supa Modo*, duas crianças assistem a um filme de artes marciais. Em meio à lutas exageradas, as duas, empolgadas, conversam sobre quem seria o melhor ator do gênero: Jackie Chan, Bruce Lee ou Jet Li. Uma das garotas é Joana, a protagonista de *Supa Modo*. Com 9 anos de idade, Jo, como é conhecida a filha de Kathryn e a irmã mais nova de Mwix, após dois meses de internação em um hospital de Nairóbi para tratar de um câncer, retorna a seu vilarejo natal (Manewi) para viver seus últimos dias de vida.

Grande fã de filmes de artes marciais e de personagens com superpoderes, seu único conforto está no mundo de super-heróis que ela criou para si, onde ela é Supa Modo, a super-heroína responsável por proteger o vilarejo de Manewi. Diferente da mãe, que planejou um final tranquilo para Jo, Mwix, ao perceber a felicidade que a irmã encontra sendo Supa Modo, decide tornar sua imaginação em realidade e, para isso, convoca o vilarejo que, por sua vez, se compromete com o projeto. Mwix fica responsável por pensar as situações que requerem a ajuda de Supa Modo (roubos, acidentes e tentativa de sequestro), enquanto a vila inteira, capitaneada por Mike, o cinéfilo e dono do cinema local, se mobiliza para produzir, atuar e registrar o filme da Super-heroína de Manewi.



Figura 13 - Filmagem do filme da heroína Supa Modo
Fonte: Filme Supa Modo

Primeiro filme do diretor queniano Likarion Wainaina, *Supa Modo* não é um filme infantil, mas um filme sobre infâncias imaginativas. Apesar da trama se desdobrar a partir do retorno de Jo a Maweni para viver seus últimos dias, *Supa Modo* não é um filme sobre morte. Apesar de Jo ser uma criança com câncer em estado terminal, não é essa a narrativa da sua infância e, embora *Supa Modo* seja a heroína que ganha vida na trama, o filme não é só sobre ela.

Como primeira ruptura na abordagem das infâncias negras, e principalmente das infâncias africanas, está a própria abordagem de Jô. Moradora de um vilarejo rural do interior do Quênia, Jô é uma criança que sonha e tem imaginação viva. Fascinada por cinema, principalmente em se tratando dos filmes com grandes lutas e superpoderes, a menina, que tem ciência da proximidade da sua finitude, ainda é mobilizada no filme a partir da dimensão lúdica e inocente da infância.

No filme, essa dimensão é norteadora tanto da abordagem da direção, que adota na imensa maioria do filme a perspectiva da menina como narração, quanto da relação estabelecida pela comunidade com a realização desse sonho. Nesse sentido, o filme opera na participação efetiva do vilarejo, e no uso do território, a segunda ruptura da obra: a identificação de Manewi, aldeia rural do interior do Quênia, como um espaço possível para as infâncias imaginativas e a exposição da dinâmica compromissada dos territórios africanos com essas infâncias.

A criança que não é abraçada pela vila vai queimá-la para sentir o seu calor. (Provérbio Africano)

“Ela é nossa criança, ainda que não sejamos sua mãe”, sublinha uma das moradoras do vilarejo durante a reunião de convocação de Mwix. Há nessa fala uma outra paisagem de significações tanto para o lugar das infâncias no território quanto para as relações dos seus moradores com essas infâncias. Manewi é uma unidade. Como uma família, e um território negro, são estruturadas por laços de afeto e solidariedade, onde um cuida do outro, um está ali para o outro e o compromisso com a infância é coletivo.

Em *Supa Modo*, essa dinâmica fica evidente. O sonho é de Jô, mas o compromisso com sua realização é de toda Manewi, que se une tanto para produzir seu sonho quanto para que a ludicidade mobilizada pela imaginação da menina não seja quebrada. Eles atuam como sequestradores, outros como super-heróis, os quais, fingindo até possuir poderes, participam de cenas de luta.



Figura 14 - Imagens da gravação do filme da heroína Supa Modo
Fonte: Filme Supa Modo

No final, quem protagoniza a narrativa é a imaginação de Jo, que é também o superpoder da heroína Supa Modo. Ela é quem mobiliza a vida para os últimos dias da menina e suscita no vilarejo uma transcendência que só é possível quando se faz arte.

Para concluir, poderia aqui discorrer acerca das infinitas desconstruções de imaginários propostas pelo filme, mas, considerando o fato de que interessa à pesquisa apenas o modo como as infâncias têm sido pautadas no cinema negro, o que posso dizer é que, com *Supa Modo*, Likarion Wainaina reivindica as infâncias imaginativas como um tema também africano.

Em *Fábula de vó Ita*, curta dirigido e roteirizado pelas cineastas Joyce Prado e Thallita Oshiro, Gisa chega em casa com um desenho em que todos os seus coleguinhas da escola riem dela. Negra e detentora de um cabelo crespo cheio de personalidade, a menina, que é *zoada* na escola, foi ficando cada vez mais retraída e incomodada com seus traços e aparência. Observando esse processo de perto,

sua vó Ita decide contar uma história de um princesa negra, o que de antemão já lhe causa um estranhamento pois, como ela mesmo questiona, “não existe princesa assim”.

Na fábula contada pela avó, uma menina negra que mora em um reino onde ninguém se parece com ela decide procurar uma bruxa para mudar seu visual. Cansada de se sentir diferente, ela pede à Leireira, a bruxa mais cabeleireira do reino, um outro cabelo, mais parecido com o dos outros. Mas Leireira não segue o pedido da menina. Em vez disso, ela lança um feitiço no qual o cabelo da menina se altera de acordo com suas emoções, o que faz com que a menina se aventure para encontrar suas raízes e a origem da sua beleza, que é a única forma de quebrar o encanto. Por fim, a menina consegue. Ao encontrar belezas como a dela e reconhecer a riqueza que forma seus traços e sua ancestralidade, ela consegue não só voltar a ser quem era como também valorizar o corpo que habita.

A fábula de vó Itá, tanto o filme quanto a história contada dentro do filme, traz ao debate a experiência violenta vivenciada por crianças negras, quando não se tem um referencial. Tanto a menina, que depois descobre ser uma princesa que se perdeu da mãe (Rainha Andrea), quanto Gisa, personificam o incômodo e a dificuldade de se reconhecer potente e bonita num mundo estruturado, em todas as suas esferas, por um paradigma branco.

No entanto, ainda que a obra tematize o racismo na infância, há no viés escolhido pelas diretoras para abordar o tema uma evidente recusa tanto em tornar a violência sobre essas infâncias a principal narrativa dessas meninas quanto em constituir visualmente suas presenças, de modo a perpetuar essas violências. Nas duas histórias, a ludicidade e a experiência do já vivido, tanto pelas roteiristas quanto pela vó Ita, é que delineia a rota dessas meninas até o reconhecimento das suas identidades e, por conseguinte, das suas belezas.

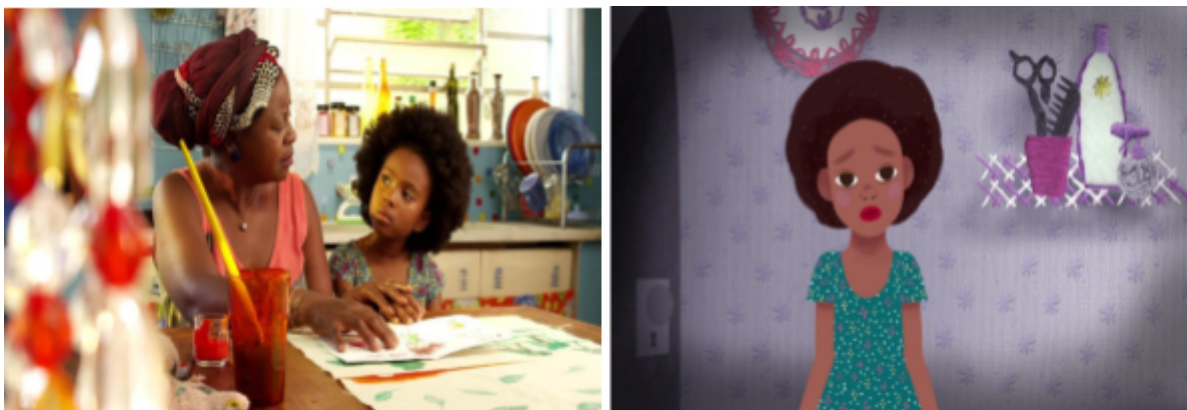


Figura 15 - Gisa e sua avó Ita
Fonte: Filme Fábula de vó Ita

Filho: Papai, o céu fica perto do bico da pedra?
Pai: acho que sim.
Filho: Então, a vovó tá morando no bico da pedra, né?
Pai: ...é, tá.

O diálogo acima apresenta duas perguntas de um menino introspectivo enquanto, da laje de sua casa, no Vidigal, ele observa a ponta do morro Dois irmãos. Seu pai, que no momento do diálogo está trabalhando na lama, não dá muita atenção ao menino que, ao comentar a mesma coisa com seu irmão, com quem ele encontra depois no campo de futebol, questiona sua certeza de que ele encontraria a avó no topo da montanha.

Em meio à provocações, os meninos se embrenham na mata, na qual se perdem em algum momento. Enquanto isso, o pai deles, preocupado com a ideia dos filhos terem se aventurado a chegar no topo do morro, decide ir atrás. Os meninos chegam e, logo depois, o pai também. O menino não encontra a avó, mas, juntos, lá no alto, encontram, extasiados, a vista do horizonte e o menino grita:

- “Vovó, estou aqui pertinho de você! Pertinho do céu...”. E ele realmente está.



Figura 16 - O pai e seus filhos sentados perto do céu
Fonte: Filme Lá do Alto

Dirigido pelo cineasta Luciano Vidigal, que também é ator e integrante do Grupo Nós do Morro³³⁶, *Lá do Alto* é um curta-metragem poético, que aborda tanto o sentir daquela criança, que sofre de saudade da avó recém-falecida, quanto a imaginação operada nesse processo do sentir, que acaba empreendendo na narrativa a aventura da subida até o pico.

A partir dessa abordagem, opera também no filme uma reflexão sobre as masculinidades nas famílias negras. A família do filme é formada apenas por homens negros, um pai e dois filhos. Na sequência inicial, após a verbalização da saudade sentida pelo menino, fica evidente o abalo, e mais fortemente no pai, o incômodo que o sentir acaba causando nas relações estabelecidas naquele seio familiar. O que aparenta ser desinteresse do pai, que se esforça em cessar o assunto, na verdade remonta a uma dificuldade comum, tanto das masculinidades negras quanto das paternidades negras, em sentir e em acolher o sentimento do outro.

Sinalizo para essa questão da masculinidade e da paternidade já nesse capítulo porque essa abordagem quase imbricada das gerações e posições aparece frequentemente nas cinematografias negras. Nesse sentido, é possível apontar um

³³⁶ Com mais de 30 anos de existência, o Grupo Nós do Morro é uma organização social, localizada na comunidade do Vidigal - Rio de Janeiro, que tem como objetivo o acesso e a capacitação profissional nas diferentes artes de crianças e adolescentes das periferias cariocas.

movimento dos realizadores em produzir tanto suas infâncias quanto suas relações com as masculinidades impostas a eles, que são limitadoras na relação da paternidade. Isso posto, a escolha por *Marte Um* se faz necessária como produção que reflete essa dinâmica.

O Deivinho é um garoto que tem um paralelo muito forte comigo, com a minha infância. Porque ele tem esse sonho meio impossível para um garoto como ele, e eu era um garoto de periferia que sonhava em fazer cinema. Talvez hoje, para muitos garotos, ter uma câmera ou ter uma câmera perto de si ou uma oficina de cinema é uma coisa um pouco mais real, mas na minha época, não. Quando era criança, nos anos 1990, não existia isso próximo a mim. Era um sonho teimoso como o do Deivinho. (MARTINS, 2022)

Em *Marte Um*, em pleno período de atuação presidencial de um líder da extrema-direita no Brasil, uma família negra comum de Contagem, região metropolitana de Belo horizonte, vive diferentes angústias: Deivinho, o filho mais novo, sonha em participar da expedição que irá colonizar Marte; Wellington, o patriarca da família, sonha com a aprovação do filho na peneira do Cruzeiro; Tércia, matriarca da família, após um acontecimento traumático, passa a sofrer com crises de ansiedade e Eunice, a filha mais velha e estudante do primeiro período de Direito, se descobre apaixonada por um amigo.

Apesar de viver em uma família regrada financeiramente, Deivinho é uma criança negra que sonha. Do seu quarto, compartilhado com sua irmã, ele passa seus dias assistindo vídeos do astrofísico Neil Degrasse Tyson e planejando embarcar na missão de colonização de Marte, que ocorrerá em 2030. Negro como ele, Neil Degresse Tyson, é a imagem que o permite se ver em Marte. Astrofísico renomado e diretor do planetário Hayden, ele habita a imaginação do menino, que acredita que, se ele conseguiu, ele, Deivinho, também vai conseguir. Em outras palavras, Neil materializa e efetiva o sonho de Deivinho.

Wellington, por sua vez, sintetiza a realidade de tantos homens e pais negros do Brasil: Fanático pelo time do Cruzeiro e alcoolista em recuperação, ele trabalha como porteiro em um prédio de classe média que, em muitos momentos, dinamiza

uma relação trabalhista com claro ranço colonial. Para Wellington, o incômodo é um luxo do qual ele, pai de família, não pode usufruir. Ele percebe os abusos que sofre no trabalho, mas, como sua renda é essencial para o equilíbrio financeiro da casa, sua responsabilidade com o sustento da família se sobressai sob as violações que sofre. Dessa maneira, o patriarca projeta seu sonho de emancipação econômica em seus filhos, transferindo para Deivinho, o único que ele julga ser glorioso para um menino negro, o sonho de tornar-se um jogador de futebol.

Tercia, como aponta o próprio diretor, é a representação de “mãe do Brasil”. Diarista e sempre cuidando de todos, não há tempo e espaço em sua rotina para ela pensar ou sentir alguma coisa. Em outras palavras, ela não tem tempo para si mesma. O seu dia a dia é uma constante presença em movimento: nos trânsitos até o trabalho, nas dinâmicas familiares, no cuidado com a casa, no auxílio ao filho menor. Todavia, após um evento traumático que não encontrou brecha para ser elaborado e sentido, a matriarca passa a sofrer com crises de ansiedade que ela, que nunca teve o direito de fraquejar, acredita ser algum tipo de maldição.

A personagem Eunice, por sua vez, personifica uma mulher negra que encontrou uma outra paisagem de representação para a operação das suas subjetividades e identidade. Retinta, ela é uma mulher que se olha com carinho e mobiliza suas relações a partir do afeto. Em seu primeiro período na faculdade de Direito, ela se descobre amando uma mulher e acolhe esse sentimento.

Marte 1 não é um filme sobre Deivinho, mas um filme sobre uma família negra suburbana em seus dilemas, sonhos, angústias, medos e que, mesmo diante das incertezas da vida e do contexto político nebuloso do país, escolhe o afeto e o cuidado como substâncias das relações estabelecidas no íntimo familiar. Porém, há na abordagem de Deivinho uma preocupação de Gabriel Martins em reconhecer que, mesmo sendo criança, as narrativas que atravessam o menino também são complexas.

O sonho de Deivinho e os diálogos da família com ele delineiam as diferentes trajetórias e questões dos familiares com o futuro. Eunice, que partilha uma relação de cumplicidade e acolhimento que se afirma até no silêncio com o irmão, se

estabelece nesse lugar de incentivadora. Ciente das vivências impostas aos meninos negros na sociedade brasileira e exposta na sua pouca idade a uma outra paisagem de experiência da negritude, no qual o autoamor e o autoacolhimento também são atos políticos, ela se empenha em tornar possível toda e qualquer possibilidade do sonho do irmão.

No caso dos pais, as questões se organizam sob dinâmicas que atravessam toda uma vida fincada na realidade e na impossibilidade de querer mais. Tanto Tercia quanto Wellington, cada um à sua maneira, são presentes para os filhos, tanto no dia a dia quanto nas narrativas vividas no âmbito pessoal. Ainda que vivam em constante preocupação com as contas do mês, há nos dois um compromisso contínuo com o presente e o futuro dos seus filhos.

Entretanto, ainda que a ternura seja a tônica da relação da família, opera sob a parentalidade deles todo um passado de frustrações e insegurança, que dificultam tanto embarcar no sonho do filho – que, por ainda ser criança, nem se manifesta como definitivo – quanto uma projeção de futuro para eles que não se apresente minimamente como alcançável ou que não garanta um avanço na situação da família.

É diante desse contexto, que também pode ser justificado pelo viés geracional, que o sonho de Deivinho e o sonho de Wellington para o filho se chocam. Enquanto o menino olha para o céu e mira o planeta Marte, seu pai olha para a realidade e mira o mais tangível, que para ele é o menino ser jogador de futebol.

Enfim, para além de uma abordagem complexa da infância que atravessa Deivinho, o filme se preocupa em abordar Wellington sob outra perspectiva de masculinidade e paternidade negra. Ainda que ele performe de acordo com essa rudeza mais comum da masculinidade negra, ele não é reduzido a ela. Ainda que sua paternidade tenha se estruturado num passado de privações, ele não a desempenha de forma estática.

Em sua presença calada, há uma ternura que se desenvolve no ordinário e na vontade dele de, antes de ser o marido e o pai da família, ser efetivamente e

afetivamente da família. Um querer que se revela em sua vigilância com a bebida, no cuidado e preocupação que ele tem com Tercia, na cadeira reformada com a qual ele presenteia a filha, ainda que não concorde com a mudança dela e quando ele, juntamente com a família, diz que eles vão dar um jeito, mesmo não tendo noção de com Deivinho pode chegar à Marte.



Figura 17 - Juntos no quintal de casa, mirando Marte
Fonte: Filme Marte 1

Marte Um definitivamente não é um filme infantil e nem um filme sobre infâncias. Mas há na abordagem dessa família negra, e especificamente na visão de Deivinho, uma delicadeza em apresentar texturas para as existências de todos da família e para os laços que os unem. Não há reducionismos ou uniformidades para essas vivências, o que permite que, mesmo nas contradições e nos conflitos, eles escolham diariamente compor uns aos outros. Não há trajeto linear e nem ficções que se sobressaíam sobre os afetos dessa família, o que permite que, mesmo não conseguindo visualizar o sonho do filho, Tercia e Wellington olhem para o céu, acompanhando seu sonho.



Figura 18 - Juntos no quintal, olhando para o céu
Fonte: Filme Marte 1

Em suma, as infâncias negras expostas nessas obras são abordadas como campo de possibilidades. *Supa Modo*, ainda que se desenvolva nos últimos dias de Jo, torna a imaginação da menina a verdadeira protagonista da sua narrativa, apresentando também uma outra paisagem representacional das infâncias em territórios africanos. No poético *Fábula de vó Ita*, ainda que se tematize os impactos do racismo nas infâncias negras, a ótica escolhida privilegia, sem abrir mão do protagonismo da criança e da ludicidade infantil, os trajetos possíveis para uma relação mais amorosa da menina consigo mesma.

No sublime e tocante *Lá do alto*, a ruptura se estabelece no reconhecimento do sentir da criança, que verbaliza a latência da saudade que sente da avó, enquanto em *Marte Um*, que não é um filme infantil e nem sobre infâncias, a transgressão ocorre na abordagem complexa e frágil de Deivinho diante de uma realidade que não lhe inscreve como possível na maioria dos espaços e funções.

3.3.4 Sobre contruir enquanto se desconstrói - Cinemas Negros, Masculinidades e Paternidades Negras, outras texturas

Ao longo do processo de pesquisa sobre como as cinematografias negras têm construído uma outra paisagem representativa para as masculinidades e paternidades negras, nos deparamos com um número incipiente de narrativas operadas a partir do tensionamento da masculinidade negra cisgênera heterossexual. Quando encontradas, as narrativas sobre o assunto referem-se a esse movimento assumido, em sua grande maioria, por produções que tematizam as masculinidades em intersecção com a *queeridade*³³⁷ negra.

Essa quase total ausência de produções que propõem uma outra experiência de masculinidade e paternidade pelo viés da cisgeneridade e heterossexualidade revela uma problemática já sinalizada por feministas negras (HOOKS, 1992; COLLINS, 2004): a resistência, tanto dos próprios estudos sobre as masculinidades negras quanto dos homens negros cisgêneros heterossexuais, em construir, se atentar e repensar outras configurações de masculinidades negras, que não as reduzidas ao falo e à virilidade inerente.

Em *Pennis Passion* (1992), bell hooks sinaliza para o fato de como o contínuo destaque dado ao falocentrismo como perspectiva ideal de performance do homem negro reconfigurou a armadilha colonial, uma vez que esse comportamento se estabelece em detrimento da negação do sentir desses sujeitos e do apagamento de outras experiências de masculinidades. Nessa mesma perspectiva, Hall (2003) indica sobre as imbricações dessa relação que

certas formas pelas quais os homens negros continuam a viver suas contra identidades enquanto masculinidades negras e reapresentam fantasias de masculinidades negras nos teatros da cultura popular são, quando vistas a partir de outros eixos de diferença, as mesmas

³³⁷ A *queeridade*, ou identidade *queer*, é um termo amplo que abrange identidades de gênero e orientações sexuais não normativas. No caso específico dessa análise, a *queeridade* abordada se estabelece tanto nas masculinidades dissidentes (englobando uma vasta gama de identidades de gênero, como homens transgêneros, pessoas não conformes com o gênero e aqueles que desafiam ativamente os estereótipos convencionais associados à masculinidade) quanto nas sexualidades dissidentes (orientações sexuais que não são heterossexuais).

identidades masculinas que são opressivas para as mulheres e que reivindicam visibilidade para a sua dureza, às custas da vulnerabilidade das mulheres negras e da feminização dos homossexuais negros (HALL, 2003, p. 346-347)

Muito é desconsiderado e subjugado para a manutenção desse modelo de masculinidade negra, visto que o padrão cultural que sedimenta essa identidade masculina, além de se estruturar em um ideal de raça, se baseia também na heterossexualidade normativa. Em vista disso, fixar-se nesse modelo acaba sendo nocivo até para os próprios homens, uma vez que a narrativa do “ser homem” já está consolidada e qualquer outra performatividade que difere da pré-estabelecida automaticamente desqualifica sua masculinidade.

Todavia, o que não se pode perder de vista é que, ainda que haja esses regimes dominantes, as masculinidades não se estruturam sob bases fixas e imutáveis. Ao contrário, se moldam conforme os rumos da história e os contextos sociais em que estão inseridas e, portanto (CONNEL, 1997; 2000), não devem ser vistas como equivalentes de homem, pois são processos e não grupos de pessoas.

Nesse sentido, não há na tensão entre as masculinidades hegemônicas e as subordinadas - por suas naturezas relativas, contextuais e circunstanciais - um viés essencializado, porque os dois campos estão em constante disputa. Por isso, são passíveis de reconfiguração e até mesmo de desmantelamento de tais padrões, sendo essa dinâmica o que possibilita brechas para a agência dos homens negros e, por consequência - como já feito pelas mulheres negras - para a ruptura e autodefinição dos mesmos. Com a finalidade de pensar em novas políticas de masculinidades para os homens negros, revela-se como fundamental uma outra postura dos mesmos diante dessas dinâmicas de desumanização: “olhar de forma corajosa, se opor e indagar, romper e reverter”, conforme propunha Hooks.

Há décadas, feministas negras vêm articulando e expandindo novas configurações de gênero, tanto discursivas quanto representacionais, para as suas subjetividades, ao mesmo tempo em que empreenderam análises sobre as masculinidades negras. A concomitância nesses estudos se deu com o entendimento delas sobre o modo como operam na elaboração das representações e estereótipos, não só no que tange ao viés racial, mas também ao de gênero. Noutras palavras, na compreensão que os estereótipos sexuais masculinos

articulados, a partir do falocentrismo, também aprisionam mulheres negras, uma vez que o falo carrega em si o simbolismo do poder e da subordinação.

Conscientes de que a superação de tais violências só seria possível com a mobilização conjunta de mulheres e homens negros, o feminismo negro tem proposto a esses homens olharem para os seus silêncios, principalmente sobre mulheres e homens LGBTQIA+. Em suas existências sociais, se atentarem para a violência desses silêncios e indagarem suas anuências dentro do patriarcado, para então se unirem às feministas no desafio de ressignificar esses protocolos de desumanização.

Entretanto, aceitar esse convite exige disposição desses homens para a escuta e reconhecimento dos seus privilégios patriarcais, como também para a ruptura com esses padrões rígidos e nocivos das masculinidades negras falocêntricas. Melhor dizendo, exige disposição para romper com sistemas que até lhe garantem alguma vantagem, mas que funcionam em detrimento da subjugação de mulheres e outros corpos dissidentes.

Por conseguinte, o aceite a esse convite caminha a passos lentos, mas tem dado passos bem maiores na última década. Muitos homens negros, como aponta Ikard, “têm conscientemente policiado seu próprio privilégio patriarcal” (2002, p. 310); outros, principalmente no Brasil, onde os estudos sobre as masculinidades negras ainda são recentes, não acessaram ou ainda estão no estágio inicial dessa discussão. O importante, porém, é que existem homens negros dispostos a questionar esses padrões e repensar suas masculinidades.

Decerto, precede a produção de outras imagens culturais das masculinidades negras um movimento de ressignificação que se inicia no campo social. Como aponta Hall, na análise da política cultural contemporânea, essa nova paisagem referencial para a marginalidade é resultado de “...políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural” (HALL, 2003, p. 338).

Analisando por essa perspectiva, tanto a pouca produção cinematográfica sobre as masculinidades e paternidades negras realizada por cineastas negros heterossexuais quanto a crescente produção de mulheres negras, verificam os diferentes estágios de mobilização desses grupos em torno da ressignificação dos

seus corpos. Enquanto mulheres negras, desde a década de 90, têm questionado suas subjetividades pessoais, desenvolvendo uma outra relação com o próprio corpo e, conseqüentemente, desconcertando identidades sociais e políticas de representação, homens negros, muito recentemente e ainda timidamente, têm se movimentado em direção a uma autodefinição.

...Wellington, que é o pai, tem uma relação muito forte com o meu pai, com muitas questões que eu tive e ainda estou resolvendo com ele. E também por conta de uma forma de lidar com algumas questões antigas com que eu me identifico e que, inclusive, fazem parte do meu próprio machismo, é que eu vou num caminho de desconstrução. (MARTINS, 2022)

Tanto a abordagem da masculinidade e da paternidade negra em *Marte 1* quanto esse trecho da entrevista dada pelo diretor do filme, aferem a argumentação introdutória deste subcapítulo, uma vez que Gabriel Martins e Wellington estão em processo de ser um homem negro de fato, e não uma performance de homem negro ditada pela ficção do que é sê-lo.

Em *Marte Um*, o cineasta recusa linearidades, abordagens extraordinárias e discursos definitivos para anunciar o homem e o pai que Wellington é. Ainda que a perspectiva central do filme se baseie na ternura que estrutura aquela família e Wellington se efetive e se movimente constantemente em direção aos seus pares, a masculinidade e paternidade que ele desempenha no ordinário do filme ainda estão, ao mesmo tempo, em construção e em desconstrução, visto que ambas as subjetividades invariavelmente foram forjadas no fardo da realidade e das violências que atravessaram sua trajetória de vida.

Prova disso é o fato de que Wellington, até pelo que foi dito pelo cineasta, talvez seja o personagem citado nesse capítulo que melhor retrate o processo atual dos homens negros em direção a uma outra masculinidade e paternidade: uma questão que ainda está sendo resolvida. Em sua presença silenciosa, que ora pode ser confundida com rudeza ou um certo grau de ignorância, opera um homem e pai negro que, mesmo sem saber elaborar direito suas dores e seus sentires, dispõe suas subjetividades aos questionamentos e incertezas inerentes ao processo de desconstrução e se propõe, nos pequenos gestos, a aprender e ser o homem e o pai que seus filhos, e ele também, precisam ser.

Em suma, em *Marte Um*, Gabriel Martins delineia em Wellington o homem e pai que ele gostaria de ter tido ao mesmo tempo em que reconhece, por estar vivendo seu próprio processo de desconstrução, o pai que ele conseguiu ter. Sendo assim, pode-se afirmar que o personagem Wellington compõe o que já foi resolvido, o que ainda não foi resolvido e o que ainda está para se perceber enquanto questão, uma vez que, como aponta o próprio diretor, ele ainda também está no caminho da desconstrução.

As masculinidades dissidentes verificam que, embora haja uma masculinidade paradigmática, as pessoas apresentam diferentes configurações das práticas de gênero entre si. Isto é, na contemporaneidade, onde nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas e os nossos entendimentos sobre “ser alguma coisa” também (HALL, 2006, p.12), os sujeitos transitam de formas distintas através dos sistemas culturais.

É nesse contexto que o ideal cultural da masculinidade negra tem sido reposicionado constantemente com a articulação dos movimentos feministas e LGBTQIA+ negros, visto que ambos os grupos têm desafiado e questionado ininterruptamente a branquitude monolítica, a masculinidade paradigmática e a heterossexualidade normativa, ao mesmo tempo em que estão se construindo e desenvolvendo socialmente. Há nesse movimento uma exigência pelo reconhecimento de outras práticas de gênero e de sexualidade, como também de outras narrativas para as corporalidades não-brancas, ou seja, o reconhecimento das nossas diferenças e, por conseguinte, das nossas identidades como experiências próprias e individuais.

Tais provocações realizadas por esses movimentos em torno dessas diferenças têm abalado a rigidez das narrativas sobre a identidade negra heterossexual, uma vez que elas têm trazido ao protagonismo experiências de masculinidades negras que são maleáveis e fluídas. Essas mesmas provocações estão desconstruindo o ideal enrijecido da masculinidade falocêntrica, pautada pela brutalidade e virilidade. As dissidências, enfim, estão fragmentando o limiar determinante do ser ou não ser homem, para realocar na paisagem do experimentar masculino toda e qualquer configuração e prática de masculinidade.

A centralidade do homem negro viril na abordagem das experiências e subjetividades de homens negros heterossexuais que não se percebem a partir desse ideário, gays negros, lésbicas negras e demais LGBTs negros e negras, se deu pelo viés traumático e conflituoso. Concebido pela violência da ocultação de outras possibilidades de performatividade, a construção desse imaginário do “homem negro forte” os restringiu “de sua própria humanidade, fechando-os para tudo que for arbitrariamente eleito como próprio do universo feminino, empobrecendo drasticamente a sua socialização” (FAUSTINO, 2014, p. 77).

Nesse imaginário, tanto a masculinidade quanto a paternidade têm sua performatividade consolidada culturalmente. Detentor do poder e da autoridade, principalmente nos ambientes familiares, esse homem é responsável pela manutenção da ordem e do sustento da casa. Fixado nesse patamar, não há, para essas homem, espaço para o choro, uma vez que ele não pode performar o sentir e, muito menos, demonstrar algum sinal de “fraqueza”. Não há também tempo para esse homem ser presente e afetivo, visto que a estrutura que alicerça o seu compromisso com o gerenciamento do lar se dá pela imposição e agressividade, não havendo espaço também para esse homem desempenhar o autocuidado, já que nenhuma outra narrativa pode se sobressair sobre o fardo da realidade.

Em resumo, no imaginário distorcido pelo machismo e o sexismo, o homem não é reconhecido em sua humanidade, pois na masculinidade hegemônica patriarcal e normativa, não há espaço para demonstrações de fragilidade e vulnerabilidade masculina, que frequentemente são associadas apenas ao experienciar feminino. Essa dinâmica se torna especialmente prejudicial para homens LGBTQIA+, resultando na consolidação de uma mentalidade negra masculina que perpetua a opressão contra si mesmos e contra outros, inclusive afetando sua paternidade.

Portanto, disputar outras percepções diante de pilares tão enrijecidos de masculinidade é romper, em sua principal instância, com o ideário encarcerador e limitador do próprio eu. Sendo assim, movimentar-se pela autonomia das suas próprias narrativas e subjetividades se estabelece como algo fundamental para a ressignificação de um experienciar negro mais acolhedor, de uma masculinidade outra e, conseqüentemente, de um outro paternar.

Como vimos nos dois primeiros capítulos, o cinema da África Negra está, desde sua origem, construindo suas subjetividades em tela. Identitário e nascido com a independência, a linguagem cinematográfica no continente é, desde o princípio, mobilizada para constituir uma imagem africana de dentro para os de dentro e, conseqüentemente, abalar a imagem do continente e dos africanos nas hegemonias.

No caso do cinema negro brasileiro, o tensionamento da identidade negra se deu sob outro contexto e tempo, uma vez que o processo social brasileiro ocorreu por meio da dinâmica do apagamento racial justificada no embranquecimento da população. O atraso, ou melhor, o número escasso de produções negras nacionais, produzindo um outro esquema estético e narrativo para suas negritudes, dialoga diretamente com essa historicidade, visto que, a partir dele, a marginalização negra foi sedimentada e naturalizada estruturalmente, reverberando tanto no processo identitário do negro brasileiro quanto na naturalização da escassez de oportunidade e acesso dos realizadores ao financiamento dos seus cinemas.

Especificamente sobre homens negros no cinema produzido pela Geração da Independência (Ousmane Sèmbene, Djibril Diop Mambéty e Med Hondo), um outro homem africano é mediado. Distanciando-se da imagem primitiva e supersticiosa, os homens negros nas cinematografias negras rompem com a imagem histórica para tensionar e tematizar o presente, isto é, o homem do hoje que, ainda assim, mobiliza ancestralidade. No Brasil, Zózimo Bulbul tem toda sua cinematografia direcionada a uma outra abordagem do corpo negro (*Alma no Olho* - 1974), do território negro (*Aniceto - Dia de Alforria* - 1981) e da cultura negra (*Samba no trem* - 2000), empreendendo uma outra paisagem representativa da sua negritude relacional do sujeito com o território e sua cultura.

É importante ressaltar que, tanto no continente ancestral quanto nas diásporas, uma outra imagem do homem negro foi reivindicada no cinema. Rupturas e ressignificações foram pautadas e, conseqüentemente, subjetividades foram ressignificadas. Porém, quando se procura uma outra configuração de masculinidade considera-se uma movimentação que se dá no tensionamento não só de raça, mas principalmente de gênero. Nesse sentido, para além da ruptura com o

homem negro, o foco é em como esses homens têm rompido com a própria masculinidade naquilo que ela tem de privilégio.

Em outras palavras, para além da ruptura com o imaginário do homem negro, é preciso buscar respostas para as seguintes perguntas: Como e o que tem sido produzido pelos cineastas negros sobre as masculinidades? Estarão esses cineastas repensando estruturas e reconhecendo seus privilégios, ao olharem seus lugares de anuência nas estruturas patriarcais?

Como dito no início deste subcapítulo, no processo de pesquisa sobre os regimes de visibilidade que estão sendo produzidos por realizadores negros em torno das masculinidades e paternidades negras, sua imensa maioria de dava pelo tensionamento da masculinidade no campo das dissidências, havendo um número incipiente de produções capitaneadas pelo viés de um outro registro da masculinidade negra heterossexual.

Alinhou-se, como fundamento para essa ausência, uma verificação que se deu no campo social (que ainda se movimenta a passos lentos), mas também se verificou que já há um campo de produção sendo mobilizado por homens negros dispostos a questionar, disputar e produzir seus processos em direção a um entendimento da sua própria masculinidade.

Nesse contexto, cineastas negros têm apresentado duas propostas distintas: a produção representacional do próprio homem negro, em sua complexidade e sentir, e não a partir da dor que sufoca seu eu; e, principalmente nas propostas que tensionam as dissidências, outras configurações de masculinidades negras.

No que tange à primeira proposta, tem sido produzida uma outra gama narrativa, que não a do fardo da realidade e da violência, do racismo e da homofobia. Importa destacar que a subjetividade que tem sido operada por esses realizadores tem realocado o trauma num campo indefinido, isto é, tem exposto sua presença sem torná-la protagonista da narrativa dos seus personagens.

Essa tem sido uma proposta majoritariamente trabalhada a partir das dissidências, enquanto no campo das discussões sobre as masculinidades. Isso se dá até pela necessidade de pautar suas subjetividades de forma mais efetiva, já que, mesmo compartilhando de algum mínimo privilégio, encontra-se em dupla

violação, que tem tanto produzido suas existências em tela quanto questionado as narrativas universais e totalizadoras das masculinidades.

No contexto do cinema africano na África negra, apesar da presença dessa paisagem representacional do homem africano, houve progresso limitado nas discussões sobre as masculinidades e paternidades negras. Essas iniciativas são mais frequentes e quase exclusivamente debatidas a partir da intersecção entre as masculinidades negras e, nos raros casos em que essa conversa ocorre sob outras perspectivas, ela geralmente é liderada por mulheres negras.

A escolha por iniciar a exposição dos filmes que constroem uma outra paisagem de performatividade para as masculinidades negras pelo filme *Inxeba* se deu por conta do conflito interno que se avolumou, a partir da descoberta de que o filme tem como diretor um homem branco.

Em se tratando dessa pesquisa, na qual, a todo momento, foi lembrada a importância da presença de profissionais negros também nas áreas de criação do cinema para a construção de uma presença negra em tela, mobilizada no lugar de pertença e já vivido, essa é uma grande questão e, em certo ponto, se estabelece em direção contrária a tudo que foi defendido até aqui.

Em vista disso, para além da temática, outros pontos precisaram ser considerados, como a presença negra no processo de construção tanto da trama quanto dos subtextos e críticas que se desdobram a partir dela, como também nas áreas criativas que constroem a imagem que vemos em tela.

Só a partir dessa verificação e do entendimento das dinâmicas estabelecidas entre o diretor e os profissionais negros que construíram a obra – principalmente no tocante ao roteiro, que foi escrito em conjunto com os escritores sul-africanos Thando Mgqolozana e Malusi Bengu - que a escolha por manter a análise do filme na pesquisa foi feita.

Comuns em diversas culturas, rituais e cerimônias de passagem servem tanto para demarcar novas fases da vida dos indivíduos quanto para a compreensão e renovação do pertencimento dos mesmos junto às comunidades culturais em que estão inseridos. Com dinâmicas e significações próprias, essas ritualizações organizam práticas de vivência para os indivíduos e são, conseqüentemente, significantes para suas vidas.

No grupo étnico sul-africano Xhosa³³⁸, o processo de tornar-se homem perpassa obrigatoriamente pelo *ulwakulo*, rito de passagem da masculinidade, que consiste no ritual de circuncisão sem anestesia ou esterilização médica, seguido por semanas de isolamento, durante as quais os circuncidados devem aguentar a dor da cicatrização. Isso posto pelo fato de, na cultura Xhosa, a transição para a masculinidade ser verificada pela capacidade de os meninos iniciados suportarem a dor física e concreta da perda de partes de si.

Todavia, as perguntas que não querem calar são as seguintes: - O que é necessário para ser um homem? Quais são os critérios que definem a masculinidade? No caso específico dessa prática Xhosa, que tipo de homem é produzido por esse ritual? Sob esse contexto ritualístico e questionando essas perspectivas fixas de masculinidade é que *Inxeba*, longa-metragem sul-africano, se desenvolve.

Em pleno período de iniciação Xhosa, três homens se encontram isolados num acampamento no meio das montanhas do Cabo Oriental: Kwanda (Niza Jay Ncoyini), um dos jovens iniciados, nasceu na comunidade, mas foi criado em Joanesburgo por sua mãe; Xolani (Nakhane Touré), homem gay e solteiro que não mora mais na cidade, mas retorna anualmente para servir como instrutor na iniciação dos mais novos e, por fim, Vija (Bongile Mantsai), instrutor que não saiu da cidade, onde inclusive constituiu família com uma mulher local.

Em seus diferentes modos de performar suas masculinidades e sexualidades, esses três homens constituem outras paisagens narrativas para as masculinidades no íntimo da cultura xhosa. A presença de Kwanda no ritual é disruptiva e questionadora da masculinidade vigente. Sua recusa em negar a si mesmo para ser algo, sua persistência no sentir e ser mais do que a ficção da masculinidade e sua posição inegociável são, automaticamente, vistas como uma ameaça à cultura heteronormativa e heteropatriarcal que estrutura a masculinidade Xhosa.

Essa recusa, ora relacionada pelos outros à própria vivência como homem urbano, ora atrelada a uma influência branca, tem sua criação atrelada a uma possível homossexualidade do mesmo (informação que não é revelada no filme).

³³⁸ Segundo maior grupo cultural da África do Sul, o povo Xhosa, que se divide em várias tribos, ocupa o cabo oriental, zona mais remota da África do Sul.



Figura 19 - Kwanda se olha no espelho
Fonte: Filme *Inxeba*

No caso de Xolani e Vija, é a partir deles e da relação deles que a dissidência dentro da cultura Xhosa se faz concreta na narrativa. Xolani, que mantém um relacionamento sexual com Vija durante o período da iniciação, reconhece e acolhe seu desejo e sentimento por outros homens, embora não experiencie ambos publicamente. Há nele uma ruptura com a masculinidade heteronormativa, mas há também uma autocensura que se justifica em seu pertencimento com a cultura Xhosa, que não reconhece a queeridade como possibilidade de masculinidade.

Por outro lado, temos Vija, representando uma forma mais tradicional de masculinidade. Performando tanto no corpo quanto nas relações a virilidade e a força masculina heteronormativa, o conflito interno do instrutor em relação à própria sexualidade é latente. Diferentemente de Xolani, a queeridade de Vija se estabelece na negação, na dificuldade de reconhecer outras possibilidades de masculinidade - e aqui é preciso lembrar que sua mentalidade se constituiu na cultura xhosa - e, em sua forma mais concreta e física, em sua dificuldade em aceitar o toque e o afeto dado por Xolani.

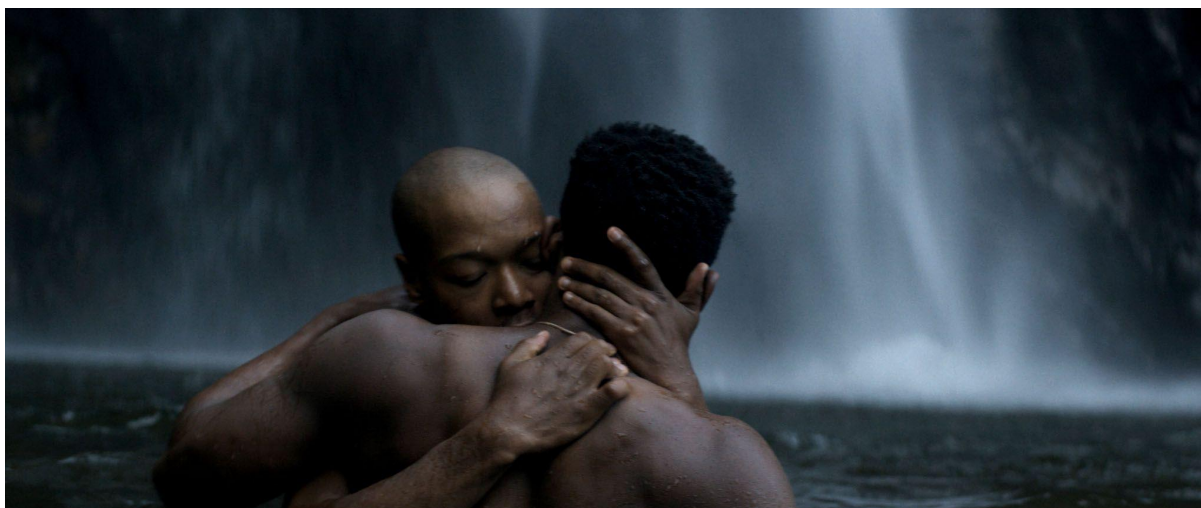


Figura 20 - Xolani e Vija na Cachoeira
Fonte: Filme *Inxeba*

Na língua Xhosa, *inxeba* quer dizer ferida. A lesão precede a ferida, a dor a torna presente e a cicatriz indica a cura, ao mesmo tempo em que se estabelece enquanto signo de um trauma sofrido. Em *Inxeba*, a ferida tensionada é muito mais que a provocada pela circuncisão física, sendo a latência da violência operada principalmente pela constituição de uma masculinidade padrão.

A sugestão de dissidência de Kwanda, que inclusive acaba justificando as violências por ele sofridas ao longo do ritual, se dá na sua não conformidade com a masculinidade heteronormativa. No caso de Xolani, a violência de não poder ser quem se é em público se dá no não reconhecimento de outras configurações de masculinidades no espaço cultural Xhosa, sendo essa constituição fixa da masculinidade também a responsável pelo processo violento que faz a Vija não reconhecer, e até repelir, tanto seu próprio desejo quanto o toque e afeto de Xolani.

A pesquisadora nigeriana Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2011, p.1-2) aponta para a importância de se partir da África para se compreender as estruturas e relações de gênero na África. Em concordância, o psicólogo e pesquisador das masculinidades africanas, o sul-africano Kopano Ratele (2014, p.127), diz ser urgente que as discussões sobre masculinidades africanas se voltem totalmente para os rapazes e homens africanos como rapazes e homens africanos e não apenas como rapazes e homens em África.”

Dessa forma, as questões levantadas por esses autores e pelo filme se conectam com a problemática que delineia esse capítulo: No processo de constituir

uma outra imagem dos homens africanos, têm-se tensionado as questões das masculinidades africanas? Ainda nesse sentido, a partir de quais critérios as masculinidades africanas têm sido elaboradas? Há nessa concepção, principalmente no que tange às estruturas semelhantes à cultura Xhosa, espaço para as masculinidades queer e não-conformes de gênero? Finalizando, tem-se empreendido um estudo sobre como a manutenção dessas estruturas patriarcais operam de forma violenta e desigual com mulheres e pessoas LGBTQIA+?

Inxeba destaca a importância de repensar e expandir nossas concepções de masculinidade e sexualidade, especialmente dentro de culturas que tradicionalmente mantêm normas rígidas. Questionando o que realmente torna um homem menos homem, principalmente a partir de Kwanda, a narrativa força a discussão das masculinidades africanas e, nesse sentido, ao apresentar um personagem que não rejeita sua cultura, mas a questiona, força a cultura Xhosa a refletir, a partir da perspectiva africana, e não em relação a uma experiência universal de masculinidade, sobre o tipo de masculinidade que tem sido fabricada no ritual e sob quais violências ela tem sido construída.

Ao localizar a queeridade negra no contexto do ritual, há ainda o tensionamento sobre como essas configurações tradicionais rejeitam a provocação que surge das diferenças. Sobre esse diálogo conflituoso, Kopano Ratele aponta que a questão está nas pessoas queer, em sua simultânea pertença e não pertença ao tradicionalismo masculino, no ato de desafiar essas estruturas dominantes, uma vez que “...representam o fato de que ‘nós’ podemos ser ‘nós’ e ‘eles’ ao mesmo tempo” (2014, p.16). Isto é, em seus múltiplos pertencimentos, o corpo negro queer complexifica a experiência da masculinidade e, conseqüentemente, abala as perspectivas heteronormativas e heteropatriarcais da masculinidade dominante.

Nesse sentido, a partir da relação de Xolani e Vija o filme presentifica não só outras possibilidades de masculinidades, como também de sexualidades e intimidades entre pessoas do mesmo sexo. O filme opera a partir do desejo e afeto que atravessa essa relação, através da articulação do corpo negro queer nas tradições culturais negras, criando uma conversa importante sobre identidade e diferença no íntimo da cultura Xhosa.

Embora o filme se passe durante a realização do ritual, que é uma dinâmica planejada e executada por homens, ainda é possível apontar uma questão que não é abordada, mas se constrói como subtexto da trama: a ausência da mulher no processo de tornar-se homem.

Presentes na recepção dos homens no retorno do ritual e, no caso da mãe de Kwanda, lembrada como responsável pelo comportamento dissidente do seu filho, a representação visual da ausência das mulheres durante a maior parte do ritual delineia o lugar da mulher no regime hegemônico da masculinidade. Apesar de enfrentarem uma opressão ainda maior em uma sociedade dominada pela masculinidade tradicional, as mulheres têm sua contribuição para a construção das masculinidades ignorada e marginalizada, e suas presenças negadas nos espaços onde as normas de masculinidade são transmitidas e reforçadas.

Em resumo, *Inxeba* tensiona a masculinidade ao abordá-la em sua complexidade. Partindo do rito *Ulwaluko* e da sua dinâmica de verificação da masculinidade a partir da capacidade de aguentar a dor física de uma circuncisão feita sem anestesia, o filme questiona o que é necessário para ser considerado homem, ao mesmo tempo em que aponta como a adoção de uma perspectiva fixa de masculinidade pode ser violenta, inclusive para os homens.

É preciso ressaltar que a obra, embora problematize o rito, não se apresenta como contrária à tradição. Ao inserir as masculinidades queer e não conformes de gênero na cultura Xhosa, o filme invoca uma reflexão mais profunda e crítica do *ulwaluko*, reconhecendo tanto seus aspectos positivos - visto que servem à renovação dos pertencimentos e na construção das identidades dos homens Xhosa - quanto os problemas e desafios que ele apresenta, especialmente em relação às questões de gênero e masculinidade.

O filme *Inxeba* desafia a cultura Xhosa - como também outros grupos culturais africanos - a olharem essas outras configurações de masculinidade e sexualidade que já existem para repensar e redefinir as normas que organizam essa subjetividade dentro do grupo. Isto é, invoca as culturas a dialogarem com a diferença e, conseqüentemente, se adaptarem - uma vez que cultura e tradição não devem permanecer imutáveis - para acolherem essas outras alternativas de performance das masculinidades.

Coletivamente, podemos romper com a masculinidade patriarcal sufocante e ameaçadora imposta aos homens negros e criar visões férteis para uma masculinidade negra reconstruída que pode dar aos homens negros formas para salvar suas vidas e as de seus irmãos e irmãs de luta. (HOOKS, 1992, p.213)

No Brasil, as questões relacionadas à masculinidades e paternidades negras são mais frequentemente abordadas em produções de curta-metragem. É importante ressaltar que essa predominância não se deve à falta de relevância do tema, mas, em grande parte, decorre das desigualdades históricas do país em relação à raça e gênero que, especificamente na área audiovisual, ainda hoje opera limitando tanto a formação de profissionais negros no campo cinematográfico quanto seu acesso a recursos, como editais de financiamento.

No curta-metragem brasileiro *Meninos rimam* (2020), do cineasta Lucas Nunes, o tensionamento das masculinidades e sexualidades negras se desenvolvem no contexto das periferias. Amigos desde crianças, Arthur (Marcos Vinicius Maciel) e Alexandre (Gabriel Almeida) compartilham uma vida em comum, mas suas subjetividades pessoais se desenvolvem sob gostos e performances diferentes. Enquanto Arthur se encontra no audiovisual, Alexandre se encontra na rima. Enquanto Arthur tem o perfil mais caseiro e tem sua expressividade articulada de forma silenciosa e íntima pela câmera, Alexandre ocupa as ruas (pista de skate, multidões) e se manifesta em voz alta e ritmada.



Figura 21 - Arthur e Alexandre
Fonte: Filme *Meninos Rimam*

Numa tarde, no quarto de Arthur, durante uma conversa sobre relacionamentos com meninas, um beijo, que se inicia com a “desculpa” de treino, acontece entre eles e tanto a relação de ambos quanto suas vidas tomam um rumo inesperado. Para Arthur, que solitariamente já flertava com a ideia de uma sexualidade mais fluida, é um passo adiante na sua jornada de autodescoberta. Para Alexandre, que aparentemente não havia considerado essa possibilidade antes, é um momento de estranheza e confusão em relação aos seus sentimentos e desejos recém-descobertos.

Não linear e diverso, ora conflituoso, ora esclarecedor, o curso da autodescoberta desses personagens é constituído em relação a um ideal de masculinidade que não lhes inscreve mais. Por terem suas mentalidades forjadas sob essa narrativa heteronormativa e heteropatriarcal, o navegar pelas complexidades de suas identidades e da atração mútua se dá de forma violenta, uma vez que se estabelece em conflito com as expectativas, deles mesmos e dos outros, por um desempenho de masculinidade negra viril e periférica.

Muitas são as rupturas que podem ser apontadas no trabalho do diretor Lucas Nunes a partir de *Meninos Rimam*. Cuidadoso ao abordar tanto uma trama localizada na periferia quanto personagens tão característicos desses espaços, fica

evidente seu esforço em reconhecer esses signos como substrato das subjetividades de Arthur e Alexandre sem torná-los protagonistas ou definitórios das vivências dos meninos. Preocupado em registrar os olhares, gestos e posturas de um sentir que está em latência, mas que ainda se encontra em conflito sobre se pode e como deve ser vivido, o enfoque da narrativa é a trajetória dos dois em direção a um reconhecimento e acolhimento do que está se descobrindo ser.

Ritmado, entrecortado e improvisado, tanto o desenrolar narrativo quanto a montagem de *Meninos rimam* dinamizam no registro dos diferentes tempos e formas em que Arthur e Alexandre elaboram esse sentir novo com uma cadência característica do rap. De acordo com Alves (2008), o freestyle, conhecido também como o rap de improviso, caracteriza-se por rimas criadas e desenvolvidas em tempo real, a partir de um tema pré-determinado. No filme, com o ideal da masculinidade negra periférica estabelecida, o experienciar das descobertas de desejos de Arthur e Alexandre ocorre sob uma dinâmica semelhante, improvisada diante das normas estabelecidas.

No curta, essa improvisação se dá em relação à existência dos imaginários da masculinidade negra, mas também é operada a partir das interrupções concretas que ocorrem ao longo da trama. O ideal da masculinidade negra juvenil que se relaciona com várias meninas é contexto e em vários momentos é verbalizado. Na primeira cena do filme, Arthur experimenta um brinco de pressão e gosta da imagem que vê no espelho, mas logo é interrompido pelo barulho que indica a chegada de alguém em casa. Na laje, tempos depois do episódio do beijo, uma tensão se instala quando, lado a lado, enquanto dividem um cigarro, a vontade mútua do toque fica evidente, porém, mais uma vez, alguém se aproxima e Arthur bruscamente se afasta de Alexandre.

Essas interrupções, ora operadas pelo outro, ora operadas pelos próprios protagonistas sobre si mesmos, materializam na narrativa as diferentes violências empreendidas a partir de um conceito universal e fixo de masculinidade. Tanto as masculinidades quanto as sexualidades tensionadas a partir deles tornam-se experiências que se dão nas brechas - vividas em situações íntimas ou quando estão apenas eles - ou no que é possível viver e ser, diante da ficção da masculinidade estabelecida. Sendo ambos os casos violentos, uma vez que,

principalmente quando em público, seu performar se estabeleça em relação à censura alheia ou, pior ainda, à própria autocensura.

Meninos Rimam busca refletir sobre como as pressões sociais e as expectativas de gênero podem limitar a expressão de suas verdadeiras identidades e emoções. Arthur e Alexandre representam, ao mesmo tempo, a complexidade que envolve as masculinidades negras articuladas com a queeridade e a violência que ocorre quando suas experiências diferem dos contextos em que as normas tradicionais de masculinidade são fortemente enraizadas.

No final, Arthur e Alexandre continuam amigos e continuam nutrindo esse sentimento e desejo mútuo, mas ainda estão em conflito. O filme compreende que ambos precisam de tempo para reconhecer, elaborar e acolher suas verdadeiras identidades. Não há uma indicação objetiva de que isso vá ocorrer, mas há esperança.

Voe como uma borboleta, ferroe como uma abelha. (Muhammad Ali)
339

Famoso na academia de boxe em que treina por movimentar-se no ringue como se estivesse dançando, o boxeador negro e gay Diamante ganha o apelido de “Diamante, o bailarino”. O que nem todos sabem é que ele, que treina tão fortemente nas manhãs e tardes, à noite se transforma em Sahara Diamante, famosa drag queen de um clube noturno.

Diamante é um homem negro e gay de voz grossa que quer ter reconhecimento no esporte mas, da mesma forma, quer performar nos palcos, dublando as grandes divas do pop. Do mesmo jeito que se empenha para participar de um importante torneio, ele se empenha - cuidando das suas maquiagens e roupas - em entregar a melhor drag nos palcos.

³³⁹ Frase que inicia o curta-metragem.

Dirigido pelo cineasta branco³⁴⁰ Pedro Jorge, que é também responsável pelo roteiro, *Diamante, o bailarino*³⁴¹ é um curta-metragem que propõe complexidade na abordagem do homem negro. Tanto Diamante, interpretado pelo ator Sidney Santiago, quanto a relação por ele estabelecida com sua subjetividade e com o técnico Cesão (João Acaiabe), apontam para um outro experienciar negro, que foge aos mais comumente relacionados a essas corporeidades nas narrativas culturais mais comerciais.

Dono de si e das suas escolhas, Diamante não coloca suas subjetividades em disputa. Inegociáveis, ele quer, e pode ser, os dois. Porém, essa posição não é acolhida nem pelo treinador e nem pelos outros lutadores da academia. “Maldita hora que fui treinar viado”, diz Cesão, após o desempenho insatisfatório de Diamante no treino. Diferente da narrativa delineada no protagonista, Cesão performa sob a imagem do negro agressivo e exacerbadamente heterossexual.

Homofóbico e ignorante, ele não consegue visualizar encaixe para as duas personas de Diamante. Para ele, apenas uma é aceitável e a outra inclusive atrapalha o exercício; e é a partir dessa certeza que ele opta por outro lutador, mesmo que menos potente que Diamante, para representar a academia num torneio importante.

Muitos pontos podem ser destacados na construção da trama desses dois homens negros, principalmente no que tange às suas performatividades dentro do campo das masculinidades. Diamante, em suas subjetividades exercidas, tensiona e subverte a narrativa do homem negro pré-estabelecida, uma vez que, ao mesmo tempo que performa, principalmente na academia, sob essa dinâmica viril e truculenta da masculinidade negra esperada, performa também sob outra configuração de gênero e sexualidade.

Essa interseccionalidade que se presentifica em Diamante se exemplifica em duas sequências: na cena da transição de Diamante para Sahara Diamante e na

³⁴⁰ O mesmo conflito ocorrido na escolha de *Inxeba* se repetiu em *Diamante, o bailarino*. No caso desse filme, dirigido e escrito por um cineasta e roteirista branco, considerei a participação ativa dos atores Sidney Santiago e João Acaiabe, ambos integrantes da Cia de Teatro Negra Os Crespos, na construção desses personagens negros como também suas defesas em torno da importância da temática apresentada pelo filme no que tange a uma outra representação e abordagem dos homens negros em tela.

³⁴¹ Link do Filme: <https://www.mixbrasil.org.br/diamante-o-bailarina-2016/>

performance final de Sahara no clube. A primeira, no momento em que ele, na academia, tem a transição de um dos seus mundos para o outro, retratada na mudança de postura do boxeador Diamante, o bailarino, para a drag queen Sahara Diamante, que vai assumindo uma persona mais afeminada ao longo da arrumação. E a segunda, na performance final de Sahara Diamante ao som do remix da música *Diamonds Are Forever*, na voz de Shirley Bassey.



Figura 21 - De Diamante, o bailarino a Sahara Diamante
Fonte: Filme *Diamante, o bailarino*



Figura 22 - Performance Sahara Diamante

Por outro lado, ainda que Cesão se apresente na trama como um exemplo de uma masculinidade engessada e heteronormativa, a forma como ele é desenvolvido na trama também se distancia das narrativas atreladas aos homens negros - principalmente os mais velhos. Inicialmente tacanho e ignorante, ao longo da trama ele tem sua humanização construída a partir da mudança de sua postura em relação à Diamante. Sua masculinidade e tudo de violento que se desenvolve a partir dela não é exposta de forma fixa e irrevogável. Sem anunciar ou verbalizar essa mudança, no tempo dele e no performar dinâmico que ele adquire, principalmente em relação ao toque, e que tem seu ápice quando ele vai assistir à performance de Sahara Diamante, ele é tratado como um homem que, como todo mundo, tem agência sobre as violências e posturas que escolhe desempenhar e endossar.

Esse desenvolvimento se exemplifica em três momentos: o primeiro, já citado, quando ele verbaliza seu preconceito ao dizer que o boxe não é um esporte para “viado”; o segundo, quando, ao selecionar Fabão para representar a academia no torneio, ele pede a Diamante para ensiná-lo a dançar no ringue e o terceiro, quando, no fim, ele vai à apresentação de Sahara Diamante.

Na cena da dança, a narrativa conflituosa entre a masculinidade corporificada por Diamante e a dos personagens da academia torna-se concreta. Fabão, que não consegue acompanhar a explicação de Diamante, parece ter sua masculinidade invadida com o toque que se concretiza no dançar a dois, sendo o estranhamento também sentido por quem assiste. Essa tensão, que volta a ocorrer na sequência final, quando Diamante fica feliz com a notícia de que irá representar a academia no torneio, abraça Cesão que, claramente, não sabe receber o afago vindo de outro homem.



Figura 23 - Dança Diamante e Fabão
Fonte: Filme *Diamante, o bailarino*



Figura 24 - Abraço Diamante e Cesão
Fonte: Filme *Diamante, o bailarino*

É preciso ressaltar que, como na construção de Cesão, Diamante, ainda que fuja dos estereótipos comumente atrelados aos homens negros, também dinamiza algumas práticas padrões da masculinidade da qual ele é vítima. Exemplificadas na cena em que ele culpabiliza a amiga com quem divide moradia, por não ter sido

escolhido por Cesão, e na sequência em que agride - verbalmente e fisicamente - Fabão, que foi selecionado em seu lugar.

Nesse sentido, como no caso de Cesão, a abordagem procura não cristalizar ou vilanizar seus personagens. A intenção é abordá-los como complexos e plurais, sem negar a existência desses traços que fundaram suas masculinidades e sem torná-las definitivas ou sobressalentes sobre suas agências.

Sobre essa mesma dinâmica de abordagem, que também transita sob estereótipos estabelecidos, mas que não se reduz a ela, ainda é possível apontar a cena de sexo entre Diamante e outro homem. Ainda que a relação se inicie no plano do desejo sexual de Diamante, não é sob essa perspectiva que ela é registrada. Não há uma hiper sexualização da vontade de ambos e nem dos seus corpos.

Em suma, tanto *Meninos rimam* quanto *Diamante, O Bailarina* são filmes que oferecem uma representação realista e nuanceada das experiências dos homens negros, especialmente em relação às questões de masculinidade, identidade de gênero e sexualidade. Pensando a subjetividade negra para além do fardo da realidade já tão extensivamente representada, ambos os filmes expõem a maneira como esses homens negros têm negociado e presentificado a fluidez das suas identidades - e masculinidades - em meio às expectativas sociais.

No que diz respeito à discussão das paternidades, o número de produções é um pouco mais limitado, e essa limitação, juntamente com as abordagens que serão apresentadas, reflete o progresso gradual dessas reflexões por parte dos homens negros. Como destacado na explanação de *Marte 1*, a construção dessa nova concepção de paternidade tem sido desenvolvida durante a reflexão sobre as masculinidades desses cineastas e está ocorrendo à medida em que os cineastas negros exploram e redefinem suas próprias identidades e experiências como homens negros e pais.

O que confirma a existência de uma família: a existência que pode ser abandonada ou o registro que pode ser guardado? (GALVÃO, 2018)³⁴². Olhando para a fotografia da sua família, Wallace (Fabrício Oliveira), rememora, a partir da

³⁴² Questão levantada por Gabriel Galvão na aba de review do filme “Eu, minha mãe e Wallace” no Letterboxd. Link do comentário: <https://letterboxd.com/bunnyfeveer/film/eu-minha-mae-e-wallace/>

imagem da sua mãe - uma mulher negra - carregando-o ainda criança no colo, tudo que foi vivido.



Figura 25 - Foto de família: Wallace e a mãe
Fonte: Filme *Eu, minha mãe e Wallace*

Saindo da prisão em condicional para passar o feriado de Natal com sua família, após onze anos de reclusão, Wallace quer reencontrar as pessoas que ficaram presas na vida que continuou a correr fora dos muros da cadeia. Na visita ao seu irmão Bruninho (Robson Santos), com quem pretendia uma aproximação, encontra o silêncio que se avolumou com os longos anos de ausência, no confronto de duas vidas que foram trilhadas de formas distintas. Ao bater na porta de Vanessa (Noêmia Oliveira) e Gabrielle (Sophia Rocha), por sua vez, Wallace esperava reparar uma ausência que foi de dor latente durante sua vida, mas se depara com um não-lugar, espacial e afetivo, que ele mesmo construiu.

Buscando se conectar com Gabrielle, filha nunca assumida por ele e que nem sabia da sua existência, Wallace se dirige até a casa de Vanessa, mãe da menina. Sua presença, nunca esperada, é desde o início um incômodo. Para Vanessa, que a criou sozinha, a volta de Wallace se estabelece em duplo sofrimento: a de revisitar a dor do abandono e da maternidade solo, além de, pensando na importância de sua filha conhecer seu pai, encobrir tudo o que foi padecido com essa ausência. O silêncio que marcou a conversa com o irmão se estende nesse encontro. Wallace

não sabe como estar ali, nem Gabrielle e Wanessa conseguem elaborar sua presença, uma vez que ela nunca foi considerada.

Em *Eu, Minha Mãe e Wallace*³⁴³, dirigido pelos Irmãos Carvalho, ainda que a história se desenvolva no período da condicional de Natal de Wallace, pouco se aborda diretamente essa questão. A prisão é o lugar de onde Wallace sai, mas o interesse do filme está na abordagem dos diferentes tipos de ausência e também nas diferentes formas pelas quais ela é sentida.

A primeira ausência é a do próprio pai de Wallace, a segunda se estabelece como consequência do seu encarceramento e a terceira na sua escolha em relação à Gabrielle. A foto da família que ele tanto olha na primeira cena - que inclusive aponta para uma tipo de arranjo familiar naturalizado no Brasil - representa o desgaste emocional da presença de um pai que existe, mas que está ausente, inclusive em imagem. A ausência do encarceramento é sentida no silêncio doloroso do não compartilhado e da passagem do tempo, enquanto a ausência de Wallace na vida de Gabrielle é uma ausência escolhida, como também a sua presença e seu retorno à ausência.

Na cozinha da casa de Vanessa e Gabrielle há uma tensão que se constrói na novidade sentida pela filha e na estranheza do ex-casal, que não reconhece mais o corpo que um dia lhe foi abrigo. Num espaço que parece concretizar a relação estabelecida entre mãe e filha, Wallace parece um invasor. Não há espaço para ele e a tensão construída nesse movimentar dos corpos não abre brechas para seu encaixe. Em certo momento do reencontro com a filha, Wallace, com uma câmera analógica, a convida para tirar uma foto com ele. Nesse momento, a trama revela a presença que Wallace está disposto a dar: uma ausência que tem cara e registro fotográfico. Desde o início, ele não tinha intenção de permanecer e o que parecia ser vontade de presença se revela apenas como uma passagem.

³⁴³ Link do filme “Eu, minha mãe e Wallace”: <https://www.youtube.com/watch?v=VBdDGFyNoaQ&t=1213s>



Figura 26 - Eu, minha mãe e Wallace
Fonte: Filme *Eu, minha mãe e Wallace*

A imagem capturada na foto, que é nomeada posteriormente por Gabrielle como “Eu, minha mãe e Wallace”, é um registro poderoso da complexidade que se desdobra a partir da escolha pela ausência feita novamente por Wallace. Encoberto pelo flash branco, ganhando um contorno quase fantasmagórico, a presença de Wallace é tomada na imagem como um rastro ou uma ideia do que poderia ter sido e estar sendo vivido, mas que foi escolhido não ser. Ainda que presente na foto de família, para Gabrielle ele continua sendo Wallace e não seu pai.

Em *Eu, Minha Mãe e Wallace*, a fotografia, que é tanto o ponto de partida quanto o ponto final da trama, é um elemento central e definidor da narrativa. Com poucos diálogos, como consequência das várias ausências que perpassam a história, e muito sentimento não revelado, é a partir da linguagem cinematográfica construída - e aqui destaco o trabalho conjunto da direção, fotografia, direção de arte e dos atores - que essas aflições são comunicadas, tensionadas e transmitidas.

O trabalho da diretora de fotografia, Safira Moreira, desempenha um papel fundamental na criação da potência da narrativa de “Eu, Minha Mãe e Wallace”, uma vez que resulta da sua atividade de composição cênica e registro visual a forma mais poderosa de representação das tensões e sentimentos que se

desenrolam ao longo da trama. Com uma narrativa entrecortada por incômodos não verbalizados e subtextos ricos em questões sociais, a ênfase aplicada à construção imagética, tanto concreta quanto simbólica, das diferentes formas de ausências e das consequências das mesmas na vida dos personagens, torna tudo o que não é dito em cena numa explosão de significados para quem assiste.

Do mesmo modo que o filme não expõe o motivo que levou Wallace à prisão, também não apresenta a razão pela qual ele escolhe a fuga da condicional. A escolha acertada do roteiro é a de não criar um julgamento de valor ou propor justificativas para as ações do protagonista, permitindo que o enfoque se estabeleça na paisagem de mágoa que se acumula com as ausências, independentemente do motivo que as causou. Porém, esses subtextos que permeiam a história de Wallace - como o encarceramento de homens negros e o abandono parental - são habilmente presentificados nas imagens do filme, e não em diálogos. Trata-se, em suma, de silêncios repletos de significados.

A representação simbólica da presença de Wallace, sempre entrecortada e contida entre grades ou espaços limitados, é uma metáfora visual poderosa de sua sensação de confinamento e limitação, mesmo estando fisicamente fora da prisão. No encontro com o irmão, no qual a incomunicabilidade comunica uma ruptura que resultou de seu encarceramento, as grades refletidas no corpo de Wallace carregam um simbolismo violento da ação do tempo e da ausência naquela relação. Mesmo estando no mesmo espaço, parecem estar em lados diferentes e intransponíveis do muro que se construiu entre eles. Na cena da cozinha, espaço que transpõe para o concreto a intimidade construída por mãe e filha, a presença de Wallace parece exceder a capacidade de lotação do lugar. O encaixe não é possível, até porque, mesmo que ele tente outras posições, o espaço continua o mesmo.

O filme mergulha profundamente na exploração das várias formas de ausência que podem afetar as relações familiares. A história centrada em torno de Wallace desvenda uma complexa paisagem de ausências e sentimentos que impactam não apenas sua vida, mas também as vidas de Bruninho, Gabrielle e Vanessa. Além da ausência física de Wallace, o filme expõe as nuances da ausência emocional e afetiva que ele escolhe seguir, duas vezes. Nesse sentido, o filme empreende a tarefa de apresentar o impacto da escolha do protagonista na

vida da filha, responsabilizando esse homem que, mesmo ciente da dor do abandono, continua o ciclo, sendo essa abordagem também uma forma de humanizar esse homem negro.

“Você vai ser pai. Olha a barriga dela” diz Loro (Gabriel Piedade) enquanto aponta para a barriga da namorada do amigo. A sugestão da gravidez, que é dada em tom de brincadeira, para Zói (Pedro Riccardi), pai da criança, marca o início de uma jornada de angústia. Filho de mãe solo, a paternidade sempre foi uma questão latente e traumática para o menino e a posterior confirmação da gravidez o faz reviver a infância dolorosa que teve.

Em *Rebento*³⁴⁴, curta-metragem do cineasta negro baiano Vinícius Eliziário, a paternidade, o abandono paterno e a dinâmica naturalizada das famílias monoparentais voltam a ser abordadas. Zói, dono do ponto de vista da narrativa, não se sente preparado para ser pai.

Atormentado com a situação, ele entra num processo de relembrar tudo o que foi sentido neste lugar de ausência (o episódio de constrangimento vivido na escolinha ao desenhar, seguindo a proposta de atividade dada pela professora, sua família sem a figura do pai; a luta solitária de sua mãe para lhe criar sozinho), a perceber o tanto de paternidade que atravessa seu dia a dia (o casal feliz que registra a barriga da gravidez; pessoas conversando sobre os desafios de se criar uma criança, inclusive sem pai), chegando até a pesquisar dados sobre abandono parental no Brasil.

O personagem Zói e seus dilemas são carregados de nuances, porém, diferentemente da abordagem adotada em *Eu, minha mãe e Wallace*, a escolha por retratar apenas seu ponto de vista peca ao não acolher o lado de Jessica, que também está lidando com uma gravidez recém-descoberta. Zói, como Wallace, tem ciência das consequências da ausência paterna tanto em sua vida quanto na da sua mãe, mas tem também o conflito de se responsabilizar ou não pelo filho, conflito esse abordado ao longo do filme como uma questão de escolha, sendo a possibilidade de abandono inclusive sugerida por Loro e as duas opções disponíveis - assumir ou não - tratadas como aceitáveis no mesmo tanto. No caso de Jéssica

³⁴⁴ Link do filme Rebento: <https://www.youtube.com/watch?v=TQTQyuhdts>

(Jéssica Moura), a gravidez, e inclusive a possibilidade da maternagem solo, é colocada sob o viés da naturalização. Não há espaço para hesitação ou angústia por parte dela, porque a gravidez, diferentemente da perspectiva oferecida a Zói, não é passível de negociação, sendo inclusive tratada como uma rota predestinada.



Figura 27 - Zói e Jéssica
Fonte: Filme *Rebento*

Nesse sentido, o filme, que poderia tensionar o homem negro na questão do abandono parental e abordar a dor e a solidão geradas por essa ausência, tanto para a mulher, que é forçada a maternar sozinha, quanto para o filho, se perde no enfoque quase paternalista da angústia de Zói, visto que a narrativa parece se desenvolver de forma a justificar a escolha do protagonista em não assumir a paternidade, mesmo que não seja essa a decisão tomada no fim.

Sobre essa evidentemente excessiva compaixão concedida a Zói e negada a Jéssica, há de se apontar também o papel das mulheres na trama: mostrar a Zói que ele precisa se responsabilizar pelo filho dele. Muitas questões se sobressaem a partir dessa presença quase funcional das mulheres no processo de convencimento de Zói sobre sua própria paternidade.

Ainda que ele tenha a ausência paterna latente em sua vida e tenha acompanhado a luta de sua mãe em sua maternagem solo, o ato de assumir ou não o filho para ele ainda é uma dúvida. Não sendo essas dores suficientes para que ele rompa com o ciclo de abandono paterno, um outro artifício é adotado para sua

sensibilização: a mesma atriz que interpreta Jéssica, sua namorada, também interpreta o papel de sua mãe Jussara, quando mais nova.

Esse recurso, que é brilhantemente assumido pela atriz Jéssica Moura, poderia até ser potente na narrativa, uma vez que automaticamente o coloca na mesma situação do pai, porém esbarra na questão que enfraquece o filme como um todo: a tomada exclusiva da perspectiva de Zói para o desenvolvimento da trama e a recusa em abordar os dilemas de Jéssica. Nesse sentido, a mulher volta a aparecer na trama para convencer o protagonista sobre sua responsabilidade e sobre como ele pode romper com o ciclo de abandono que ele próprio experienciou.

Rebento parece ser um filme escrito no processo da elaboração de uma experiência do seu roteirista e, por conta disso, como apontado por Bruno Carmelo em sua crítica do filme (2021), talvez falte na narrativa um distanciamento para que outras dores, além da de Zói, possam ser enxergadas. A escolha por esse filme se dá justamente nessa constatação. Muito se perde na abordagem escolhida, mas fica evidente que essa abordagem se organiza a partir de uma questão que está sendo revisitada, tratada e sentida.

Quando a pesquisa propõe apresentar uma outra configuração de masculinidades e paternidades, ela está, inclusive, considerando as narrativas que presentificam as trajetórias trilhadas até essas outras alternativas de performatividade. Não há dúvida de que *Rebento* falha na execução, mas, ainda assim, é possível visualizar um início de uma reflexão, que aparenta ser do roteirista, em torno das questões parentais negras.

Em geral, os meios de comunicação social nos dizem que pessoas negras não estão amando, que nossas vidas são carregadas de violência e agressão e que não temos tempo para amar. (HOOKS, 2001, p.6)

O curta-metragem *Aquém das Nuvens*³⁴⁵, dirigido pela cineasta Renata Martins, destaca-se como um filme de ruptura em dois aspectos significativos: Primeiramente, ele apresenta um retrato de um amor negro afetivo e saudável, desviando-se da representação comum de relações afetivas negras como trágicas e

³⁴⁵ Link do filme *Aquém das Nuvens*: <https://www.youtube.com/watch?v=nwE9tEXft4w>

extremamente realistas. Em segundo lugar, o filme representa uma configuração de masculinidade negra em Nenê, que foge do padrão heteronormativo e patriarcal.

O cinema frequentemente enfatiza as relações afetivas negras a partir de uma perspectiva trágica e realista, como se o amor negro só pudesse ser entendido como uma resposta à dor e à violência. Como mencionado na citação de Hooks, muitas vezes nos dizem que não sabemos como amar ou que não temos tempo para o amor. Essa ausência de representação do amor negro nas narrativas hegemônicas cria a sensação de que o amor é apenas uma possibilidade em meio às realidades violentas que são frequentemente retratadas como as principais características de nossas subjetividades.

Tive, sim
Outro grande amor antes do teu
Tive, sim
O que ela sonhava eram os meus sonhos e assim
Íamos vivendo em paz
Nosso lar, em nosso lar sempre houve alegria
Eu vivia tão contente
Como contente ao teu lado estou
Tive, sim
Mas comparar com o teu amor seria o fim
Eu vou calar
Pois não pretendo, amor, te magoar (CARTOLA)

Cantarola Nenê (Mestre André) enquanto, olhando sua imagem no espelho, se arruma para a tradicional roda de samba dominical do bairro em que mora. Vestindo uma camiseta sem nenhum sinal de vinco ou amassado, passa seu perfume e completa seu look com um chapéu branco e azul. Na cozinha, Dona Geralda (Cleide Queiroz), que coa um café, é puxada pelo marido para uma dança. O samba cantarolado por Nenê no quarto torna-se trilha da sua dança com a esposa.



Figura 28 - Nenê se arruma para a roda de samba
 Fonte: Filme *Aquém das nuvens*



Figura 29 - Nenê e Geralda dançam na cozinha
 Fonte: Filme *Aquém das nuvens*

No samba, uma sirene irrompe a harmonia da roda, um copo se quebra e outros sinais levam Nenê a sentir que algo está errado com sua esposa. Isso é o suficiente para fazê-lo voltar para casa imediatamente. Geralda estava passando mal, e ele a acompanha até a ambulância que a levará para o hospital. No hospital,

ainda abalado com o susto do adoecimento de sua amada, ele finge estar passando mal para poder ficar ao lado dela. Antes de dormir na enfermaria, porém, ele ajusta o relógio para despertar às 23 horas, pois é nesse horário que ele, às escondidas, vai até o quarto de Geralda.



Figura 30 - Nenê acompanhando Geralda no hospital
Fonte: Filme *Aquém das nuvens*

Inspirado nos pais da diretora, *Aquém das nuvens* protagoniza o amor e a cumplicidade de um casal negro. Não há, como nos outros casos citados, recusa em trabalhar marcadores sociais, mas uma escolha em não os tornar maiores do que a paisagem afetiva que atravessa esse relacionamento.

Nenê é um homem negro que sente e expõe, no choro e nos gestos, esse sentir. Na dança na cozinha, no cuidado e zelo no hospital, na mentira justificada e na necessidade de estar presente para o seu amor ele rompe com o homem negro pragmático. A mesma complexidade se estabelece no desenvolvimento do casal. Geralda e Nenê são parceiros. Não há na representação do sentir de Nenê diante da enfermidade da esposa uma abordagem da perda de uma mulher diante do seu local naturalizado nas dinâmicas familiares. Há, e essa exposição fica evidente na dinâmica de cumplicidade e cuidado da primeira sequência, o abalo emocional da perda da sua companheira. A possível perda do seu amor.

Nesse sentido, Renata Martins é clara sobre os elementos que quer abordar: o amor negro que se forma no íntimo de um cotidiano construído com base na afetividade. Com uma câmera que foca nas mãos e nos gestos, a diretora ressignifica tanto o homem negro quanto o afeto negro. A mão que seria da violência e da truculência se torna delicada e afetiva. A força e truculência esperada de Nenê perde para o desempenho do zelo e do cuidado que ele sabe dar. O silêncio e o distanciamento esperado da relação deles perde para uma cumplicidade que se construiu no tempo e na rotina.

Em suma, *Aquém das nuvens* expõe o campo das masculinidades e afetividades negras a partir das suas potencialidades. Tanto o homem que Nenê é quanto a relação entre ele e Geralda são tratados a partir de complexidades, nuances e texturas que transpassam continuamente o campo fértil das afetividades. Como responde Nenê quando Geralda, no dia seguinte ao da internação, questiona o motivo dele ainda estar com a mesma roupa que saiu para o samba: “Pra te ver, minha véia, todo dia é domingo”. Nesse sentido, o filme é sobre estar ali para tudo, e Nenê, como evidenciado nos flashbacks, sempre esteve.

A abordagem das dissidências e a realocização do trauma em um contexto mais amplo são estratégias poderosas para desafiar os estereótipos e as narrativas unidimensionais que frequentemente envolvem as identidades negras. Essas produções cinematográficas não apenas oferecem representações mais autênticas e humanas, mas também contribuem para uma compreensão mais abrangente das complexidades das identidades de gênero e das experiências individuais dos homens negros.

Embora a aceitação do convite para repensar as masculinidades negras e as paternidades esteja ocorrendo de forma gradual, e embora ainda haja um longo caminho a percorrer, o fato de que essas questões estão encontrando espaço no cinema, mesmo que principalmente em curtas-metragens, é um passo na direção certa, visto que as representações culturais desempenham um papel fundamental nesse processo.

Em suma, desafiando narrativas universais e totalizadoras da masculinidade e abrindo espaço para uma compreensão mais diversa e autêntica do que significa “ser um homem negro”, essas representações cinematográficas estão quebrando

padrões ao apresentar relacionamentos afetivos saudáveis entre personagens negros.

Por conseguinte, esses filmes acertam o alvo da novidade ao explorar configurações de masculinidade que não se conformam às normas heteronormativas e patriarcais e, à medida em que os cineastas negros exploram e redefinem suas próprias identidades e experiências como homens negros e pais, produzindo em tela questões parentais negras, sendo esse um passo fundamental em direção a uma compreensão mais completa e matizada das experiências das famílias negras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever é confrontar seus demônios, olhar-lhes nos olhos e escrever sobre eles. O medo age como um ímã, que tira os demônios do armário e os coloca na tinta de nossas canetas (...). Escrever é a coisa mais ousada que já fiz, e a mais perigosa (...). Escrever é perigoso porque temos medo do que a escrita revela: os medos, as raivas, as forças de uma mulher sobre opressão tripla ou quádrupla. Mesmo assim, é na escrita mesma que nossa sobrevivência se encontra, porque uma mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida." (ANZALDÚA, 2009, p. 57-58)

Uma vez ouvi de uma amiga artista que qualquer que seja a natureza da criação ela só se conclui quando a abandonamos. Essa pesquisa surge da angústia de não saber quem se é e de se sentir habitando um não-lugar, em que as paredes parecem lentamente se comprimir enquanto você, que está bem no centro do ambiente, não consegue ser mais do que espectadora do seu próprio sufocamento.

A escrita dessa pesquisa que se organizou como um movimentar diante desse enclausuramento identitário não encontrou todas as respostas, contudo me permitiu desaguar no que eu tenho de mais concreto e afetuoso sobre mim - minha família e o cinema. Sendo isso o bastante, nesse momento, para que eu enxergasse e acolhesse a Dandara que consegui ser até aqui e me fortalecesse para ir atrás da Dandara que ainda não foi notada e a que ainda está em processo de vir a ser.

Nesse sentido, concluo esta pesquisa com a convicção de que a jornada em busca da compreensão da identidade, conforme dito por Hall e Anzaldúa, é uma viagem contínua, inerentemente instável e fundamentalmente inacabada. Assim como destaca Anzaldúa, ela

é um rio – um processo. Contida dentro do rio está sua identidade, e ela precisa fluir, mudar para continuar um rio – se parasse seria um corpo de água contido, como um lago ou um tanque. As mudanças no rio são externas (mudanças no ambiente – leito do rio, clima, vida animal) e internas (dentro das águas). O conteúdo de um rio flui por entre suas margens. (ANZALDÚA, 2009, p. 4)

Enquanto escrevo essa conclusão, sinto que poderia escrever muito mais, mas reconheço que escrevi, nesses quatro anos de doutoramento, tudo aquilo com

que eu estava preparada para lidar até aqui. Invasa desse sentimento, reconheço no resultado da tese suas falhas, mas reconheço também que os caminhos percorridos e registrados nessas páginas, como diz Anzaldúa sobre o ato de escrever, me tornaram mais íntima de mim mesma e dos meus. Escrevi, enquanto trilhava o caminho até a imagem presente que tanto procurava e, em vista disso, em certo ponto, pude reescrever e presentificar as ausências que me eram mais latentes.

Durante a pesquisa, enfrentamos desafios significativos, desde um governo genocida até uma pandemia global que afetou o mundo de maneira sem precedentes. O tema original da pesquisa perdeu seu significado ao longo do caminho. Embora eu tenha encontrado a presença negra que estava buscando, a conexão que esperava estabelecer, a partir das ausências que sentia em minha própria família, não se materializou nas telas dos filmes de Nollywood.

Em meio à angústia de perceber que precisava reorientar minha pesquisa, uma experiência que acredito ser comum a todos os pesquisadores, a leitura de *Breathe: a letter to my sons*, livro composto por cartas escritas pela escritora americana e professora de estudos afro-americanos, Imani Perry, para seus filhos, proporcionou um novo rumo para meu trabalho:

Eu gostaria de levá-los um dia à África. Eu sou uma daquelas pessoas negras que acreditam no valor do retorno. No entanto, você já esteve muitas vezes em sua casa ancestral. É o Sul profundo. (...) O fato de se tornar um povo, para o qual você nasceu, aconteceu em plantações. Na escravidão. Eu me arreio quando as pessoas dizem que as crianças negras deveriam saber que sua história não começou com a escravidão, como se a escravidão fosse vergonhosa. Sim, é claro, a história pré-colonial africana é importante. (...) Mas não acredito que os atos dos opressores sejam vergonha para o meu povo. Para mim, o que meu povo se tornou, criado e imaginado a partir de uma posição de falta de liberdade, é uma fonte de orgulho profundo, não de vergonha. Espero que aprendam isso. Que melhor evidência da beleza e da resiliência humana poderia haver?" (PERRY, 2019, p.21)

Comecei a compreender que a presença e a conexão que buscava não poderiam ser plenamente alcançadas apenas através da análise da cinematografia do continente ancestral. Em vez disso, percebi que essas conexões só seriam verdadeiramente possíveis se considerássemos também a cinematografia negra

brasileira como parte integrante da produção de nossas próprias histórias e trajetórias no Brasil. Em vista desse entendimento, os dois primeiros capítulos se desenvolveram no sentido de percorrer as articulações negras em torno de uma outra qualidade de presença negra em tela.

À medida que concluímos a revisão historiográfica dos capítulos sobre as cinematografias negras africanas e brasileiras, fica claro que essas produções, mesmo surgindo em realidades econômicas, geográficas, sociais e políticas muito distintas, compartilham um projeto semelhante de cinema. Esse projeto se destaca pela ruptura com as imagens que tradicionalmente as fixam como "o outro" e pela busca de autonomia nas representações e narrativas, tanto sobre si mesmas quanto para si mesmas.

Nesse sentido, essas cinematografias operam em sintonia com a ideia de "equilíbrio da história", conceito elaborado pelo escritor nigeriano Chinua Achebe, que implica no ato de, diante de uma narrativa que não nos representa adequadamente, surgir a necessidade de contar outra narrativa que a contraponha e corrija essa representação inadequada.

Diante desse movimento de resistência, ruptura e autonomia, o terceiro capítulo foi moldado pela interligação das ausências profundamente sentidas por mim com as texturas que emergiram dessas presenças encontradas. Enquanto as ausências das mulheres da família, em especial das irmãs Fafá, Meire e Rita, foram brevemente e tangencialmente discutidas, uma vez que muitos autores relevantes no campo das representações negras já haviam abordado o que foi cultivado sobre e pelas mulheres negras, inclusive conceituando essa abordagem como "Cinema Negro no Feminino", o foco principal se deslocou para Pedro Henrique e tio Henrique. O objetivo central do capítulo passou a ser a análise do que tem sido produzido e explorado pelas cinematografias negras, tanto africanas quanto brasileiras, no contexto das infâncias, masculinidades e paternidades negras.

Pedro Henrique e tio Henrique mobilizam, em suas existências, respectivamente, uma outra paisagem para as infâncias negras e uma outra performatividade tanto para as masculinidades quanto para as paternidades negras.

Na documentação feita sobre essas subjetividades nas narrativas hegemônicas, as imagens das masculinidades são frequentemente associadas a

um performar heterossexual e heteronormativo, muitas vezes definidos em oposição às dissidências de gênero e sexual, criando assim uma dicotomia na qual a masculinidade é frequentemente definida pela negação ou rejeição de características consideradas não heteronormativas, o que, por sua vez, contribui para a percepção da agressividade como uma característica central da masculinidade.

Ao centralizar a visão sob essas mesmas limitações, as paternidades negras ganham a tela nesse lugar engessado e não afetivo ou, mais frequentemente, na ausência de qualquer tipo de afetividade. Além disso, nas imagens para as infâncias negras, as narrativas mais comuns são atravessadas pela violência e pela miséria, retratadas com pouca ou nenhuma estrutura familiar e sendo sempre mais frequente nas narrativas de abandono.

No âmbito desse contexto imagético, as perguntas que orientaram a análise desenvolvida foram as seguintes: diante de uma representação amplamente caracterizada pela violência em relação ao homem negro e seus territórios, que são essencialmente negros, como as cinematografias negras têm documentado e retratado esses territórios? E, diante de uma representação que se concentra principalmente em uma realidade permeada por violência e carências, como as cinematografias negras têm construído, nas telas, outras possibilidades de infância, masculinidades e paternidades?

Conforme observamos, no que diz respeito ao registro dos territórios, o cinema negro tem oferecido um outro espectro para a relação do indivíduo com seu espaço de existência, partindo do particular, do que é vivenciado pessoalmente. A fim de capturar o espírito do território, o que tem sido reconhecido e produzido é tudo o que existe além do horror da realidade, isto é, todos os aspectos que fazem parte da vida real desses territórios, mas que não costumam receber atenção nos grandes cinemas.

É importante destacar que nas infâncias negras impera o viés da afetividade, tanto nas relações com adultos quanto com outras crianças, bem como na relação com os espaços em que elas existem e transitam. Inseridos em arranjos familiares saudáveis e afetivos e experienciando uma infância marcada pelo cuidado e pela

ludicidade, a infância que tem sido construída pelos cinemas negros é imaginativa, positiva e cheia de futuro possíveis.

Em contraste com o que se encontrou tanto cinematograficamente quanto academicamente no cinema articulado no feminino negro, as conversas sobre masculinidades e paternidades negras mais frequentemente se desenvolveram a partir das perspectivas dissidentes de gênero e sexualidade. No entanto, mesmo que em menor número e em um estágio ainda inicial de articulação, essas discussões também começaram a emergir dentro das masculinidades populares, que são, muitas vezes, caracterizadas como heterossexuais, heteronormativas e patriarcais.

Nos filmes analisados, homens negros estão sentindo, explorando formas de amar, expressar afetividade e construir narrativas alternativas de masculinidade e sexualidade. Em suma, eles estão reconhecendo e aceitando seus desejos, respeitando seu próprio tempo de desenvolvimento, elaborando suas dores e, notadamente, sendo humanizados ao serem responsabilizados e ao assumirem suas responsabilidades por suas ausências e suas ações.

Em resumo, as cinematografias negras têm desempenhado um papel crucial na construção de novas narrativas e na promoção de novas formas de visibilidade para as masculinidades negras, desde a infância até a velhice, assim como para seus territórios de vivência.

Ao explorar questões latentes e necessárias para um performar menos violento e mais acolhedor, não apenas para os próprios homens negros, mas também para mulheres e pessoas LGBTQIA+, as cinematografias negras têm criado um cinema que acomoda toda e qualquer possibilidade de ser - criança, homem e pai negros - ao mesmo tempo em que propõe a discussão sobre as anuências das masculinidades seguidas nos sistemas de opressão que afetam e inviabilizam essas outras configurações de existência.

A pesquisa "Por um cinema onde somos nosso próprio sol: Cinemas negros, políticas de presença e registro de texturas" representa minha tentativa de confrontar e compreender as angústias que têm permeado, e continuam a permear, meu processo de entendimento e reconhecimento racial. Como um primeiro passo, inspirado pelo chamado de bell hooks, resisti e desafiei as imagens que não apenas

me excluía, mas também excluía aqueles que compartilham minha experiência. Em seguida, me tornei ativamente envolvida na busca por essas imagens e texturas que estavam ausentes.

À medida em que concluo a presente pesquisa, percebo que estou em um lugar que Gloria Anzaldúa nomeou como *border woman*³⁴⁶, uma posição que se encontra na fronteira do ser, no espaço entre identidades e experiências. No entanto, ao longo desse processo de expor e nomear minhas próprias questões e ausências, seguindo a dinâmica do testemunho que também foi utilizada por Anzaldúa, encontrei as presenças que até hoje têm sido o meu ponto de pertencimento na terra e no mundo concreto. E, por enquanto, isso é suficiente.

³⁴⁶ “O que acontece com pessoas como eu que estão entre todas essas diferentes categorias? O que isso faz ao próprio conceito de nacionalismo, de raça, etnia e até mesmo de gênero? Eu estava tentando articular e criar uma teoria de existência nas fronteiras” (ANZALDÚA, 2000, p. 214). Professora, escritora, ativista queer e uma chicana lésbica, Gloria Anzaldúa destaca a ideia de que a fronteira não é apenas um conceito geográfico ou identitário, mas também uma poderosa metáfora que representa uma divisão simbólica e emocional na experiência da pessoa mestiça, enfatizando a complexidade dessa experiência pluriversal, que envolve a interseção de diferentes elementos, como raça, gênero, sexualidade, cultura e linguagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABSA, Moussa Senè. “Entrevista concedida à Ana Camila Esteves” em Cine África Convida: Moussa Senè Absa. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/iaYvIV15Qv0> Acesso em: 13/02/2023.

ACADEMY, Televisions. **Viola Davis Gives Powerful Speech About Diversity and Opportunity | Emmys 2015**. 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OSpQfvd_zkE&t=25s>. Acesso em: 02 out. 2021.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

ALVES, Ceci. Algum lugar além de Nollywood. In: OLIVEIRA, Jusciele; ESTEVES, Ana Camila. **Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas**. São Paulo: Sesc, 2020.

ALVES, V. A. et al. **De repente o rap na educação do negro: orapdo movimento hip-hop nordestino como prática educativa da juventude negra**. Dissertação (Mestrado em Educação) Faculdade de Educação, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/handle/tede/4870>

ANZALDUA, Gloria E. **A vulva é uma ferida aberta e outros ensaios**. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2019.

ANZALDÚA, Gloria. **The Gloria Anzaldúa Reader**. Durham: Duke University Press, 2009.

ANZALDÚA, Gloria. **Interviews**. Ed. Ana Louise Keating. New York: Routledge, 2000.

ANCINE. Agência Nacional do Cinema. **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2015**. 2016. Disponível em: http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/anuario_2015.pdf>. Acesso: 03.05.2022.

AQUÉM DAS NUVENS. Direção: Renata Martins. Produção: Rodrigo Diaz, Monica Palazzo, Juliana Vicente. Brasil: Preta Portê Filmes, Filmes de abril. 2012.

ARAUJO, Joel Zito Almeida de. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.

ARAÚJO, Joel Zito. **África, Cinema: um olhar contemporâneo**. Organizado por Leonardo Luiz Ferreira. 1ª Edição. Junho de 2015.

ÁRIES, P. **História Social da Criança e da Família**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

ARMES, Roy. O cinema africano ao norte e ao sul do Saara. In: MELEIRO, Alessandra. (org). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

AUGUSTO, H. Passado, presente e futuro: Cinema Negro e curta-metragem. In: SIQUEIRA, Ana et all (org.). **FESTIVALCURTASBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte – 20º FesticurtasBh**. Belo Horizonte: Clovis Salgado, 2018.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

AWKWARD, Michael. A Black Man's Place in Black Feminist Criticism. In: BYRD, Rudolph; GUY, Sheftall (Orgs.). **Traps: African American Men on Gender and Sexuality**. Beverly: Indiana University Press, 2001.

BAHIANA, Ana Maria. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAKUPA-KANYINDA, Balufu. Africa's Own Mirror Leaves it Invisible. In: DIAWARA, Manthia. **African Film: New Forms of Aesthetics and Politics**. Berlim: Prestel, 2010.

BALOGUN, Françoise. A explosão da videoeconomia o caso da Nigéria. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no Mundo: Indústria, política e mercado**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. p. 193-202.

BAMAKO. Direção: Abderrahmane Sissako. Produção: Abderrahmane Sissako, Denys Freyd. Maurîtânia, França, Estados Unidos: Archipel 33; Arte France Cinéma; Chinguitty Films; Louverture Films, 2002.

BAMBA, Mahomed. O Cinema na África: dos Contos Ancestrais às Mistificações Cinematográficas. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson(Org.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010, pp.267-280.

BAMBA, Mahomed. O(s) Cinema(s) Africano(s): No singular e no plural. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.) **Cinema Mundial Contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.

BAMBA, Mahomed. Que modernidade para os cinemas africanos. In: **FORUMDOC.BH.2009.. 13º Festival do Filme Documentário e Etnográfico - Fórum de Antropologia, cinema e vídeo. Catálogo do Evento - Festival**. Belo Horizonte, 2009. pp. 183-189.

BAMBA, Mahomed (Org.). Teorias da recepção cinematográfica ou teorias da espectralidade fílmica? In: BAMBA, Mahomed. **A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos**. Salvador: Edufba, 2013. p. 19-66.

BARLET, Olivier. Les nouvelles stratégies des cinéastes africains [on-line]. **Africultures**, 1º de outubro de 2001, Disponível em: www.africultures.com/php/nav=article&no=185 Acesso em: 04 de março de 2023.

BARLET, Olivier. Nouvelles écritures francophones des cinéastes afro-européens. **Cinemas: revue d'études cinématographiques**, v. 11, n. 1, p. 113-132, 2000.

BARLET, Olivier. **African Cinemas: Decolonizing the Gaze**. trad. Chris Turner. London, New York: Zed Books, 2000.

BARLET, Olivier. **Quels enjeux et quelle africanité pour les cinémas du Maghreb aujourd'hui?**: mesa redonda festival d'Apt 2019. Disponível em: <https://africultures.com/quels-enjeux-et-quelle-africanite-pour-les-cinemas-du-maghr-eb-aujourd'hui-14977/>

BARTH, Fredrick. Grupos Étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, Philippe; STREIFFENART, Jocelyne. **Teorias da Etnicidade**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. p. 9-54.

BERNADET, J.C. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo. Cia das Letras, 2003.

BERTH, Joice. **O que é empoderamento?**. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2018.

BENGUIGUI, Yamina. **Mémoires d'immigrés: l'héritage maghrébin**. Paris: Canal +, 1997.

BHABHA, Homi .K. The Commitment to Theory, In: Pines, J. and Willemen, P. **Questions of Third Cinema**, London: BFI Pub, 1989

BHABHA, Homi K. The third space: Interview with Homi Bhabha. IN: RUTHERFORD, J. **Identity:community, culture, difference**. Londres: Lawrence & Wishart, 1990

BOUGHEDIR, Ferid. O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução. In: MELEIRO, Alessandra. (org). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema: Uma introdução**. São Paulo: Editora da USP, 2013.

BRASIL. Ministério da Saúde. Política Nacional de Saúde Integral da População Negra/PNSIPN, 2017. Disponível em:

https://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/politica_nacional_saude_populacao_negra_3d.pdf

BUENO, Winnie de Campos. **Processos de resistência e construção de subjetividades no pensamento feminista negro: uma possibilidade de leitura da obra Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and Political of Empowerment (2009) a partir do conceito de imagens de controle**. Rio Grande do Sul: Unisinos, 2019.

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.

BULBUL, Zózimo. Entrevista concedida a Lena Brasil. **O Público**, Rio de Janeiro, 2002.

CAFÉ COM CANELA. Direção: Ary Rosa, Glenda Nicácio. Produção: Ary Rosa, Glenda Nicácio, Ohana Sousa. Brasil: Rosza Filmes. 2017.

CARMELO, Bruno. Crítica Rebento. **Papo de Cinema**, 2021. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/rebento/>

CANDIDO, Marcia Rangel; DAFLON, Verônica Toste; FERES JR, João; MORATELLI, Gabriella. **A Cara do Cinema Nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)**. Textos para Discussão do GEMAA, n. 6, ano 2014.

CANDIDO, Marcia Rangel; DAFLON, Verônica Toste; FERES JR, João. Cor e gênero no cinema comercial brasileiro: uma análise quantitativa do âmbito da produção e da caracterização dos personagens negros e mulheres. In: **39º ENCONTRO ANUAL ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS, 2015**. Disponível em: < <http://www.anpocs.com/index.php/papers-39-encontro/gt/gt32> > Acesso: 12/07/2022.

CARTOLA. Tive Sim. In: Álbum "Cartola, RCA Victor, 1976.

CARVALHO, Noel, dos Santos. **O negro no cinema brasileiro: o período silencioso**. São Paulo: Plural, 2003. p. 155-175.

CARVALHO, Noel, dos Santos. Esboço para uma história do Negro no Cinema Brasileiro. In: DE, Jeferson. **Dogma feijoada - o cinema negro brasileiro**. São Paulo. Imprensa Oficial, 2005.

CESAR, Amaranta. Filmes de regresso: O cinema africano e o desafio das fronteiras. In: Bamba, Mahomed; Meleiro, Alessandra (org.). **Filmes da África e da diáspora : objetos de discursos**. Salvador : EDUFBA, 2012.

CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles e Katia Lund. Produção: Andrea Barata Ribeiro e Maurício Andrade Ramos. Brasil: O2 Filmes e Globo Filmes. 2002.

CHAM, Mbye. Le cinéma africain: continuité et rupture. In: RUELLE, Catherine et al. (org.). **Afriques 50: Singularités d'un cinéma pluriel.** Paris: L'Harmattan, 2005, p. 181.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações.** Trad. de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1990.

CLEMENTE, Claudemir Correa; SILVA, José Carlos Gomes da. Dos quilombos à periferia: reflexões sobre Territorialidades e sociabilidades negras urbanas na Contemporaneidade. In: **Crítica e Sociedade: Revista de Cultura Política.** v. 4, n.1, 2014.

COLASANTI, Marina. **Eu sei, mas não devia.** Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: Conhecimento, consciência e políticas de empoderamento;** Tradução de Silvana Rando e Jamile Pinheiro Dias. São Paulo: Editora Boitempo, 2009.

CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica. Repensando o conceito. **Revista Estudos Feministas**, v. 21, n. 1, p. 424, jan./abr. 2013.

COUTINHO, Laura Maria. O olhar cinematográfico. In: CUNHA, Renato. **O cinema e seus outros.** Brasília: LGE, 2009.

COUTY, Louis. **L'esclavage au Brésil.** Paris: Librairie de Guillaumin, 1881.

CONTINENTE, Revista. Hugo Katsuo: O que há de cinema numa alvura que nunca cessa?. 2022. Disponível em: <
<https://revistacontinente.com.br/edicoes/255/o-que-ha-de-cinema-numa-alvura-que-nao-cessar#:~:text=O%20cinema%20est%C3%A1%20interditado%20por%20uma%20alvura%20que%20n%C3%A3o%20cessa>> Acesso em: 14.04.2022

CRIOLO. Moleques são meninos, crianças são também. São Paulo: Sobre Viver. 2022.

CULT, Revista. Grada Kilomba: O racismo está sempre se adaptando ao contemporâneo. São Paulo, 2016. Disponível em: <
<https://revistacult.uol.com.br/home/grada-kilomba/>> Acesso em: 02.05.2022

DERY, Mark. Black to the future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose In: **Flame Wars: the discourse of cyberculture.** Durham: Duke University Press, 1994.

DIAMANTE, O BAILARINA. Direção: Pedro Jorge. Produção: Issis Valenzuela. Brasil: Tabuleiro Filmes. 2016.

DIAWARA, Manthia. **African Cinema: politics and culture.** Bloomington: Indiana University Press, 1992.

DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie. **Cinema africano: novas formas estéticas e políticas.** Lisboa: Sextante Editora, 2011.

DIAWARA, Manthia. A abordagem narrativa ao cinema popular de Nollywood. In: DIAWARA, Manthia. DIAKHATÉ, Lydie. **Cinema Africano: novas formas estéticas e políticas.** Porto: Sextante Editora, 2011, pp. 59 - 77.

DOMINGUES, Petrônio. Um “templo de luz”: Frente Negra Brasileira (1931-1937) e a questão da educação. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 13, n.39 set/dez 2008.

DUARTE, Rosalia. **Cinema & Educação.** Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

ECO, Uol. Ana Maria Gonçalves: Escrevo quando a angústia é grande demais. 2021. Disponível em: <
<https://www.uol.com.br/eco/ultimas-noticias/2021/11/17/evento-origens---apresentacao-ana-maria-goncalves.htm?cmpid=copiaecola>>. Acesso em: 26.06.2022.

EMICIDA; VASSÃO, Felipe; DUH, Dj; Belchior. AmarElo. Intérprete: Emicida. In: Emicida. Amarelo. São Paulo: Sony Music; Laboratório Fantasma, 2019.

ESTEVEES, Ana Camila. Narrativas em disputa no cinema nigeriano: Um olhar sobre Nollywood a partir de Green White Green (2016). In: **Revista Perspectiva Histórica**, v.8, p.37-53, 2019.

ESTEVEES, Ana Camila. Habitar o mundo, habitar as fronteiras: contextos de migrações/mobilidades nos cinemas africanos contemporâneos. In: **Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas** / Ana Camila Esteves; Jusciele Oliveira (orgs.). – São Paulo: Sesc, 2020.

ESTEVEES, Ana Camila; LIMA, Morgana Gama de. Abordagens possíveis para os cinemas africanos – questões de visibilidade. In: **41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.** Joinville: 2018.

EU, MINHA MÃE E WALLACE. Direção: Irmãos Carvalho. Produção: Irmãos Carvalho, Eugenio Puppo, Matheus Sandfeld. Brasil: Heco Produções. 2018.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra.** São Paulo: Zahar, 2022.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.

FAUSTINO (NKOSI), D. O pênis sem o falo: algumas reflexões sobre homens negros, masculinidades e racismo. In: **Feminismos e masculinidades: novos caminhos para enfrentar a violência contra a mulher** / organização Eva Alterman Blay. – 1. ed. – São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

FERREIRA, Carolin Overhoff. O drama da descolonização em imagens em movimento – a propos do “nascimento” dos cinemas luso-africanos. **Estudos Linguísticos e Literários**, n. 53, p. 177-221, Salvador, jan.-jul. 2016. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/estudos/article/view/16120>

FERREIRA, Ceiza; SOUZA, Edileuza Penha de. Sobre cinema, amor e cuidado: mulheres negras na direção e na curadoria. **Comunicação & Inovação**, v. 24, jan.-dez. 2023.

FERREIRA, Viviane. **Cinemas negros: modelos de negócios viáveis as mulheres negras. 2019.** Tese de doutorado. Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FILHO, Claudio Almeida Silva. Saúde Mental e Cinema: A população Negra na dinâmica colonial-capitalista brasileira. In: CLAUDINO, Ana et. al. In: **Revista Akeko**. Rio de Janeiro, v.2, n.1, set.2019.

FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro. **Corpo Negro Caído no Chão: o sistema penal e o projeto genocida do Estado Brasileiro.** Dissertação de mestrado. Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

FORMIGA, Heron. Menina por um dia: comentário do cinema no terceiro mundo. In: **VI Enecult: encontro de estudos multidisciplinares em cultura.** Salvador: Facom, 2010.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA (2020). Anuário Brasileiro da Segurança Pública de 2020. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2020/10/anuario-14-2020-v1-interativo.pdf>

FRANÇA, Andrea; LOPES, Denilson. **Cinema, globalização e interculturalidade.** Chapecó: Argos, 2010.

FREITAS, Kenia. Africanofuturismos: Imaginando o que ainda será. In: ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusiele (orgs.). **Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas.** São Paulo: Sesc, 2020.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal.** São Paulo: Global, 2006.

GADJIGO, Samba. **Ousmane Sèmbene - the making of a militant artist**. Blooming and Indianapolis: Indianapolis University Press, 2010.

GALVÃO, Gabriel. **LETTERBOXD**. Disponível em: <https://letterboxd.com/bunnyfeveer/film/eu-minha-mae-e-wallace/>

GAMA, Revista. Sadiya Hartman: ‘A história da escravidão moldou todos nós’. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/saidyia-hartman-a-historia-da-escravidao-moldou-a-vida-de-todos-nos/>

GONZAGA, Marina Ferreira Soares Lemos. **Nollywood: O cinema nigeriano como instrumento de construção da identidade**. Rio de Janeiro, 2016. Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-RIO, 2016.

HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra. In:_____ **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978.

HOOKS, Bell. **Salvation: Black People and Love**. New York: Harper Collins, 2001.

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

IKARD, David. Love Jones: A Black Male Feminist Critique of Chester Himes’s If He Hollers Let Him Go. **African American Review**, v. 36, 2002.

INXEBA. Direção: John Trengove. Produção: Elias Ribeiro ,Cait Pansegrouw. África do Sul, Alemanha: Urucu Media e Riva Filmproduktion. 2017.

KRATZER, Silvia. Beyond Return in Turkish Diasporic Cinema. In: PRIME, Rebeca (org.). **Cinematic homecomings: exile and return in transnational cinema**. Londres: Bloomsbury Academic, 2015.

KILOMBA, Grada. **Memórias de plantação - Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRINGS, Matthias; OKOME, Onookome. Nollywood And Its Diaspora: An Introduction. In: KRINGS, M; OKOME,O (Orgs). **Global Nollywood**. Indiana: Indiana University Press, 2013.

LÁ DO ALTO. Direção: Luciano Vidigal. Produção: Cavi Borges e Luciano Vidigal. Brasil: Cavideo, Nós do Morro e MZ3 produções. 2016.

LA VIE SUR TERRE. Direção: Abdehrramane Sissako. Produção: Abdehrramane Sissako. França, Mali, Mauritânia: La Sept Arte, Haut et Court. 1998.

LIMA, Morgana Gama de. O metacinema como estratégia de reescritura pós-colonial: uma leitura de O Enredo de Aristóteles. In: ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusiele (orgs.). **Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas.** São Paulo: Sesc, 2020.

LIMA JUNIOR, David Marinho de. **Descolonizando as mentes: Ousmane Sembène e a proposta de um cinema africano na década de 1960.** Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2014.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e sexo: as mulheres redefinem a diferença. In: LORDE, Audre. **Irmã Outsider.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 141-154.

MARTE UM. Direção: Gabriel Martins. Produção: Gabriel Martins, Maurílio Martins, André Novais Oliveira, Thiago Macêdo Correia. Brasil: Filmes de Plástico, 2022.

MARTINS, Gabriel. "'Marte Um' é um filme esperançoso num momento necessário". Entrevista Concedida a Fabio Correa. **DW Brasil**, 2022. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/marte-um-%C3%A9-um-filme-esperan%C3%A7oso-num-momento-necess%C3%A1rio-diz-diretor/a-62920588>

MBEMBE, Achille. Afropolitanismo. [2005] In: **Áskesis - Revista dos Discentes do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFScar**, v.4, n.2, 2015. Tradução: Cleber Daniel Lambert da Silva.

MBEMBE, Achille. Formas africanas de auto-inscrição. In: **Revista Estudos Afro-Asiáticos**, Ano 23, nº 1, 2001, p. 171-209.

McKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros.** Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MELEIRO, Alessandra. (org). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África.** São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

MELEIRO, Alessandra; OLIVEIRA, Janaina Pereira. Nollywood: Reflexões sobre políticas culturais, narrativas e estética na indústria cinematográfica nigeriana. In: **Revista Perspectiva Histórica**, v.8, p.17-37, 2019.

MENINOS RIMAM. Direção: Lucas Nunes. Produção: Priscila Porto. Brasil: 2020.

MONTEIRO, Lúcia Ramos (org.). **África(s), Cinema e Revolução: Catálogo da Mostra**. São Paulo: Caixa Cultural; Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016.

MOREIRA, Adilson. **Racismo Recreativo**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

MORRISON, Toni. **A fonte da autoestima: ensaios, discursos e reflexões**. Tradução de Odorico Leal e Alceu Chiesorin Nunes. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2020.

MOURA, Clovis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Perspectivas, 2019.

NAIROBI, Tedx. Afrofuturism in Popular Culture: Wanuri Kahiu at TEDxNairobi. Youtube, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PvxOLVaV2YY>

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. 3. ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2009.

NAFICY, Hamid. **An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking**. Princeton: Princeton University Press, 2001.

NAGIB, Lúcia. Yaaba, Cinefilia e Realismo sem Fronteiras. **Revista África(s)**, v. 04, n. 07, p. 59-68, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/africanas/issue/view/263>

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Abdias do. **Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. Estudos Avançados**. São Paulo: USP, vol.18, n.50, jan.-br. 2004. p. 209-224. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100019 < >. Acesso em: 03.12.2021.

NASCIMENTO, Beatriz. **Beatriz Nascimento: intelectual e quilombola**. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.

NICÁCIO, Glenda. **Refletindo sobre a linguagem do cinema**. Entrevista concedida a Luisa Pecora. Disponível em: http://webeduc.mec.gov.br/midiaseducacao/material/introdutorio/pdf/refletindo_sobre.pdf < >. Acesso em: 21 jun. 2023

ODA, Tetsurou (Compositor); SAKAI, Izumi (Letrista). Sorriso Resplandescente (Kimi ga Iru Kara) - Dragon Ball Z. Intérprete: Ricardo Feghali. 1991.

OFOMA, Dika. A cultura do cinema é a revolução que Nollywood precisa. In: OLIVEIRA, Jusiele; ESTEVES, Ana Camila. **Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas**. São Paulo: Sesc, 2020.

OKORAFOR, Nnedi. Africanfuturism Defined. In: **Nnedi's Wahala Zone Blog**, 2019. Disponível em: <http://nnedi.blogspot.com/2019/10/africanfuturism-defined.html>. Acesso em 23.03.2023.

OLIVEIRA, Janaina. Descolonizando telas: o FESPACO e os primeiros tempos do cinema africano. **Odeere – Revista do programa de pós-graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade**, UESB, ano 1, n. 1, v. 1, jan.-jun. 2016.

OLIVEIRA, Laila; VIEIRA, Luciana; SOARES, Naira. Espaço-Quilombo: Notas sobre mostras e festivais de cinema negro no Nordeste Brasileiro. 2022. In: **Revista Brasileira de Cinema e Audiovisual**. São Paulo: SOCINE, vol. 11, n.1 p. 17-42. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/779>> Acesso em: 05.07.2022.

Ó PAÍ Ó. Direção: Monique Gardenberg. Produção: Augusto Casé, Paula Lavigne, Sara Silveira. Brasil: Dueto Filmes, Desenove Som e Imagem, Globo Filmes. 2007.

OUEDRAOGO, Idrissa. Entretien d'Olivier Barlet avec Idrissa Ouedraogo (Burkina Faso). Bruxelas: **Africultures**, 1997. Disponível em: <https://africultures.com/entretien-dolivier-barlet-avec-idrissa-ouedraogo-burkina-faso-189/>

OYEWÙMÍ, Oyèrónke. **Gender epistemologies in Africa: gendering traditions, spaces, social institutions, and identities**. Palgrave McMillan, New York, 2011. 1-7 páginas.

PELBART, Peter Pål. **Biopolítica e biopotência no coração do império**. Disponível em: < <https://www.multitudes.net/> > Acesso em 20 de fev de 2022.

PEREIRA, Lucas Rached. **A interrogação do real a partir de uma estratégia ficcional no cinema contemporâneo**. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos Cinematográficos) - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa.

PEREIRA, A. O.; SANTOS, H. E. dos; & SILVA, A. da. Paternidade e Masculinidades Negras Circunscritas: exercícios de autorreflexão emancipatórios. In: **Cadernos De Gênero E Diversidade**, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/cadgendiv/article/view/29545>

PERRY, J. **Breathe: A Letter to My Sons**. Boston: Beacon Press, 2019.

PETTY, Sheila. A ascensão do musical africano: disjunção pós-colonial em Karmen Geï e Madame Brouette. In: ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele (orgs.). **Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas**. São Paulo: Sesc, 2020.

PINHO, Osmundo. Qual é a identidade do homem negro? In: **Revista Democracia Viva**, 2004. Disponível em: http://www.academia.edu/1420907/Qual_%C3%A9_a_identidade_do_homem_negro

PINHEIRO, Rita. **Não desisti de contar estrelas**. Salvador: Cogito, 2022.

RAMOS, Guerreiro. O problema do negro na sociologia brasileira. In: SCHWARTZMAN, S. (Sel.). **O pensamento nacionalista e os Cadernos de Nosso Tempo**. Seleção e introdução de Simon Schwartzman. Brasília: UNB, 1979.

RATTZ, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

RATELE, K. Hegemonic African masculinities and men's heterosexual lives: some uses for homophobia. In: **African Studies Review**, v. 57, n. 2, p. 115–130, 2014.

REBENTO. Direção: Vinicius Elizario. Produção: Edson Jr. Brasil: Boca de Filmes. 2019.

RESTIER, Henrique, SOUZA, Rolf Malungo de (Orgs.). **Diálogos Contemporâneos Sobre Homens Negros e Masculinidades**. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2019.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.

RICCI, Daniela. Os cinemas da África, novas perspectivas. In: **Mostra de Cinemas Africanos**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2021.

RICO, Amanda Renée. Gendered Ecologies and Black Feminist Futures in Wanuri Kahiu's *Pumzi*, Wangechi Mutu's *The End of Eating Everything*, and Ibi Zoboi's *The Farming of Gods* In: **Revista Wagadu: A Journal of Transnational Women's & Gender Studies**, Janeiro - Abril, 2017.

RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa: Tomo I**. São Paulo: Papirus, 1994.

RIESCO, Beatriz Leal. Historia y ansiedades de la crítica de los cines africanos a través de la persona y la obra de Med Hondo. In: **El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia**, n. 5, p. 163–187, 2014.

RIESCO, Beatriz Leal. A Caminho de um amadurecimento na utilização da música no cinema africano: Sembene, Sissako e Sené Absa. In: BAMBÁ, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (Org.). **Filmes da África e da diáspora: Objetos de discurso**. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 101-128.

ROCHA, Adriano Medeiros da. Construindo o Cinema Moderno. In: **UNirevista**. São Leopoldo, vol.1, n.3, jul 2006. Disponível em: http://www.unirevista.unisinos.br/pdf/UNIrev_AMRocha.PDF

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

RUSSEL, Sharon A. **Guide to Africa Cinema**. Westport: Greenwood Press, 1998.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. ed. 2. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SAFFIOTI, Heleith. **Gênero, Patriarcado, Violência**. São Paulo: Fundação Perseu Abreu, Expressão Popular, 2015, p. 30-33.

SANTIAGO, Flávio. **Meu cabelo é assim... igualzinho o da bruxa, todo ar-mado! Hierarquização e racialização das crianças pequenininhas negras na edu-cação infantil**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Educação. Universidade Estadual de Campinas. Campinas- SP, 2014.

SANTOS, Júlio César dos; BERARDO, Rosa Maria. A quem interessa um cinema negro? In: **Revista da ABPN**, Volume 5, Nº 9, Nov.–Fev. 2013, p. 98-106.

SANTOS, Neuza Souza. **Tornar-se negro: ou as vicissitudes da identidade do negro em Ascensão Social**. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

SANTOS, Daniel. Ogó: encruzilhadas de uma história das masculinidades e sexualidades negras na diáspora atlântica. In: **Revista Universitas Humanas**: Brasília, v.11, n.1, p.7-20, jan/jun. 2014.

SENNA, Orlando. Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro. In: **Revista de Cultura Vozes**: São Paulo, 1979, V. LXXIII, ano 73, p.211-226.

SILVA, Luciane da. **Corpo em diáspora: Colonialidade, pedagogia da dança e técnica Germaine Acogny**. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

SISSAKO, Abdehrramane. Entrevista a Kwame Anthony Appiah. In: **Through African Eyes, Dialogues with the Directors**. African Film Festival, 2003.

SISSAKO, Abdehrrame. Bamako, la cour (entrevista). Arte, 2008. Disponível em: <http://www.arte.tv/fr/2218956.html>

SOUSA, Victor Martins. Diálogo em imagens e imagens em diálogos: Um estudo dos projetos estéticos de Glauber Rocha e Sembene Ousmane. **Revista Brasileira do Caribe**, vol. XI, núm. 21, julio-diciembre, 2010, pp. 103-128. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Brasil.

SUPA MODO. Direção: Likarion Wainaina. Quênia, Alemanha: One Fine Days Films, Ginger Ink Films. 2018.

TAVARES, Júlio César. Teatro Experimental do Negro: contexto, estrutura e ação. **Dionysos, Especial: Teatro Experimental do Negro**. MinC/Fundacen: Rio de Janeiro, 1988, n.28, p.81.

THE AFRICAN REPORT, Revista. An interview with Late Nigerian Author, Chinua Achebe by Helon Habila. 2013. Entrevista concedida a Helon Habila. Disponível em:

<<https://www.theafricareport.com/5912/an-interview-with-late-nigerian-author-chinua-achebe-by-helon-habila/>> Acesso em: 22.06.2022.

THIONG'O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?. In: MELEIRO, Alessandra. (org). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007

TIMBUKTU. Direção: Abderrahmane Sissako. Produção: Sylvia Pialat, Etienne Comar. França: Arte France Cinema, Canal+, Ciné +, CNC, TV5 Monde, 2014. Streaming (96 minutos)

TOBAR, Camila de Franco; LIMA, Joana David De; LIERMANN, Paola Steffanon Ferreira; SCHULZE, Datria. **A imagem da criança negra no cinema**. Pesquisa documental apresentada como requisito parcial para obtenção de aprovação na disciplina de Projeto Integrador II. Escola de Psicologia. Univille. Joinville: 2017.

TUNER, Victor. **O processo ritual**. Petrópolis: Vozes, 1974.

TVT, Rede. Entre Vistas Viviane Ferreira. 2018. Entrevistador: Juca Kfourir. Rede TVT, 2018. Entrevista concedida ao programa Entre Vistas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=djzmzra_S6w&t=2690s> Acesso em: 09.05.2022.

UFC/BRASIL, M. G. I. U. F. C. As leis de incentivo e a política cinematográfica no Brasil a partir da "retomada". **Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura**, v. 17, p. 163-177, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/154787>>. Acesso em: 08 jun. 2022.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. **Black African Cinema**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994.

ÚLTIMA PARADA 174. Direção: Bruno Barreto. Produção: Luiz Carlos Barreto, Lucy Barreto, Kátia Machado. Brasil: Globo Filmes, Moonshot Pictures Movie & Art, Lereby Produções, Mact Productions. 2008.

YASZEK, Lisa. Race in Science Fiction: The Case of Afrofuturism. In: SCHMEINK, Lars (org.). **A Virtual Introduction to Science Fiction**, 2013.

ANEXO 1 - Filmografia básica - Matéria Linguagem Cinematográfica (1º SEMESTRE - CINEMA)

1. Confiança (Hal Hartley)
2. Assassinos por natureza (Oliver Stone)
3. Vampiro (Carl T. Dreyer)
4. Nostalgia (Andrej Tarkovsky)
5. Roma Cidade Aberta (Roberto Rossellini)
6. Intolerância (D. W. Griffith)
7. O Encouraçado Potemkin (Serguei Eisenstein)
8. O Homem de Aran (Robert Flaherty)
9. Bellissima (Luchino Visconti)
10. Alemanha Ano Zero (Roberto Rossellini)
11. A Marca da Maldade (Orson Welles)
12. O Processo (Orson Welles)
13. Acossado (Jean-Luc Godard)
14. O Demônio às Onze Horas (Jean-Luc Godard)
15. Afogando em Números (Peter Greenaway)
16. Os Idiotas (Lars Von Trier)
17. Casa Vazia (Kim Ki-Duk)
18. Marcas da Violência (David Cronenberg)
19. Era uma vez no Oeste (Sergio Leone)
20. Festa de Família (Thomas Vinterberg)

ANEXO 2 - Depoimentos Rita e Fafá

- Sobre a rua Oscar Lopes

Rita: “Vamos nessa, falar da nossa rua. A nossa história é bem assim, história de rua sempre com pessoas muito chegadas. É, nós chegamos em Salvador ficamos na Rua Pedro Ivo e crescemos. A nossa infância foi de família, mas isso vai do poder agregador, principalmente que mainha tinha. Então assim, nosso vizinhos viraram meio que irmãos. Adelmo, e não só de lá da rua, da Pedro Ivo, como de ruas próximas. Então assim, a nossa rua era cheia de alegria. A gente cresceu dessa forma e não foi diferente aqui na Rua Oscar Lopes. A Rua Oscar Lopes era dessa forma também. Ainda continuo reforçando sobre este poder agregador que mainha tinha. Painho também, mas mainha é muito forte. De abraçar os filhos dos outros e aqui a gente era tudo irmão. Nino, Marcelo, Márcia, Margarete, Marise, Dona Leninha, que sempre foi mãe solo. Então tinha isso, a gente teve contato com tudo isso. A gente brincava de tudo, muito, tudo. E as festas, as rezas de Santo Antônio. E eu me lembro muito de crescer varrendo a rua. Eu e Juvenal, marido de Dona Cecília. Eu tenho esse pensamento, que Dona Cecília e Juvenal, por serem os mais velhos da rua, que eles eram sempre velhos. Então assim, eu fazia cocada com Dona Cecília, ajudava ela. E essa história que consigo levar adiante através do monólogo, através das minhas escritas. E Juvenal, a gente varria a rua, mas ele gostava mais de Meire do que de mim. Então a gente cresceu assim, e eu fiz o possível, depois mesmo de se mudar para IAPI, que a gente fez também dessa forma. A família de Dona Lídia era nossa família, e até hoje nós temos uma amizade de irmãos. E quando voltei aqui pra Rua Oscar Lopes, casada, eu continuei fazendo isso, continuei agregando, como mainha fazia. Então as festas das crianças, por mais de 10 anos, não só as crianças daqui, mas as crianças das ruas próximas, da Avenida Peixe, lá do IAPI, até do Pau Miúdo. E fiz o possível para criar minha filha desta forma. Então assim, Dandara sempre foi, sempre foi cuidado, sempre foi amada do jeito que eu era amada pelas pessoas. E tudo que Dandara ganhava, que sempre foi muito, por ser a primeira neta, a primeira sobrinha, tudo era partilhado.

Então Dandara nunca teve um brinquedo dela. Tinha o brinquedo dela, das primas, e tudo que ganhava a mais era dado às primas. E os brinquedos iam pro meio da rua, onde toda a rua brincava. Isso foi com, com patins, isso foi com a patinete, então assim brinquedos que as pessoas da rua não podiam ter, e de Dandara era partilha. E assim, graças a deus eu criei dessa forma, da coisa do dividir, de nunca ser meu, do nosso. Acho que é um pouco do Ubuntu. E até hoje essas crianças que cresceram com minha filha, são casadas, tem filhos e tem um respeito por mim que a rua tem, que a rua tem. Então hoje eu retorno a esta rua, depois de 12 anos. Aqui eu me lembro que fui muito feliz, muito feliz nessa rua. E retorno num momento bem diferente. Saio daqui da rua casada, com filho e retorno divorciada e ainda com minha filha. E com mais 3 que me adotaram. A Oscar Lopez hoje, eu faço a sopa dia de quarta feira, que eu dou para os vizinhos que moram sozinhos, e dou pro rapaz que vende cachorro quente na entrada da rua, e de um rapaz que também vende alguma coisa lá do outro lado da rua. Então eu continuo e digo a vocês: voltei para me encontrar, voltei para me encontrar. Dizer que nunca devia ter saído (interrogação) Não. Acho que tudo é aprendizado. O amor é aprendizado, a dor é aprendizado. Isso nos fortalece e enfraquece, é o vai e vem de todo ser humano. Então, vida longa à Oscar Lopez. Amo meu lugar, amo minha casa, meus passarinhos, meu quintal e amo meus filhos.

- Sobre Nilton

Rita: É, falar de painho é falar da parte boa, muito do passado. É, painho, ele sempre, ele sempre marca a gente com o sorriso dele, que era um sorriso bonito. Painho era diferente. Era como eu falei, assim, quem vem de uma família matriarcal, é a figura do homem é muito forte. Então assim, eu lembro da infância, painho chegando do trabalho, eu era uma das filhas que aguardava ele chegar. Não por causa do lanche, mas também. E ele tinha uma coisa do carinho, de não tocar muito, porque ele não recebeu carinho de vovó Nair. E assim, eu, eu tentando ensinar painho a dar carinho. Então foi um homem que chegava aqui e brincava muito com você. Batia assim o dedo na porta e eu via aquela figura, ele, como um homem negro, dava pra ver bem. Eu tenho assim uma lembrança muito bonita de

meu pai, e muito forte. Porque painho, do jeito dele, de ser um homem vencedor, porque um homem negro, que tinha orgulho de ser petroleiro, de receber os louros, cada 15 anos a Petrobrás dava aquele emblema...e ele tinha um orgulho da Petrobrás, um homem trabalhador. Painho não faltava trabalho. Eu me lembro de painho sair pra trabalhar, um dia ele teve um problema no dedo e ele foi trabalhar doente. E eu não vou esquecer nunca disso. ele saindo com o dedo enrolado e com muita dor. Então, é, eu tenho muita lembrança boa dele assim, como um homem exemplo. Todo mundo gostava de painho, todo mundo. E, como eu digo, é, é difícil falar desse homem. Desse homem que era, homem que era bonito. Eu gostava do sorriso de meu pai, gostava muito do sorriso dele. E no dia que ele se foi, eu fui uma das, eu fui a última filha a ver ele. Eu fui a última filha a saber que ele tinha partido. E aí eu, eu até hoje choro de lembrar de meu pai.

Fafá: Bom, Dandara. É, sobre painho, o que eu posso te dizer, né. O que eu observava. Ele era um homem assim, ele era tímido, ele era de poucas palavras, ele era muito observador. Era. Agora, assim, ele era uma pessoa que, eram uma das coisas assim que eu não conseguia aceitar, era ele, por ele ser observador, e ele tinha coisas boas para se falar, atitudes para tomar e ele nunca tomava essas atitudes. Ele mostrava, tipo assim, de uma situação que ele sabia quem estava certo, quem estava errado. Mas ele não não se pronunciava, ele não tomava partido, né. Agora, assim, ele, ele tinha vergonha de expressar os sentimento dele. Ele ele transmitia amor naquele silêncio dele porque mainha pegava ele brincando com o filho escondido. Ele, se beijava, se abraçava, era escondido, né. Próximo a ele falecer teve uma cena assim: e ele abraçou eu, Meire e Rita, as três e chorou. Foi bem próximo dele falecer. Aí eu mesmo perguntei “painho, por que você está chorando (interrogação), aí ele pegou, falou assim baixinho “é de alegria”, eu disse “ah então de alegria o senhor pode chorar.” Aí a gente abraçou ele, e apertou ele e botou ele no meio. Isso me marcou muito, viu Danda, foi bem próximo ao falecimento dele. E já mainha era aquela, aquela pessoa explosiva, ela batia na gente assim às vezes era ela agressiva até não por muito, eu achava, né. E, também era aquela pessoa assim, era a fortaleza dele. Ela tomava as atitudes, não sei se o silêncio dele era por ela tomar a frente de tudo, ela resolver tudo. Tinha

coisas que ela não partici, não perguntava, ela decidia e participava ele. Não sei se foi o jeito dela que fez com que ele, eu tivesse essa visão, né, de que ele não tomava determinadas atitudes. Ele não tomava as rédeas das coisas. E tem um lado dele que eu, como as pessoas dizem assim “fulano é sonso”, ele também agia assim, né. É, na calada dele ele fazia as coisinhas dele também, né, que ele não era nenhum santo, né. Que é o lado das coisas que pra gente ficou como se fosse assim “ah, ele errou, né”, no caso dele ter feito aquele filho, né, Elenilto. Então a gente pensava assim, que ele aceitava tudo que ela fazia, e por trás ele agia da forma, assumia, né, o lado dele, que ele fazia as coisinhas dele caladinho. E... é tudo, ele era tão, agora assim, é, agora assim. Ele transmitia muito amor com esse jeito dele de ser. Tá, quando ele partiu mesmo, poxa ficou aquela vontade assim de ter feito muito mais coisas, mas eu também tenho a consciência que ele tinha que permitir. Eu sendo a ultima que saiu de casa, nós tínhamos até um bom relacionamento, nós 3, eu, ele e mainha. Eu, eu até aproveitei bastante ele, porque fui a última a sair de casa. Eu tive vários momentos assim, de estar nós 3, né, eu tenho muitas coisas assim na minha memória dele, da gente sentar assim na frente da casa, forrava e ficar deitada assim olhando pro céu, conversando. Eu tive um bom proveito desse lado dele. É, eu me programar, eu organizar minha vida pra casar. É, tudo eu participava ele, ele dava a opiniões dele, ele me orientava como eu deveria fazer. Principalmente a questão financeira, que ele era organizadinho, né, questão de dinheiro de pagar as coisas e tudo. Ele era muito organizado. Isso ele, ele passou muito pra gente, e eu aprendi. Então assim, tudo que eu fazia, tudo que que planejava, eu participava ele. E ele faleceu muito cedo, né, a gente podia ter aproveitado muito mais. Mas Deus sabe de tudo. Ele faleceu com 59 anos, né. Cê vê que que já vou fazer 62. Ele faleceu com 59. Tem hora que eu paro e fico assim pensando quantas coisas eu to vivendo com meus filhos, agora com neto, e ele, ele usufruiu o tempo que ele ficou porque como Meire deu neto cedo, ele, ele aproveitou os filhos de Meire. Você e Lina, quando ficaram pequenas, mas ele dava muita assistência, principalmente à Meire. Ele me ajudava muito questão de, na minha casa, olhar se tava tudo bem, que ele sabia que eu trabalhava o dia todo e Henrique, e ficava só as crianças com as pessoas, com quem tomava conta. E foi uma uma pena. Então assim, seu avô foi muito legal, muito legal mesmo. É o que

posso dizer dele, Danda. se você tiver dúvida de mais alguma coisa você me pergunta, tô por aqui. Beijo, Danda, te amo.”