

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

JOÃO GABRIEL DO NASCIMENTO NGANGA

**O ATIVISMO NEGRO POR MEIO DO CINEMA:
Ações e representações dentro e fora das telas**

UBERLÂNDIA

2019

JOÃO GABRIEL DO NASCIMENTO NGANGA

**O ATIVISMO NEGRO POR MEIO DO CINEMA:
Ações e representações dentro e fora das telas**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, no Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História.

Linha de Pesquisa: Política e Imaginário

Orientadora: Profa. Dra. Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro.

UBERLÂNDIA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

- N576a Nganga, João Gabriel do Nascimento, 1985-
2019 O ativismo negro por meio do cinema [recurso eletrônico] : ações e
representações dentro e fora das telas / João Gabriel do Nascimento
Nganga. - 2019.
- Orientadora: Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa
de Pós-Graduação em História.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2019.903>
Inclui bibliografia.
1. História. 2. Atores e atrizes de cinema - Brasil. 3. Antirracismo. 4.
Atores negros - Brasil. 5. Cinema - Aspectos políticos. I. Carneiro, Maria
Elizabeth Ribeiro, 1955-, (Orient.) II. Universidade Federal de
Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

Gloria Aparecida - CRB-6/2047

JOÃO GABRIEL DO NASCIMENTO NGANGA

**O ATIVISMO NEGRO POR MEIO DO CINEMA:
Ações e representações dentro e fora das telas**

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro (Orientadora)

Prof. Dr. Dagoberto José Fonseca (UNESP/Assis/SP)

Prof. Dr. Luiz Carlos do Carmo (UFG-Catalão)

Profa. Dra. Cíntia Camargo Vianna (UFU)

Prof. Dr. Florisvaldo Paulo Ribeiro Júnior (UFU)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e aos meus Ancestrais pela força me concedida para a realização e conclusão de mais uma grande fase da minha vida.

À minha avó Joana (*in memoriam*), que por meio de seu carinho e amor infinito me ensinou a correr atrás de meus sonhos e, a levantar e seguir de cabeça erguida depois das inevitáveis quedas que a vida nos causa. Um especial agradecimento à minha mãe Cida, minha irmã Luana, minha tia Zezé que sempre estiveram ao meu lado nessa caminhada.

Sou imensamente grato, à minha amiga, companheira, namorada e esposa Camilla Soueneta, que tem me brindado com seu amor, carinho, amizade e companheirismo nesses mais de dez anos de convivência e cumplicidade. Obrigado meu amor por ser meu porto seguro e minha fonte de inspiração.

À minha orientadora, professora Maria Elizabeth, por ter aceitado enfrentar esse desafio junto comigo, pelas conversas, orientações, apoio e pela forma presente com a qual conduziu a orientação. Foram vários momentos de aprendizado e estímulo intelectual.

Às/Aos professoras/es que tive no decorrer desses anos de doutorado, em particular às professoras Jacy Alves de Seixas e Mara Regina do Nascimento. Ao professor Florisvaldo Paulo Ribeiro Junior e, à professora Cíntia Camargo Vianna pela leitura criteriosa, sugestões e críticas dadas no exame de qualificação.

Aos/Às professores/as Dagoberto José Fonseca, Luiz Carlos do Carmo, Cíntia Camargo Vianna e Florisvaldo Paulo Ribeiro Junior que aceitaram participar da banca de avaliação final. Aos funcionários da secretaria do Programa de Pós-Graduação em História, Josiane e Stênio, pela atenção e gentileza.

Ao Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (NEAB) que contribuiu de forma relevante na minha formação profissional e pessoal. Sou muito grato ao NEAB pela oportunidade de estudar um ano nos Estados Unidos através da concessão da bolsa de doutorado sanduíche no exterior pelo programa “Abdias Nascimento” viabilizada pela CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). Ainda, no que se refere ao NEAB, um lugar de referência para estudantes negros e negras, agradeço em especial ao professor e amigo Guimes Rodrigues Filho por ser um exemplo de pessoa, profissional e militante dos Direitos Humanos. Agradeço ainda aos/às amigos/as da “Frente Negra”, Andréia, Lorena, Maria Laura, Pollyanna, Régis, Pablo, Everton Rafael, Foguinho e João Paulo, pois juntos/as, “para trás, nem pra pegar impulso”.

Ao/Às amigos/as que estiveram ao meu lado, sempre me incentivando em seguir em frente e a continuar colocando o “dedo na ferida”, em especial aos colegas de graduação e pós-graduação, Sálua Francinele, Munís Pedro, Diego Marcos, Natasja Landim, Hugo Mendes, Isadora Damasceno, Rafael Domingues, Jaciely, Matheus, Denise, Clarissa, Lara, Makchwell e também aqueles/as que provavelmente por algum motivo esqueci, mas que fizeram parte dessa minha caminhada.

Agradeço aos/às que contribuíram com a “vaquinha” financeira para que eu pudesse realizar um curso de inglês no meu primeiro semestre de doutorado sanduíche na University of Minnesota, nos Estados Unidos.

Parte desse trabalho foi escrito na University of Minnesota, onde estive por um ano na condição de *Visiting Scholar* desenvolvendo atividades no *Interdisciplinary Center for the Study of Global Change* (ICGC). Assim, agradeço a diretora do ICGC, professora Karen Brown, por ter aceito me receber e oferecer todas as condições para o desenvolvimento de parte desta pesquisa. Sou muito grato à toda equipe desse centro, em especial aos meus “anjos” Laura Bell e Shereen Sabet, e as amizades ali realizadas, Maurice Sikenyi, Surafel Abebe, Tim Frye, Raquel, Valmont e Thozama.

Agradeço à professora Ana Paula Ferreira por ter aceito supervisionar minhas atividades nesse período de estágio. À professora Catherine Squires pelas ricas indicações de leituras. Aos/Às professores/as do *African American Studies*, em especial ao professor Keith Mayes por aceitar-me em sua classe como ouvinte, e à professora Njeri Githire pelas conversas.

Agradeço ainda às várias pessoas que de um modo ou de outro contribuíram para que minha estada nesse lugar fosse tranquila diante do turbilhão de acontecimentos, em especial os colegas de casa/república, Robert e Ramon, amigos/as de universidade, Paula, Rhazan, Aziz, Lizbeth Ana Cláudia e Owen. E à amiga Laine.

Agradeço ainda o significativo apoio da CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - na concessão da bolsa, sem a qual seria muito difícil a realização dessa pesquisa.

*À Dona Joana do Nascimento Pinto (in memoriam), minha avó, mãe,
amiga... minha Rainha... Obrigado pela Ancestralidade...*

RESUMO

Neste trabalho de pesquisa, reuni obras da historiografia e da filmografia - filmes, entrevistas e editais - com o objetivo de compreender as formas e caminhos percorridos por cineastas negras e negros que resultaram em práticas de um ativismo político que aparece contemporaneamente exercido “dentro” e “fora” das telas de cinema. Um dos motivos que me levou a escolher certas obras e autores/as como objetos-sujeitos de pesquisa, negras/os que atuam “por trás” das câmeras de cinema, tanto quanto seus filmes, foi o anseio por entender como esses indivíduos colocam “dentro” das telas temáticas relevantes para a sociedade, em particular para a população negra, principalmente no que tange à problematização do racismo em suas múltiplas manifestações. Para analisar o deslocamento da narrativa e o processo de produção de obras cinematográficas que encenam e dão a ler a historicidade da problemática racial no audiovisual procurei recortar e dar visibilidade a um conjunto significativo de cineastas negras/os, brasileiras/os e norte-americanas/os, e suas produções. Ao longo do trabalho de análise dos materiais reunidos, discuto o percurso histórico do Cinema Negro no Brasil e nos Estados Unidos da América com a intenção de compreender semelhanças, aproximações e distanciamentos, entre elas, as diferenças entre Cinema Negro e cinema com temática negra, bem como as possibilidades de empoderamento de sujeitos sociais (no) e por meio do cinema. No exercício dessas reflexões, entre outros resultados, observo que existe hoje um movimento do Cinema Negro que, de diferentes formas, amadurece e articula-se para que as produções cinematográficas desse movimento sejam difundidas, assistidas e reconhecidas enquanto um gênero cinematográfico. Nesse sentido, trata-se sobretudo de um movimento político que contribui vigorosamente para a transformação da vida de muitos sujeitos e dos códigos que instituem e reiteram exclusões e desigualdades históricas nas telas do imaginário social.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Negro, Ativismo, Antirracismo, Brasil, Estados Unidos da América.

ABSTRACT

In this research, I analyze historiography and filmography sources, namely, films, interviews, and government project grants to understand how Black filmmakers developed practices of political activism exercised “on-screen” and “off-screen” of the contemporary Brazilian and North American cinema. The subjects of this research are Black people that are “behind” the cameras, as well as their films. I investigate how these individuals recreate relevant themes (or subjects) for society, in particular for the Black population, on screen and considering especially the problematization of racism in its multiple manifestations. While analyzing the selected narratives and their production processes, I tried to select and give visibility to a significative group of Black Brazilian and Black North American filmmakers. For the most part, these works of cinematography demonstrate the historicity of the racial problematic in audiovisual format. Throughout this dissertation, I discuss the historical path of Black Cinema in Brazil and in the United States of America aiming to point out similarities, approximations and possible dialogues between them. Through that approach, I consider relevant differences between Black Cinema and black-themed cinema, as well as empowerment, that is, the process of enlargement of social and political possibilities for Black subjects (in) and through cinema. Along the reflections (or among findings), I observe that, nowadays, there is a Black Cinema movement that is improving in different ways. The cinematographic productions within this social movement have been widely shared, watched and recognized as a cinematographic genre. In this sense, it can be seen precisely as a political movement that contributes vigorously to the transformation of the lives of black people in the Americas as well as to the deconstruction of codes that have established and reiterated historical exclusions and inequalities in society.

KEYWORDS: Black Cinema, Activism, Anti-racism, Brazil, United States of America

*"Eles querem que alguém
Que vem de onde nóiz vem
Seja mais humilde, baixa a cabeça
Nunca revide, finge que esqueceu a coisa toda
Eu quero é que eles se ..."*
(Emicida)

*"Eu sou o maior inimigo do impossível"
(Baco Exu do Blues)*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 NEGRAS E NEGROS EM MOVIMENTO: DIÁLOGOS ENTRE BRASIL E ESTADOS UNIDOS	22
1.1 O Movimento Negro no Brasil: uma breve retrospectiva histórica	22
1.1.1 A Imprensa Negra – “Controlar para subverter os códigos de dominação”	23
1.1.2 Teatro Experimental do Negro (TEN) – “ <i>Insurgir dentro e fora dos teatros</i> ”	26
1.2 O Movimento Negro nos Estados Unidos da América: questões relevantes em uma perspectiva histórica	32
1.2.1 Harlem Renaissance – “Morrer para nascer e escrever a partir de si”	32
1.2.2 Black Arts Movement – “Expressar a verdade a partir dos oprimidos ou opressores?”	44
2 A DIÁSPORA RECONSTRUÍDA NO CINEMA: DIÁLOGOS, FRONTEIRAS E HIERARQUIAS.....	54
2.1 Aspectos do Cinema Negro nos Estados Unidos da América	55
2.1.1 O Tio Tom e o <i>blackface</i>	57
2.1.2 O nascimento (e a invenção) de uma nação	60
2.1.3 Problematizando o Cinema Negro	69
2.1.4 Cinema Negro e o <i>Blaxploitation</i>	73
2.1.5 Os passos seguintes	77
2.1.6 Bilheteria versus Ativismo.....	82
2.2 Brasil e o Cinema Negro: encontros e desencontros.....	84
2.2.1 Cinema Negro no Brasil em três tempos	95
3 CINEASTAS NEGRAS E NEGROS: A PRODUÇÃO DE UMA LINGUAGEM DE RESISTÊNCIA E DE ATIVISMO.....	102
3.1 Conhecer e Visibilizar experiências no plural: cineastas negras/os em foco.....	102
3.1.1 Juliana Vicente	120
3.1.2 Viviane Ferreira	124
3.1.3 Halima Lucas	126
3.1.4 Jacolby Percy	128
3.2 Por “dentro” das telas: entrelaçando tramas e narrativas	129
3.2.1 “E eu não sou humano?”	130
3.2.2 Racismo na escola – “Ah! Mas é brincadeira...”	137

3.2.3	Narrativas e representações.....	144
3.2.4	Quebrando estereótipos.....	149
3.2.5	Beleza, autoestima e autoconfiança - “Ouça querida! Você é linda! Uma princesa negra! Você está me ouvindo?”.....	152
3.3	Para além do cinema: linhas de ação no Brasil “fora” das telas	158
3.3.1	AfroFlix.....	159
3.3.2	APAN.....	160
4	ATIVISMO E EMPODERAMENTO NO CINEMA.....	163
4.1	Que empoderamento é esse?	163
4.2	Empodera-se quem faz e quem assiste	169
4.3	Lutas e conquistas: criação de Políticas de Ações Afirmativas no Brasil.....	173
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	178
	FONTES	187
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	188

INTRODUÇÃO

"Diz-se correntemente que o racismo é uma chaga da humanidade. Mas é preciso que não nos contentemos com essa frase. É preciso procurar incansavelmente as repercussões do racismo em todos os níveis de sociabilidade." (FANON, 1980)

É a partir de experiências que tive dentro e fora da universidade que esta pesquisa surge. A escrita destas páginas está imbricada com o meu dia a dia enquanto homem negro em uma sociedade que na maioria dos casos não se reconhece racista, mas que pratica esse crime cotidianamente. O caminho que percorri até aqui, na vida pessoal e profissional, me influenciou na escolha do tema, na maneira de problematizá-lo, no diálogo com estudiosos, bem como na forma de construir a narrativa aqui posta.

As iniciativas que tomei para enfrentamento ao racismo – em certos momentos também pelo silêncio, mas na maioria das vezes por meio do embate – contribuíram para que eu compreendesse que a luta contra essa opressão precisa ser em diversas áreas e por diversos caminhos, inclusive por meio da pesquisa. Nessa perspectiva, vale retomar o argumento de Fanon (1980):

Diz-se correntemente que o racismo é uma chaga da humanidade. Mas é preciso que não nos contentemos com essa frase. É preciso procurar incansavelmente as repercussões do racismo em todos os níveis de sociabilidade. A importância do problema racista na literatura americana contemporânea é significativa. O negro no cinema, o negro e o folclore o judeu e as histórias para crianças, o judeu no café, são temas inesgotáveis (FANON, 1980, p. 40).

Assim como Fanon (1980), acredito que não podemos esgotar nosso entendimento sobre o que é racismo em apenas reconhecer que determinada sociedade é racista. Considero importante, necessário e urgente refletirmos sobre as formas como o racismo é praticado nos mais variados “níveis de sociabilidade”, assim como sobre as consequências que essa prática fomenta no dia a dia das pessoas. Também concordo com Fanon (1980) quando o autor argumenta que “Não existem graus de racismo. Não se deve dizer que tal país é racista, mas que não há nele linchamentos ou campos de extermínio. A verdade é que tudo isso, e muito mais, existe como horizonte” (FANON, 1980, p. 45). Assim sendo, este trabalho não compara as intensidades do racismo praticado nos países influenciados pela diáspora africana, dado que essa violência sempre deixa marcas.

hooks (1995), referindo-se à sociedade norte-americana, mas não apenas àquela, nos alerta que “[...] num contexto social capitalista de supremacia patriarcal branca como esta cultura, nenhuma negra pode se tornar uma intelectual sem descolonizar a mente” (HOOKS,

1995, p. 474). Assim, entendo este esforço de pesquisa e seu resultado como um empenho para descolonizar meu pensamento, ao mesmo tempo que provoco reflexões para que o leitor e a leitora se descolonizem também.

Tive a oportunidade de realizar um doutorado sanduíche na University of Minnesota¹, nos Estados Unidos da América (EUA), por um ano. Esse período de intercâmbio me proporcionou contato com pesquisadores, pesquisas e bibliografias riquíssimas e não disponíveis no Brasil, cujas leituras e análises permitiram uma compreensão mais ampla sobre as relações raciais nos EUA. Essa estada no país contribuiu de forma contundente para meu amadurecimento enquanto educador, pesquisador e ativista dos direitos humanos.

O presente trabalho é, portanto, um desdobramento de meus estudos acadêmicos, pois na graduação e no mestrado abordei a relação entre a população negra e os meios de comunicação, com enfoque especial na propaganda, no que se refere aos temas e imagens de negros e negras que foram adquiridos, compartilhados, legitimados e difundidos no imaginário social brasileiro entre o final do século XX e começo do XXI.

Nesta pesquisa tenho como objetivo problematizar a presença e o ativismo de cineastas negras e negros no e por meio do cinema. Neste esforço, procurei dar visibilidade a um conjunto de cineastas negros/as, brasileiros/as e norte-americanos, e a suas produções. Ao longo da pesquisa procurei ler sobre cinema brasileiro e norte-americano, em especial acerca do percurso do Cinema Negro nesses dois países, para tentar compreender as diferenças entre Cinema Negro e cinema com temática negra, bem como os filmes desse movimento enquanto gênero cinematográfico.

A cada leitura realizada, filme assistido, diálogo com a orientadora, com amigos/as, professores/as e com minha companheira, mais indagações foram surgindo a respeito dos trajetos percorridos por cineastas negros/as para realizarem ativismos “dentro” e “fora” das telas em prol de negros e negras. Todas essas indagações me orientaram na escrita deste trabalho; nem todas foram respondidas, mas impulsionaram reflexões nos caminhos escolhidos.

Ao final desse percurso, resolvi abordar mais atenciosamente quatro cineastas, duas do Brasil e duas dos EUA, cujas obras foram analisadas e problematizadas. Considero que os filmes escolhidos, assim como a atuação das cineastas selecionadas, dialogam bem com meus

¹ Trata-se de uma universidade norte-americana situada no estado de Minnesota. Desenvolvi meu intercâmbio no campus da cidade de Minneapolis, no Interdisciplinary Center for the Study of Global Change. Esse centro de pesquisa tem como foco estudos e pesquisas cuja temática esteja relacionada com mudanças globais nas mais diversas áreas de conhecimento.

questionamentos iniciais e com os que surgiram no decorrer da escrita deste trabalho, contribuindo para as reflexões realizadas nesta pesquisa.

Para além disso, tais narrativas possibilitaram analisar temas do cotidiano da população negra, a exemplo de a violência do racismo sofrido ser considerada “brincadeira”. Os quatro curtas-metragens propiciam, ainda, uma discussão a respeito do empoderamento no e por meio do cinema. Procurei estabelecer diálogos entre o Cinema Negro dessas duas localidades e, quando possível, relacionar os filmes escolhidos.

Um dos motivos que me levaram a tomar como sujeitos de pesquisa negras e negros que atuam “por trás” das câmeras de cinema, tanto quanto seus filmes, foi o anseio por compreender como esses sujeitos colocam “dentro” das telas temáticas relevantes para a população negra, principalmente no que se refere à problematização do racismo nas suas múltiplas manifestações.

A opção por pesquisar cineastas negros/as brasileiros/as se justifica pela pouca quantidade de estudos que abordam as produções e trajetórias desses/as cineastas, e por pensá-las não apenas como formas de expressão, mas como formas de ativismo. Aliado a isso, está o fato de o Brasil ser um país onde o racismo ocorre de modo estrutural, ou seja, está presente nas mais diversas áreas, com as mais variadas intensidades e de forma constante.

No desenrolar da pesquisa, a escolha de cineastas estadunidenses para fazer parte da análise e problematização, concomitantemente aos cineastas brasileiros/as, justifica-se basicamente por dois fatores. Primeiro, é importante ressaltar que ambas as sociedades são conhecidas e reconhecidas pela presença marcante do racismo, ainda que tenham trilhado caminhos históricos/historiográficos diferentes em relação a formas e problemas enfrentados na experiência social, cultural, econômica e política da escravidão.

Parece-me relevante estabelecer tal diálogo e pensar as duas experiências históricas, como um jogo de semelhanças e alteridade. Nesse sentido, Stam (2008) argumenta que

[...] o Brasil e os Estados Unidos estão profundamente interconectados em um jogo espetacular de semelhança e diferença, identidade e alteridade. [...] no nível cultural os dois países oferecem imagens distorcidas um do outro. Embora de modo algum idênticos, os dois países são eminentemente comparáveis. Os mesmos elementos existem, mas reembalhados. O que ressoa num tom maior em um país repercute em um tom menor no outro (STAM, 2008, p. 15).

É possível vislumbrar semelhanças, aproximações e distâncias na relação entre as produções cinematográficas e perceber que esse racismo influencia de modo direto e indireto o escopo dessas produções. Por mais que os EUA possam ser considerados “à frente” no que

se refere à produção tecnológica, quantitativa e veiculação de filmes, com direção e roteiros de pessoas negras, em mais de oitenta anos do Prêmio Oscar de Cinema² nenhum diretor e/ou roteirista negro ganhou o Oscar, e nas edições de 2015 e 2016 não havia artistas negros/as indicados/as em nenhuma das categorias do referido prêmio.³

O segundo fator é que alguns problemas enfrentados pela população negra norte-americana podem também ser comparáveis aos enfrentados pela população negra do Brasil, em que pesem os contextos históricos e socioculturais diferentes, a exemplo de: desigualdade de renda, violência policial contra jovens negros e maior índice de evasão escolar forçada entre estudantes negros.⁴

Constata-se, não apenas na expressão cinematográfica, significativa defasagem cronológica na comparação entre os dois países. O movimento denominado Cinema Negro surge nos EUA ainda na primeira metade do século XX, e no Brasil a partir da década de 1970. No ano de 2010 surgem novos debates sobre o conceito de Cinema Negro, que buscam desenhar algumas balizas para definir quais filmes podem ou não ser incluídos nessa categoria. Busquei abordar esse debate no desenvolvimento da pesquisa e da análise, a fim de contribuir para a problematização do conceito que, já adianto, pode ser considerado tanto gênero cinematográfico como movimento social, conforme a discussão em que ele aparece.

Diante disso, esta pesquisa se mostrou e ainda se mostra instigante na medida em que me mobiliza a tentar compreender se cineastas negros/as percebem suas presenças nessa arte/profissão como forma de demarcar um espaço social e político, e até que ponto conseguem realizar um ativismo a favor da população negra em suas produções. Se conseguem, de quais modos? Ou ainda, quais são as limitações que dificultam/silenciam o ativismo negro no setor audiovisual? Reitero que não foi meu intuito findar todas as possibilidades de resposta para essas indagações, tampouco enquadrá-las em uma única perspectiva.

Essas indagações estarão presentes no decorrer do texto, em alguns capítulos mais do que em outros. As bases que me orientam para tentar respondê-las foram análises seguidas de problematização dos filmes escolhidos para tal finalidade, mas sem perder de vista outras

² O prêmio Oscar de Cinema dos Estados Unidos foi criado em 1927 e se trata de uma cerimônia de premiação para os profissionais da indústria cinematográfica estadunidense, tendo uma categoria destinada a filmes considerados estrangeiros. Essa premiação é, para as produções cinematográficas do *mainstream*, o grande objetivo de reconhecimento de seus trabalhos.

³ O fato repercutiu significativamente na mídia, que veiculou manifestações contundentes de movimentos sociais contrariados. Sobre o assunto, cf. Oscars tão brancos... (2016).

⁴ Sobre o assunto, cf. Cinco números para... (2014).

fontes, a exemplo de reportagens em jornais, revistas, além de depoimentos em programas televisivos e encontros de cinema.

O conceito de “ativismo” presente no título desta pesquisa e que será base das análises também poderá ser compreendido como “militância”, contudo, considero o primeiro termo um pouco mais completo que o segundo. Desse modo, tomo emprestada a definição do sociólogo Jordan (2002, p. 11), que argumenta que ativismo engloba “[...] ações coletivas que produzem transgressão e solidariedade”. Para Jordan, “A transgressão é essencial ao ativismo porque toda ação coletiva não tem um aspecto político se não houver alguma transformação entre as demandas”. O sociólogo completa:

O que é essencial ao ativismo não é simplesmente haver mais do que uma pessoa [...], mas um sentido de solidariedade em busca da transgressão. Deve haver um senso de identidade compartilhada, que pode ser compreendido como pessoas reconhecendo uma nas outras a raiva, o medo, a esperança ou outras emoções que sintam quanto a uma transgressão (JORDAN, 2002, p. 12).

Essa “identidade compartilhada” diante da “raiva, medo e esperança” me faz supor que o Cinema Negro em si já é uma forma de ativismo; no entanto, as formas como esse ativismo é construído para ser difundido por telas de cinema é outro motor pulsante desta pesquisa. A transgressão almejada pelo ativismo, nas palavras de Jordan (2002), “[...] é um ataque ao modo como as normas, crenças, desigualdades e opressões sociais são reproduzidas” (JORDAN, 2002, p. 32). São os caminhos escolhidos pelos cineastas negros/as para fazer esse ataque que desejamos conhecer e compreender.

Do mesmo modo que o conceito de ativismo, os de representação, imaginário social e identidade serão alicerces deste trabalho e estarão presentes de forma explícita e/ou implícita no decorrer da pesquisa. No que tange às representações sociais, essas são construídas no cotidiano, a partir das relações de poder – poder de criar signos, significantes e significados, portanto de pautar conhecimentos, condutas e definir como determinados grupos populacionais serão representados, notados e tratados pela sociedade.

Outro conceito que estará presente de modo direto e indireto neste trabalho é o de empoderamento, no qual farei um debate sobre esse conceito, bem como sobre suas implicações no campo teórico e prático, com o intuito de problematizar os usos desse conceito no cotidiano.

Para pensar esse conceito me pautarei no entendimento de Hall (2010, p. 447), que aponta que “[...] a representação é uma parte essencial do processo pelo qual o significado é produzido e trocado entre os membros de uma cultura. Mas isso implica o uso da linguagem,

de sinais e imagens que estão no lugar das coisas, ou as representam”, sendo que “[...] usar a linguagem para dizer algo significativo sobre o mundo ou representá-lo de maneira significativa para outras pessoas”. Neste trabalho a linguagem será a do cinema, composta por um conjunto de sons e imagens dinâmicas que dão significados aos enredos propostos.

Concordo com esse autor quando argumenta que “[...] representação é uma prática, uma espécie de ‘trabalho’, que utiliza objetos e efeitos materiais. Mas o significado depende não da qualidade material do signo, mas de sua função simbólica” (HALL, 2010, p. 455). É necessário refletir sobre quais simbolismos estão sendo reproduzidos e difundidos pelo cinema a partir de representações de corpos negros, bem como sobre os posicionamentos de cineastas negros/as perante essas representações.

Ainda por este ângulo, também considerarei o argumento de Silva (2005), para quem “[...] a representação é, como qualquer sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido” (SILVA, 2005, p. 91). Então quais sentidos estão sendo construídos, reconstruídos ou refutados por cineastas negros/as? E quais são propostos como alternativa?

Nessa sequência, recorro às reflexões de Pesavento (1995) para pensar o imaginário social, pois a autora aponta que

[...] o imaginário social faz parte de um campo de representações e, como expressão do pensamento, se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade. [...] O imaginário é, pois, representação, evocação, simulação, sentido e significado, jogo de espelhos, onde o “verdadeiro” e o aparente se mesclam, estranha composição onde a metade visível evoca qualquer coisa de ausente e difícil de perceber. Persegui-lo como objeto de estudo é desvendar um segredo, é buscar um significado oculto, encontrar a chave para desfazer a representação do ser e parecer (PESAVENTO, 1995, p. 24).

Os imaginários sociais produzidos, reproduzidos e disseminados no dia a dia das sociedades contribuem direta e significativamente para as formações identitárias. Esses imaginários podem ser elaborados a partir de premissas preconceituosas e opressoras, o que pode colaborar para a manutenção de práticas discriminatórias em nosso cotidiano, bem como de enquadramentos sociais nas mais diversas instâncias e nos diferentes níveis de expressão.

Neste sentido, Baczko (1995) argumenta que:

[...] através dos seus imaginários sociais, uma coletividade designa a sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns; constrói uma espécie de código de “bom comportamento”, designadamente através da instalação de modelos formadores tais como o do “chefe”, o “bom súbdito”, o “guerreiro corajoso”, etc. (BACZKO, 1995, p. 309).

A partir da operação desses códigos e modelos, é possível notar o poder que o imaginário social tem no interior de nossas relações sociais, pois é também com base em imaginários sociais que definimos nossas escolhas, aceitamos identidades alheias, toleramos outras e enjeitamos aquelas nos foram mostradas/ensinadas como repulsivas. Deste modo, concordo com Baczko quando aponta que

O imaginário social é, pois, uma peça efetiva e eficaz do dispositivo de controle da vida coletiva e, em especial, do exercício da autoridade e do poder. Ao mesmo tempo, ele torna-se o lugar e o objeto dos conflitos sociais (BACZKO, 1995, p. 310).

Esse “dispositivo de controle” apontado por Baczko atua em conjunto com a formulação e difusão das representações, forjando quadros da vida social, vetores de autoridade e de poder, representações que se consolidam, deslocam, imagens que se configuram nas telas do imaginário social, inclusive do cinema, para alcançar suas finalidades, entre elas as construções identitárias.

Assim sendo, parto do pressuposto de que “[...] toda identidade se define em relação a algo que lhe é exterior” (ORTIZ, 1985, p. 7), pois é nas relações sociais que construímos, desconstruímos e reconstruímos nossas identidades. Também vale dizer que esse processo não é homogêneo; pelo contrário, é múltiplo e ambivalente. Como argumenta Hall (2006):

A identidade torna-se uma “celebração” “móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente (HALL, 2006, p. 13).

É possível compreender que essa “celebração” “móvel” indicada pelo autor está diretamente ligada às nossas interações com os mecanismos culturais em que estamos inseridos e com os quais dialogamos, talvez por isso não seja possível falar em identidade, e sim em identidades.

Neste trabalho, além de problematizar a identidade, opto por trabalhar com o conceito de raça/cor, pois entendo que não explorá-lo é desconsiderar a construção histórica e os impactos sociais que esse pensamento gerou e gera, uma vez que “[...] raça é uma construção histórica e social, matéria-prima para os discursos das nacionalidades” (SCHWARCZ, 2010, p. 35). Além disso, como argumenta Sowell, “[...] antes de um conceito biológico é uma realidade social, uma das formas de identificar pessoas em nossas próprias cabeças” (SOWELL, 1994 apud SCHWARCZ, 2010, p. 35).

Nesta lógica, é preciso interrogar os discursos que costumaram identificar os sujeitos em função de hierarquias forjadas na biologia, justificando um mapa de desigualdades históricas. Guimarães argumenta que:

[...] a classificação por cor é orientada pela ideia de raça, ou seja, que a classificação das pessoas por cor é orientada por um discurso sobre qualidades, atitudes e essências transmitidas por sangue, que remontam a uma origem ancestral comum numa das “subespécies humanas” (GUIMARÃES, 2003, p. 102).

Destarte, o uso do conceito nesta pesquisa possibilita levantar o problema que o termo carrega, também motivado por sua existência em nosso cotidiano e por sua prática nas relações interpessoais. Se no Brasil o outro geralmente é definido pela marca que carrega na pele (fenótipo), nos EUA essa definição se dá não só pela tonalidade da pele, mas também pela origem genética (genótipo) (STAM, 2008).

Para além da categoria que coloca em questão a problemática da raça, o conceito de interseccionalidade poderá nos ajudar a compreender melhor as práticas ativistas dos/as cineastas pesquisados/as. Essa concepção também estará presente no desenvolvimento deste trabalho, pois entendo que

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras (CRENSHAW, 2002, p. 177).

O conceito de interseccionalidade abordado por Crenshaw (2002), mas já tratado de modos semelhantes por autoras brasileiras, tal como Lélia Gonzales,⁵ nos permite refletir sobre o cruzamento das diversas opressões e suas implicações envolvendo simultaneamente raça, gênero e classe. Nesta perspectiva, a socióloga Collins (2015) aponta que

⁵ Lélia Almeida Gonzalez graduou-se em História e Filosofia, fez mestrado em Comunicação, doutorado em Antropologia e foi uma militante constante da causa da mulher e do povo negro no Brasil. Atuou como docente em diversas universidades e escolas importantes, tal como a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), onde também exerceu o cargo de diretora do Departamento de Sociologia e Política. Durante toda sua vida profissional e pessoal dedicou-se ao estudo das relações raciais no país. Dois de seus principais textos são “Racismo e sexism na cultura brasileira” (1984) e “A categoria político-cultural de amefricanidade” (1988b). No ano de 2018 a União dos Coletivos Pan-Africanos de São Paulo publicou o livro *Primavera para as Rosas Negras*, uma compilação de artigos, textos e depoimentos de Lélia Gonzales. O livro traz também entrevistas com pessoas que conviveram com a intelectual. Cf. Bairros (1999) e Cardoso (2014).

[...] ainda que muitas de nós saibamos como raça, gênero e classe operam separadamente para estruturar as desigualdades, meu foco está em como esses três sistemas se entrelaçam para estruturar a dimensão institucional da opressão (COLLINS, 2015, p. 20-21).

Portanto, as análises seguidas de problematização nesta pesquisa partirão desse entrelaçamento, mas sem desconsiderar o ponto de vista de categorias isoladas, quando a abordagem demandar.

O presente trabalho está dividido em quatro capítulos. No primeiro, “Negras e negros em movimento: diálogos entre Brasil e Estados Unidos da América”, busquei construir uma breve abordagem histórica, na qual destaco momentos, marcos, interpretações historiográficas, seguidos de reflexões sobre algumas formas de resistência e ativismo que a população negra, brasileira e estadunidense, empreendeu no decorrer do século XX. Para tanto, foco quatro movimentos que influenciaram o surgimento do Cinema Negro: no Brasil, a Imprensa Negra e o Teatro Experimental do Negro, que foram iniciativas, em diferentes momentos históricos, de resistência e ativismo contra as opressões sofridas pela população negra, principalmente o racismo; nos EUA, o *Harlem Renaissance* e o *Black Arts Movement*, que, também em períodos históricos distintos, desafiaram o racismo e as desigualdades socioeconômicas da sociedade norte-americana através das artes, da literatura e do teatro, bem como expressaram sentimentos de orgulho racial.

No segundo capítulo, “A Diáspora reconstruída no cinema: diálogos, fronteiras e hierarquias”, procurei refletir sobre os caminhos percorridos pelo Cinema Negro nos EUA e no Brasil, do seu surgimento até os dias atuais. Privilegio alguns momentos específicos para análises um pouco mais densas, a fim de assim (re)construir possíveis diálogos e pontes para pensar a interação entre as diásporas africanas nesses dois países. Investigo as particularidades e problematizo as fronteiras e hierarquias ultrapassadas pelo Cinema Negro no Brasil e nos EUA. Destaco também os encontros e desencontros desse gênero cinematográfico com representações, imaginários sociais e identidades construídas e veiculadas nos trânsitos de “fora” para “dentro” das telas, assim como seu inverso.

No terceiro capítulo, “Cineastas negras e negros: a produção de uma linguagem de resistência e de ativismo”, busquei dar visibilidade para cineastas negras e negros, brasileiros e norte-americanos, que através de seus filmes colocam o cotidiano da população negra em primeiro plano de formas que contrapõem os lugares comuns em que negros/as foram inseridos/as. Nesse capítulo analiso a produção de quatro cineastas, duas brasileiras e duas norte-americanas. A partir dessa seleção escolhi um filme de cada uma para problematizar.

Reflito também sobre algumas linhas de ação de cineastas negras “fora” das telas que incitam mudanças “dentro” delas e vice-versa.

Por fim, no quarto capítulo, “Ativismo e empoderamento no cinema”, elaborei reflexões sobre o conceito de empoderamento no que se refere à teoria e prática. Analiso-o enquanto um dos resultados do ativismo por meio do cinema, ou seja, considero os efeitos de empoderamento de negras e negros. Esse empoderamento alcança quem está “por trás” das telas, “dentro” delas, assim como os/as espectadores/as que assistem aos filmes. Para concluir essa abordagem, busco analisar algumas conquistas relevantes para o movimento do Cinema Negro, principalmente no que se refere à criação de políticas governamentais de ações afirmativas para negros e negras no âmbito do setor audiovisual.

1 NEGRAS E NEGROS EM MOVIMENTO: DIÁLOGOS ENTRE BRASIL E ESTADOS UNIDOS

“Numa sociedade racista não basta não ser racista. É necessário ser antirracista”.
Angela Davis

Nas linhas abaixo farei uma abordagem histórica do período da primeira metade do século XIX à década de 1970, destacando momentos, marcos, interpretações historiográficas, seguido de reflexões e análises sobre as diversas formas de resistência e ativismo que a população negra, brasileira e estadunidense, empreendeu nesses períodos.

Focarei mais tempo na discussão sobre os movimentos ocorridos a partir do século XX com o intuito de tentar compreender se há e quais as possíveis relações com a concepção e realização de um Cinema Negro, tanto no Brasil, como nos Estados Unidos e, na medida do possível, estabelecer alguns diálogos entre esses movimentos e o Cinema Negro.

1.1 O Movimento Negro no Brasil: uma breve retrospectiva histórica

O que podemos chamar de Movimento Negro Brasileiro? São instituições formadas, cujo objetivo central é o enfrentamento ao racismo? Ou ainda, será que há apenas um Movimento Negro?

Essas são indagações que me faço para começar este capítulo. É certo que não pretendo esgotar as respostas para tais perguntas, pois já se têm trabalhos que abordam tal tema.⁶ No entanto, parto da premissa de que o Movimento Negro no Brasil é amplo, heterogêneo, múltiplo e diverso, e que, não impreterivelmente depende de ter uma institucionalização formada para atuar, dado que acredito que tal movimento é formado, em sua maioria, por negras e negros que se movimentam de diferentes formas com um objetivo em comum, o fim do racismo, e, para isso, se articulam de diversos modos.

O início dessas articulações pode ser pensado ainda em territórios africanos, na resistência à captura dos/as nativos/as à escravização, passando pelos navios negreiros, fugas de escravizados/as das fazendas escravagistas, formação dos Quilombos e Irmandades, instauração de revoltas e outras formas encontradas para se enfrentar o sistema escravista, as desigualdades impostas por esse sistema e, consequentemente o racismo.

⁶ Sobre o assunto, cf. RIOS (2008).

Essas e outras formas contribuíram de modo efetivo para a abolição oficial do sistema escravocrata em 1888, pois é sempre importante e necessário ressaltar que o fim da escravidão no Brasil não foi uma liberdade concedida, pelo contrário, foi uma conquista. E esses movimentos de mulheres negras e homens negros não eram somente com a finalidade de se alcançar a liberdade, eram também enfrentamentos contra o processo opressor que não se esgotava na utilização da força de trabalho escravizada ou descarte dos corpos negros que não tinham mais “utilidade” para o sistema escravista, mas também era uma luta contra a desumanização dos sujeitos negros.

Deste modo, observo que todas essas formas de resistência podem ser consideradas ações de um movimento social, em certas medidas mais e em outras menos, disperso ou organizado, com foco na luta contra a exploração e a discriminação racial e/ou consequências dela, posto que o movimento social pode ser caracterizado como um

[...] grupo mais ou menos organizado, sob uma liderança determinada ou não; possuindo programa, objetivos ou plano comum; baseando-se numa mesma doutrina, princípios valorativos ou ideologia; visando um fim específico ou uma mudança social (SCHERER-WARREN, 1987 apud DOMINGUES, 2007, p. 101).

Assim, mesmo sabendo que esse é um conceito posterior a essas iniciativas negras, denomino aqui como sendo formas do Movimento Negro. Não é minha intenção aqui abordar de modo detalhado os modos de resistência, bem como as contribuições de cada um desses movimentos, mas destacar a relevância que todas essas articulações tiveram para que novas formas de resistência e ativismo de e em prol de sujeitos negros pudessem surgir, pois, há vários fatores em comum em todos esses movimentos, sendo um deles o ato de resistir às violências físicas, psíquicas e institucionais impostas de inúmeras maneiras e em diferentes momentos sobre pessoas negras.

Apontarei algumas outras iniciativas de enfretamento ao racismo que surgiram no decorrer dos séculos XIX e XX com o propósito de identificar prováveis influências dessas com as práticas do Cinema Negro.

1.1.1 A Imprensa Negra – “Controlar para subverter os códigos de dominação”

No século XIX temos o surgimento de jornais pensados, elaborados e escritos por negros, o que posteriormente veio a ser conhecida como Imprensa Negra. A primeira publicação dessa imprensa, “O Homem de Cor”, foi veiculada no ano de 1833 na cidade do

Rio de Janeiro, que naquele momento era a capital do Brasil.⁷ O jornal foi criado pelo negro Francisco Paulo Brito e teve sua primeira edição em setembro do referido ano (PINTO, 2006).

A Imprensa Negra foi um conjunto de jornais idealizados e amparados por negros/as. A imprensa Negra não se dirigia exclusivamente ao público negro. É importante salientar que não é minha intenção aqui abordar de forma meticulosa o debate sobre Imprensa Negra, mas, procurar e apresentar indícios que possibilitem compreendermos melhor as possíveis influências desses periódicos no início do Cinema Negro no Brasil.

Portanto, essa imprensa consiste em um conjunto de falas, escritos, periódicos que atuou de modo intenso até a instauração do Estado Novo (1937), pelo então presidente do Brasil, Getúlio Vargas, no qual o mesmo determinou o fechamento de partidos políticos, associações e jornais que tinham algum vínculo com questões políticas. Contudo ainda continuou havendo alguns jornais desse segmento, porém, não com a mesma força que antes (CARVALHO, 2009).

Nesses mais de cem anos de atuação, a Imprensa Negra teve uma atuação mais consistente no eixo Rio de Janeiro – São Paulo, todavia o alcance dela não se limitou a essas cidades, e também não ficou restrito aos grandes centros urbanos. Há registros de jornais negros em cidades interioranas, a exemplo de Pelotas, no Rio Grande do Sul, que teve o “Alvorada” (1907), e, Uberlândia, em Minas Gerais, o “Raça” (1935) (DOMINGUES, 2007).

Para Domingues (2007),

Esses jornais enfocavam as mais diversas mazelas que afetavam a população negra no âmbito do trabalho, da habitação, da educação e da saúde, tornando-se uma tribuna privilegiada para se pensar em soluções concretas para o problema do racismo na sociedade brasileira. Além disso, as páginas desses periódicos constituíram veículos de denúncia do regime de “segregação racial” que incidia em várias cidades do país, impedindo o negro de ingressar ou frequentar determinados hotéis, clubes, cinemas, teatros, restaurantes, orfanatos, estabelecimentos comerciais e religiosos, além de algumas escolas, ruas e praças públicas (DOMINGUES, 2007, p. 105).

A partir disso, percebo que a Imprensa Negra não era apenas um conjunto de impressos ou vozes, mas um local de resistência e ativismo, a partir do qual foi possível que alguns grupos de pessoas negras pudessem desenvolver suas ideias, publicizar os problemas enfrentados na sociedade, e em certa medida, lutar contra a violência do racismo. E essa luta por meio da imprensa pode ser localizada historicamente a partir de 1833, no instante em que o primeiro periódico negro, “O Homem de Cor”, é lançado.

⁷ A cidade do Rio de Janeiro foi a capital do Brasil no período de 1763 até 1961, quando a capital foi transferida para o centro-oeste do país, para a recém construída Brasília.

De acordo com a historiadora Ana Flávia Pinto (2006), nas primeiras edições desse jornal é possível encontrar denúncias contra discriminação racial então vigente.

[...] o que se vê é uma apresentação esquemática de um debate vivo ainda hoje: no lado esquerdo, a transcrição do parágrafo 14 do artigo 179 da Constituição de 1824, que diz: “Todo o Cidadão pode ser admitido aos cargos públicos civis, políticos e militares, sem outra diferença que não seja a de seus talentos e virtudes” (PINTO, 2006, p. 17)

Com base no exposto acima, é possível pensar que já havia uma inquietação por parte de negros sobre o racismo institucional. Mesmo que naquele momento, não fosse esse o termo cunhado, essa era a realidade vivida por eles/as, visto que o jornal está problematizando as atitudes discriminatórias e excludentes de parte da sociedade que não correspondem com o que está escrito na Constituição vigente do período. E quando a historiadora menciona que é um “debate vivo ainda hoje”, entendo que ela se refira ao que hoje chamamos de racismo institucional.

Deste modo, considero que a Imprensa Negra foi um mecanismo de resistência e exprime ativismos encontrados por alguns negros para se realizar um enfrentamento das práticas racistas daquele momento histórico, práticas essas que ainda são recorrentes na atualidade.

É também importante mencionar que os periódicos negros, principalmente os das primeiras décadas do século XX, contribuíam para o fortalecimento das comunidades negras locais, uma vez que eram relatados e anunciados acontecimentos do cotidiano, a exemplo de concursos de beleza, festas, bailes, cursos profissionalizantes e de alfabetização, serviços e produtos comercializados pela comunidade negra que residia na região em que o jornal circulava. Era também possível encontrar em alguns jornais, reportagens que narrava trajetórias de vidas de pessoas negras que conseguiram algum destaque ou que ascenderam socialmente nas comunidades de abrangência desses jornais, tal como o jornal “A Voz da Raça” que circulou no período de 1933 a 1937.

Destarte, isso nos permite pensar que existia uma preocupação por parte desses periódicos em publicar reportagens que mostrassem aos seus leitores e leitoras não apenas os infortúnios da vida de uma sociedade pautada pelo racismo, mas também, conteúdos jornalísticos que revelavam um cotidiano onde a alegria, o companheirismo, a rede de ajuda mútua estava presente.

Por isso, analiso que essa junção entre reportagens de denúncia e problematização do racismo com anúncios e relatos sobre cotidiano dessas comunidades foram essenciais para o

fortalecimento de uma coletividade, de algumas solidariedades entre negras e negros e de uma luta antirracista no período do pós-abolição (PINTO, 2014).

A partir disso, avento a possibilidade de que os/as realizadores/as do Cinema Negro recorreram a algumas ideias praticadas pela Imprensa Negra para “dar vida” a essa proposta de fazer cinema em uma perspectiva diferente das existentes. Indico isso, pois, segundo Ana Flávia Pinto (2006),

Esses momentos iniciais da imprensa negra no Brasil demonstram que, a despeito de inúmeros contratempos – entre os quais o próprio escravismo e seus instrumentos afins –, negros aqui formularam uma fala própria e tornaram-na pública. Ainda que não tenham alcançado simultaneamente todo o território nacional, esses impressos são parte do esforço coletivo de controlar os códigos da dominação e subvertê-los (PINTO, 2006, p. 27-28).

Da mesma maneira que Pinto (2006) argumenta que a Imprensa Negra pode ser considerada um meio pelo quais negros “formularam uma fala própria e a tornaram-na pública” apesar das adversidades, penso que os/as realizadores/as de Cinema Negro no Brasil avistaram no “fazer filmes” essa mesma possibilidade, ou seja, usar a linguagem cinematográfica como um dispositivo que possibilite a construção e difusão de narrativas que afrontam aquelas que são hegemônicas e que auxiliem no enfretamento das desigualdades sociais produzidas oriundas do racismo.

Ou ainda, do mesmo modo que a Imprensa Negra é “parte do esforço coletivo de controlar os códigos de dominação e subvertê-los”, conforme argumenta Ana Flávia Pinto (2006), o Cinema Negro, na abordagem aqui estruturada, também pode ser pensado a partir dessa perspectiva, dado que cineastas negros e negras utilizam de uma linguagem específica que ainda nos dias atuais (2018) é restrita, para tentar “subverter” os padrões (comportamento, beleza, fala, dentre outros) vigentes.

1.1.2 Teatro Experimental do Negro (TEN) – “*Insurgir dentro e fora dos teatros*”

Um grupo de negros/as brasileiros/as, na década de 1940, avistou no teatro a possibilidade de abordar assuntos ligados às questões referentes às comunidades negras, particularmente aos problemas causados pelo racismo que a sociedade da época evitava comentar. Após assistir à peça de teatro “*O Imperador Jones*”, na cidade de Lima, Peru, Abdias Nascimento em seu retorno para o Brasil “criaria um organismo teatral aberto ao

protagonismo do negro, onde ele ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de sujeito e herói das histórias que representasse" (NASCIMENTO, 2004. p. 210).

Abdias Nascimento foi o principal idealizador dessa iniciativa, contando com o apoio de outros artistas negros e negras, tais como Aguinaldo de Oliveira Camargo, Arinda Serafim, Ruth de Souza, Ironides Rodrigues e muitos outros que colaboraram para o surgimento do Teatro Experimental do Negro (TEN) no ano de 1944 (NASCIMENTO, 2004).

A ideia de propiciar ao artista negro/a um protagonismo, no qual ele/a pudesse ser "herói das histórias que representasse", como assinala o próprio Abdias Nascimento (2004), era um dos argumentos centrais dos motivos pelos quais o Teatro Experimental do Negro deveria existir, já que, até então, a atuação de artistas negros/as em peças teatrais se resumia a figuração, papéis secundários com conotações depreciativas, ou, quando o texto teatral indicasse que negros tinham que interpretar personagens principais ou com algum destaque maior, tinha-se a utilização do *blackface*, que é quando artistas brancos/as são pintados de preto para interpretar personagens negros/as (NASCIMENTO, 2004. p. 209).

No que se refere ao *blackface*, para Hornback (2007), "[...] *blackface* associava negritude a degradação, irracionalidade, falta orgulhosa de autoconhecimento, transgressão e, relacionado a tudo isso, insensatez" (HORNBACK, 2007, p. 47). Nesse sentido, essa prática colaborava para a manutenção de ideias e práticas racistas resultantes de representações e imaginários sociais provenientes do período da escravidão, assim como das primeiras décadas pós-abolição.

Nessa lógica, Nowatzki (2007, p. 117) aponta que "[...] personagens americanos usam isso [*blackface*] para se apropriar da cultura negra, imitar e ridicularizar pessoas negras, e realizar a brancura através do *blackface*", e mais, "[...] os artistas brancos nesses trabalhos usam a performance do *blackface* para incentivar os espectadores brancos a se verem diferentes e superiores aos negros" (NOWATZKI, 2007, p. 117). Desse modo, observo que, no caso brasileiro, que se assemelha muito ao norte americano, a iniciativa do Teatro Experimental do Negro foi a de contrapor essas representações "dentro" e "fora" dos palcos.

Alguns dos principais objetivos desse grupo teatral eram:

[...] através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante "branca", recuperando-a da perversão etnocentrista de se autoconsiderar superiormente europeia, cristã, branca, latina e ocidental; Erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquilado de preto, norma tradicional quando o personagem negro exigia qualidade dramática do intérprete; Tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados: como moleques levando cascudos ou carregando bandejas, negras lavando roupa ou esfregando o

chão; mulatinhas se requebrando, domesticados Pais João e lacrimogêneas mães pretas (NASCIMENTO, 1978, p. 129).

Se posicionar contra peças teatrais que colocavam negros/as em “papéis grotescos e estereotipados” e “ator branco maquilado de preto” foram ações que o TEN utilizou para demonstrar a desigualdade historicamente produzida na sociedade brasileira e também a existência naturalizada de assimetrias, inclusive do racismo no cotidiano social e teatral, bem como a necessidade de combatê-lo.

Ao mesmo tempo, o TEN também buscava propor uma mudança de paradigma, no qual o artista negro não estaria livre apenas da moldura dos estereótipos, haveria também a possibilidade de protagonizar narrativas que não o limitassem a determinadas subjetividades, mas que fosse possível explorar toda a sua capacidade de dramatização. Por esse ângulo, Nascimento (2004) argumenta que, com o Teatro Experimental do Negro foi possível que:

Um ator fabuloso como Grande Otelo poderia de agora em diante continuar extravasando sua comicidade. Mas já se sabia que outros caminhos estavam abertos e que só a cegueira ou a má vontade dos empresários continuaria não permitindo que as plateias conhecessem o que, muito acima da graça repetida, seria capaz o talento de atores negros como Grande Otelo e Aguinaldo Camargo (NASCIMENTO, 2004, p. 214).

Assim, ele sinalizava para a necessidade de reconhecimento de atores negros e atrizes negras que não se tornaram tão conhecidos como Grande Otelo e Aguinaldo Camargo e também para o fato de que tais atuações não seriam apenas reconhecidas no gênero cômico, mas capazes de desenvolver o drama, a tragédia, gêneros mais valorizados, com igual competência.

Posto isso, e considerando que a maioria dos frequentadores de teatro continuaria sendo pessoas brancas, é que constato que o TEN avistou uma possibilidade de seus espetáculos contribuírem em uma tentativa de se educar a “classe dominante branca” em uma nova perspectiva, que não estivesse pautada pelo etnocentrismo. Havendo êxito nesse objetivo, significaria um avanço na leitura e expressão de uma sociedade plural e complexa e também para a desarticulação de práticas racistas.

As ações do Teatro Experimental do Negro não se resumiam às peças teatrais. Paralela a essas, o grupo oferecia cursos de alfabetização, em um primeiro momento para alguns participantes (do grupo) que eram “[...] originárias das classes mais sofridas pela discriminação: os favelados, as empregadas domésticas, os operários desqualificados, os frequentadores dos terreiros” (NASCIMENTO, 1978, p. 130).

Posteriormente, esse curso deixou de ser restrito aos integrantes do TEN. No que se refere a esse projeto, Nascimento (2004) aponta que “Cerca de seiscentas pessoas, entre homens e mulheres, se inscreveram no curso de alfabetização do TEN, a cargo do escritor Ironides Rodrigues, estudante de direito dotado de um conhecimento cultural extraordinário” (NASCIMENTO, 2004, p. 214).

Outros cursos foram promovidos pelo TEN, tais como “Iniciação à Cultura Geral”, “Artes Negras”, “Primeiras noções de Teatro”. Também ocorreram debates de temas pertinentes aos objetivos do grupo, com convidados, como, por exemplo, o escritor Raimundo Souza Dantas, que também foi um dos fundadores do Comitê Democrático Afro-Brasileiro, no ano de 1945, comitê que teve participação dos integrantes do TEN em sua criação.

Esse comitê foi um espaço-tempo importante para atuação em

[...] nível político, reivindicando medidas específicas para melhorar a qualidade de vida de nossa gente. O objetivo imediato do comitê era o de inserir as aspirações específicas da coletividade afro-brasileira no processo de construção da nova democracia que se articulava após a queda do Estado Novo. O comitê era composto de um núcleo de negros ativistas a que se agregaram líderes estudantis, e seu local de reunião era uma sala na sede da UNE (NASCIMENTO, 2004, p. 221-222).

O TEN também articulou e realizou eventos, a exemplo do I Congresso do Negro Brasileiro, que ocorreu em 1950 na cidade do Rio de Janeiro. Sob a liderança de uma de suas integrantes, Maria de Lurdes Nascimento, foi criado no ano de 1950 o Conselho Nacional de Mulheres Negras.

Dentre diversas ações desse Conselho, a criação da “Associação Profissional das Empregadas Domésticas” foi uma das mais importantes, pois contribuiu com o debate que pressionava o governo brasileiro sobre a regulamentação dessa profissão, uma vez que na compreensão do TEN, o trabalho de empregada doméstica era uma sofrida recordação do tempo de escravização. Uma das primeiras diretoras dessa associação foi Arinda Serafim, que foi uma das fundadoras do Teatro Experimental do Negro (ROSA, 2007).

A publicação de um jornal foi também uma iniciativa importante empreendida pelo TEN. No período de 1948 a 1951, produziu e fez circular o “Jornal Quilombo”, que divulgava os trabalhos realizados pelo grupo teatral e, nas palavras do responsável pelos editoriais, Abdias Nascimento, “O jornal trazia reportagens, entrevistas, e matérias sobre assuntos de interesse à comunidade” (NASCIMENTO, 2004. p. 223).

O jornal contava com uma coluna denominada “Fala Mulher”, no qual sua colunista, Maria de Lurdes Nascimento, escrevia quase sempre se direcionando às mulheres negras

(ROSA, 2007). Essas iniciativas são reveladoras de que, no cotidiano do TEN havia uma preocupação em se debater as condições em que as mulheres viviam, em especial, as mulheres negras. Deste modo, é possível perceber uma interseccionalidade, no qual raça, classe e gênero eram abordados em conjunto.

No entanto, é necessário ressaltar que as histórias dessas mulheres negras que estavam presentes na criação, no desenvolvimento de atividades e nos momentos finais do TEN ainda permanecem pouco visibilizadas⁸ e só recentemente vem sendo estudadas.

Por conseguinte, é possível reconhecer que o Teatro Experimental do Negro tinha o teatro como base de atuação na luta por direitos, igualdade social, educação e no enfrentamento ao racismo, mas não se restringia ao uso dele. Diante do que foi mostrado acima, é possível dizer que o TEN foi um aglutinador de negros e negras que, com diferentes ideias e formas de pensar, fez do grupo um lugar-tempo de se pensar e realizar intervenções em prol da população negra.

Nessa perspectiva, de acordo com Abdias Nascimento,

[...] era urgente uma ação simultânea, dentro e fora do teatro, com vistas à mudança da mentalidade e do comportamento dos artistas, autores, diretores e empresários, mas também entre lideranças e responsáveis pela formação de consciências e opinião pública. Sobretudo, necessitava-se da articulação de ações em favor da coletividade afro-brasileira discriminada no mercado de trabalho, habitação, acesso à educação e saúde, remuneração, enfim, em todos os aspectos da vida na sociedade (NASCIMENTO, 2004. p. 221).

O contexto sócio-político em que o Teatro Experimental do Negro surge, colocado em perspectiva histórica, assemelha-se muito à do surgimento do Cinema Negro, na década de 1970.

A primeira peça encenada pelo TEN foi “*O Imperador Jones*” em 1945, escrita pelo estadunidense Eugene O’Neill, que cedeu gratuitamente os direitos de encenação ao grupo. Essa peça é a mesma que Abdias Nascimento assistiu no Peru, incomodando-o de modo tão profundo que foi a partir dela que ele teve a ideia de formar um grupo de teatro com artistas negros, culminando no surgimento do TEN (NASCIMENTO, 2004).

O incômodo ocorreu pelo seguinte fato: o ator que interpretava o personagem principal (o herói) era branco, mas estava pintado de preto, representando um personagem negro, em outras palavras, tínhamos ali um exemplo de *blackface*.

⁸ Sobre o assunto, cf. SILVA (2010).

O TEN procurou outros textos para construir o seu primeiro espetáculo, contudo, nas palavras de Abdias Nascimento,

O TEN não se contentaria com a reprodução de tais lugares-comuns, pois procurava dimensionar a verdade dramática, profunda e complexa, da vida e da personalidade do grupo afro-brasileiro. Qual o repertório nacional existente? Escassíssimo. Uns poucos dramas superados, onde o negro fazia o cômico, o pitoresco, ou a figuração decorativa [...] (NASCIMENTO, 2004. p. 212).

A peça “*O Imperador Jones*”, em linhas gerais, retratava a experiência de um negro recém-liberto da escravização que se vê em um mundo de pessoas brancas, onde o único espaço destinado para ele são as margens da sociedade. Constatou que o TEN viu nessa narrativa a possibilidade de estabelecer um diálogo com os objetivos do grupo. E, embora essa peça tenha sido concebida por um escritor branco, a concepção, direção e atuação de tempo-espacó de palco foram realizadas por negros/as.

O espetáculo estreou em maio de 1945 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com apresentação única nesse teatro. Pela primeira vez, essa sala de elite recebia uma peça cujo personagem era negro e interpretado por um ator negro, Aguinaldo Camargo (NASCIMENTO, 2004).

A repercussão da apresentação nos jornais foi positiva: “Henrique Pongetti, cronista de *O Globo*, registrou: ‘Os negros do Brasil – e os brancos também – possuem agora um grande astro dramático: Aguinaldo de Oliveira Camargo’” (NASCIMENTO, 2004, p. 213). Diferentemente de quando foi noticiada a criação do Teatro Experimental do Negro, que, de acordo com Nascimento (2004),

Pela resposta da imprensa e de outros setores da sociedade, constatei, aos primeiros anúncios da criação deste movimento, que sua própria denominação surgia em nosso meio como um fermento revolucionário. A menção pública do vocábulo “negro” provocava sussurros de indignação. Era previsível, aliás, esse destino polêmico do TEN, numa sociedade que há séculos tentava esconder o sol da verdadeira prática do racismo e da discriminação racial com a peneira furada do mito da “democracia racial” (NASCIMENTO, 2004. p. 210).

Parece possível ver semelhança entre o Teatro Experimental do Negro e o Cinema Negro no incômodo que o adjetivo “negro” gera na sociedade quando é acompanhado de um substantivo-conceito-prática que faz parte do cotidiano de uma maioria de homens e mulheres comumente consideradas brancas. Considero que esse incômodo ocorre devido a um possível medo de perda de espaço, privilégios e controle de narrativas.

Diante do que foi debatido até o momento, assinalo que é possível considerar que tais movimentos tenham influenciado a gênese do Cinema Negro no Brasil, pois, tal como argumenta Rosa (2007), “[...] iniciativa do Teatro Experimental do Negro implicou na recusa de um lugar pré-determinado e no questionamento desta determinação que o palco mostrava como reflexo das interações de toda sociedade” (ROSA, 2007 p. 118). Portanto, é factível conjecturar que, guardadas as distâncias espaço-temporais e históricas, talvez seja essa recusa um dos fundamentos da criação e produção do Cinema Negro anos mais tarde.

1.2 O Movimento Negro nos Estados Unidos da América: questões relevantes em uma perspectiva histórica

Nesta parte da tese pretendo desenvolver algumas reflexões sobre dois movimentos nos Estados Unidos da América (EUA) ao longo do século XX. Esses foram protagonizados por negros/as que tinham como objetivo comum o enfrentamento ao racismo vivenciado de múltiplas formas na sociedade norte-americana.

Os movimentos são o *Harlem Renaissance* e o *Black Arts Movement*, ambos desempenharam um importante papel para a divulgação e fortalecimento do conjunto de artes protagonizada por negros e negras americanos. A partir disso, procuro verificar se há repercussão desses dois movimentos no Cinema Negro dos Estados Unidos.

1.2.1 Harlem Renaissance – “Morrer para nascer e escrever a partir de si”

Harlem Renaissance, conhecido também como *New Black Movement*, foi um movimento que surgiu na década de 1920 por professores/as, pesquisadores/as, escritores/as e artistas negros/as nos Estados Unidos, com mais intensidade no bairro do *Harlem* da cidade de Nova Iorque, bairro este que é muito conhecido pela densa presença da cultura negra.

De acordo com o historiador Tyler (1992),

O *Harlem Renaissance* foi parte de um grande movimento pelo pluralismo social, étnico, religioso e cultural e pela democracia que se intensificou como resultado da agitação causada pelos deslocamentos da Primeira Guerra Mundial. [...] O *Harlem Renaissance* foi parte integrante deste movimento para desafiar e desmantelar a cultura vitoriana e o racismo pseudocientífico⁹ (TYLER, 1992, p. XII). Tradução livre.

⁹ “The Harlem Renaissance was part of a large movement for social, ethnic, religious, and cultural pluralism and democracy which intensified as a result of the upheaval wrought by dislocations of World War I. The Harlem

Houve outras instituições anteriores ao *Harlem Renaissance* que desafiavam o racismo pseudocientífico, a exemplo da Associação Nacional para Avanços de Pessoas de Cor (NAACP)¹⁰ criada em 1909 em Nova Iorque. Contudo, na primeira metade do século XX, através desse movimento foi possível mostrar à sociedade norte-americana o potencial artístico de negros e negras.

O *Harlem Renaissance* é considerado uma das épocas mais importantes e influentes da história norte-americana. Ele marcou o surgimento de afro-americanos no *mainstream* da arte nacional, música, literatura e cultura, ao mesmo tempo em que proclamava a vitalidade e o caráter único da experiência afro-americana¹¹ (HILLSTROM, 2008, p. 03). Tradução livre.

Essa arte expressa de diversas formas estava acompanhada na maioria das vezes de um sentimento de orgulho racial e por uma crítica as condições de racismo e desigualdades socioeconômicas em que a população negra estava. Sobre isso, Gates Jr e Mckay (1997) argumentam que,

Expressa de várias maneiras, a criatividade dos negros americanos sem dúvida veio de uma fonte comum - o impulso irresistível dos negros para criar uma arte audaciosa e expressiva de alta qualidade como uma resposta primária às suas condições sociais, como uma afirmação de sua dignidade e humanidade diante da pobreza e do racismo¹² (GATES JR; MCKAY, 1997, p. 929). Tradução livre.

Esse movimento não se restringiu à cidade de Nova Iorque, houve também intervenções políticas-culturais em outros estados. Assim, alguns preferem chamar esse movimento de *Black Renaissance*.

Alguns estudiosos preferem usar o termo “*Black Renaissance*” em vez de *Harlem Renaissance*. Eles reconhecem que o *Harlem* foi o centro do crescimento cultural e político afro-americano nas décadas de 1920 e 1930, mas ressaltam que cidades como New Orleans, Atlanta, Washington DC e Chicago também abrigavam

Renaissance was an integral part of this movement to challenge and dismantle Victorian culture and pseudo-scientific racism” (TYLER, 1992, p. XII).

¹⁰ National Association for the Advancement of Colored People (NAACP).

¹¹ “The *Harlem Renaissance* ranks as one of the most pivotal and influential eras in American history. It marked the emergence of African Americans into the mainstream of the nation’s art, music, literature, and culture while simultaneously proclaiming the unique vitality and character of the African-American experience” (HILLSTROM, 2008, p. 03).

¹² “Expressed in various ways, the creativity of black Americans undoubtedly came from a common source - the irresistible impulse of blacks to create boldly expressive art of a high quality as a primary response to their social conditions, as an affirmation of their dignity and humanity in the face of poverty and racism” (GATES JR; MCKAY, 1997, p. 929).

importantes músicos, artistas, escritores e intelectuais negros durante essas mesmas décadas¹³ (HILLSTROM, 2008, p. 03). Tradução livre.

No entanto, o bairro nova-iorquino do *Harlem* ficou sendo considerado o ponto de efervescência político-cultural negra dos Estados Unidos, visto que era nesse local que se reuniam um maior número de artistas, escritores, intelectuais negros que contribuíram de forma expressiva nas ações do referido movimento e que anos mais tarde ficariam sendo conhecidos e reconhecidos, como por exemplo, Jessie Redmon Fauset (escritora), Langston Hughes (escritor), Nella Larson (escritora) Countee Cullen (escritor), Aaron Douglas (pintor), Georgia Douglas Johnson (escritora) Zora Neale Hurston (escritora e antropóloga), Duke Ellington (músico), Marian Anderson (cantora), Ivie Anderson (cantora) Paul Robeson (ator/cantor), Bessie Smith (cantora), Louis Armstrong (músico), W.E.B. Du Bois (sociólogo/historiador), Alain Locke (filósofo), Marion Thompson (historiadora), dentre outros.

Infelizmente, muitos dos citados acima não são nomes populares no Brasil e em certa medida ainda seguem pouco conhecidos nos Estados Unidos. Esse desconhecimento por parte da população é em determinadas proporções causada pelo racismo em ambas as sociedades, em razão de haver iniciativas de silenciamentos de vozes negras dissonantes do aceitável e admitido pelos responsáveis pelo controle e difusão desse tipo de informações, seja por intermédio dos livros, escolas, mídias ou outros métodos que possibilitem conhecer histórias de pessoas negras que utilizaram de suas literaturas e músicas, seus estudos e corpos para realizarem um ativismo em prol de seus semelhantes, mas que, de modo intencional tiveram suas contribuições negligenciadas.

Harlem Renaissance foi uma possibilidade de enfrentamento às construções de preconceitos acerca da população negra elaboradas pelos brancos norte-americanos. Foi um momento de auto-escrita, no qual negros e negras utilizaram da literatura, música, pintura e teatro para falarem de si próprios em primeira pessoa, para relatarem seus medos, vitórias, angústias e anseios a partir da perspectiva e subjetividades de quem vivencia esses sentimentos, e não mais pautado pelo olhar de quem está de fora.

¹³ “Some scholars even prefer to use the term ‘Negro Renaissance’ instead of *Harlem Renaissance*. They acknowledge that *Harlem* was the center of African-American cultural and political growth in the 1920s and 1930s, but the point out that cities like New Orleans, Atlanta, Washington D.C., and Chicago also harbored important black musicians, artists, writers, and intellectuals during these same decades” (HILLSTROM, 2008, p. 03).

Assim, da literatura do *Harlem Renaissance* surgiram temas de esperança e opressão, bem como o orgulho e a solidariedade racial, e a autossuficiência social e econômica. Não pode haver dúvida de que o surgimento do negro escritor no período pós-guerra (I Guerra Mundial) decorre em parte, do fato de que eles estavam inclinados a explorar a oportunidade de escrever sobre si mesmos¹⁴ (HARDEN; JACKSON; PITTS, 2012, p. 11). Tradução livre.

Esse movimento almejava uma nova identidade para sujeitos negros, ao mesmo tempo em que desejava um distanciamento das características estereotipadas que identificavam a população negra antes desse período. Um dos defensores dessa ideia era o escritor, filósofo e educador Alain Locke, que faz uma distinção entre o “antes” (“velho negro”) e o “a partir” (“novo negro”) do *Harlem Renaissance*. Nas palavras de Locke,

O Velho Negro, devemos lembrar, era uma criatura de debate moral e controvérsia histórica. Sua figura tem sido perpetuada como uma ficção histórica, em parte, no sentimentalismo inocente, em parte no reacionarismo deliberado. O próprio negro contribuiu com sua parte para isso através de uma espécie de imitação social protetora forçada sobre ele pelas circunstâncias adversas da dependência. Assim, por gerações na mente da América, o negro tem sido mais uma fórmula do que um ser humano - algo sobre o qual se deve discutir, condenar ou defender, ser “mantido para baixo” ou “em seu lugar” ou “ajudado “preocupar-se ou preocupar-se com, assediar ou patrocinar, um espantalho social ou um encargo social¹⁵ (LOCKE, 1925. p. 01). Tradução livre.

Ainda segundo Locke,

O “novo negro” não é realmente novo: ele é o mesmo negro sob novas condições e sujeito a novas exigências. [...] O negro atual é preso em ofensas e acusações pelas quais o escravo recebeu trinta e nove chicotadas não registradas. [...] O novo Negro é uma criatura sóbria e sensível, consciente de seu ambiente, sabendo que nem tudo está certo, mas se esforçando para se ajustar a essa civilização em que se encontra sem vontade ou escolha própria. Ele não é a criatura sem conteúdo, vaidosa e sedutora, que ele às vezes é anunciado como sendo. Ele ainda espera que a oposição irracional ao seu progresso para frente e para cima desapareça¹⁶ (LOCKE, 1925, p. 225-226). Tradução livre.

¹⁴ "Hence, from the literature of the Harlem Renaissance emerged themes of hope and oppression, as well as racial pride and solidarity, and social and economic self-sufficiency. There can be no doubt that the emergence of Negro writes in the postwar period stemmed, in part, from the fact that they were inclined to exploit the opportunity to write about themselves" (HARDEN; JACKSON; PITTS, 2012, p. 11).

¹⁵ "The Old Negro, we must remember, was a creature of moral debate and historical controversy. His has been a stock figure perpetuated as an historical fiction partly in innocent sentimentalism, partly in deliberate reactionism. The Negro himself has contributed his share to this through a sort of protective social mimicry forced upon him by the adverse circumstances of dependence. So, for generations in the mind of America, the Negro has been more of a formula than a human being – a something to be argued about, condemned or defended, to be ‘kept down’, or in ‘his place’, or “helped up,” to be worried with or worried over, harassed or patronized, a social bogey or a social burden” (LOCKE, 1925. p. 01).

¹⁶ “The ‘new Negro’ is not really new: he is the same Negro under new conditions and subjected to new demands. [...] The present Negro gets into jail for offenses and charges for which the slave received thirty-nine unrecorded lashes. (...) The new Negro is a sober, sensible creature, conscious of his environment, knowing that

Para Locke (1925) a representação do "velho negro" no começo do século XX era algo que se assemelhava mais com uma "ficção histórica" do que com a realidade em que a população negra americana vivia, sendo essa representação feita de modo estereotipado. No entanto, apesar de Locke (1925) estar se referindo aos Estados Unidos da primeira metade do século passado, ainda é possível visualizar no dias atuais (2018) representações estereotipadas de negros e negras em filmes produzidos nesse país, nos quais, bem como no Brasil, os artistas negros quase sempre interpretam personagens que estão nos "lugares comuns" ou aqueles considerados inferiores, sendo esses, os lugares historicamente ocupados por negros e negras que foram e continuam sendo predeterminados em ambas as sociedades, onde prevalecem os estereótipos.

Talvez isso ocorra pelo fato de que a população negra continue sendo vista mais como uma "fórmula" do que como um "ser humano", conforme argumentava Locke (1925). Essa metáfora da "fórmula" é muito pertinente, pois os sujeitos negros eram e em muitos casos continuam sendo vistos como um suporte para a população branca alcançar e usufruir de regalias, benefícios, prazeres e privilégios..., ou em outras palavras, um tipo de escada para que outros indivíduos atingem o que é corriqueiramente considerado sucesso, tais como dinheiro, reconhecimento e poder.

A prática dessa "fórmula" é possível pelo fato dela ocorrer no (e por meio) do discurso, assim, Hall (2006) nos alerta que

[...] é sob a forma *discursiva* que a circulação do produto se realiza, bem como sua distribuição para diferentes audiências. Uma vez concluído, o discurso deve então ser traduzido – transformado de novo – em práticas sociais, para que o circuito ao mesmo tempo se complete e produza efeitos. Se nenhum sentido é apreendido, não pode haver "consumo". Se o sentido não é articulado em prática, ele não tem efeito (HALL, 2006, p. 366).

Em função disso, essa noção de Locke (1925) tem que se concretizar em imagens para que a mesma seja apreendida, convertida em práticas sociais, consumida e disseminada. E um dos caminhos utilizado para tal ação será o cinema.

Em muitos filmes produzidos nos Estados Unidos é possível perceber um pouco da representação dessa "fórmula" o que resulta na reprodução e difusão dos "lugares comuns",

not all is right, but trying hard to become adjusted to this civilization in which he finds himself by no will or choice of his own. He is not the shallow, vain, showy creature, which he is sometimes advertised to be. He still hopes that the unreasonable opposition to his forward and upward progress will relent. But, at any rate, he is resolved to fight, and live or die, on the side of God and the Eternal Verities" (LOCKE, 1925, p. 225-226).

sendo isso realizado por meio de alguns personagens, destaque para cinco que sempre são recorrentes em produções cinematográficas americanas e que também podem serem encontradas em filmes e telenovelas brasileiras: 1) o "amigo fiel" que sempre está disposto a ajudar o amigo branco a solucionar/ultrapassar os problemas, mesmo que isso cause a sua própria infelicidade; 2) o "anjo da guarda" sempre protegendo/guiando o artista principal branco, em muitos momentos é também o guarda-costas que está disposto a morrer pelo protagonista; 3) o "amigo engraçado" responsável pelo "alívio cômico" do enredo, no qual sempre fica a dúvida se o riso é do ou com o emissor da comicidade; 4) o "sujeito necessitado", aquele personagem que faz parte da narrativa para destacar as ações dos protagonistas por meio da ajuda concedida ao "necessitado", a exemplo de professores/treinadores brancos que em um ato de caridade ajudam os estudantes negros a se superarem nos estudos/esporte; 5) a "empregada amável" que em muitos casos é representada pela personagem "babá" que durante todo o filme está cuidando das crianças brancas como se fossem seus filhos, já que na maioria das produções cinematográficas sua família não é mencionada e, que, ainda agradece por ter patrões muito benévolos e que a considera como parte da família.

Diante disso, Hall (2006) argumenta que

[...] é esse conjunto de significados decodificados que 'tem um efeito', influencia, entretém, instrui ou persuade, com consequências perceptivas, cognitivas, emocionais, ideológicas ou comportamentais muito complexas (HALL, 2006, p. 368).

Essa influência que ocorre por meio do entretenimento e que persuade o público a internalizar a mensagem emitida acarreta na reprodução dessas fórmulas e de representações que favorece uma manutenção, tal como uma reprodução do racismo.

Ainda no que se refere às representações de negros construídas por brancos, Locke (1925) argumenta que "A falta de conhecimento tem uma influência temerosa no julgamento: tanto na história quanto na psicologia, no qual, se o conhecimento falta, a imaginação entra em cena. [...] eles frequentemente conhecem as outras classes: os criados através de suas cozinhas e os criminosos através dos jornais"¹⁷ (LOCKE, 1925, p. 226).

Constatou que essas e outras representações de negros enquanto "fórmulas" estão presentes em nosso cotidiano assim como estavam presentes no dia-a-dia de Locke (1925).

¹⁷ "The lack of knowledge has a fearful influence on the judgment: it is both history and psychology that where knowledge is wanting, imagination steps in. [...] They often know the other classes: the servants through their kitchens and the criminals through the newspapers." (LOCKE, 1925, p. 226).

Talvez, tenha sido esse um dos motivos pelos quais Locke (1925) tenha avistado no movimento *Harlem Renaissance* uma possibilidade de transição do "velho negro" para o "novo negro", pois essa "renascença" seria uma possibilidade do negro deixar de ser visto e classificado como "encargo social", sujeito passivo, sem conteúdo e mecanismo de ascensão do branco, para ser considerado como sujeito de decisão, guia de seu próprio destino.

Outros ativistas do *Harlem Renaissance* compartilhavam das mesmas ideias de Locke (1925), como por exemplo, James Weldon Johnson (1928), que argumentava que a população negra estava aprisionada em molduras que as representava a partir do ponto de vista do branco colonizador, escravocrata, defensor do apartheid¹⁸ e que havia um "lugar comum" em que foi determinado para que negros e negras estivessem. Johnson (1928) aponta que

Existe uma ideia estereotipada comum, difundida e persistente em relação ao negro, e é que ele está aqui apenas para receber; ser moldado em algo novo e inquestionavelmente melhor. A ideia comum é que o negro chegou à América intelectualmente, culturalmente e moralmente vazio, e que ele está aqui para ser preenchido com moralidade e cultura. Em uma palavra, o estereótipo é que o negro nada mais é do que um mendigo no portão da nação esperando que se jogue migalhas de civilização¹⁹ (JOHNSON, 1928, p. 775-776). Tradução livre.

Essa ideia-imagem mencionada por Johnson (1928) de um "negro vazio" que carece de ser construído ainda é recorrente nos diversos espaços de sociabilidade do Brasil e Estados Unidos, a ideia de uma África sem tecnologia, arcaica e que sua história começa a partir da colonização europeia é um exemplo que pode ser notado nos livros escolares, nas mídias e/ou piadas racistas.

Essa imagem construída sobre esse continente²⁰ acompanha a representação da população negra nesses dois países afro-diaspóricos, visto que sujeitos negros continua tendo

¹⁸ A segregação racial nos Estados Unidos atuou os diversos segmentos da sociedade, privando negros e negras de usufruirem de diversos serviços e oportunidades da sociedade estadunidense, inclusive em alguns estados o *apartheid* proibia sujeitos negros de votarem na escola no âmbito da política. Essa segregação também ficou conhecida como "*apartheid racial*". Esse *apartheid* ocorreu com mais intensidade após a Guerra Civil dos Estados Unidos (1861 e 1865). Diversos movimentos pelos Direitos Civis dos Negros surgiram no fim do século XIX e início do XX, no qual reivindicavam o fim do *apartheid* racial nas escolas, empregos, sistemas de transporte, ou seja, na sociedade de um modo geral. Esse regime durou até a década de 1960, quando o Congresso norte-americano começou a aprovar leis dos Direitos Civis, abrangendo o direito ao voto. Na atualidade (2018), ainda é possível perceber formas segregacionistas. Sobre o assunto, cf. RICHES (1997).

¹⁹ "There is a common, widespread, and persistent stereotyped idea regarding the Negro, and it is that he is here only to receive; to be shaped into something new and unquestionably better. The common idea is that the Negro reached America intellectually, culturally, and morally empty, and that he is here to be filled – filled with morality, filled with culture. In a word, the stereotype is that the Negro is nothing more than a beggar at the gate of the nation, waiting to be thrown crumbs of civilization" (JOHNSON, 1928, 775-776).

²⁰ Sobre as representações acerca do continente africano, o historiador brasileiro Oliva (2005) aponta que "Os relatos colonialistas reforçariam a crença generalizada na incapacidade dos africanos. Eram povos sem

seus conhecimentos desprezados e ignorados, sendo representado como um ser infantilizado que precisa de uma “tutela” para alcançar o nível moral e cultural indicados como fronteiras para serem considerados humanos, para talvez assim, existir a possibilidade de terem suas vozes ouvidas, palavras compreendidas, mensagens absorvidas, e principalmente, seus argumentos validados.

Retomando ao conceito de "novo negro" que Locke (1925) se refere com o surgimento do *Harlem Renaissance*, isso seria possível pelo fato de que esse movimento possibilitou o fortalecimento de uma autoestima, autoconfiança e um orgulho de pertencimento racial motivado pela reunião de homens negros e mulheres negras que

[...] reconhecem instintivamente que a literatura, a arte e a música de alta qualidade produzidas por escritores e artistas afro-americanos têm a capacidade de fortalecer o orgulho negro e a confiança, ambos permanecendo sob ataque constante da sociedade americana em geral. Igualmente importante, os líderes negros acreditavam que a arte negra e a literatura poderiam ser usadas para destruir os estereótipos étnicos que alimentavam as atitudes discriminatórias da América branca em relação à sua raça" (HILLSTROM, 2008, p. 37).²¹ Tradução livre.

Para além de contrapor os estereótipos, fortalecer o orgulho negro, o *Harlem Renaissance* teve um papel fundamental na luta em defesa dos direitos civis da população negra dos Estados Unidos, dado que o movimento não se findava no campo artístico, pelo contrário, utilizava das artes para se fazer política, para resistir, lutar pela conquista de direitos que o racismo não deixava a população negra ter. Segundo Hillstrom (2008), "[...] os maiores ganhos dos direitos civis das décadas de 1950 e 1960 talvez nunca teriam ocorridos sem essa renascença"²² (HILLSTROM, 2008, p. 04).

civilização, de raças inferiores, quase sempre sem história e sem avanços tecnológicos. A cada momento era preciso reforçar a dicotomia de uma Europa superior e de uma África inferior" (OLIVA, 2005, p. 102), e mais, “Aos preconceitos anteriores articulam-se, no século XIX, as crenças científicas, oriundas das concepções do Evolucionismo Social e do Determinismo Racial, que alocaram os africanos nos últimos degraus da evolução das “raças” humanas. Infantis, primitivos, tribais, incapazes de aprender ou evoluir, os africanos deveriam receber, portanto, a benfazeja ajuda europeia por meio das intervenções imperialistas no continente.” (OLIVA, 2005, p. 103), sobre o assunto, cf. OLIVA (2005).

²¹ "[...] instinctively recognizes that high-quality literature, art, and music produced by African-American writers and artists had the capacity to strengthen black pride and confidence, both of which remained under constant assault from the wider American society. Equally importantly, black leaders believed that black art and literature could be used to shatter the ethnic stereotypes that fueled white America’s discriminatory attitudes toward their race" (HILLSTROM, 2008, p. 37).

²² "[...] the major civil rights gains of the 1950s and 1960s might never have occurred without the Renaissance" (HILLSTROM, 2008, p. 04).

Para o ativista dos direitos civis James Weldon Johnson (1928), o *Harlem Renaissance* era um movimento que viabilizava a quebra de alguns estereótipos referentes à população negra através das artes. Segundo ele, o sujeito negro

[...] está imprimindo na mente nacional a convicção de que ele é uma força ativa e importante na vida americana; que ele é um criador, assim como uma criatura; que ele é o potencial doador de contribuições maiores e mais ricas²³ (JOHNSON, 1928, p. 776).

Nesta perspectiva, é possível dizer que esse movimento teve uma importância fundamental também no que se refere à maneira da sociedade norte-americana de conceber o “negro”, estimulando uma transição da condição de invisível, figurante e coadjuvante para protagonista. Entretanto, é certo dizer que o *Harlem Renaissance* não acabou com as diversas práticas racistas existentes nos Estados Unidos das décadas de 1920 e 1930. Todavia,

Os triunfos artísticos do Renascimento também impulsionaram a autoestima e a autoconsciência dos negros americanos. As conquistas dos pintores, músicos e escritores do movimento deram aos afro-americanos uma maior confiança em sua própria capacidade de forçar uma mudança social. Além disso, suas realizações conferiram uma convicção mais profunda de que eles realmente mereciam um papel igual na sociedade americana. Além disso, levou americanos negros a abraçar e celebrar suas raízes africanas, um importante desenvolvimento psicológico que continua sendo uma fonte de força nas comunidades afro-americanas dos dias atuais²⁴ (HILLSTROM, 2008, p. 86). Tradução livre.

Um dos efeitos desse movimento renascentista foi a continuidade de suas ideias e ações em outras localidades, como por exemplo, *Los Angeles*, cidade onde está localizado o complexo de produção de filmes dos Estados Unidos.

Líderes culturais e comunitários negros em *Los Angeles*, da Avenida Central e da colônia de filmes negros em *Hollywood* nas décadas de 1920 e 1930 e durante a Segunda Guerra Mundial, continuaram a ideologia e a luta pelo pluralismo racial e cultural do *Harlem Renaissance*²⁵ (TYLER, 1992, p XII). Tradução livre.

²³ “He is impressing upon the national mind the conviction that he is an active and important force in American life; that he is a creator as well as a creature; that he is the potential giver of larger and richer contributions” (JOHNSON, 1928, p. 776).

²⁴ “The artistic triumphs of the Renaissance also boosted the self-esteem and self-awareness of black Americans. The exploits of the movement’s painters, musicians, and writers gave African Americans greater confidence in their own capacity to force social change. In addition, their accomplishments bestowed upon them a deeper conviction that they truly deserved an equal role in American society. In addition, it led black Americans to embrace and celebrate their African roots, an important psychological development that remains a source of strength in African-American communities today” (HILLSTROM, 2008, p. 86).

²⁵ “Black cultural and community leaders in Los Angeles, from Central Avenue and the Black film colony in Hollywood in the 1920s and 1930s and during the World War II, continued the Harlem Renaissance ideology and struggle for racial and cultural pluralism” (TYLER, 1992, p. XII).

A importância da continuidade das ideias e ações do *Harlem Renaissance* nessa cidade ocorre pelo fato de que o cinema estava sendo mais um recurso de disseminação dos estereótipos relacionados à população negra, estímulo à manutenção da segregação racial e o não questionamento dos privilégios brancos. De acordo com o historiador Tyler (1992),

Americanos negros há muito são atormentados por imagens negativas projetadas por racistas que usaram estereótipos para manter a supremacia branca e a segregação racial. Desde a virada do século, com o surgimento de novas técnicas das mídias de massa, os negros têm lutado contra imagens raciais negativas projetadas pelos filmes, teatro, literatura e rádio. Os negros finalmente lançaram uma ofensiva contra os estereótipos promovendo o emergente "*Harlem Renaissance*", que se tornara evidente na virada do século. Foi um grande esforço para projetar imagens negras positivas para destruir os estereótipos raciais percebidos como barreiras à liberdade e às oportunidades²⁶ (TYLER, 1992, p. 03). Tradução livre.

No que tange essas “imagens negativas projetadas por racistas”, recorro à Fanon (2008) para explicitar um pouco melhor a dimensão desse tormento que essas imagens ocasionam em nós negros. Fanon (2008) se referindo às suas dificuldades enquanto um sujeito negro, diz,

[...] começo a sofrer por não ser branco, na medida que o homem branco me impõe uma discriminação, faz de mim um colonizado, me extirpa qualquer valor, qualquer originalidade, pretende que seja um parasita no mundo, que é preciso que eu acompanhe o mais rapidamente possível o mundo branco, “que sou uma besta fera, que meu povo e eu somos um esterco ambulante, repugnantemente fornecedor de cana macia e de algodão sedoso, que não tenho nada a fazer no mundo”. Então tentarei simplesmente fazer-me branco, isto é, obrigarei o branco a reconhecer minha humanidade (FANON, 2008, p. 94).

Esse tormento faz com que parte da população negra, de modo desesperado em busca de reconhecimento de sua humanidade, tente se aproximar dos padrões brancos, para em seguida empenhar-se em identificações com esse modelo, a fim de se distanciar daquilo que ela foi ensinada a conceber como desprezível, sua própria imagem e cultura.

Assim sendo, o *Harlem Renaissance* pode ser considerado uma contraposição à essas imagens, da mesma forma que um espaço-tempo de encorajamento para o rompimento dessas representações que constituem obstáculos na luta por equidade racial.

²⁶ “Black Americans have long been plagued by negative images projected by racists who used stereotypes to maintain white supremacy and racial segregation. From the turn of the century, with the emergence of new, mass media techniques, blacks have struggled against negative racial images projected by motion pictures, the stage, literature, and radio. Blacks finally launched an offensive against stereotypes by promoting the emerging ‘Harlem Renaissance’, which had become evident at the turn of the century. It was a massive effort to project positive black images to break down the racial stereotypes perceived as barriers to freedom and opportunity” (TYLER, 1992, p. 03).

Diante disso, foi formado um grupo de artistas negros que se intitulava *Black Los Angeles* para lutar contra as representações negativas veiculadas no cinema e para continuar difundido as ideias do *Harlem Renaissance*.

Esse grupo central inspirou outros ativistas negros de *Los Angeles* a se juntarem à luta contra os estereótipos negativos nos meios de comunicação de massa e na indústria cinematográfica de *Hollywood*. Assumindo a luta iniciada com o *Harlem Renaissance*, eles surgiram como críticos militantes de *Hollywood* e de seus estereótipos anti-negros²⁷ (TYLER, 1992, p. 36-37). Tradução livre.

Isto posto, penso que o *Harlem Renaissance* pode ser considerado uma das bases para o surgimento do Cinema Negro nos Estados Unidos, em virtude de seu começo ter sido pautado pelas ideias dele, principalmente no que se refere a “escrita-de-si”²⁸, ou seja, negros falando do cotidiano das pessoas negras, a construção da narrativa realizada a partir da realidade e subjetividades de sujeitos negros e, não ao contrário, uma idealização com base no olhar de fora.

O movimento *Black Los Angeles* que também foi fundamental para a eclosão de um cinema realizado por negros, já era convicto de que para haver uma mudança na forma de conceber o “negro” era indispensável a presença de profissionais negros diante e por detrás das câmeras.

Black Los Angeles não apenas exigia mais empregos, mas insistia em diretores, escritores e produtores negros. Eles criticavam as oportunidades de emprego - especialmente se essas oportunidades estivessem em papéis humilhantes que em sua perspectiva, prejudicaram a raça.²⁹ (TYLER, 1992, p. 68-69) Tradução livre.

A relevância dessa renascerça para o Cinema Negro não se findou em sua gênese, pois é possível encontrar atributos desse movimento em filmes realizados pelo Cinema Negro na atualidade, bem como na música, literatura e teatro. Segundo Hillstrom (2008),

²⁷ “This core group inspired other Los Angeles black activists to join their struggle against the negative stereotypes in the mass media and in the Hollywood film industry. Taking up the struggle begun with the *Harlem Renaissance*, they emerged as militant critics of Hollywood and its anti-black stereotypes” (TYLER, 1992, p. 36-37).

²⁸ O termo “escrita-de-si” que me refiro aqui está presente no movimento *Harlem Renaissance* de modo implícito. E sabendo que Michel Foucault aborda esse conceito em um de seus textos, intitulado “A escrita de Si”. Assim, tomo emprestado o conceito para corroborar meus argumentos no presente trabalho. Sobre o assunto, cf. FOUCAULT (2004).

²⁹ “Los Angeles black not only demanded more employment, but insisted on black directors, writers, and producers. They criticized for employment opportunities – especially if those opportunities were in demeaning roles that in their view injured the race” (TYLER, 1992, p. 68-69).

Vários artistas afro-americanos modernos, como o cineasta Spike Lee, o dramaturgo August Wilson, a lenda do jazz Wynton Marsalis e escritora Maya Angelou citaram o *Harlem Renaissance* como um fator influente e inspirador no desenvolvimento de suas próprias carreiras e visão artística³⁰ (HILLSTROM, 2008, p. 87-88). Tradução livre.

O *Harlem Renaissance*, principalmente em sua primeira década (1920), certamente foi um período em que a população negra que estava envolvida direta e indiretamente com as atividades desse movimento viu sua autoestima, autoconfiança, orgulho racial aumentarem, sendo que, devido ao ativismo por meio das artes, um sentimento de resistência, otimismo e esperança reapareceram. Segundo Gates Jr e Mckay (1997),

[...] durante todas as gerações de escravidão e neoescravidão, a cultura negra americana enfatizou o poder da resistência e sobrevivência, do amor e do riso, como a única eficácia resposta às circunstâncias dolorosas que cercam suas vidas³¹ (GATES JR; MCKAY, 1997, p. 932). Tradução livre.

O referido movimento começou a dar indícios de término no começo da década de 1930 com os impactos da crise econômica de 1929³² que afetou de modo severo os Estados Unidos. Assim, nos anos seguintes muitos moradores do Harlem migraram para outras localidades procurando melhores empregos e condições de vida, o que resultou em um esmorecimento das ações renascentistas.

Contudo, percebo que as sementes plantadas e regadas nesse período pelos diversos sujeitos envolvidos, brotaram, cresceram, deram frutos e tiveram seus grãos espalhados, o que possibilitou o surgimento de novos movimentos, assim como a consolidação dos que conseguiram superar a crise de 1929, tal como as artimanhas do racismo, e que prosseguiram a propagar as ideias desse período, como por exemplo, o Cinema Negro. Pois, afinal, em consoante com Mary Shmidt (1994), os empreendimentos do *Harlem Renaissance* "[...]

³⁰ "Modern African-American artists as varied as filmmaker Spike Lee, playwright August Wilson, jazz legend Wynton Marsalis, and write Maya Angelou have all cited the Harlem Renaissance as an enormously influential and inspiration factor in the development of their own careers and artistic vision" (HILLSTROM, 2008, p. 87-88).

³¹ the 1920s was a decade of unrivaled optimism, and all through the generations of slavery and neo-slavery, black American culture had of necessity emphasized the power of endurance and survival, of love and laughter, as the only efficacious response to the painful circumstances surrounding their lives" (GATES JR; MCKAY, 1997, p. 932).

³² A crise de 1929 ocorrida nos Estados Unidos teve início com "quebra" da Bolsa de Valores de Nova Iorque por meio da queda das cotações de ações. Os efeitos dessa crise resultaram em desempregos, declínio das atividades industriais, dificuldades no setor agrícola, setor imobiliário saturado, desorganização bancária e falências de empresas. Essa crise repercutiu na economia de outros países também, tal como Brasil. Sobre o assunto, cf. (GALBRAITH, 1988; HOBSBAWM, 1995; PARKER, 2009; GAZIER, 2009).

contribuíram para o sentimento de que pela primeira vez o artista negro poderia assumir o controle das imagens da América Negra" (SHIMIDT, 1994 apud HILLSTROM, 2008, p. 88).

1.2.2 Black Arts Movement – “Expressar a verdade a partir dos oprimidos ou opressores?”

O *Black Arts Movement* surgiu em meados de 1960 em Nova Iorque, mas suas ações não ficaram restritas a essa cidade Detroit, San Francisco e Chicago foram outros locais em que esse movimento atuou com veemência. O *Black Arts Movement* nasce com o intuito de estabelecer e consolidar a presença e vozes negras nas artes, em especial, no teatro e literatura, tendo a África e suas diásporas como ponto de partida para a inserção nessas artes de referenciais simbólicos ignorados.

Considero que, esse movimento que surge após a Segunda Guerra Mundial e no momento em que a economia dos Estados Unidos está reestabelecida após a crise de 1929, mas que continuava sendo uma sociedade que segregava a população negra pode ser considerado em muitos aspectos uma sequência do *Harlem Renaissance*.

Mas, ao contrário do que observamos no período renascentista, o *Black Arts Movement*, foi um período com características e ações mais coletivas. Nesse sentido, Gates Jr e Mckay (1997) argumentam que esse movimento teve

[...] um esforço coletivo contínuo para promover uma reforma social fundamental. É um empreendimento colaborativo e não individualista. Não importa quantas partes estejam envolvidas, sempre há um objetivo comum: transformar a maneira pela qual os negros nos Estados Unidos da América foram definidos e tratados. E escritores e artistas afro-americanos, como um setor vital do movimento, procuraram transformar a maneira pela qual os negros americanos eram representados e retratados na literatura e nas artes³³ (GATES JR; MCKAY, 1997, p. 1796). Tradução livre.

É possível perceber que os dois referidos movimentos tinham como objetivo comum modificar a realidade em que a população negra americana estava inserida e, que, o meio encontrado para isso foi as artes. No entanto, o *Black Arts Movement* avançou mais no que se refere ao campo político, posto que ele caminhou lado-a-lado de outro importante movimento em defesa dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos, o *Black Power*.

³³ "(...) a collective effort to bring about fundamental social reform. It is a collaborative rather than an individualistic enterprise. No matter how many factions are involved, there is always a common objective was to transform the manner in which black people in the United States of America were defined and treated. And African American writers and artists, as a vital sector of the movement, sought to transform the manner in which black Americans were represented and portrayed in literature and the arts" (GATES JR; MCKAY, 1997, p. 1796).

O *Black Power Movement* foi um importante movimento que teve seu período de atividades entre as décadas de 1960 e 1970, momento de intensidade na luta pelos direitos civis dos negros. Foi um movimento que se inspirava no pan-africanismo³⁴, socialismo e movimentos pela independência de países africanos. Suas atividades variavam de reuniões políticas à defesa da luta armada (BARBOSA, 2015).

Segundo o historiador Ogbal (2005), dentre as várias ideias e objetivos desse movimento, as que se destacavam eram, “orgulho negro e autodeterminação”. Ainda de acordo com Ogbal (2005), para que houvesse um real empoderamento dos negros era necessária e urgente uma independência das instituições dominadas pelos brancos.

Para Smethurst (2005), “[...] é relativamente comum definir brevemente as Artes Negras como o braço cultural do movimento *Black Power*. Contudo, alguém poderia facilmente dizer que o *Black Power* era o braço político do *Black Arts Movement*”³⁵ (SMETHURST, 2005, p. 14).

Havia uma grande interação entre esses dois movimentos, o que possibilitou a expansão do alcance de suas ideias e ações. Smethurst (2005) argumenta que

Os circuitos *Black Power* e *Black Arts* eram muito das vezes os mesmos, não apenas ideologicamente, mas praticamente. Os organizadores e artistas negros poderiam organizar reuniões do *Black Power* em diferentes cidades durante uma turnê de performance. Por outro lado, podia se estar em uma cidade para uma grande reunião ou convenção política e fazer leituras, concertos musicais, peças de teatro e assim por diante³⁶ (SMETHURST, 2005, p. 14-15). Tradução livre.

Nessa perspectiva, assinalo que o estreito contato desses dois movimentos permitiu que integrantes do *Black Arts Movement* intensificassem o teor político no conteúdo de suas artes, no qual um pensamento antirracista pudesse ser difundido ao mesmo tempo em que uma nova estética negra fosse proposta, sendo essa a partir da perspectiva de negros e negras.

³⁴ Segundo o historiador Barbosa (2015), “O Pan-africanismo nasceu da luta de ativistas negros na África e, sobretudo, na diáspora americana, em prol da valorização de sua coletividade. Sua marca inicial, entre fins do século XVIII e meados do século XX, foi a construção de visões positivas e internacionalistas acerca de sua identidade étnico-racial, entendida como comunidade negra: africana e afrodescendente. (...) A partir de 1945, o Pan-africanismo entrou num segundo momento, como parte integrante das lutas de independência nacional e contra o neocolonialismo na África” (BARBOSA, 2015, p. 01).

³⁵ “Is a relative commonplace to briefly define Black Arts as the cultural wing of the Black Power movement. However, one could just as easily say that Black Power was the political wing of the Black Arts movement” (SMETHURST, 2005. p. 14).

³⁶ “Black Power and Black Arts circuits were often the same, not just ideologically, but practically. Black organizers/artists might set up Black Power meetings in different cities while on some sort of performance tour. Conversely, one might be in town for a big meeting or political convention and put on readings, concerts, plays, and so on” (SMETHURST, 2005. p. 14-15).

Para um dos integrantes desse movimento, Larry Neal (1968),

O *Black Arts Movement* é radicalmente oposto a qualquer conceito do artista que o afaste de sua comunidade. Este movimento é a irmã estética e espiritual do conceito Poder Negro. Como tal, ele imagina uma arte que fala diretamente às necessidades e aspirações da América Negra. Para realizar essa tarefa, o *Black Arts Movement* propõe uma reordenação radical da estética cultural ocidental. O conceito das Artes Negras e do Poder Negro ambos se relacionam amplamente com o desejo do afro-americano de autodeterminação e nacionalidade. Ambos os conceitos são nacionalistas. Um deles se preocupa com a relação entre arte e política; o outro com a arte da política³⁷ (NEAL, 1968, p. 29). Tradução livre.

Essa relação entre artes e comunidade, artes e poder presentes no pensamento de Neal (1968) relacionados com o objetivo de se alcançar uma nova estética, um novo sujeito em que a cultura de matriz africana seja os alicerces, na minha percepção são questões fundamentais para se compreender os caminhos percorridos pelo *Black Arts Movement*, da mesma forma que suas possíveis interações com o Cinema Negro, visto que há rompimentos nesse processo de busca por uma estética alternativa.

A importância que o *Black Arts Movement* tem para a história dos Estados Unidos, em particular para negras e negros, ocorre em razão de suas aspirações e ações, que por meio de um ativismo através das artes oportuniza que uma parte da população negra tenha acesso às narrativas nas quais o controlador do enredo é aquele que compartilha das mesmas dores e alegrias de ser um indivíduo negro em um país segregado. Pois, de acordo com Neal (1968),

Um dos princípios básicos do *Black Power* é a necessidade de os negros definirem o mundo em seus próprios termos. O artista negro fez o mesmo em relação ao contexto da estética. Os dois movimentos postulam que existem de fato e em espírito duas Américas - uma negra, outra branca. O artista negro entende que seu dever primário é falar das necessidades espirituais e culturais dos negros. Portanto, o principal objetivo dessa nova geração de escritores contemporâneos é confrontar as contradições que surgem da experiência do homem negro no ocidente racista³⁸ (NEAL, 1968, p. 29). Tradução livre.

³⁷ "The Black Arts Movement is radically opposed to any concept of the artist that alienates him from his community. This movement is the aesthetic and spiritual sister of the Black Power concept. As such, it envisions an art that speaks directly to the needs and aspirations of Black America. In order to perform this task, the Black Arts Movement proposes a radical reordering of the western cultural aesthetic. [...] The Black Arts and the Black Power concept both relate broadly to the Afro-American's desire for self-determination and nationhood. Both concepts are nationalistic. One is concerned with the relationship between art and politics; the other with the art of politics" (NEAL, 1968, p. 29).

³⁸ "A main tenet of Black Power is the necessity for Black people to define the world in their own terms. The Black artist has made the same point in the context of aesthetics. The two movements postulate that there are in fact and in spirit two Americas — one black, one white. The Black artist takes this to mean that his primary duty is to speak to the spiritual and cultural needs of Black people. Therefore, the main thrust of this new breed of contemporary writers is to confront the contradictions arising out of the Black man's experience in the racist West" (NEAL, 1968, p. 29).

Examino que, quando Neal (1996) fala da importância de “os negros definirem o mundo em seus próprios termos”, podemos nos recorrer também ao *Harlem Renaissance*, no que se refere “a-escrita-de-si” para se descolar das representações cristalizadas. E em relação às “duas Américas, uma negra e outra branca” apontada pelo autor, observo que ele está se referindo a segregação existente nos Estados Unidos o que faz com que não apenas os níveis de sociabilidade ou a presença do Estado aconteça de formas diferentes, mas uma gama de fatores que distinguem essas “duas Américas”.

Porém, o que destaco aqui é que há pontos em comum entre esses dois “locais”, dado que, mesmo que exista essa divisão, ambas estão em permanente contato, o que faz com que uma influencie a outra e vice-versa. E deste modo, em consequência de um passado escravista que ainda reverbera, o racismo estrutural e o privilégio branco fazem parte dos alicerces dessas relações moldando as interações sociais.

Isto posto, a vivência de sujeitos negros nessa sociedade está repleta de contradições, sendo isso visível quando se vincula a existência desses com a mão-de-obra manual e subalterna. Ou, em momentos que referenciais de sua cultura, a exemplo da música, é requisitado para servir como momentos de alegria e descontração para uma plateia que avista nessa população apenas “serviço” de entretenimento. Ou ainda, na ocasião em que a sociedade precisa de um indivíduo para transformar em suspeito a fim de justificar todos as suas desconfianças, medos e ódios, que devido aos resquícios da escravidão, aos negros continuam sendo atribuídos o lugar-social de suspeito padrão, aquele que é uma ameaça contínua para determinadas comunidades.

Todavia, ele se torna invisível quando se refere a trabalhos “intelectuais” e de alto prestígio ou, sempre que suas artes confrontam os “lugares comuns” que os foram destinados, a exemplo de músicas em que as letras fazem uma crítica ao racismo, às desigualdades sociais, ao privilégio branco ou ainda, nos momentos em que as diversas mídias, principalmente as telenovelas, filmes e seriados desconsideram artistas negros na escolha de seus protagonistas, uma vez que há um padrão de beleza, comportamento e fala no qual o negro está a margem. Esse são apenas alguns exemplos de áreas em que se há uma invisibilização de corpos e subjetividades negras.

Entendo que, por efeito dessas contradições nas quais sujeitos negros foram construídos como representações e, guardada as devidas proporções, continuam inseridos, e aliado ao que já foi discutido até o momento, podemos compreender um pouco dos motivos pelos quais os artistas negros do *Black Arts Movement* e aqueles que foram influenciados

pelo, conceberam algumas das artes com características ativistas que tiveram maior repercussão e mais impactaram a sociedade das décadas de 1960 e 1970. A partir desse prisma, Smethurst (2005) argumenta que,

O *Black Arts Movement* produziu algumas das poesias, peças teatrais, danças, músicas, artes visuais e literatura de ficção mais emocionantes dos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial. [...] alcançou um público afro-americano em massa, não-regional, trans-regional, numa extensão sem precedentes para um corpo de arte tão formal (para não mencionar o político), especialmente nos gêneros da poesia e do teatro³⁹ (SMETHURST, 2005 371). Tradução livre.

Nesse sentido, um dos integrantes desse movimento, Larry Neal (1968) relata que houve um tipo de “despertar”, já que:

Na primavera de 1964, LeRoi Jones, Charles Patterson, William Patterson, Clarence Reed, Johnny Moore e vários outros artistas negros abriram a Escola de Teatro e Repertório de Artes Negras. [...] eles iniciaram uma série de leituras de poesia e concertos. Essas atividades representavam as tendências mais avançadas do movimento e eram de excelente qualidade artística. A Escola de Artes Negras ficou sob ataque imediato pela estrutura de poder de Nova York. A instituição temendo a criatividade dos negros, fez exatamente o que se esperava - atacou o teatro e todos os seus valores. Entretanto, a escola recebeu doações. [...] De acordo com suas ideias culturais “revolucionárias”, o Teatro das Artes Negras levou seus programas às ruas do Harlem. Durante três meses, o teatro apresentou peças de teatro, concertos e leituras de poesia para as pessoas da comunidade. Peças que destruíram as ilusões do corpo político americano e despertaram os negros no sentido de suas vidas⁴⁰ (NEAL, 1968, p. 32). Tradução livre.

A iniciativa desse grupo de teatral de levar para as ruas do bairro do *Harlem* da cidade de Nova Iorque suas atividades demonstram seus anseios por mudanças, posto que o grupo estava sob fortes ataques devido ao foco do projeto ser um “despertar” de consciência nos

³⁹ “The Black Arts movement produced some of the most exciting poetry, drama, dance, music, visual art, and fiction of the post – World War II United States. [...] it reached a nonelite, transregional, mass African American audience to an extent that was unprecedented for such a formally (not to mention political) radial body of art, especially in the genres of poetry and drama” (SMETHURST, 2005. p. 371).

⁴⁰ “In the spring of 1964, LeRoi Jones, Charles Patterson, William Patterson, Clarence Reed, Johnny Moore, and a number of other Black artists opened the Black Arts Repertoire Theatre School. [...] they initiated a series of poetry readings and concerts. These activities represented the most advanced tendencies in the movement and were of excellent artistic quality. The Black Arts School came under immediate attack by the New York power structure. The Establishment, fearing Black creativity, did exactly what it was expected to do-it attacked the theatre and all of its values. In the meantime, the school was granted funds. [...] In keeping with its “revolutionary” cultural ideas, the Black Arts Theatre took its programs into the streets of Harlem. For three months, the theatre presented plays, concerts, and poetry readings to the people of the community. Plays that shattered the illusions of the American body politic, and awakened Black people to the meaning of their lives”(NEAL, 1968, p. 32).

sujeitos negros, e uma aproximação direta com seu público alvo pode ser considerado sinônimo de potência.

Ainda por esse ângulo é importante mencionar que a repercussão desse movimento foi vivenciada em diversos lugares dos Estados Unidos, bem como em espaços de teatro considerados não-formais, onde narrativas que propunham uma nova forma de conceber a sociedade a partir de uma estética negra estavam aparecendo. O critico literário Mike Sell (2001) aponta que o *Black Arts Movement* teve uma abrangência expressiva. Segundo sua leitura do movimento,

[...] foi muito além dessas instituições frequentemente invocadas. O impacto foi sentido não apenas na Califórnia ou em Nova York, mas naqueles locais de performance que raramente chegam às histórias acadêmicas do teatro: faculdades comunitárias, grupos amadores e teatros profissionais regionais que estão longe dos grandes centros urbanos e culturais dos Estados Unidos⁴¹ (SELL, 2001, p. 62). Tradução livre.

As contribuições do *Black Arts Movement* ultrapassam os palcos de teatro ou as páginas dos livros, da mesma maneira que não se limita no fomento a um aumento da autoestima, autoconfiança, consciência racial da população negra. Pois foi também uma ação de reflexão sobre os modos pelos quais os conhecimentos/conceitos são construídos e difundidos. Para Sell (2001), “[...] a alma do *Black Arts Movement* está ligada aos dilemas ontológicos e epistemológicos da performance numa sociedade tendenciosamente racista do espetáculo que torna contraditório o gesto revolucionário [...]”⁴² (SELL, 2001, p. 74).

Essa sociedade que torna incoerente as atitudes de caráter transformador tendem a inverter e igualar as opressões sofridas pelos diversos grupos sociais que compõem a sociedade, aqui em particular a população negra, do mesmo modo em que insistem em subordinar as ações desses grupos. E na ocasião em que há uma autonomia na forma de pensar e agir, o que se percebe é uma tentativa de inversão de papéis, pelo qual o opressor lança-se no papel de oprimido ao passo que torna o oprimido em opressor.

Em suas reflexões sobre o racismo nos Estados Unidos até a década de 1960 e acerca das adversidades que o *Black Arts Movement* estava enfrentando, Neal (1968) fala sobre essas

⁴¹ “[...] went well beyond these often-invoked institutions. The impact was felt not merely in California and New York but in those performance arenas that rarely make it into academic theater histories: communities colleges, amateur groups, and regional professional theaters away from the major urban and cultural centers of U.S” (SELL, 2001, p. 62).

⁴² “[...] the soul of the Black Arts Movement is bound to the ontological and epistemological dilemmas of performance in a tendentiously racist ‘society of spectacle’, that makes and revolutionary gesture contradictory [...]” (SELL, 2001, p. 74).

tentativas ardilosas de inversão e desqualificação das opressões vivenciadas pelos negros. Ele assinala que,

[...] a mente ocidental, com rationalizações espertas, iguala a violência dos oprimidos com a violência do opressor. De modo que, quando o nativo prega a autodeterminação, o homem ocidental, branco e esperto interpreta erroneamente como ódio de todos os brancos. Quando o político negro radical adverte seu povo para não confiar nos políticos brancos de esquerda e direita, mas, em vez disso, se organizarem separadamente com base no poder, o homem branco grita: "racismo inverso". Ou ele dirá, como muitos deles fazem hoje: "Deploramos o racismo branco e negro." Como se os dois pudessem ser equiparados⁴³ (NEAL, 1968, p. 35). Tradução livre.

Quando Neal (1968) menciona que negros/as são acusados de “racismo inverso” pelo fato de ser incentivado a não confiar em políticos brancos de esquerda ou direita, mas se auto organizarem, analiso que aqueles que fazem essa crítica, ou seja, acusam de “racismo inverso”, não reconhecem a existência de um racismo estrutural atuante, assim como insistem em não aceitar a possibilidade do desmonte do privilégio branco operante nos diferentes níveis sociais.

Penso que esse é também um dos motivos pelos quais as ações do *Black Arts Movement* foram relevantes, pois ao propor uma estética negra para as artes em conjunto com a continuidade das ideias do *Harlem Renaissance*, a exemplo da “escrita-de-si”, foi estimulado um confronto artístico e político contra o modelo branco de pensar e pautar a sociedade, inclusive as relações sociais de negros e negras.

Quando falamos de uma “estética negra” várias coisas significam. Primeiro, assumimos que já existe a base para tal estética. Essencialmente, consiste de uma tradição cultural afro-americana. Mas essa estética é finalmente, por implicação, mais ampla do que essa tradição. [...] O motivo por trás da estética negra é a destruição da coisa branca, a destruição de ideias brancas e formas brancas de olhar para o mundo. A nova estética é baseada principalmente numa Ética que faz a seguinte pergunta: qual visão do mundo é finalmente mais significativa, nossa ou a dos opressores brancos? O que é a verdade? Ou de forma mais precisa, de quem expressaremos a verdade, a dos oprimidos ou dos opressores⁴⁴ (NEAL, 1968, p. 30). Tradução livre.

⁴³ “[...] the Western mind, with clever rationalizations, equates the violence of the oppressed with the violence of the oppressor. So that when the native preaches self-determination, the Western white man cleverly misconstrues it to mean hate of all white men. When the Black political radical warns his people not to trust white politicians of the left and the right, but instead to organize separately on the basis of power, the white man cries: ‘racism in reverse.’ Or he will say, as many of them do today: "We deplore both white and black racism." As if the two could be equated" (NEAL, 1968, p. 35).

⁴⁴ “When we speak of a “Black aesthetic” several things are meant. First, we assume that there is already in existence the basis for such an aesthetic. Essentially, it consists of an African-American cultural tradition. But this aesthetic is finally, by implication, broader than that tradition. [...] The motive behind the Black aesthetic is the destruction of the white thing, the destruction of white ideas, and white ways of looking at the world. The

Os questionamentos feitos por Neal (1968) no final da década de 1960, nos quais indagava sobre qual premissa era considerada mais importante, a do opressor ou a do oprimido, foi o ponto de partida para a defesa de uma estética negra pelo *Black Arts Movement*, visto que uma de suas principais ideias era justamente contestar a forma pela qual a população negra era representada nas artes e consequentemente projetada fora delas. Constatou que esse é um ponto de ligação com o Cinema Negro, uma vez que para mudar tais representações não era suficiente a inserção de negros e negras interpretando personagens sem estereótipos, era necessário que esses personagens fossem construídos e dirigidos por subjetividades semelhantes.

Tal como o *Harlem Renaissance*, o *Black Arts Movement* teve uma curta duração. Suas atividades foram diminuindo a intensidade e a sequência a partir de meados da década de 1970. Segundo Smethurst (2005),

À medida que o movimento cresceu e as instituições se desenvolveram, conflitos que eram ideológicos, materiais (por exemplo, distribuição de dinheiro público ou de fundações) ou pessoais se tornaram mais intensos em muitos aspectos. [...] esses conflitos não apenas contribuíram para o declínio do movimento, mas também para como nos lembramos e interpretamos o movimento hoje⁴⁵ (SMETHURST, 2005, p. 367). Tradução livre.

Pelo fato do *Black Arts Movement* e *Black Power* terem uma relação intrínseca, o mesmo pode ser visto como um movimento de caráter radical, mas uma pergunta tem que ser feita, radical para quem? Pois um movimento que propõe reflexões acerca das normas estabelecidas que se basearam em ideais de racismo estrutural e privilégio branco e, diante disso, apresenta uma nova estética por meio de uma arte engajada que é pautada na cultura negra será radical apenas para aqueles que estão tendo suas zonas de conforto abaladas. Nessa perspectiva, Gates Jr e Mckay (1997) argumentam que,

De acordo com sua definição de si mesmos como participantes de um movimento, escritores e artistas afro-americanos recorreram às massas dos afro-americanos para sua inspiração e definiram seus objetivos em termos sociais e políticos amplamente coletivos. Seu objetivo era criar obras que seriam, nas palavras de Maulana Karenga,

new aesthetic is mostly predicated on an Ethics which asks the question: whose vision of the world is finally more meaningful, ours or the white oppressors'? What is truth? Or more precisely, whose truth shall we express, that of the oppressed or of the oppressors?" (NEAL, 1968, p. 30).

⁴⁵ "As the movement grew and institutions developed, conflicts that were ideological, material (e.g., the distribution of public and foundation grant money), or personal became more intense in many respects [...] These conflicts not only contributed to the decline of the movement but also to how we remember and interpret the movement today" (SMETHURST, 2005. p. 367).

“funcionais, coletivas e engajadas”. Assim, as Artes Negras dos anos 60 propuseram criar uma expressão politicamente engajada [...]⁴⁶ (GATES JR; MCKAY, 1997, p. 1796-1797). Tradução livre.

O ativismo em prol da população negra por meio das artes é o ponto de partida comum do *Harlem Renaissance* e do *Black Arts Movement*. Ambos os movimentos, em momentos históricos distintos, contribuíram de suas maneiras para uma positivação das representações dos corpos negros, da mesma forma que suas subjetividades “dentro” das artes, da mesma forma que foram importantes para avanços significativos “fora” das artes também, onde em alguns momentos se assemelhavam, em outros se distanciavam. De acordo com Taylor (2004),

Tanto o *Harlem Renaissance* quanto o *Black Arts Movement* contribuíram para a cultura afro-americana. [...] o *Harlem Renaissance* era o trampolim para os afro-americanos se tornarem o que Alain Locke chamava de “Novo Negro”. Era o começo para o empoderamento dos afro-americanos. Por contraste, o *Black Arts Movement* foi o legado do *Harlem Renaissance*. [...] O *Black Arts Movement* era um projeto colaborativo em vez de individualista. Era sobre “poder negro”, em vez de apenas liberdade de expressão artística. Mais do que “poder negro” era sobre como os afro-americanos eram tratados e respeitados nos Estados Unidos⁴⁷ (TAYLOR, 2004, p. 19). Tradução livre.

Retomando as perguntas realizadas por Neal (1968) na década de 1960 sobre quais premissas são mais significativas, as dos opressores ou dos oprimidos, entendo que essas podem ser realizadas nos dias atuais (2018), dado que tanto nos Estados Unidos como no Brasil, ainda prevalece uma cultura racista que modela o olhar alheio no momento de concepção e projeção de sujeitos negros dentro e fora das artes. Deste modo, os ideais desses movimentos são importante na atualidade, principalmente no que se refere ao “[...] direito dos afro-americanos de determinar seu próprio destino”⁴⁸ (TAYLOR, 2004, p. 10), ou em outras palavras, tornar possível que negros e negras construam as narrativas de suas vidas.

⁴⁶ “In accord with their definition of themselves as participants in a movement, African Americans writers and artists turned to African Americans masses for their inspiration and defined their goals in broadly collective social and political terms. Their objective was to create works that would be-in the words of Maulana Karenga – ‘functional, collective, and committing’. Hence, the Black Arts of the 1960s proposed to create politically engaged expression [...]” (GATES JR; MCKAY, 1997, p. 1796-1797).

⁴⁷ “Both the *Harlem Renaissance* and the *Black Arts movement* have contributed to the African American Culture. [...] the *Harlem Renaissance* was the stepping stone for African Americans to becoming what Alaine Locke called the New Negro. It was the beginning to the empowerment of African Americans. By Contrast the *Black Arts Movement* was the legacy of the *Harlem Renaissance*. [...] The *Black Arts Movement* was a collaborative project rather than individualistic. It was about ‘Black Power’, rather than just freedom of artistic expression. More than just black power, it was about how African American’s were treated and respected in the United States” (TAYLOR, 2004, p. 19).

⁴⁸ “[...] the right of African Americans to determine their own destiny.” (TAYLOR, 2004, p. 10).

Diante disso, ao lado do *Harlem Renaissance*, o *Black Arts Movement* talvez tenha sido o movimento cultural que mais influenciou o Cinema Negro dos Estados Unidos no século XX, principalmente no período de efervescência da luta pelos direitos civis da população negra desse país. E tais movimentos certamente ressoaram em outros países e outras culturas, trazendo ventos promissores também para as lutas na sociedade brasileira.

2 A DIÁSPORA RECONSTRUÍDA NO CINEMA: DIÁLOGOS, FRONTEIRAS E HIERARQUIAS

“(...) as práticas cinematográficas negras devem continuar fundamentalmente preocupadas com as questões que atualmente definem a luta política dos negros. Por isso, quero avançar uma teoria do cinema negro que esteja de acordo com as práticas cinematográficas que visam fomentar a mudança social (...)” (LOTT, 1997)

“Quem tem o poder de representar, tem o poder de definir e determinar a identidade” (SILVA, 2000, p. 91). É a partir do entendimento desse teórico que quero iniciar uma reflexão sobre a produção do Cinema Negro no Brasil e nos Estados Unidos, portanto, aqui pensado como construção de representações em disputas sobre identidades e nação. Nessa perspectiva, Hall (2006) argumenta que “[...] na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas” (HALL, 2006, p. 26), assim, parto do pressuposto que as representações inferidas pelo cinema dialogam direta e indiretamente com nossas construções identitárias.

Oriundas de um contexto social vinculado por práticas racistas existentes no Brasil, a construção e realização de um Cinema Negro se fizeram importantes e ainda se fazem, uma vez que a presença de sujeitos, atores/atrizes, representações negras na frente e atrás das câmeras de cinema e outras produções audiovisuais continua sendo mínima.

A partir de uma apreciação dos caminhos percorridos pelo Cinema Negro nos Estados Unidos e Brasil, reconstruo nas linhas abaixo diálogos e pontes para pensar a interação entre os movimentos da diáspora africana presente nesses dois países. A intenção é investigar e problematizar possíveis interações, diferenças, transculturações, negociações, assimilações, fronteiras e hierarquias criadas e/ou ultrapassadas pelo Cinema Negro em relação às produções audiovisuais, inclusive aquelas inseridas no *mainstream*, isto é, produções com fácil acesso aos espaços centrais de/para circulação e difusão de produções audiovisuais, como por exemplo, os filmes exibidos nas grandes salas de cinema, bem como os exibidos nos horários de maiores audiências dos canais de televisão.

Destaco nesta jornada interpretativa, encontros e desencontros, avanços e recuos, no tocante ao diálogo feito entre os diferentes movimentos sociais, em particular o movimento negro e os/as realizadores/as do Cinema Negro, no que diz respeito às representações construídas/veiculadas nas produções audiovisuais e aos possíveis efeitos dessa de representatividade na frente e por detrás das câmeras.

2.1 Aspectos do Cinema Negro nos Estados Unidos da América

Para compreendermos os motivos pelos quais o surgimento de um Cinema Negro nos Estados Unidos da América foi importante e necessário, é essencial entendermos em quais condições os artistas negros começaram a aparecer nas telas de cinema.

A presença de negros e negras em filmes produzidos nos Estados Unidos, seja dentro ou fora do *mainstream*, circuito comercial hegemônico, é percebida desde os primeiros anos de atividades do cinema nesse país, final do século XIX e começo do XX. No entanto, essa presença era sublinhada por estereótipos que colocava os personagens que quase sempre estavam na condição de figurantes e coadjuvantes em posições de bestialidade, subalternidade e exotismo, uma triade de representações inspiradas, veiculadas, reiteradas na literatura produzida durante e pós escravidão que ultrapassaram as páginas dos livros, bem como as telas do cinema e influenciaram no *modus operandi* que grande parte da sociedade americana utilizou para observar, compreender e agir perante a cultura e o comportamento da população negra de seu país.

Nessa perspectiva, Cripps (1979) argumenta que

Desde o início do cinema americano na década de 1890, os afro-americanos apareceram na tela. Pode-se argumentar que a função desses primeiros filmes era dizer aos brancos sobre o negro no interior de sua cultura. As primeiras vinhetas recorrentes dos filmes de Thomas Edison incluíam concursos de “comendo-melancia”, reconstituições de campanhas contra guerrilheiros nas Filipinas e fragmentos de coisas antropológicas, como mulheres da índia ocidental dançando, vendendo carvoeiros ou bebês tomando banho⁴⁹ (CRIPPS, 1979, p. 13). Tradução livre.

Thomas Edison foi o criador e administrador da Motion Pictures (1894-1918), que é considerada a primeira produtora de filmes, conhecida também como Edison Studios. Conforme Cripps (1979) aponta, nas primeiras obras dessa produtora, onde havia a presença de negros, o intuito era mostrar para um público branco a cultura dessas pessoas, a exemplo de concursos para verificar quem comia uma melancia de modo mais rápido. Essa imagem se tornaria um estereótipo, uma alegoria, visto que a plantação e venda dessa fruta era uma forma que a população negra, recém saída da escravidão, encontrou para garantir sua sobrevivência. De acordo com o historiador Black (2014),

⁴⁹ “From the very beginning of American cinema in the 1890s, Afro Americans appeared on the screen. One might argue that the function of these early films was to tell whites about the black on the periphery of their culture. Early topical vignettes in Thomas Edison’s films included watermelon-eating contests, reenactments of campaigns against guerrillas in the Philippines, and fragments of anthropological ephemera such as West Indian women dancing, coaling ships, or bathing babies” (CRIPPS, 1979, p. 13).

O estereótipo de que os afro-americanos gostam excessivamente de melancia surgiu por uma razão histórica específica e serviu a um propósito político específico. O tropo entrou em vigor quando os escravos conquistaram sua emancipação durante a Guerra Civil. Os brancos do Sul ameaçados pela nova liberdade dos negros, responderam fazendo da fruta um símbolo da impureza, da preguiça, da infantilidade e da presença pública indesejada dos negros. Esse tropo racista explodiu na cultura popular americana, tornando-se tão penetrante que sua origem histórica se tornou obscura. Poucos americanos em 1900 teriam adivinhado que o estereótipo tinha menos de meio século⁵⁰ (BLACK, 2014, p. 01). Tradução livre.

Ainda segundo esse historiador, “[...] a principal mensagem do estereótipo da melancia era que os negros não estavam prontos para a liberdade”⁵¹ (BLACK, 2014, p. 01). A difusão desse estereótipo ocorreu por diversos meios até chegar ao cinema, pois, “no início do século XX, o estereótipo da melancia estava em toda parte - cartões postais, pegadores de panelas, pesos de papel, partituras, saleiros e pimenteiros”⁵² (BLACK, 2014, p. 01).

Penso que os filmes produzidos pela *Edison Studios* que continham essas representações foi o início de uma ampla reprodução por meio do cinema de estereótipos relacionados à população negra, sendo essa não restrita aos afro-americanos, mas aos negros e negras de forma geral, seja do continente africano ou de outras regiões envolvidas na diáspora.

As mensagens de “impureza”, “preguiça”, “infantilidade” e “presença pública indesejada” emitidas pela figura do negro “comedor de melancias” e por outros estereótipos se tornaram referências para as relações interpessoais da sociedade norte-americana do começo do século passado, o que resultou em uma modelação da identidade negra, cuja reiteração sistemática em diferentes discursos, tempos e lugares acabam por forjar uma espécie de imagem-modelo ou representação central negativa não apenas nas telas norte-americanas, mas no espectro do imaginário ocidental moderno. Em outras palavras, os negros e as negras foram aprisionados em um cerco identitário, no qual a produção e reprodução de imagens identitárias e seus efeitos se torna um processo complexo, contudo, as imagens

⁵⁰ “The stereotype that African Americans are excessively fond of watermelon emerged for a specific historical reason and served a specific political purpose. The trope came into full force when slaves won their emancipation during the Civil War. Southern whites, threatened by blacks’ newfound freedom, responded by making the fruit a symbol of black people’s perceived uncleanliness, laziness, childishness, and unwanted public presence. This racist trope then exploded in American popular culture, becoming so pervasive that its historical origin became obscure. Few Americans in 1900 would’ve guessed the stereotype was less than half a century old” (BLACK, 2014, p. 01).

⁵¹ “The primary message of the watermelon stereotype was that black people were not ready for freedom” (BLACK, 2014, p. 01).

⁵² “By the early twentieth century, the watermelon stereotype was everywhere —postcards, potholders, paperweights, sheet music, salt-and-pepper shakers” (BLACK, 2014, p. 01).

negativas recorrentes fazem com que essa identidade seja lida, recebida e julgada pela sociedade como algo a ser evitado e tratado.

2.1.1 O Tio Tom e o *blackface*

Pelo fato da representação do negro ser negativa conforme tal produção verificada, inclusive em espaços públicos, a recente indústria cinematográfica também não facilitaria que artistas negros fossem protagonistas de suas produções, deste modo, quando o roteiro do filme carecia de um personagem negro, as produtoras utilizavam o recurso do *blackface*, ou seja, era escolhido um artista branco para interpretar o personagem negro e o pintava de preto. Essa prática foi muito comum no teatro norte-americano e consequentemente foi utilizada nas primeiras décadas de atividades do cinema nos EUA. Essa técnica era comum no Brasil também, tanto no teatro e cinema quanto na televisão, tornando-se uma espécie de moda.

Segundo o historiador Bogle (1997),

O ano era 1903. “A cabana do Tio Tom” era um filme de doze minutos. Ele (Tom) foi o primeiro personagem negro dos filmes americanos. O grande paradoxo era que, na verdade, Tom não era negro de forma alguma. Em vez disso, ele era um ator branco sem nome, ligeiramente acima do peso, pintado de preto⁵³ (BOGLE, 1997, p. 13). Tradução livre.

Conforme Bogle (1997) aponta, “Tom” foi o primeiro personagem negro com destaque em um filme, contudo, o ator não era negro, era branco tentando se passar por um negro através do recurso do *blackface*. E, para além disso, sua interpretação estava repleta de estereótipos.

O filme *A Cabana do Tio Tom* foi baseado no livro de mesmo título da autora americana Harriet Beecher Stowe que foi publicado em 1853 e que em 1855 já tinha vendido duas milhões de cópias. De acordo com Pilgrim (2000, p. 01), o livro de Stowe tinha um caráter antiescravista, apesar de ter uma narrativa na qual o personagem “Tio Tom” era apresentado como o “bom escravizado”, ou seja, um negro escravizado obediente, leal, feliz e empenhado em fazer de tudo para obter o reconhecimento de seus senhores brancos sem perder o reconhecimento dos outros escravizados.

Apesar e por conta da referida publicação privilegiar uma narrativa na qual representa o escravizado como dócil e subserviente, o que contribuiu também para a construção desse

⁵³ “The year was 1903. The twelve-minute motion picture was Uncle Tom’s Cabin. He was the American movies’ first black character. The great paradox was that in actuality Tom was not black at all. Instead he was a nameless, slightly overweight white actor made up in blackface” (BOGLE, 1997, p. 13).

estereótipo, a mesma foi recebida como uma obra de caráter abolicionista, o que provocou um grande incômodo nos estados escravistas e, consequentemente várias reações, a exemplo da publicação de livros que contrapunham as ideias de Stowe, bem como a realização de peças teatrais que retratavam o “Tio Tom” e a escravidão em conformidade com as ideias do sistema escravista. Nessa perspectiva, Pilgrim (2000) aponta que,

Nos primeiros três anos após sua publicação, catorze romances de escravidão foram escritos para contradizer as mensagens antiescravistas do livro. Um enfraquecimento mais sutil do retrato de escravidão de Stowe ocorreu nos palcos de entretenimento. Em 1879, havia pelo menos quarenta e nove empresas itinerantes que encenavam a “A Cabana do Tio Tom” nos Estados Unidos. As versões teatrais, frequentemente chamadas de “Shows do Tom”, divergiam do livro de Stowe de formas significativas. A violência inerente à escravidão foi minimizada. Em alguns casos, a brutalidade foi ignorada completamente. Os escravos eram descritos como “negros felizes” vivendo sob um sistema benevolente e paternalista⁵⁴ (PILGRIM, 2000, p. 01). Tradução livre.

A representação do escravizado encenada no personagem “Tio Tom” não por acaso tornaria-se um dos estereótipos mais difundidos na cultura americana, pois na literatura assim como no cinema e posteriormente na televisão, essa figura foi retratada como um homem negro velho, cristão, dessexualizado, submisso, obediente, fiel, feliz, solitário e que fazia de tudo para obter a aprovação de seu senhores brancos, inclusive trair seus semelhantes que estavam na mesma condição em que ele, ou seja, também escravizados.

O filme *A Cabana do Tio Tom*⁵⁵, produzido por Edwin Porter em 1903, reproduziu os estereótipos difundidos pelos “Shows do Tom”, focando na submissão e infantilidade do personagem. Segundo Pilgrim (2000), “[...] no primeiro quarto do século XX houve muitas adaptações cinematográficas de *A Cabana do Tio Tom*, que retrataram a escravidão como uma instituição benevolente, especialmente Tom, como fiel, infantil, irracional e feliz”⁵⁶ (PILGRIM, 2000, p. 01).

Em 1914, o ator negro Sam Lucas interpretou “Tio Tom” no filme *Ritchey & Daly*, no momento das gravações desse, o ator estava com setenta e dois anos e já com dificuldades de locomoção, o que nas palavras de Pilgrim (2000, p. 01), “[...] ajudou a perpetuar a percepção

⁵⁴ “In the first three years after its publication, fourteen proslavery novels were written to contradict the book's antislavery messages. A more subtle undermining of Stowe's portrayal of slavery occurred on entertainment stages. By 1879 there were at least forty-nine traveling companies performing Uncle Tom's Cabin throughout the United States. The stage versions, often called Tom Shows, differed from Stowe's book in significant ways. The violence inherent in slavery was understated. In some instances the brutality was ignored completely. Slaves were depicted as "happy darkies" living under a benevolent, paternalistic system” (PILGRIM, 2000, p. 01).

⁵⁵ No Brasil, ganharia o nome de “A Cabana do Pai Tomás”.

⁵⁶ “In the first quarter of the 20th century there were many cinematic adaptations of Uncle Tom's Cabin which portrayed slavery as a benevolent institution, especially Tom, as loyal, childlike, unthinking, and happy” (PILGRIM, 2000, p. 01).

de que Tio Tom era velho e fraco fisicamente.” Posteriormente outros filmes com tais representações de homens negros idosos, escravizados e dóceis continuaram sendo realizados e o perfil do personagem continuava o mesmo.

Em consequência disso, o termo “Tio Tom” hoje considerado um insulto quando dirigido a um negro, dado que simboliza um sujeito negro subserviente às pessoas brancas, sempre dócil, fiel e que nunca reclama do lugar em que foi posto, bem como não problematiza o privilégio branco que oprime e influencia a pensar e agir como um subalterno.

A figura do “Tio Tom” pode ser considerada a “fórmula” que Locke (1925) menciona, pois, o personagem não tem família, não tem uma parceira amorosa, é um solitário que vive em prol de uma família branca e, isso, tem um propósito específico, que foi em um primeiro momento o da não integração da população negra na sociedade, pois era um corpo indesejado e, em um segundo momento, evidenciar o lugar social destinado a esses sujeitos negros.

A partir da disseminação dessa representação construída no personagem estereotipado por meio do cinema, outros surgiram em diversos filmes, tais como o trágico mulato, a *mammy* e o negro brutal, conforme aponta o historiador Bogle (1997, p. 13). *Mammy*, no Brasil seria a “ama-de-leite” ou “ama seca” que no período da escravidão amamentava os filhos dos senhores brancos e cuidava como se fossem seus próprios filhos. Para Carneiro (2006),

[...] aparecem a partir de objetivações pelas quais determinadas coisas começam a ser tomadas como objeto para o pensamento e passam a fazer parte do objetivamente dado, como configurações naturais. Amas-de-leite foram designadas e reconhecidas em corpos de mulheres africanas ou descendentes, geralmente escravas, geralmente negras ou pardas, que eram compradas, vendidas, alugadas para amamentar os filhos e filhas de famílias proprietárias (CARNEIRO, 2006, p. 396).

No pós-escravidão, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, mulheres negras continuariam desempenhando papel semelhante, no entanto com um novo nome, “babá”, e com o passar do tempo, a amamentação parou de ocorrer. A figura da *mammy* pode ser considerada a contraparte da representação do “tio Tom”.

Esses estereótipos se tornaram comuns dentro das telas de cinema, Bogle (1997) aponta que,

Todas eram apenas reproduções cinematográficas de estereótipos negros que existiam desde os tempos da escravidão e já eram popularizadas nas artes da vida americana. Sempre lidando com personagens negros, eles simplesmente adaptaram

os antigos estereótipos familiares, muitas vezes distorcendo-os ainda mais⁵⁷ (BOGLE, 1997, p. 13-14). Tradução livre.

Essa variedade de representações em conjunto com os primeiros personagens negros que foram interpretados por artistas brancos pintados de pretos (*blackface*) contribuíram para a modelação de estereótipos, inclusive para que os papéis destinados aos atores e atrizes negras ficassem limitados a essas quatro representações, “Tio Tom”, “Mammy”, “Negro Brutal” e “Trágico mulato”, sendo que, os três primeiros foram os mais veiculados e disseminados e de maior repercussão nas relações interpessoais nos Estados Unidos.

2.1.2 O nascimento (e a invenção) de uma nação

Em 1915, o cineasta branco Griffith dirigiu e produziu o filme *O Nascimento de uma Nação* baseado no livro *O membro do clã: um romance histórico da Ku Klux Klan*⁵⁸, publicado em 1905, do escritor Thomas Dixon, sendo esse um defensor da supremacia branca e consequentemente das práticas do grupo racista intitulado *Ku Klux Klan*, portanto não é preciso sublinhar na obra seu teor racista.

Esse grupo tem origem após o final da Guerra Civil dos Estados Unidos⁵⁹, em 1865, nos estados do Sul do país, onde um conjunto de pessoas que se consideravam e eram reconhecidas como brancas começou a se reunir e pensar em formas para evitar a integração social dos negros recém-libertos na sociedade americana. O principal método encontrado nessa direção foi a violência contra essa parcela da população. Na década de 1870, a Suprema Corte dos Estados Unidos declarou que as atividades da *Ku Klux Klan* eram inconstitucionais e que o estado norte-americano poderia utilizar da força para proteger a população recém-liberta,⁶⁰ com isso, as ações desse grupo ficaram restritas. Contudo, elas reaparecerão com mais veemência ainda no começo do século XX.

⁵⁷ “All were merely filmic reproductions of black stereotypes that had existed since the days of slavery and were already popularized in American life arts. Whenever dealing with black characters, they simply adapted the old familiar stereotypes, often further distorting them” (BOGLE, 1997, p. 13-14).

⁵⁸ Nome original do livro: *The Clansman: A Historical Romance of the Ku Klux Klan*.

⁵⁹ A Guerra Civil dos Estados Unidos da América ocorreu entre os anos de 1861 e 1865 e é também conhecida como Guerra de Secessão. O principal motivo da guerra foi a questão da escravidão e consequentemente a economia do país. De um lado estavam os estados do Sul do país, intitulados estados confederados que defendiam a manutenção da escravidão. Do outro lado estavam os estados do Norte que defendiam o fim do sistema escravocrata e a industrialização do país. O fim da guerra ocorreu em junho de 1865, com a derrota dos confederados e a abolição da escravidão em todo o país. Sobre o assunto, cf. DRESCHER (2009).

⁶⁰ Sobre o assunto, cf. Landmark Legislation: The Enforcement Acts of 1870 and 1871 (2018).

O filme, com duração de mais de três horas, em linhas gerais narra a história de duas famílias durante a Guerra Civil dos Estados Unidos ocorrida no período de 1861-1865. Essa produção é dividida em duas partes, a primeira tem como contexto os acontecimentos que antecedem a guerra civil e a introdução da história das famílias, sendo uma do Norte e a outra do Sul do país. A segunda parte mostra o pós-guerra, a reconstrução dos Estados Unidos, a ascensão da *Ku Klux Klan* e retratam os escravizados, seus descendentes, bem como aqueles que os defendem, como os responsáveis pela decadência da nação.

Os personagens negros do filme são artistas brancos utilizando o recurso do *blackface*. Em alguns momentos da película é possível ver a participação de artistas negros, entretanto, são apenas figurantes interpretando papéis menores e sem fala, em outras palavras, sem uma participação ativa na produção.

Essa produção cinematográfica, como as representações imagéticas de modo geral, pode ser considerada uma propaganda das ideias de supremacia branca, assim como um estímulo ao ressurgimento do grupo racista *Ku Klux Klan*, dado que sua narrativa reproduz e ressalta os estereótipos relacionados aos negros e negras, evidenciando principalmente o do “negro brutal”, ao passo que, representa a população branca como virtuosa, destemida, defensora da justiça e que em certos momentos se encontra ameaçada pelo comportamento violento dos negros. Nesse sentido, Bogle (1997) argumenta que

O “negro bruto” era um bárbaro negro que promovia o caos. O público poderia presumir que essa violência física servia como uma saída para um homem sexualmente reprimido. Em *O Nascimento da Nação*, os “negros brutos”, subumanos e selvagens, são os personagens sem nome estabelecidos em uma fúria cheia de raiva negra. Eles empurram e atacam homens brancos da cidade⁶¹ (BOGLE, 1997, p. 20). Tradução livre.

Essa ligação do sujeito negro com “brutalidade”, “selvageria”, “inumanidade” provocou a criação e difusão de representações negativas da população negra, principalmente do homem negro que foi colocado em uma condição de “perigo constante” para a população branca, em particular para a mulher branca, pois esses eram alguns dos referenciais contidos na representação do homem negro violento no referido filme. Ainda segundo Bogle (1997), a representação que esse cineasta criou para o “negro brutal” reforçou a ideia de que esses

⁶¹ “The black brute was a barbaric black out to raise havoc. Audiences could assume that this physical violence served as an outlet for a man who was sexually repressed. In *The Birth of Nation*, the black brutes, subhuman and feral, are the nameless characters setting out on a rampage full of black rage. They shove and assault white men of the town” (BOGLE, 1997, p. 20).

sujeitos “[...] são sempre grandes, maus, hipersexualizados, selvagens e violentos [...]”⁶² (BOGLE, 1997, p. 21). E mais, Griffith, o diretor do filme, enfatiza uma narrativa no qual coloca o homem negro como um indivíduo com desejos sexuais que extrapolam a normalidade. Para Bogle (1997),

Griffith brincou com o mito do alto poder de sexualidade do negro, depois articulou o grande medo branco de que todo homem negro anseia por uma mulher branca. Implícito ao medo estava a suposição de que a mulher branca era o último quesito em desejo feminino, ela mesma, um símbolo de orgulho, poder e beleza brancos⁶³ (BOGLE, 1997, p. 21). Tradução livre.

Griffith utiliza de várias cenas para evidenciar isso, consequentemente emite a mensagem de que a sociedade americana vive tensões de raça e gênero devido ao fim da escravidão e a integração dos negros e negras em todas as relações sociais dessa sociedade. Deste modo, entendo que Griffith utiliza do filme para justificar algumas das convicções da *Ku Klux Klan*, da supremacia branca, do ódio e da segregação racial.

O Nascimento de uma Nação atinge um clímax inebriante quando o renegado negro Gus tenta estuprar a filha mais nova de Cameron [personagem branca]. Ao invés de se submeter, ela foge dele e se joga de um penhasco. Finalmente, quando tudo parece desesperadamente perdido, surge um grupo de homens brancos, bons e justos, do Sul, membros de um “império invisível” que, enquanto usam lençóis e capuzes brancos, combatem os negros em um confronto direto. Liderados por Ben Cameron [personagem branco] em uma debandada empolgante, eles derrotam magnificamente os rebeldes negros. Defensores das mulheres brancas, honra branca e glória branca, eles restauram para o Sul tudo o que tinham perdido, incluindo sua supremacia branca. Assim, temos o nascimento de uma nação - e o nascimento da *Ku Klux Klan*⁶⁴ (BOGLE, 1997, p. 19-20). Tradução livre.

A análise feita por Bogle (1997) é bem apropriada, visto que no decorrer de todo o filme há um embate entre as representações da mulher branca como símbolo de pureza e do homem branco como defensor e salvador da “pátria” contra as diversas representações estereotipadas dos personagens negros, tais como o “bárbaro”, o “violento”, o “estuprador”,

⁶² "Black bucks are always big, bad, oversexed, savage and violent [...]" (BOGLE, 1997, p. 21).

⁶³ "Griffith played on the myth of the Negro's high-powered sexuality, then articulated the great white fear that every black man longs for a white woman. Underlying the fear was the assumption that the white woman was the ultimate in female desirability, herself a symbol of white pride, power, and beauty" (BOGLE, 1997, p. 21).

⁶⁴ "The Birth of a Nation reach a heady climax later when the renegade black Gus sets out to rape the younger Cameron daughter. Rather than submit, she flees from him and throws herself from a cliff. Finally, when all looks hopelessly lost, there emerges a group of good, upright Southern white men, members of an 'invisible empire', who, while wearing white sheets and hoods, battle the blacks in a direct confrontation. Led by Ben Cameron in a rousing stampede, they magnificently defeat the black rebels! Defenders of white womanhood, white honor, and white glory, they restore to the South everything it has lost, including its white supremacy. Thus we have the birth of a nation – and the birth of the Ku Klux Klan" (BOGLE, 1997, p. 19-20).

etc... Ressalto aqui mais uma vez que eram artistas brancos pintados de pretos que interpretavam de modo caricato e pejorativo o comportamento de negros e negras, ignorando suas subjetividades e até mesmo sua humanidade. Até mesmo constituindo neles a própria desumanidade.

E o desfecho do filme, assim como o seu apogeu, conforme aponta Bogle (1997), é quando um grupo de homens brancos vestidos com túnicas e máscaras brancas, fazendo aqui uma alusão à *Ku Klux Klan*, parte em direção aos negros revoltados com a finalidade de matá-los, simbolizando a reconquista do poder que teoricamente teria sido perdido com a abolição da escravidão nos Estados Unidos em 1865 após o fim de sua Guerra Civil.

Com esse final, o diretor também incitava para uma interpretação dos perigos que a sociedade americana estava submetida com a liberdade dos escravizados, e com isso, justificava-se o ressurgimento da seita *Ku Klux Klan*.

O filme *O Nascimento de uma Nação* pode ser considerado um dos principais estímulos para o ressurgimento dessa seita em 1915, dado que há registros de que, após o lançamento da obra houve linchamentos de negros em locais públicos, uma prática defendida e estimulada pela *Ku Klux Klan*. Nesta perspectiva, o historiador Rothman (2016), sobre a refundação daquela seita, aponta que,

A *Ku Klux Klan* tinha sido extinta por quase meio século quando William J. Simmons decidiu refundar a organização no outono de 1915. Morador de Atlanta, Simmons [...] sonhara há anos em fundar uma ordem fraternal algum dia, e com “*O Nascimento de uma Nação*” programado para estrear em Atlanta, a inspiração e o tempo apropriado pareciam corretos. Na noite de Ação de Graças, depois de andar com outros 15 homens em um ônibus alugado [...], Simmons acendeu uma cruz de madeira em chamas e anunciou o renascimento dos Cavaleiros da *Ku Klux Klan*⁶⁵ (ROTHMAN, 2016, p. 01). Tradução livre.

Contudo, a estreia dessa produção cinematográfica foi acompanhada de muitos protestos em várias partes dos Estados Unidos. A Associação Nacional para o Avanço de Pessoas de Cor (NAACP)⁶⁶ foi uma das principais responsáveis pela articulação dos protestos

⁶⁵ “The Ku Klux Klan had been defunct for nearly a half-century when William J. Simmons decided to revive the organization in the fall of 1915. A resident of Atlanta, Simmons [...] had dreamed for years about founding a fraternal order himself someday, and with *The Birth of a Nation*, scheduled to debut in Atlanta, the inspiration and the timing seemed right. On Thanksgiving night, after riding with about 15 other men in a rented [...] Simmons lit a wooden cross aflame and announced the rebirth of the Knights of the Ku Klux Klan” (ROTHMAN, 2016, p. 01).

⁶⁶ National Association for the Advancement of Colored People (NAACP). Essa associação foi criada em 1909 nos Estados Unidos da América, com sede na cidade de Nova York, com o intuito de lutar pelos direitos civis dos negros norte-americanos, principalmente no que se refere ao direito ao voto. Suas ações focavam em vários sentidos, educação, economia, política, dentre outras, mas sempre com o objetivo de se alcançar a equidade

contra a exibição do referido filme. Em pequenas proporções, os protestos tiveram um resultado positivo, dado que alguns estados e cidades dos Estados Unidos proibiram a apresentação dessa produção cinematográfica. Mas, por outro lado, o ano de 1915 teve um alto índice de linchamentos contra negros.

O Nascimento da Nação provocou uma onda de hostilidades. Na estreia do filme em Nova York, a NAACP fez piquetes no teatro, chamando o filme de propaganda racista. Mais tarde, as filiais de Chicago e Boston da NAACP lideraram grandes manifestações contra sua exibição. Outras organizações dos direitos civis e organizações religiosas também foram rápidas em protestar. Tumultos raciais surgiram em várias cidades. Em algumas regiões, a campanha publicitária pode ter sido eficaz, pois em 1915 os linchamentos nos Estados Unidos atingiram seu nível mais alto desde 1908. Por fim, “*O Nascimento de uma Nação*” foi proibido em cinco estados e dezenove cidades⁶⁷ (BOGLE, 1997, p. 22). Tradução livre.

Os impactos gerados por esse filme são incontáveis, bem como o alcance que o mesmo atingiu. Pois é possível perceber no teatro, literatura, cinema e posteriormente na televisão que inúmeras representações de personagens negros nesses difusores de narrativas foram inspiradas na obra de Griffith. E mais, essa construção negativa e reiterativa, além de preconceituosa dos modos comportamentais da população negra ultrapassou os palcos, telas e páginas dos livros, ela ganhou as ruas do cotidiano da sociedade americana, das relações entre brancos e negros, tal como de negros e negros. E essa ação foi realizada de modo intencional, com propósitos específicos, dentre os quais, o principal era a manutenção de uma supremacia branca em todos os níveis, mesmo que para ocorrer isso fosse necessário o uso da violência, por este motivo a importância dessa obra como uma justificativa para e instrumento de tais ações.

Nessa perspectiva, Smith (1997) argumenta que,

Griffith fez todo o possível para persuadir seus espectadores de que a visão da história fornecida no “Nascimento” era correta. Além disso, não só nasceu construído como transmitindo a verdade sobre as relações raciais na cultura norte-americana do século XIX, mas também teve um impacto direto sobre as relações raciais contemporâneas. Os indivíduos e organizações antirracistas acreditavam que o “Nascimento”, lançado durante o auge da segregação de *Jim Crow*, aumentava a

racial e eliminar a discriminação racial, materializada no apartheid racial presente nos Estados Unidos de modo institucional e amparado por leis. Sobre o assunto, cf. NAACP (2018).

⁶⁷ “The Birth of Nation aroused a rash of hostilities. At the film’s New York premier, the NAACP picketed the theater, calling the movie racist propaganda. Later the Chicago and Boston branches of the NAACP led massive demonstrations against its presentation. Other civil rights and religious organizations were quick to protest too. Race riots broke out in a number of cities. In some regions, the ad campaign may have been effective, for in 1915 lynchings in the United States reached their highest peak since 1908. Ultimately, The Birth of Nation was banned in five states and nineteen cities” (BOGLE, 1997, p. 22).

tolerância à violência racial, como linchamento, especialmente da Klan⁶⁸ (SMITH, 1997, p. 01). Tradução livre.

Assim como Smith (1997), concordo que *O Nascimento de uma Nação* desenvolveu um enredo para convencer o público de que os negros eram uma ameaça aos princípios dessa sociedade, fundamentando assim, os motivos pelos quais o *apartheid* racial⁶⁹ devia continuar em vigor, da mesma maneira que contribui para solidificar a ideia de que negros eram uma ameaça constante, tornando-os assim em um arquétipo de suspeição que perdura até os dias atuais.

Justamente por isso que o movimento do *Harlem Renaissance* (1920) e o recém surgido Cinema Negro (1920) fosse em direção contrária à essas ideias e atitudes, já que a obra de Griffith determinou por muito tempo qual seria o pensamento que a sociedade, de um modo geral, teria sobre os corpos, mentes e condutas de negros e negras, seja dentro ou fora das telas. Nesse sentido, Diawara (1995) aponta que,

Com *O Nascimento de uma Nação* veio a proibição dos negros participarem do humanismo burguês nas telas de *Hollywood*. Em outras palavras, não há histórias simples sobre os negros se amando, odiando uns aos outros, ou desfrutando de suas posses privadas sem referência ao mundo branco, porque os espaços dessas histórias são ocupados por novas formas de histórias de relações raciais que foram determinadas pelo texto dominante de Griffith⁷⁰ (DIAWARA, 1995, p. 406). Tradução livre.

A partir desse contexto, o surgimento de um movimento crítico, como o Cinema Negro se fez necessário, relevante e urgente, ou seja, um cinema realizado a partir da

⁶⁸ “Griffith went to great lengths to persuade his viewers that the vision of history provide in Birth was accurate. Moreover, not only was Birth constructed as conveying the truth about race relations in nineteenth-century U.S. culture, but it also had a direct impact on contemporaneous race relations. Antiracist individuals and organizations alike believed that Birth, released during the height of Jim Crow segregation, enhanced tolerance of racial violence, as lynching, especially of the Klan” (SMITH, 1997, p. 01).

⁶⁹ A segregação racial nos Estados Unidos atuou nos diversos segmentos da sociedade, privando negros e negras de usufruirem de diversos serviços e oportunidades da sociedade estadunidense, inclusive em alguns estados o *apartheid* proibia sujeitos negros de votarem na escola no âmbito da política. Essa segregação também ficou conhecida como “*apartheid* racial”. Esse *apartheid* ocorreu com mais intensidade após a Guerra Civil dos Estados Unidos (1861 e 1865). Diversos movimentos pelos Direitos Civis dos Negros surgiram no fim do século XIX e início do XX, no qual reivindicavam o fim do *apartheid* racial nas escolas, empregos, sistemas de transporte, ou seja, na sociedade de um modo geral. Esse regime durou até a década de 1960, quando o Congresso norte-americano começou a aprovar leis dos Direitos Civis, abrangendo o direito ao voto. Na atualidade (2018), ainda é possível perceber formas segregacionistas. Sobre o assunto, cf. RICHES (1997).

⁷⁰ “With The Birth of a Nation came the ban on Blacks participating in bourgeois humanism in Hollywood screens. In other words, there are no simple stories about Black people loving each other, hating each other, or enjoying their private possessions without reference to the White world, because the spaces of those stories are occupied by newer forms of race relation stories which have been overdetermined by Griffith’s master text” (DIAWARA, 1995, p. 406).

perspectiva de negros e negras, pelo qual fosse possível criticar e transcender a construção de personagens negros caricatos, unidimensionais, cuja personalidade e subjetividades são ignoradas ou anuladas, para assim, termos interpretações que recolocassem em cena, em outros termos, o cotidiano da população negra. Pois de acordo com Diawara (1995),

Em *O Nascimento de uma Nação*, D. W. Griffith, mais tarde um membro fundador da União dos Artistas, criou e fixou uma imagem da negritude que era necessária para a luta racista dos Estados Unidos contra os negros. *O nascimento de uma nação* constitui o livro de gramática da representação de Hollywood da masculinidade negra, sua obsessão pela miscigenação e sua fixação de pessoas negras dentro de certos espaços, como cozinhas e em certos papéis coadjuvantes, como criminosos, dentro das telas. As pessoas brancas devem ocupar o centro, deixando os negros com apenas uma escolha – existir em relação à branquitude. “*O Nascimento de uma Nação*” é o texto referência que supriu os contornos reais da história e da cultura negra em telas de cinema, telas monopolizadas pelas principais empresas de cinema da América⁷¹ (DIAWARA, 1995, p. 405). Tradução livre.

A principal luta que o Cinema Negro empreenderia em seu início era justamente essa mencionada por Diawara (1995); contrapor a fixação de lugares pré-determinados para os negros e negras dentro e fora das telas, do mesmo modo que tentar superar a criação de narrativas pautadas na branquitude, em outras palavras, privilegiar enredos que possibilitassem a construção de “pontes” pelas quais fosse possível transpor os estereótipos mais recorrentes relacionados aos negros e negras, “Tio Tom”, “Mammy”, “Negro Brutal” e “Trágico mulato”, estereótipos estes que deram origem a tantos outros e que foram absorvidos pela cultura, modelando as relações cotidianas.

Dessa forma, Smith (1997) argumenta que,

Historicamente, diretores negros consideram esses tipos [estereótipos] negativos e, por extensão, falsas representações de afro-americanos que ameaçam as vidas e as condições de negros “reais”. Como resultado, eles se esforçaram para oferecer representações alternativas mais verdadeiras da vida negra. Na medida em que procura substituir as representações “falsas” por positivas, por extensão “verdadeiras” ou “autênticas”, o projeto do Cinema Negro pode, assim, ser lido como a busca por um sujeito negro autêntico⁷² (SMITH, 1997, p. 01). Tradução livre.

⁷¹ “In The Birth of a Nation, D. W. Griffith, later a founding member of United Artists created and fixed an image of Blackness that was necessary for racist America’s fight against Black people. The Birth of a Nation constitutes the grammar book of Hollywood’s representation of Black manhood and womanhood, its obsession with miscegenation, and its fixing of Black people within certain spaces, such as kitchens and into certain supporting roles, such as criminals, on the screen. White people must occupy the center, leaving Black people with only one choice – to exist in relation to Whiteness. The Birth of a Nation is the master text that suppressed the real contours of Black history and culture on movie screens, screens monopolized by the major motion picture companies of America” (DIAWARA, 1995, p. 405).

⁷² “Historically, black directors have considered such types to be negative and, by extension, false representations of African Americans that threaten the lives and conditions of ‘real’ black people. As a result,

A busca do Cinema Negro por sujeitos negros, experiências, práticas sociais reais que Smith (1997) menciona, não está relacionado ao essencialismo, mas a formas positivas de representá-los de modo heterogêneo dentro das telas de cinema e por consequência gerar impactos nas situações dos negros “reais”, assim como ela destaca.

No entanto, é necessário refletirmos também sobre quais são essas formas positivas de representação, uma vez que Smith (1997) nos chama a atenção para que “em certos contextos críticos, o termo ‘positivo’ é sinônimo de ‘classe média’ ou ‘heterosexual’; em outros, é invocado para significar ‘suburbanos’ ou ‘classe trabalhadora’”⁷³ (SMITH, 1997, p. 04). E desse modo, caímos em armadilhas por acreditar que a simples inversão de papéis pode solucionar os diversos problemas causados pela construção, reprodução e disseminação dos estereótipos e pela utilização de novas imagens únicas e essencialistas como se pudessem retratar a pluralidade dos sujeitos encarnados.

E em conjunto com esse debate temos que pensar a representação desse sujeito negro de uma forma positiva que não fique presa às normalizações estabelecidas pela sociedade, que esse sujeito seja heterogêneo, com conflitos, ao mesmo tempo seja igual e diferente aos seus semelhantes de raça/cor, em outras palavras, que seja potencializada a discussão em torno das várias identidades cambiáveis que pode constituir enquanto negro ou negra.

Isso posto, Smith (1997) aponta que, “[...] cada vez mais a crítica cultural negra em geral e a crítica de cinema em particular tem se preocupado mais com a diversidade do que com a homogeneidade da experiência negra”⁷⁴ (SMITH, 1997, p. 04), sendo essa prática uma possibilidade de contrapor a representação única do negro enquanto um ser que estava restrito aos lugares identitários determinados pelo olhar de sujeitos brancos, ou de uma sociedade racista e misógina.

E a partir disso foi possível que no ano de 2016 o ator e cineasta negro Nate Parker realizasse um filme intitulado *O Nascimento de uma Nação* que constrói uma narrativa baseada nos acontecimentos da vida do escravizado Nat Turner⁷⁵ que liderou uma das principais revoltas de escravizados ocorrida na primeira metade do século XIX no estado da

they have struggled to offer up alternative, truer representations of black life. To the extent that it seeks to replace ‘false’ representations with positive, by extension ‘true’ or ‘authentic’ ones, the project of black film might thus be read as the search for an authentic black subject” (SMITH, 1997, p. 01).

⁷³ “In certain critical contexts, the term ‘positive’ is synonymous with ‘middle class’ or ‘heterosexual’; in others, it is invoked to mean ‘suburban’ or ‘working class’” (SMITH, 1997, p. 04).

⁷⁴ “(...) increasingly black cultural criticism in general and film criticism in particular have been concerned more with the diversity than with the homogeneity of black experience” (SMITH, 1997, p. 04).

⁷⁵ Sobre o assunto, cf. LARSON (2018).

Virgínia, nos Estados Unidos, e que devido ao seu caráter extremamente violento, ainda é pouco difundido, dado que uma das principais ações dos rebelados era viajar pelas fazendas que possuíam escravizados com o intuito de libertá-los e posteriormente matar todas as pessoas brancas dessas fazendas, inclusive as crianças.

Toda essa violência era também decorrente da violência que os escravizados sofriam, seja as chibatadas levadas, os estupros de mulheres negras ou as agressões psíquicas que os negros e negras sofriam, sendo a violência sexual o estopim para a instauração da revolta.

A escolha do nome do filme como *O Nascimento de uma Nação* é uma provocação direta ao clássico de mesmo nome que debatemos aqui. Pois, ao passo que a obra de 1915 glorificava as identidades brancas e colocava os negros e negras em uma condição quase animalesca, sendo essa a justificativa para o ressurgimento da *Ku Klux Klan* e a manutenção de uma supremacia branca, o longa-metragem de Parker rompe com essa narrativa ao construir um enredo que comprehende e valoriza os sofrimentos, sonhos e revoltas dos negros e negras, em outras palavras, reconduz esses sujeitos negros à condição de seres humanos.

Ao assistir esse filme, pode-se argumentar que o mesmo reforça o estereótipo do negro brutal disseminado pela produção cinematográfica de 1915. Todavia, há uma enorme diferença entre a violência exercidas por esses personagens negros, bem como os contextos em que os mesmos estavam inseridos. No primeiro, conforme mencionamos, há uma narrativa que focaliza na brutalidade do sujeito negro contra a mulher branca, sendo que essa agressividade supostamente motivada pelo desejo sexual reprimido do homem negro, como apontado por Bogle (1997).

Ao contrário disso, a obra de Nate Parker se aproxima mais da verossimilhança no que se refere à violência empreendida pelos escravizados, visto que o motivo pelo qual a revolta é iniciada, bem como as razões que provocam a morte das famílias brancas proprietárias de escravizados é causada pela existência do sistema escravocrata, no qual o principal sustentáculo do mesmo é a violência em todas as suas dimensões, inclusive ao destituir o sujeito negro de sua humanidade.

Desse modo, penso que não há semelhanças entre as características que formam os personagens negros de ambos os filmes. O que existe é uma tentativa de equipará-los com o intuito de desqualificar e desmerecer as causas que motivaram os escravizados a utilizar do recurso da violência para reagir e alcançar a liberdade de seus corpos e mentes. Pois, ao nivelá-los, ocorre um esvaziamento da luta antirracista, na tentativa de uma manutenção do privilégio branco e um encorajamento para as práticas de supremacia branca.

Para que Nate Parker pudesse ter as condições necessárias em 2016 para mudar as “origens” dessa nação (Estados Unidos), realizando um Cinema Negro, foi necessário que ainda no século passado surgisse uma modalidade de cinema que pudesse contrapor a ideia de que para se ter personagens negros era necessário utilizar o artifício do *blackface* e/ou que os sujeitos negros não se resumiam às “caixas identitárias” criadas e difundidas pela literatura, teatro e cinema dos séculos XIX e XX, ou seja, os quatro estereótipos mais recorrentes.

2.1.3 Problematizando o Cinema Negro

Foi na década de 1910 que o Cinema Negro nos Estados Unidos deu seus primeiros passos, sendo chamado no começo de “filmes de raça”⁷⁶. Os primeiros filmes desse gênero foram produzidos na era silenciosa do cinema por pesquisadores negros, tal como Booker T. Washington⁷⁷, e tinha um caráter de documentário. Nesse mesmo período, o jornalista negro Willian Foster, proprietário de uma empresa de fotografia, começou a produzir documentários e curtas-metragens.

Na passagem das décadas de 1910 para 1920 o Cinema Negro alcançou um novo patamar, o de produção de longas-metragens. Oscar Micheaux⁷⁸ foi um escritor e cineasta negro norte-americano que viveu entre 1884 e 1951 e produziu mais de quarenta filmes, sendo o primeiro negro a produzir um longa-metragem (REID, 1993, p. 11). Seu primeiro longa foi *The Homesteader* (1919) que aborda os dilemas dos relacionamentos raciais, tendo como protagonista um homem negro que se relaciona amorosamente com uma mulher branca e vive o dilema da escolha entre se casar com uma mulher negra ou uma branca.

Seu segundo filme, *Within Our Gates* (1920), assim como o primeiro, narra acontecimentos do cotidiano da população negra. Nesse caso, tem como tema central os eventos em torno de um casal de negros, mas como plano de fundo o cineasta aborda temáticas que estavam presentes no cotidiano da sociedade americana, tais como o *apartheid*

⁷⁶ Race films é um termo usado para identificar os filmes produzidos para espectadores negros norte-americanos no período de 1910 a 1950. Esse período representa também o início do “Black Cinema” nos Estados Unidos. Sobre o assunto, cf. CRIPPS (1978).

⁷⁷ Booker T. Washington foi um professor pesquisador e um dos principais líderes negros dos Estados Unidos no final do século XIX e começo do XX. Escreveu livros sobre diversos temas que envolviam a questão racial em seu país. Criou o Instituto de Educação Tuskegee, atualmente “Tuskegee University”.

⁷⁸ Oscar Micheaux, nasceu no estado de Illinois, Estados Unidos, em 1884. Na juventude foi morar na capital desse estado, Chicago. Foi escritor, dirigiu e produziu quarenta e quatro filmes. Em todos os seus filmes, a população negra era o argumento central da narrativa. Ele é considerado o precursor do Cinema Negro nos Estados Unidos. Seu primeiro filme foi “The Homesteader” (1919) e o último filme foi “The Betrayal” (1948). Micheaux faleceu em 1951. Sobre o assunto, cf. BOWSER (2001).

racial e o ressurgimento da *Ku Klux Klan*. Um exemplo disso é a parte do filme quando acontece o linchamento de um homem negro por pessoas brancas.

Within Our Gates inclui uma dramatização apavorante de um homem afro-americano sendo linchado. O filme retrata o linchamento de um arrendatário negro, Jasper Landry, acusado de assassinar seu empregador, proprietário branco de uma fazenda. O retrato de um negro orgulhoso, proprietário de terras, contrastava nitidamente com a imagem de invejosos homens brancos que consideravam Jasper Landry um negro arrogante⁷⁹ (REID, 1993, p. 12). Tradução Livre.

No momento em que Micheaux oferece ao seu público uma cena na qual um homem negro é linchado por homens brancos que o acusam de assassinato, não podemos cair na armadilha de desviar o foco da cena, mudando para o debate sobre a culpa ou inocência do personagem que foi linchado, pois esse afastamento proposital do verdadeiro foco daquele momento no filme evidencia uma tentativa de manutenção da hierarquia de qual vida importa mais.

E no momento em que o filme foi lançado, o *apartheid* racial nos Estados Unidos estava em pleno vigor, sendo assim, houve várias iniciativas com a intenção de minimizar e/ou desqualificar as cenas que denunciavam de modo direto e indireto o racismo e suas consequências. Um exemplo disso foi a tentativa de censura da referida cena nos cinemas da cidade de Chicago (REID, 1993, p. 12).

O Cinema Negro surge com o propósito de contestar as representações estereotipadas de negros e negras, assim como criar possibilidades para que as pessoas tivessem acesso a enredos, personagens negros elaborados e coordenados a partir de subjetividades negras, em outras palavras, que o olhar por trás das câmeras descortinasse o racismo existente na frente delas, da mesma maneira que fosse um mecanismo de empoderamento de sujeitos negros, realizando a transição do animalesco para o humano, de coadjuvante para protagonista.

As obras cinematográficas de Micheaux possibilitam isso ao narrarem episódios comuns e corriqueiros da vida da comunidade negra dos Estados Unidos, possibilitando assim que a audiência negra de seus filmes se reconhecesse nas telas e se identificasse com os personagens, tornando assim, menor a distância entre o filme e o espectador. Nesse sentido, Reid (1993) argumenta que,

⁷⁹ “Within Our Gates includes a horrifying dramatization of an African-American man being lynched. The film depicted the lynching of a black sharecropper, Jasper Landry, accused of murdering his employer, a white plantation owner. The portrait of a proud, landowning, black man contrasted sharply with the image of envious white men who considered Jasper Landry an uppity black” (REID, 1993, p. 12).

Para ganhar um público negro popular, os filmes de ação de Micheaux apresentaram os anos vinte (1920) a partir de uma perspectiva negra. Seus filmes introduziram temas de orientação negra, como intimidade inter-racial, lynchamento, morte e outros assuntos polêmicos, como corrupção urbana, violência doméstica, jogos de azar, estupro e prostituição para seu público. Por exemplo, “*The Homesteader*” de Micheaux se concentra em um homem negro que se apaixona por uma mulher branca. Talvez pela primeira vez em um filme americano, uma relação sexual entre um homem negro e uma mulher branca não foi retratada como um estupro contra a mulher branca. Assim, “*The Homesteader*” deu ao público negro uma imagem favorável para combater a imagem de “negro autêntico” de DW Griffith, que Donald Bogle descreveu como “grandes, agressores, excessivamente sexuados e selvagens, violentos [...]”⁸⁰ (REID, 1993, p. 12). Tradução livre.

A ousadia de Micheaux em realizar filmes que questionavam diretamente as bases do *apartheid* racial era o prenúncio de que o Cinema Negro não apenas alçaria o sujeito negro a condição de humano, mas também levaria para dentro das telas personagens que mostrassem os vários dilemas pelos quais negros e negras passam na sociedade americana, inclusive suas contradições.

E para além de contrapor os estereótipos e mostrar representações positivas de negros e negras, Micheaux abordou em seus filmes temas que eram pouco discutidos na sociedade, inclusive pelos próprios negros. De acordo com Cripps (1919),

Imagens em movimento deram a Micheaux o poder de dizer, ainda que amadoramente [independente], o que nenhum outro cineasta negro disse. Ele filmou as coisas inomináveis, misteriosas e perturbadoras que colocaram negro contra negro. Quando outros buscavam apenas imagens edificantes e positivas, Micheaux buscava por ironias⁸¹ (CRIPPS, 1979, p. 27). Tradução livre.

Micheaux levou para as telas de cinema um jeito próprio de fazer cinema, colocando os sujeitos negros em primeiro plano, como protagonista de enredos que se aproximavam de histórias reais. Segundo Cripps (1919), “o estilo de produção de Micheaux deu consistência

⁸⁰ “To gain a popular black audience, Micheaux’s action films presented the twenties from a black perspective. His films introduced black-oriented themes like interracial intimacy, lynching, passing, and other controversial subjects such as urban graft, wife beating, gambling, rape, and prostitution to their audience. For example, Micheaux’s *The Homesteader* focuses on a black man who falls in love with a white woman. Perhaps for the first time in an American film, a sexual relationship between a black man and a white man and a white woman was not portrayed as the rape of the white woman. Thus, *The Homesteader* gave black audiences a favorable image to combat D. W. Griffith’s image of ‘pure black bucks’, which Donald Bogle described as, ‘big baadd black, over-sexed and savage, violent [...]’” (REID, 1993, p. 12)

⁸¹ “Motion pictures gave Micheaux the power to say, however amateurishly, what no other Negro filmmakers even thought of saying. He filmed the unnamable, arcane, disturbing things that set black against black. When others sought only uplifting and positive images, Micheaux searched for ironies.” (CRIPPS, 1979, p. 27)

ao gênero Cinema Negro, mesmo que seu trabalho não fosse notável por sua excelência em técnica cinematográfica”⁸² (CRIPPS, 1979, p. 26).

O estilo escolhido por Micheaux para ser utilizado em seus filmes contribuiu para que o Cinema Negro ganhasse espaço e tivesse repercussão na sociedade americana e, o movimento do *Harlem Renaissance* tem uma influência nesse processo, uma vez que de acordo com Reid (1993),

O lugar de Micheaux no *Harlem Renaissance* é exemplificado em sua escolha por temas dramáticos. Sua representação da vida urbana negra, que inclui gângsteres, mulheres com liberdade sexual e negros auto afirmativos [autoconfiantes], refletia uma comunidade de negros cosmopolitas. Ele foi pioneiro no desenvolvimento do gênero de filmes negros de ação. Como nos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial, tem um ativismo negro, exemplificado pelos informes jurídicos da NAACP contra a discriminação racial e o trabalho de A. Philip Randolph, os anos pós Primeira Guerra Mundial trouxeram mudanças sociopsíquicas na comunidade afro-americana, incluindo a forma nacionalista negra do capitalismo de Marcus Gavery e a filosofia estética de Alain Locke que guiaram Micheaux e outros artistas negros durante o *Harlem Renaissance*⁸³ (REID, 1993, p. 14). Tradução livre.

É possível notar algumas das características do “novo negro” que o filósofo Alain Locke (1925) defendia nos filmes de Micheaux, o que nos mostra a influência que o movimento do *Harlem Renaissance* exerceu sobre o Cinema Negro, dado que os personagens negros eram pensados a partir de novos parâmetros, pelo quais a autoestima, autoconfiança e o orgulho de pertencimento à raça negra estavam presentes.

Os filmes de ação de Micheaux, como outras produções culturais do *Harlem Renaissance* eram reflexões imaginativas de um Novo Negro orgulhoso e agressivo cuja nova moralidade tolerava a ação de retaliação contra as agressões racistas brancas. Novos “objetos” culturais, como filmes de ação criados para esse novo grupo ou negros urbanizados, conscientes racialmente, que estavam aprendendo a reduzir sua necessidade de consumidores conscientes culturalmente e o mercado negro exigia produtos adaptados às suas novas sensibilidades⁸⁴ (REID, 1993, p. 11-12). Tradução livre.

⁸² “Micheaux's style of production gave consistency to the Cinema Negro genre, even though his work was not notable for his excellence in film technique” (CRIPPS, 1979, p.26).

⁸³ “Micheaux's place within the Harlem Renaissance is exemplified in his choice of dramatic themes. His portrayal of black urban life, which include gangsters, sexually liberated women, and self-assertive blacks, reflected a community of cosmopolitan blacks. He pioneered the development of the black action film genre. like the post – World War II years has a black activism, exemplified by NAACP legal briefs against racial discrimination and the work of A. Philip Randolph, the post – World War I years brought about sociopsychical changes in the African-American community, including Marcus Gavery's black nationalist form of capitalism and Alain Locke's aesthetic philosophy, which guided Micheaux and other black artists during the Harlem Renaissance” (REID, 1993, p. 14).

⁸⁴ “Micheaux's action films, like other cultural productions of the Harlem Renaissance, were imaginative reflections of a proud, aggressive New Negro whose new morality condoned retaliatory action against white racist aggressions. New cultural ‘objects’ such as black action films created for this new group or urbanized,

A transição de uma consciência ampla e de aspecto cultural para uma de caráter racial, a aceitação de represálias contra as violências racistas sofridas e a reivindicação por um mercado que atendesse as novas formas de pensar e agir dos sujeitos negros foram componentes importantes que ganharam força com o advento e consolidação do Cinema Negro, uma vez que a consciência racial possibilita a criação de uma autoconfiança que permite um enfrentamento das inúmeras práticas discriminatórias que nos acomete diariamente.

E a partir disso, há um empoderamento que proporciona ao sujeito negro o direito de recusar determinados produtos culturais e demandar outros que atendem suas necessidades enquanto um “novo negro”. De acordo com Diawara (1995), emerge, então,

[...] um gênero de cinema independente negro que coloca os negros e sua cultura no centro como sujeitos do desenvolvimento narrativo; nesses filmes, os negros não são nem marginalizados como um problema, nem apontados como estereótipos de vilões, como as construções de *Hollywood* em seus filmes⁸⁵ (DIAWARA, 1995, p. 409). Tradução livre.

Micheaux abriu as portas para que outros cineastas negros surgissem e pudessem continuar descortinando e denunciando o racismo em suas produções, bem como prosseguir atuando dentro e fora das telas em prol de um empoderamento de negros e negras por meio do Cinema e, ainda, lutando por ampliar espaços para a veiculação de novas representações e narrativas.

2.1.4 Cinema Negro e o *Blaxploitation*

Na década de 1970 surgiu um movimento dentro do cinema dos Estados Unidos que ficou conhecido como *Blaxploitation*.⁸⁶ Os enredos dos filmes desse gênero giravam em torno do cotidiano da população negra, no qual apresentava um elenco de maioria negra, onde os

race-conscious blacks who were learning to lessen their need culturally aware consumers, and the black market required products tailored to their new sensibilities” (REID, 1993, p. 11-12).

⁸⁵ “Crucially, it constitutes, with Oscar Micheaux’s films, a genre of Black independent cinema which puts Black people and their culture at the center as subjects of narrative development; in these films, Black people are neither marginalized as a problem, nor singled out as villainous stereotypes such as Hollywood constructs in its films” (DIAWARA, 1995, p. 409).

⁸⁶ *Blaxploitation* foi considerado um gênero cinematográfico criado na década de 1970 a partir de uma perspectiva de cineastas negros, buscando um público negro. Um de seus mais importantes diretores foi Melvin Van Peebles, cujo filme destaque foi “Sweet Sweetback’s Baadasssss Song (1971). Sobre o assunto, cf. LOTT (1997).

protagonistas estavam sempre superando as opressões impostas pela sociedade racista. Todavia, os personagens dos filmes do *Blaxploitation*, segundo os críticos reforçavam estereótipos, geralmente eram traficantes de drogas, prostitutas ou caçadores de recompensa. No entanto, o final dessas produções era marcado por mensagens de superação e fortalecimento dos sujeitos negros.

Para o filósofo Lott (1997),

O termo “*Blaxploitation*” tem sido usado para se referir àqueles filmes de orientação negra produzidos em *Hollywood* a partir de 1970 e continuando principalmente até 1975 [...]. No entanto, além de ser um índice histórico, o termo é uma forma de rotular um filme que falha de certa forma representar adequadamente os valores estéticos da cultura negra⁸⁷ (LOTT, 1997, p. 85). Tradução livre.

Com a repercussão que os movimentos pelos Direitos Civis dos negros estavam conseguindo na década de 1960, a indústria cinematográfica dos Estados Unidos (*Hollywood*) não podia mais ignorar o fato de que os negros norte-americanos também consumiam cinema. Deste modo, alguns cineastas negros começaram a se destacar no cinema de *Hollywood*, principalmente por meio dos filmes do *Blaxploitation*.

O cineasta negro Melvin Van Peebles foi um deles. No ano de 1971 ele lançou de modo independente o filme *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, cujo roteiro, direção, produção e personagem principal ficaram sob a responsabilidade de Peebles. Esse longa-metragem produzido com baixo orçamento arrecadou mais de quatro milhões de dólares, o que chamou a atenção dos produtores de *Hollywood*.

Segundo Lott (1997), o filme está repleto de estereótipos que condicionam sujeitos negros a permanecerem em lugares comuns, como por exemplo reiterando a imagem da hipersexualização de seus corpos. Mas, ao mesmo tempo que enfatiza uma visão deturpada sobre corpos, mentes e comportamentos de negros e negras, o longa-metragem tem no centro de sua narrativa um homem negro que desafia e derrota algumas das normas estabelecidas pela sociedade americana, que nesse caso é expressa com mais ênfase por meio da violência policial que acomete a população negra.

Outro aspecto que merece destaque é a produção desse estilo de filme com objetivos comerciais, almejando um alto lucro com suas exibições, dado que o *Blaxploitation* foi incorporado a *Hollywood*. No entanto, é importante e necessário falar que essas produções

⁸⁷ “The term blaxploitation has been used to refer to those black-oriented films produced in Hollywood beginning in 1970 and continuing mainly until 1975 [...]. However, in addition to its being a historical index, the term is a way of labeling a film that fails in certain ways represent the aesthetic values of black culture properly” (LOTT, 1997, p. 85).

cinematográficas não eram unidimensionais, ou seja, havia filmes que reproduziam ao mesmo tempo que problematizavam determinados estereótipos. Nesse sentido, Lott (1997) argumenta que,

Embora existam muitas questões levantadas pelo cinema da era *Blaxploitation* que merecem maior atenção, quero focar no problema do comercialismo para destacar o mercado em certas características estéticas dos filmes negros. Primeiro, precisa ser declarado, e esclarecido, que nem todos os filmes da era *Blaxploitation* estavam de acordo com a fórmula das bilheterias. Alguns não eram comercialmente orientados, enquanto outros eram muito valiosos do ponto de vista social e político. Reduzi-los à fórmula do herói, fornecida de forma um tanto inadvertida pelo *Baadasssss Song Sweet Sweetback*, de Van Peebles, é ignorar suas diferenças de estilo, orientação do público e conteúdo político⁸⁸ (LOTT, 1997, p. 86). Tradução livre.

Com o advento do *Blaxploitation* surge também uma problemática para o Cinema Negro, visto que o mesmo surgiu com o objetivo principal de contestar os estereótipos ligados à população negra, ao mesmo tempo em que oferecer ao público representações de caráter positivo que se aproximasse da realidade dessa população. Assim, será possível considerar os filmes realizados por cineastas negros pelo *Blaxploitation* como Cinema Negro? Nessa perspectiva, Lott (1997) também faz a seguinte indagação?

No que diz respeito ao papel da estética, os filmes da era *Blaxploitation* representam um problema bastante peculiar para uma teoria do cinema negro contemporâneo. Pode um filme ser considerado como cinema negro quando ele simplesmente apresenta uma versão negra dos filmes brancos, ou quando apenas reproduz imagens estereotipadas de pessoas negras?⁸⁹ (LOTT, 1997, p. 87). Tradução livre.

Essas são perguntas não apenas interessantes, mas importantes e necessárias. Penso que não podemos excluir do repertório do Cinema Negro filmes que reproduzem estereótipos, mas que ao mesmo tempo problematizam estes e ainda inserem no enredo momentos em que a norma estabelecida é desafiada e em alguns casos, deslocada ou superada.

Mas, por outro lado, analiso filmes realizados por cineastas negros que apenas reproduzem uma visão estereotipada do sujeito negro, no qual reforçam o lugar comum que

⁸⁸ “Although there are many issues raised by Blaxploitation era filmmaking that deserve greater attention, I want to focus on the problem of commercialism in order to highlight of the market on certain aesthetic characteristics of black movies. First, it needs to be stated, and clarified, that not all Blaxploitation era films conformed to the box office formula. Some were not commercially oriented, while others were very worthwhile from a social and political standpoint. To reduce them all to the hero formula, provided somewhat inadvertently by Van Peebles Sweet Sweetback’s Baadasssss Song, is to overlook their any differences in style, audience orientation, and political content.” (LOTT, 1997, p. 86)

⁸⁹ “With regard to the role of aesthetics, Blaxploitation era films pose a rather peculiar problem for a theory of contemporary black cinema. Can a film count as black cinema when it merely presents a black-face version of white films, or when it merely reproduces stereotypical images of black people?” (LOTT, 1997, p. 87).

foi destinado a ele e não oferecem ao espectador uma representação alternativa, ou nas palavras de Lott (1997), “apresentam uma versão negra dos filmes brancos”, não podem ser considerados Cinema Negro, dado que por mais que o olhar por detrás das câmeras esteja sob a responsabilidade de um cineasta negro ou negra, a forma de olhar continua forjada a partir de uma perspectiva opressora, pela qual o sujeito negro permanece sendo encaixado em determinados lugares identitários pré-definidos.

Isto posto, defendo a ideia de que o Cinema Negro é uma forma de cinema realizado por negros e negras que rompem com a maneira opressora e estereotipada de representar corpos negros dentro das telas. Falando de um modo diferente, essa modalidade de cinema ainda necessita que subjetividades negras estejam por detrás das câmeras para que haja possibilidades dos corpos, mentes e comportamentos serem libertados dos rótulos identitários que os marcam, consequentemente, os oprimem, pois, a partir disso será possível retratar um pouco do qual diverso e complexo é o sujeito negro, um ser pluridimensional.

Portanto, o fato do Cinema Negro ter que ser realizado por negros e negras não pode ser entendido como uma questão essencialista, mas sim, como uma questão política, onde o cinema cumpre uma função na luta antirracista como “estratégia estética” pela igualdade racial. Nessa perspectiva, Lott (1997) argumenta que,

Estou mais interessado em entender como qualquer estratégia estética pode ser empregada para desafiar, interromper e redirecionar a influência generalizada da narrativa dominante de *Hollywood*. Para atingir esse objetivo decididamente político, as práticas cinematográficas negras devem continuar fundamentalmente preocupadas com as questões que atualmente definem a luta política dos negros. Por isso, quero avançar uma teoria do cinema negro que esteja de acordo com as práticas cinematográficas que visam fomentar a mudança social, em vez de participar de um processo de formulação de um cinema negro que permita que certos filmes sejam canonizados por razões estéticas, como ocupar um lugar na história do cinema. A teoria de que precisamos agora é uma teoria política do cinema negro que incorpore uma pluralidade de valores estéticos que sejam consistentes com a sorte e o destino dos negros como um grupo engajado em uma luta prolongada pela igualdade social⁹⁰ (LOTT, 1997, p. 93). Tradução livre.

⁹⁰ “I am more interested in understanding how any aesthetic strategy can be employed to challenge, disrupt, and redirect the pervasive influence of Hollywood’s master narrative. To accomplish this decidedly political objective, black filmmaking practices must continue to be fundamentally concerned with the issues that presently define the political struggle of black people. Hence, I want to advance a theory of black cinema that is in keeping with those filmmaking practices that aim to foster social change, rather than participate in a process of formulating a definition of black cinema that allows certain films to be canonized on aesthetic grounds so as to occupy a place in the history of cinema. The theory we need now is a political theory of black cinema that incorporates a plurality of aesthetic values that are consistent with the fate and destiny of black people as a group engaged in protracted struggle for social equality” (LOTT, 1997, p. 93).

Tanto quanto Lott (1997), também entendo o Cinema Negro como uma potência para transformar realidades, uma forma direta de se fazer um ativismo negro que provoque reflexões sobre as formas de pensar, compreender e agir que foram normalizadas e colocadas no patamar de padrão a ser seguido. Ou seja, o Cinema Negro é uma ponte para a equidade racial.

Diante disso, observo que o Cinema Negro tem dois principais caminhos de atuação, um é o realizado dentro da grande indústria de cinema, no caso dos EUA, *Hollywood*, que para sua realização sempre haverá negociações que podem afastar o filme dos princípios do Cinema Negro, a exemplo da presença ou contraposição de estereótipos. O segundo é o cinema independente, que é o que menos se afasta dos principais objetivos do Cinema Negro, pois, de acordo com Diawara (1995),

Cinema independente negro é qualquer produção cinematográfica negra fora das imposições dos grandes estúdios. A independência *Hollywood* permite que os cineastas coloquem na tela vidas e preocupações que derivam da complexidade das comunidades negras. Os filmes independentes fornecem maneiras alternativas de conhecer pessoas negras que diferem dos estereótipos fixos dos negros em *Hollywood*. Os espectadores ideais dos filmes são aqueles interessados nas perspectivas dos negros sobre a cultura americana. As pessoas brancas e a branquitude são marginalizadas nos filmes, enquanto as posições centrais são destinadas a negros, comunidades negras e experiências diáspóricas⁹¹ (DIAWARA, 1995, p. 409). Tradução livre.

Diawara (1995) reforça o nosso entendimento de Cinema Negro, uma potência para se conhecer as complexidades das diversas comunidades negras, bem como de suas experiências diáspóricas, sendo isso a partir de perspectivas de sujeitos que sofrem diversas opressões específicas, tais como machismo e homofobia, mas que tem nos efeitos do racismo uma opressão que os aproximam e identificam.

2.1.5 Os passos seguintes

Entendo que a interseccionalidade de opressões influenciou nas construções identitárias interseccionais, o que permitiu que cineastas levassem para dentro das telas essas

⁹¹ “Black independent cinema is any Black-produced film outside the constraints of the major studios. The filmmaker’s independence from Hollywood enables them to put on the screen Black lives and concerns that derive from the complexity of Black communities. Independent films provide alternative ways of knowing Black people that differ from the fixed stereotypes of Blacks in Hollywood. The ideal spectators of the films are those interested in Black people’s perspectives on American culture. White people and Whiteness are marginalized in the films, while central positions are destined to Black people, Black communities, and diasporic experiences” (DIAWARA, 1995, p. 409).

questões, tais como, por exemplo, as dificuldades de ser negra, mulher e homossexual em uma sociedade racista, machista, homofóbica e patriarcal.

O movimento pelos Direitos Civis dos negros nos Estados Unidos contribuiu significativamente para o surgimento de novos cineastas negros independentes, uma vez que no interior das universidades o debate sobre o que se estava produzindo e reproduzindo nas telas de cinema encontrava-se em efervescência e os jovens cineastas negros começaram a produzir filmes que tinham como base as convicções do Cinema Negro, bem como resgatavam ideais do *Harlem Renaissance*, tal como uma “escrita-de-si”, e dialogavam com movimentos contemporâneos a eles, que lutavam pelos Direitos Civis por meio das artes, como por exemplo o *Black Arts Movement*, o que possibilitou levar para dentro das telas dilemas ontológicos e epistemológicos relacionados ao cotidiano da população negra americana, e nesses discursos questionar esses conceitos era uma ato revolucionário.

Analiso que esse momento poder ser considerado como uma segunda fase do Cinema Negro nos Estados Unidos, momento em que jovens negros universitários, ativistas na luta antirracismo, e vivendo em um ambiente de efervescência político-cultural ampliaram o repertório de conteúdos desse gênero cinematográfico. Isto posto, Snead (1995) aponta que,

Como resultado direto do Movimento dos Direitos Civis, os estudantes negros começaram a entrar em programas universitários de filmes e escolas de cinema em grande número nos anos 60 e – em contraste com muitos dos cineastas independentes negros – se tornaram politicamente engajados, beneficiários de uma revolução estilística e técnica no mundo do cinema. Céticos sobre a capacidade da indústria cinematográfica americana dominante de colocar a casa em ordem, esta nova geração de cineastas independentes negros decidiu explorar todo o potencial estético e político do filme. [...] Muitos desses cineastas pertenciam à classe média negra e foram formalmente treinados em importantes universidades e escolas de cinema. Mas, ao contrário de muitos de seus precursores nos anos 20 e 30, eles insistiram em envolver problemas que abordassem a experiência diversa de todos os segmentos da comunidade negra⁹² (SNEAD, 1995, p. 371). Tradução livre.

Nas décadas de 1970 e 80, portanto, um grupo de cineastas negros ganhou notoriedade no cenário de filmes independentes dos EUA por contestar os moldes em que as escolas de cinema estavam pautadas e por levarem para dentro das telas um engajamento político-

⁹² “As a direct result of the Civil Rights Movement, black students began entering university film programs and film schools in large numbers in the 60s, and – in contrast to many early black independents – became the politically engaged beneficiaries of a stylistic and technical revolution in the world of film. Skeptical about the ability of the mainstream American film industry to put is house in order, this new generation of black independent filmmakers decided exploit film’s full aesthetic and political potential. [...] Many of these filmmakers belonged to the black middle class and were formally trained at leading universities and film schools. But, unlike many of their precursors in the 20s and 30s, they insisted on engaging problems that addressed the diverse experience of all segments of the black community” (SNEAD, 1995, p. 371).

cultural. O resultado disso foi a realização de filmes que colocavam em debates de diferentes formas as identidades interseccionais e suas opressões.

Um importante grupo dessa nova geração foi atuante em *Los Angeles* entre 1972 e 1982. A maioria desses cineastas foram preparados na escola de cinema da UCLA [Universidade da Califórnia, *Los Angeles*], mas seus filmes protestam contra a forma e o conteúdo da tradição que estavam sendo ensinados. Sua principal ambição era reescrever a linguagem cinematográfica do padrão de cortes, desdobramentos, composição de quadros e movimento de câmeras a fim de representar sua própria visão “não-padrão” do povo e da cultura negra. [...] Ao rejeitarem esse tipo de sofisticação técnica renomada que historicamente define o cinema “realista clássico” de *Hollywood*, e em sua recusa em permanecer no plano simples das relações humanas, os cineastas independentes negros de *Los Angeles* dos anos 80 continuam a definir as possibilidades e limites deste segundo florescimento do filme independente negro⁹³ (SNEAD, 1995, p. 373). Tradução livre.

A inserção das teorias acadêmicas acerca das relações raciais nos Estados Unidos nas produções cinematográficas é a mais importante característica dessa segunda fase do Cinema Negro nesse país, principalmente no que se refere às teorias de pesquisadoras e escritoras feministas negras, tais como bell hooks, Angela Davis, Audre Lorde, Toni Morrison e outras que contribuíram para que cineastas negras construíssem narrativas em que fosse possível abordar a multiplicidade da experiência da mulher negra e por conseguinte, as diversas opressões sofridas sem seu dia-a-dia. De forma mais sucinta, foi possível mostrar imagens de mulheres negras para além dos lugares identitários fixados anteriormente, seja a empregada doméstica (*mammy*) ou prostituta (hipersexualização do corpo).

Esse diálogo entre teoria acadêmica e Cinema Negro foi possível pelo fato de que essa geração de cineastas surgiu no interior das universidades americanas, onde assuntos relacionados a questões raciais no país estavam sendo mais discutidos. Por outro lado, as faculdades de cinema tinham mais estudantes negros e a indústria de cinema (*Hollywood*), assim como a de televisão perceberam a população negra enquanto um mercado consumidor, deste modo, se intensificou os investimentos em produção de filmes e programas que focassem nesse público.

⁹³ “An important grouping of this new generation was active in Los Angeles between around 1972 and 1982. Most these filmmakers were trained in the UCLA film school, but their films protest against the form and content of the tradition they were being taught. Their chief ambition was to rewrite the standard cinematic language of cuts, fades, frame composition, and camera movement in order to represent their own ‘non-standard’ vision of black people and culture. (...) In their rejection of that kind of glossy technical sophistication that historically defines Hollywood’s ‘classic realist’ cinema, and in their refusal to remain on the easy surface of human relationships, L.A.’s black independent filmmakers continue in the 80s to define the possibilities and limits of this second flowering of black independent film” (SNEAD, 1995, p. 373).

E pelo fato da televisão ter um maior alcance sobre a audiência negra, a programação televisiva com foco nesse público influenciou também a forma de se construir enredos que tivessem uma maior repercussão entre espectadores negros. Lott (1997) aponta que,

A influência dominante da televisão sobre a cultura popular negra tem algumas implicações bastante interessantes para as práticas de filmes negros que nenhuma teoria do cinema negro pode se dar ao luxo de ignorar. Como a cultura da juventude urbana negra foi visualmente disseminada, principalmente através da televisão, esse segmento do público negro do cinema tem sido fortemente influenciado pelas imagens negras apresentadas na televisão⁹⁴ (LOTT, 1997, p. 91). Tradução livre.

No entanto, até um certo ponto, pois ainda era necessário manter o controle “do que” e “de que modo” a mensagem emitida seria consumida. Sendo assim, muitos estereótipos continuaram sendo reproduzidos e outros foram criados com o propósito de conservar determinados privilégios, da mesma maneira que estimular uma manutenção da estrutura social, econômica e política que a sociedade americana produz, reproduz e em que está inserida.

E foi no mesmo ambiente universitário que dois cineastas negros independentes surgiram no final da década de 1980 e que ganharam destaque no cinema e posteriormente na televisão devido às suas produções. Uma das cineastas é Neema Barnette, que utilizou a linguagem cinematográfica para desafiar os estereótipos que se referem à população negra, em um primeiro momento na realização de filmes e em seguida direção de seriados para a televisão.

Destaque para um de seus primeiros filmes, *Mais um Obstáculo* (1984), que é baseado em fatos reais e narra a história de uma mulher negra na busca pelo seu sonho que era ser a primeira integrante negra da equipe de hipismo olímpico dos Estados Unidos. Barnette foi a primeira mulher negra a dirigir um seriado norte-americano, *O que está acontecendo agora!* A maioria do elenco era composto por artistas negros. Isso ocorreu no ano de 1986 quando ela dirigiu um episódio desse seriado. A partir desse trabalho ela dirigiu vários outros seriados para a televisão.

O outro cineasta é Spike Lee, talvez o cineasta negro norte-americano mais conhecido, principalmente pelo seu filme *Faça a Coisa Certa* (1989), cuja maior parte do elenco é negra e narra o cotidiano do bairro do Brooklyn, na cidade de Nova Iorque. A obra possui inúmeros

⁹⁴ “The dominant influence of television on black popular culture has some rather interesting implications for black films practices that no theory of black cinema can afford to overlook. Because black urban youth culture has been visually promulgated primarily through television, this segment of the black movie audience has been heavily influenced by black images presented on television” (LOTT, 1997, p. 91).

referenciais no que se refere à luta antirracista, mas o destaque é para o tema central que aborda com mais intensidade as noções de representatividade, identidades e violência representados pelos conflitos raciais entre brancos e negros que sucedem em uma pizzaria, na qual os proprietários são brancos e a maioria dos clientes são negros.

A partir desse longa-metragem, Spike Lee ganhou prestígio e continuou realizando filmes que de formas diferentes contestam o racismo vigente, ao mesmo tempo em que buscam construir narrativas que apresentam a complexidade do sujeito negro, evidenciando assim, o quão plural as comunidades negras são.

Nessa perspectiva, Snead (1995) aponta que,

No final dos anos 80, um jovem realizador de cinema negro alcançou uma proeminência sem precedentes [...] O agradável conjunto dos primeiros filmes de Spike Lee [...] revelam sensibilidade cinematográfica peculiar e atraente e uma familiaridade com as diversas condições sociais e econômicas dos americanos negros que poucos cineastas, brancos ou negros, alcançam. Os filmes de Neema Barnette compartilham com os filmes de Lee um comando fluente de línguas de negro e brancos, e uma insistência em contrapô-los em uma dialética estética. Em vez de ver os negros puramente em termos de normas e práticas brancas, esses filmes mostram os negros posicionados de forma segura em seus próprios ambientes, discutindo e lidando com seus próprios problemas, ignorando ou, na melhor das hipóteses, deprecando os brinquedos e jogos da cultura branca dominante⁹⁵ (SNEAD 1995, p. 374). Tradução livre.

Spike Lee e Neema Barnette são dois exemplos de cineastas negros que começaram realizando filmes no interior da universidade e que ganharam notoriedade pelos seus trabalhos independentes e foram considerados como potências pelas indústrias do Cinema e da Televisão para levar para o *mainstream* narrativas que alcançasse os espectadores negros.

Um recente caso, de um cineasta negro que percorreu esse mesmo trajeto, do Cinema Negro independente até uma grande produção de *Hollywood*, é Ryan Coogler. Esse cineasta no período que ainda cursava a Escola de Cinema de *Los Angeles*, produziu quatro curtas-metragens, destaque para *Fig*, produzido em 2011. O filme narra a história de uma mulher negra, mãe, prostituta que tenta de todas as formas cuidar bem de sua filha e abandonar essa

⁹⁵ “Towards the end of the 80s, a young set black filmmaker has achieved an unprecedent prominence [...] Spike Lee’s fine series of early films [...] reveal a quirky yet appealing filmic sensibility and a familiarity with the diverse social and economic condition of black Americans that few filmmakers, white or black, achieve. Neema Barnette’s films share with Lee’s films a fluent command of black and white languages, and an insistence on counterpoising them in an aesthetic dialectic. Instead of seeing blacks purely in terms of white norms and practices, these films show blacks securely positioned in their own environments, discussing and dealing with their own problems, ignoring or at best belittling the toys and games of the dominant white culture” (SNEAD, 1995, p. 374).

profissão. Essa produção ganhou o prêmio de melhor curta-metragem no *HBO American Black Film Festival*.

O primeiro longa-metragem desse cineasta foi *Fruitvale Station* (2013), que tem como enredo a história dos últimos momentos de vida de do jovem negro, Oscar Grant, que foi assassinado pela polícia em uma estação de metrô da cidade de *Oakland*, em janeiro de 2009. O filme, bem como Ryan Coogler, ganhou vários prêmios em vários festivais nacionais e internacionais, destaque para o *Sundance Festival Film*.

Em 2013, Coogler foi convidado para dirigir o filme *Creed* pela grande e famosa produtora de cinema de *Hollywood*, *Metro-Goldwyn-Mayer Studios*. O longa-metragem narra a história de um jovem negro que é filho de um campeão de boxe, mas não teve a oportunidade de conhecer o pai, pois ele morreu antes de seu nascimento. Ele quer seguir os passos do pai e ser um grande lutador, por isso busca ajuda de grande lutador de boxe do passado, *Rocky Balboa*.

Esse foi o começo de Coogler nas produções de filmes de *Hollywood*. O filme *Fruitvale Station* (2013) foi o que abriu as portas para ele, devido ao sucesso que fez. Mas o grande sucesso desse cineasta em *Hollywood* aconteceu quando ele realizou em 2018 o longa-metragem *Pantera Negra* que é uma adaptação para o cinema das histórias em quadrinhos desse herói negro. A obra leva para dentro das telas um elenco majoritariamente negro e coloca em debate, às vezes de forma sutil, em outros momentos nem tanto, as tensões raciais existentes nos Estados Unidos, mas que podem muito bem ser compreendidas como as tensões raciais também vividas no Brasil. *Pantera Negra* é uma das produções cinematográficas de maior arrecadação de bilheteria na história do cinema mundial.

2.1.6 Bilheteria versus Ativismo

A relação entre o cinema independente e o cinema *mainstream* é bem complexa, principalmente pelo fato do segundo tentar absorver para si as potências que emergem do primeiro, sejam elas as temáticas abordadas, os/as cineastas e artistas em destaque ou as formas de se narrar a história.

Penso que existem semelhanças e diferenças entre o Cinema Negro realizado de forma independente e o realizado dentro de *Hollywood*. Os filmes desse gênero cinematográfico considerados *mainstream* nos mostram que não é sempre possível abordar de modo direto as origens e consequências do racismo, pois caso isso aconteça, não haverá mercado consumidor, por isso tem que existir negociações para estabelecer limites para o debate.

Ao contrário disso, o Cinema Negro independente tem mais liberdade para colocar em cena pautas que são importantes para a população negra na luta antirracismo, pois sua primeira preocupação não é com a bilheteria, mas com a mensagem que será emitida com sua obra. De acordo com Diawara (1995),

A complexidade dessas relações é tal que o sonho de todo cineasta independente é fazer filmes para *Hollywood* onde ele/ela terá acesso aos recursos dos estúdios e dos cinemas. Por outro lado, a independência muitas vezes usa um fundamento estético e moral para repudiar o cinema tradicional, que é rejeitado como populista, racista, sexista e reacionário. Além disso, um olhar sobre as relações entre Oscar Micheaux e os “race films” de *Hollywood*, Melvin Van Peebles e os filmes “*Blaxploitation*”, [...] e Spike Lee e a re-tematização da vida urbana [...] revela que o cinema *mainstream* constantemente se alimenta do cinema independente e se apropria de seus temas e formas narrativas⁹⁶ (DIAWARA, 1995, p. 406). Tradução livre.

Diante deste cenário complexo, as formas que cineastas negros e negras encontraram e continuam encontrando para realizar um ativismo dentro das telas do cinema *mainstream* e independente são diversas. O modo de fazer Cinema Negro independente não é o mesmo de quando surgiu, assim como o Cinema Negro de *Hollywood* avançou muito no que se refere ao debate de temas que antes eram silenciados sistematicamente ou com mais frequência.

O repertório do Cinema Negro aumentou consideravelmente, o que gerou impactos em *Hollywood* neste século XXI, com mais precisão a partir da década de 2010, com a popularização das plataformas *online* de filmes, o que possibilitou um maior acesso a curtas, médias e longas-metragens produzidas de modo independente. Um exemplo disso é o sucesso do filme *Pantera Negra* (2018), bem como o surgimento de novos cineastas negros e negras independentes que utilizam dessas plataformas para mostrar suas produções. O aumento do número de festivais de Cinema Negro realizados nos EUA é outra conquista do ativismo negro para o crescimento das produções desse gênero cinematográfico.

Destarte, é possível dizer que devido ao racismo estrutural atuante nos Estados Unidos, assim como no Brasil, o Cinema Negro foi e continuará sendo uma forma de ativismo social que possibilita por meio das telas um encorajamento à resistência e à luta antirracista, da mesma forma que contribui para que sujeitos negros empoderem seus corpos, mentes, vozes e atitudes. Por isso, concordo com Diawara (1995), quando ele defende a ideia de que,

⁹⁶ “The complexity of these relations is such that every independent filmmaker’s dream is to make films for Hollywood where she/he will have access to the resources of the studios and the movie theaters. On the other hand, the independence often uses an aesthetic and moral high ground to repudiate mainstream cinema, which is dismissed as populist, racist, sexist, and reactionary. Furthermore, a look at the relations between Oscar Micheaux and the Hollywood ‘race films’, Melvin Van Peebles and the “*Blaxploitation* films”, [...] and Spike Lee and the rethematization of urban life [...] reveals that mainstream cinema constantly feeds on independent cinema and appropriates its themes and narrative forms” (DIAWARA, 1995, p. 406).

O cinema independente negro, como a maioria das práticas cinematográficas independentes, aborda o cinema como uma ferramenta de pesquisa. Os cineastas investigam as possibilidades de representar imagens negras alternativas dentro das telas; colocando em primeiro plano as questões centrais das comunidades negras nos EUA; e empregando discursos *afrofemcentric*⁹⁷ que empoderam as mulheres negras. As narrativas de tais filmes nem sempre são lineares; os personagens representam um conjunto de vozes de W. E. B. Dubois, Frantz Fanon, Toni Morrison, Malcolm X, Martin Luther King Jr., Karl Marx, Angela Davis, Alice Walker e Zora Neale Hurston⁹⁸ (DIAWARA, 1995, p. 407).

2.2 Brasil e o Cinema Negro: encontros e desencontros

De acordo com a pesquisa “Perfil do Cinema Brasileiro – (1995-2016)”, realizada pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa do Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, no período pesquisado foram analisados os dez filmes nacionais com maior bilheteria de cada ano, e, constatado que apenas 18% do elenco desses eram compostos por artistas negras/os, sendo 4% de mulheres e 14% de homens (CANDIDO; CAMPOS, 2017).

Ainda nessa pesquisa foi avaliado o índice de diretores e roteiristas negras/os presentes nesses filmes, e, chegou-se ao resultado de que nenhuma das diretoras era negra e apenas 2% dos que ocupavam essa função eram homens negros. No que se refere aos roteiristas, também não foi encontrada nenhuma mulher negra nesse posto e somente 3% dos roteiristas eram homens negros (CANDIDO; CAMPOS, 2017).

Em outras palavras, os dados demonstram a persistência de um processo de exclusão racial e de gênero no âmbito das práticas cinematográficas e também dos estudos brasileiros sobre a temática. Por outro lado, os mesmos dados colocados em uma perspectiva histórica podem não dar a ler os efeitos das lutas e resistências negros e negras para a inversão desse processo, uma vez que:

Só se reconhece importância às lutas que aparecem de forma explícita, isto é, aquelas cujas razões podem ser remetidas às premissas adotadas e que atestam uma racionalidade do desenvolvimento histórico. Já as pequenas lutas disseminadas pelo

⁹⁷ Movimento que estabelece o foco na cultura afro-americana a partir da perspectiva do feminismo. Sobre o assunto, cf. DIAWARA (1995).

⁹⁸ "Black independent cinema, like most independent film practices, approaches film as a research tool. The filmmakers investigative the possibilities of representing alternative Black images on the screen; bringing to the foreground issues central to Black communities in America; and deploying Afrofemcentric discourses that empower Black women. The narratives of such films are not always linear; the characters represent a tapestry of voices from W. E. B. Dubois, Frantz Fanon, Toni Morrison, Malcolm X, Martin Luther King Jr, Karl Marx, Angela Davis, Alice Walker, and Zora Neale Hurston" (DIAWARA, 1995, p. 407).

cotidiano, não organizadas num todo coerente e dotado de ideário próprio, e quase sempre reprimidas e derrotadas, são deixadas de lado (AZEVEDO, 1987, p. 179).

Nesse sentido, seria o Cinema Negro a concretização de lutas cotidianas de cineastas negros querendo um lugar ao sol, ou seja, um espaço de expressão e visibilidade, ou terem presença atrás e na frente das câmeras e dar voz a narrativas historicamente silenciadas e que não são ainda abarcadas pelo *mainstream*?

Os dados acima são referentes ao início do século XXI, contudo essa realidade apresentada não se difere do contexto de surgimento do Cinema Negro no Brasil que nasce na década de 70 do século XX, no entanto ele começa a ser gestado bem antes, quando outros ativismos, lutas e resistências foram travados em favor de uma inserção de profissionais negros em peças teatrais, produções audiovisuais e, contra a representação estereotipada de artistas negros que já atuavam no cinema.

Sobre esse aspecto, Zenun (2014) aponta que

A denominação ‘Cinema Negro’ não é recente, e possui uma existência histórica longa, que corresponde à intenção de reproduzir novas representações e refletir sobre questões relacionadas às identidades negras concebidas a partir de imagens cinematográficas (ZENUN, 2014, p. 01).

Seria possível vislumbrar a construção sistemática de novas representações sociais na produção audiovisual brasileira e norte-americana ao longo do século XX? Elas chegam a configurar um novo território representacional? Quais seriam os efeitos dessa produção na sociedade?

Essas são mais algumas indagações que orientarão esta pesquisa no esforço de tentar compreender o Cinema Negro e seus desdobramentos. Neste sentido, em relação ao Brasil, para o pesquisador Celso Prudente (2006),

O termo cinema negro nasce com Glauber Rocha, ideólogo do cinema novismo. No filme “Leão de sete cabeças”, o autor Glauber Rocha mostra uma hermenêutica, na qual a africanidade se traduz em um terreno fértil, para a visão revolucionária do socialismo internacional. Percebe-se nesse projeto cinematográfico glauberiano um sentimento Afro-Latino-América (PRUDENTE, 2006, p. 48).

O filme *Leão de sete cabeças* de Glauber Rocha, realizado em 1970, mencionado por Prudente (2006), pode ter influenciado de modo direto e/ou indireto a construção do Cinema Negro no Brasil, assim como o movimento “Cinema Novo”.

Todavia, não concordo que o Cinema Negro tenha nascido a partir de Glauber Rocha ou do movimento do Cinema Novo, pois temos que diferenciar as produções cinematográficas

cujo conteúdo aborda a temática negra dos filmes oriundos do movimento de Cinema Negro, segundo como o próprio Prudente (2006) argumenta que “[...] o cinema negro é uma postura conceitual para expressar o discernimento da nova posição sociocultural do afrodescendente, na construção da imagem afirmativa do negro e de sua cultura” (PRUDENTE, 2006, p. 49).

Essa problemática já foi abordada por outros teóricos. O crítico e cineasta David Neves apresentou sua tese: “O Cinema de Assunto e Autor Negros no Brasil” na V Resenha do Cinema Latino-Americano na Itália em 1965. O texto apresentado por Neves nesse evento pode ser considerado um dos primeiros, senão o primeiro que aborda o tema Cinema Negro, mesmo que não seja mencionada a nomenclatura Cinema Negro. Neves (1965) atenta para aquela diferença e argumenta que:

O filme de autor negro é fenômeno desconhecido no panorama cinematográfico brasileiro, o que não acontece absolutamente com o filme de assunto negro que, na verdade, é quase sempre uma constante, quando não é um vício ou uma saída inevitável. A mentalidade brasileira a respeito do filme de assunto negro apresenta ramificações interessantes tanto no sentido da produção e de realização quanto do lado do público. O problema pode ser encarado como: a) base para uma concessão de caráter comercial através das possibilidades de um exotismo imanentes; b) base para um filme de autor onde a pesquisa de ordem cultural seja o fator preponderante, e; c) filme indiferente quanto às duas hipóteses anteriores; onde o assunto negro seja apenas um acidente dentro de seu contexto (NEVES, 1965 apud CARVALHO, 2005, p. 69).

É possível constatar, portanto, que o debate acerca da diferença entre “cinema com temática negra” e “cinema realizado por cineastas negras/os” já era assunto discutido na segunda metade do século passado. Assim como a representação do negro no Cinema Novo também era. Ainda, segundo Neves (1965), “[...] o Cinema Novo inaugura outro tratamento na representação do negro em que se evita a indiferença, exotismo, exploração comercial e racismo” (NEVES, 1965, apud CARVALHO, 2005, p. 74-75).

Outro crítico e cineasta que escreveu sobre a representação da/o negra/o no cinema foi Orlando Senna, que em 1979 publicou o texto “Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro”, no qual evidencia os limites ideológicos do Cinema Novo ao abordar o sujeito negro em seus filmes (SENNA, 1979 apud CARVALHO, 2015).

Noel dos Santos Carvalho é um dos intelectuais que mais refletiu sobre o cinema negro no Brasil, bem como acerca da atuação dos primeiros cineastas negros no país. Carvalho (2015) ressalta que

O texto de Senna avança em relação ao de David Neves na explícita adesão às teses dos movimentos negros que desde os anos 1970 reivindicavam a identidade negra.

Por extensão rompe com a tese negro/povo, tão cara ao Cinema Novo e ao nacional-populismo (CARVALHO, 2015, p. 110).

Os escritos de Neves (1965) e Senna (1979) contribuem para compreendermos que o Cinema Novo teve uma importância significativa na inserção de artistas negros/as na construção de representações outras, no combate a alguns estereótipos ligados à população negra no Brasil e, em certa medida, colaborou para o surgimento do Cinema Negro.

Porém, temos que estar atentos para as barreiras não superadas pelo Cinema Novo, no que se refere ao protagonismo do artista negro/a enquanto pertencente a um grupo racial do Brasil, que nos anos em que os filmes desse movimento circularam (e ainda hoje) era/é vítima de diversas opressões, todas perpassadas pelo racismo.

Nesse sentido, Carvalho (2011) argumenta que

O cinema novo construiu uma agenda estética e política em que colocou a questão da representação racial no centro. Explico: na procura do 'homem brasileiro' e da 'realidade brasileira' que estes artistas empreenderam foi o negro, metaforizado na figura do povo, favelado, camponês, analfabeto, migrante, operário, etc., a chave da representação desse novo país. Ao mesmo tempo, o negro escolhido pelo Cinema Novo foi desracializado. O antirracismo apregoados pelo movimento recusou a ideia de raça. Esta era identificada pelos cineastas como fonte de racismo. O negro foi, então, idealizado como um universal (povo, proletário, explorado) e escolhido como guia dos destinos do povo oprimido. O resultado foram filmes que procuraram elaborar processo de identificação entre uma plateia predominantemente branca e intelectualizada, quase sempre de esquerda e personagens heróicos negros (CARVALHO, 2011, p. 24).

Com o Cinema Novo, acompanhando a reflexão de Carvalho (2011), os sujeitos/papéis/representações de negros e negras foram colocadas em uma moldura identitária, pela qual representava o cidadão brasileiro comum, o/a “favelado/a”, “camponês/a”, “analfabeto/a”, “migrante” e/ou “operário/a”, o que consequentemente ocasionou o isolamento do “fator” raça, visto que o/a artista negro/a foi enquadrado na representação de “povo brasileiro”. E mais, o diálogo desse povo representado na figura do/a negro/a ocorria predominantemente com um/a espectador/a branco/a.

Destarte, concordo com as reflexões da cineasta Viviane Ferreira (2016), quando ela resume as diferenças entre Cinema Novo e Cinema Negro, bem como as implicações de possíveis confusões entre esses dois movimentos.

Os choques estéticos protagonizados pelos cinema-novistas são inquestionáveis, dentre eles destaca-se o fato de ter sido o movimento que garantiu o marco de corpos negros e expressões culturais negras sendo levados às telas do cinema como representantes legítimos da cultura popular nacional. Dando respaldo à compreensão de que o Cinema Novo aglutina muitas obras com “conteúdo negro”, ou seja,

conteúdos extraídos da cultura afro-brasileira. O que não nos permite confundir o cinema de conteúdo negro, com o movimento cinematográfico intitulado de “Cinema Negro”. Dirimindo assim, a principal tensão ou compreensão equivocada de que o “Cinema Novo” tenha sido “Cinema Negro” (Ferreira, 2016, p. 01).

Observo, entretanto, que o Cinema Negro surgido no Brasil na década de 1970 tenha semelhanças e diferenças com o Cinema Negro realizado na última década do século XX, bem como tenha encontros e desencontros com o Cinema Negro realizado nas primeiras décadas deste século.

Para a socióloga Maíra Zenun (2014), o Cinema Negro tem características próprias que o identificam com um movimento singular. Para ela,

Cinema negro, um tipo de cinema que surge, primordialmente, em oposição às imagens etnocêntricas / eurocêntricas formuladas sobre a África e suas diásporas, e que introduz novos referenciais sobre sujeitos à margem do *mainstream* (ZENUN, 2014, p. 01).

Assim como Zenun (2014), reitero que o Cinema Negro nasce a partir de uma ideia e necessidade de se opor a representações estereotipadas de (e sobre) África, bem como as da população negra da diáspora, que, no caso do Brasil, foram difundidas de modo intenso por meio da literatura, teatro e produções audiovisuais, discursos nos quais o “sujeito negro” quase sempre foi invisibilizado, ou quando visível, estava enquadrado em identidades estereotipadas, a exemplo de: “preto velho”, “mãe preta”, “nobre selvagem”, “negro revoltado”, “negro de alma branca”, “negão sensual”, “crioulo doido”, “favelado”, “malandro”, “mulata boa”, dentre outras, como aponta Rodrigues (1997).

Nesta perspectiva, Shohat e Stam (2006) argumentam que “A histórica limitação de atores negros a papéis marcados racialmente, enquanto os brancos são vistos ideologicamente como ‘além da etnia’, tem consequências desastrosas para os artistas de comunidades ‘minoritárias’” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 279). E, de acordo com a abordagem que escolhi desenvolver, essas terríveis consequências não se limitam aos artistas das comunidades “minoritárias”, elas também impactam nas relações cotidianas da população que não está representada nas telas ou aparecem de modo estereotipado.

Zenun (2014) também reflete sobre o Cinema Negro enquanto uma relevante categoria de análise instrumental, sendo, para ela,

[...] categoria de análise em processo, uma forma de tipologia em desenvolvimento, que ajuda a interpretar certas propriedades específicas a tipos específicos de cinema. O interessante é que esta tipologia vem se transformando juntamente como vêm se

transformando as formas de representação das populações negras mundiais (ZENUN, 2014, p. 01).

O Cinema Negro iniciado no século passado não é o mesmo produzido nos dias atuais, bem como se trata de uma produção realizada de modo diferente na segunda metade daquele século, pois é um tipo de cinema que está em movimento, em aperfeiçoamento, e que, em certas medidas (umas mais, outras menos), acompanha as mudanças que incidem sobre a população negra brasileira, seja no campo político, social, econômico ou cultural.

No entanto, analiso que alguns dos fundamentos podem ser considerados os mesmos, a exemplo de às imagens estereotipadas da população negra, para a busca de uma maior visibilidade positiva para essa população e a construção de narrativas que privilegiem o cotidiano não estereotipado das comunidades negras.

Santos e Berardo (2013), nesse sentido, ressaltam a capacidade e a potência política e estética ao argumentarem que a existência de um Cinema Negro é “[...] necessariamente uma questão política de afirmação, negação, contestação, reificação, ou seja, de negociação de sentidos e significados, através dos signos poéticos que compõem uma ética e uma estética a que se denomina cinema” (SANTOS; BERARDO, 2013, p. 100).

Assinalam, ainda, a eficácia dessa categoria analítica, já que

Identificar uma categoria de cinema como “cinema negro” é 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” (SANTOS; BERARDO, 2013, p. 102).

A “negociação de sentidos e significados”, bem como o “pertencimento e reconhecimento” apontados por Santos e Berardo (2013) são, portanto, questões fundamentais para pensarmos o Cinema Negro, pois observo que não se trata apenas da inserção de sujeitos negros atrás das câmeras e/ou de representações não estereotipadas da população negra nas telas. Entendo o movimento, expressão, manifestação estética e política do Cinema Negro, do seu surgimento aos dias atuais, como um tipo de cinema e uma ferramenta social que do período de produção à exibição está em plena negociação, no qual narrativas, representações, estereótipos e identidades relacionadas à população negra são negociadas por meio da linguagem audiovisual, da produção à realização, exibição e em seus efeitos.

Neste percurso, tanto espectadores/as, ao assistirem as produções, como também profissionais envolvidos na realização do produto audiovisual são partes ativas nessa

negociação, que pode implicar em um reconhecer-se e se sentir pertencente ao que foi construído a partir de um novo olhar que o Cinema Negro propõe.

E esse reconhecimento e sentimento de pertença atua nas desconstruções e reconstruções identitárias. Assim, concordo com Hall (2005), quando o mesmo aponta que “[...] é precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos [...]” (HALL, 2005, p. 109).

No entanto, pelo fato do Cinema Negro também ter surgido com um caráter político, esse novo modo de olhar e construir narrativas pode resultar em estranhamentos, contestações e negações, posto que imagens construídas acerca da população negra que se solidificaram em nossa sociedade, a exemplo da escravidão benevolente (FREYRE, 2004), de uma África sem história (HEGEL, 1995), de um sujeito negro inferior (VIANNA, 1987), do negro de alma branca, do negro/a apenas como favelado/a e malandro/a, da mulher negra enquanto a “mulata boa” (RODRIGUES, 1997), dentre outras..., são confrontadas com outras premissas que foram/são reprimidas, postas em dúvida, colocadas em segredo e negadas, e que, com o surgimento do Cinema Negro, ganharam novos termos e sentidos ao serem visibilizadas pelo audiovisual.

Santos e Berardo (2013) também entendem que

Ao falar de um “cinema negro” pode-se partir de uma perspectiva histórica em que a construção de tal categoria se dá através da quantidade e qualidade de participação de realizadores e criadores, negros e negras, que produzem cinema em todas as suas formas, isto é, em todos os seus gêneros (SANTOS; BERARDO, 2013, p. 102).

Também percebo que a construção e consolidação de um Cinema Negro estão relacionadas ao envolvimento de negras/os na produção de obras audiovisuais, principalmente no que se refere à participação nas áreas de roteiro e direção, uma vez que, para além da presença de corpos negros em frente às câmeras, é relevante se ter profissionais negros/as construindo narrativas que contrapõem às normas estabelecidas, pensando em gestos, atitudes e movimentos que contribuem para a construção de personagens cujas subjetividades não estão pautadas pelas marcas sutis do racismo corrente.

Neste sentido, Rodrigues (1997) considera que:

sempre haverá uma diferença de enfoque entre os filmes que abordam o negro brasileiro, se dirigidos por diretores brancos ou negros, o que não tem nada a ver com qualidade cinematográfica, nem posição política. Mas, para alterar o *status-quo* é preciso que tenhamos mais negros atrás das câmeras (RODRIGUES, 1997, p. 96).

Concordo com o argumento de Rodrigues (1997) que, para alterar a condição das representações de negras/os nas produções audiovisuais, é necessário se ter mais negras/os atrás das câmeras, visto que, conforme ele mesmo destaca, a abordagem realizada por diretores brancos é distinta das realizadas por negros.

Contudo, ao contrário do que esse autor aponta, penso que essa distinção na abordagem entre diretores brancos e negros é, sim, uma questão de posicionamento político, pois, a escolha pela renúncia ou permanência da reprodução e propagação de estereótipos oriundos do século XIX ligados à população negra é um ato político que provoca consequências nas relações cotidianas.

É necessário e relevante que reflitamos também sobre o cinema realizado por e para negros/as, do mesmo modo que o cinema produzido para negros. Digo isso, pois é preciso considerar outro aspecto, tal como salientam Santos e Berardo (2003):

Um outro lado, menos revolucionário, mas igualmente importante passa a concorrer para a existência mais sutil de um “cinema negro”: o próprio desenvolvimento do sistema capitalista de consumo, isto é, a constatação de que há um público interessado em consumir esta categoria de cinema como uma mercadoria. O aumento do poder aquisitivo e a ascensão social de negros e negras, nas últimas duas décadas, tem se acentuado, e demandado produtos supridos por uma “afromídia”, que envolve desde produtos de primeira necessidade – alimentos, quanto cosméticos, moda, e tantos outros objetos culturais, dentre os quais, figura o cinema. Desta forma, um “cinema negro” também passa a ser pensado a partir da perspectiva do consumo, como uma mercadoria geradora de lucros para a indústria do entretenimento. A representação da negritude, assim como de qualquer outro bem cultural passou a receber maiores atenções de produtores e realizadores, pois o fato de que o público negro tem maior acesso aos bens de consumo, atender a esta demanda é uma estratégia de mercado, apesar de todos os equívocos que ainda se pode perceber nas produções ditas comerciais (SANTOS; BERARDO, 2013, p. 104).

Os argumentos de Santos e Berardo (2013) são pertinentes, tendo em vista que, não é possível deixar de pensar que o Cinema Negro, enquanto mercadoria e um produto de consumo que gerará lucros para o mundo empresarial do entretenimento. E mais, acredito que as/os realizadoras/es do Cinema Negro deste século também estão preocupadas com esse lucro.

Todavia, examino que talvez essa ainda não seja a premissa das/os que pensam/articulam/realizam o Cinema Negro no Brasil, dado que essa “categoria” de cinema ainda continua sendo colocada à margem do *mainstream*, principalmente pelo fato das narrativas dessas produções enunciarem temas que partes significativas da sociedade brasileira insistem em não mencionar, ou quando mencionam é de modo ameno.

Para, além disso, é relevante aludir também para as diferenças e semelhanças entre uma produção audiovisual realizada por e para negras/os de uma produção realizada para negras/os. As disparidades existentes entre tais produções, iguais àquelas mencionadas anteriormente são diversas, como por exemplo, a incorporação feita pelo mercado do entretenimento, posto que esse segmento não se autodesenvolve, ao contrário, ele é regido por sujeitos que estão inseridos em uma sociedade intricada em diversas opressões, à exemplo do racismo, que estabelece normas do que pode, se espera e deve ser consumido. E mais do que outras formas de linguagem – poesia, literatura – o cinema exige recursos e uma maquinaria de produção/exibição complexa.

Assim sendo, por mais que haja público consumidor de conteúdos que dialogam com as ideias do Cinema Negro, os padrões estabelecidos edificam barreiras que colaboram para a manutenção de narrativas audiovisuais que não fogem dos enquadramentos sociais existentes.

Diante do que foi debatido até o momento, é relevante e necessário refletir sobre outra questão polêmica: o Cinema Negro, que é um cinema cujo argumento central é sobre a temática afro-racial, tem que ser realizado apenas por cineastas negras/os para ser considerado como tal? Ou, no caso de ser feito por cineastas brancas/os também poderá ser classificado nessa categoria de cinema? Carvalho (2005) argumenta que:

Seria ilusório procurar estabelecer qualquer unidade estética entre esses realizadores apenas pelo fato de se declararem negros. A construção de um cinema negro, ou que encene representações das relações raciais, não é monopólio de um grupo étnico. Notáveis diretores brancos dirigiram filmes que tematizaram o negro e sua situação: José Carlos Burle, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Roberto Faria, Antunes Filho, entre outros. Ademais, em uma atividade tão subjetivada como o trabalho artístico à busca da unidade é muito mais um desejo e um programa do analista e do crítico estudioso que dos artistas. No entanto, em alguns contextos específicos, os artistas podem-se organizar em grupos de interesses e reivindicarem políticas para si (CARVALHO, 2005, p. 93-94).

Ao contrário do entendimento de Carvalho (2005), considero que a “unidade estética”, assim denominada por ele, é importante e real, uma vez que, como já debatido anteriormente, há diferenças entre o movimento Cinema Negro e as produções audiovisuais cujo conteúdo dialoga ou aborda a temática negra.

Deste modo, defendo que, apesar de se ter notáveis cineastas brancos/as que se dedicaram e dedicam a realizar produções cinematográficas cujo argumento está relacionado com a temática negra, não se pode qualificar/nomear essas produções de Cinema Negro, pois, para além do que já foi refletido até o momento sobre tal dualidade, é necessário considerar a prática do audiovisual como ato político. E para configurar um ato político é preciso produzir

um cinema “fidedigno”, ou seja, um cinema que trate de experiências de negros e negras e, além disso, produzido, dirigido, realizado por negros e negras.

Portanto, entendo que é necessário levar em consideração o argumento do teórico Ukadike (1994) quando o mesmo defende a ideia de que o Cinema Negro “[...] para ser negro, tem que ser um cinema realizado, dirigido e representado por protagonistas negros, como uma questão de auto-representação” (UKADIKE, 1994 apud ZENUN, 2014).

Pois, mesmo o trabalho artístico tendo um caráter de subjetividade, como mencionado por Carvalho (2005), a procura pela “unidade estética” é também em grande medida iniciativa do/a artista, principalmente quando nos referimos aos envolvidos com o Cinema Negro, dado que os motivos pelo seu surgimento/manutenção estão diretamente ligados ao ativismo de negros/as em prol de uma inserção de profissionais negros/as atrás e na frente das telas, como apontado anteriormente.

E mais, são iniciativas artísticas que propõem novos modos de olhar as relações sócio-raciais no Brasil, onde problemáticas antes camufladas, silenciadas e negadas, começam a ganhar os palcos da vida cotidiana, onde a população negra conquista a possibilidade de se desencarcerar dos enquadramentos sociais que, em muitos casos, a colocam em *status quo* de reféns de estereótipos, fomentando uma prisão identitária seguida de julgamentos/discriminações, tal como de condenações.

Esse desencarceramento deve implicar no enfrentamento da produção/reificação de estereótipos, e também, oportuniza a presença de narrativas que os contrapõem, o que permite que figurantes e coadjuvantes sejam vistos e ouvidos como protagonistas de suas próprias vidas e narrativas, pois assim como diz o ditado de origem africana: “Até que os leões tenham seus próprios historiadores, as histórias de caçadas continuarão glorificando o caçador”⁹⁹.

Tal ditado, guardadas as devidas proporções, pode ser comparado com esses novos olhares, nos quais, para além do que foi aludido, lacunas históricas poderão ser preenchidas, racismos sutis serem escancarados e enfrentados, para talvez assim, se ter o que o escritor nigeriano Chinua Achebe chama de “equilíbrio de histórias” (ACHEBE apud ADICHIE, 2009).

Nesta perspectiva, entendo o surgimento do Cinema Negro e seus desdobramentos uma forma de ativismo encontrada por negros/as para confrontar as práticas racistas (veladas ou não) presentes no cinema, em um primeiro momento, e posteriormente em outras produções audiovisuais, a exemplo de telenovelas, séries e programas televisivos de auditório.

⁹⁹ Sobre o assunto, cf. A desmemória. Uma crônica de Eduardo Galeano (2015).

Ressalto isso, pois,

[...] na origem do desenvolvimento da linguagem cinematográfica está o blackface, que consiste no uso de atores brancos pintados de preto para interpretar personagens negros. Sua prática revela a essência do preconceito racial, pois nele um grupo étnico (branco) constrói representações de outro grupo étnico (negro) baseado nos seus próprios valores e visão de mundo (preconceituosa). Rigorosamente, o blackface se estende por toda a história do cinema brasileiro, pelo menos até o momento em que os próprios negros passaram a reivindicar e praticar a auto-representação. [...] Ou seja, o espetáculo cinematográfico, desde a sua origem, contou com representações racistas e preconceituosas dos outros grupos étnicos e sexuais (CARVALHO, 2011, p. 18-19).

Acredito que a prática racista do *Blackface*, aliada ao enredo construído em torno dele, tal como seus efeitos no dia-a-dia da sociedade, foi um dos gatilhos motivadores para protestos e para a eclosão do Cinema Negro, tanto nos EUA, como no Brasil.

O início do Cinema Negro no Brasil foi influenciado por outras iniciativas de negros/as que o Brasil teve, a exemplo da Imprensa Negra que utilizava de seus jornais para explicitar as múltiplas adversidades que a população negra brasileira sofria, assim como utilizava suas páginas para denunciar a segregação existente nas práticas cotidianas da sociedade brasileira, conforme apontado no capítulo anterior.

É possível dizer ainda que o Teatro Experimental do Negro (TEN) influenciou o Cinema Negro em sua concepção, pois a prática do *Blackface* nos teatros também foi um dos principais motivadores para a criação do TEN, que, a partir daí, possuía como uma de suas premissas que o/a negro/a fosse o protagonista/herói de suas próprias histórias. Deste modo, ambos os movimentos, Teatro Experimental do Negro e Cinema Negro, tinham como objetivo retirar o/a artista negro/a da situação de coadjuvante e alçá-lo à de protagonista.

O Cinema Negro dos Estados Unidos e o Movimento pelos Direitos Civis naquele país influenciaram também o nascimento do Cinema Negro no Brasil. Isso pode ser evidenciado no filme brasileiro *Alma no Olho* de Zózimo Bulbul¹⁰⁰, lançado no ano de 1974, considerado o

¹⁰⁰ Zózimo Bulbul foi um ator que teve grande destaque no movimento do Cinema Novo. Ele começou a dirigir e escrever roteiros para filmes na década de 1970. Bulbul é considerado o precursor do Cinema Negro no Brasil. A primeira produção audiovisual de Zózimo Bulbul é o curta-metragem “Alma no Olho”, lançado em 1974, este filme é considerado o primeiro filme do Cinema Negro no Brasil. Nele, Bulbul, além de produzir e dirigir, também é protagonista. O enredo nos revela um homem negro com braços e pés acorrentados em um espaço branco, tendo assim um contraste de cores, penso que colocado de modo proposital. Do começo para o fim da narrativa, o ator mostra a trajetória do negro no Brasil ao público apenas por meio de gestos, sem fala alguma, como uma pantomima, tendo como desfecho o rompimento das correntes por ele mesmo. No decorrer de sua carreira como cineasta, Bulbul produziu outros filmes, destaque para “Abolição” lançado em 1988, ano centenário da abolição oficial da escravatura no Brasil. No ano de 2007, Bulbul criou o Centro Afro-Carioca de Cinema, um local de referência para o cinema negro brasileiro, onde são realizadas oficinas, seminários, mostra e encontros de filmes nacionais e internacionais. Zózimo Bulbul faleceu em 2013.

primeiro do Cinema Negro. O filme foi inspirado no livro *Alma no Exílio*, de Eldridge Cleaver, um dos líderes do grupo estadunidense Panteras Negras, que tinha como foco inicial a proteção de negros/as das ações violentas da polícia.

Para Carvalho (2011),

Os filmes de Bulbul são os que mais diretamente dialogam com a agenda políticaposta pelo movimento negro a partir do final da década de 60. São performances documentais que apontam para a história do negro, suas lutas e reivindicações de auto-representação. Chama atenção a sincronia que mantém com as demandas mais gerais do movimento negro internacional. Nos anos da ditadura militar, Bulbul passou uma temporada em Nova York, Lisboa e Paris, além de viajar pelo continente africano. Essa experiência pelos países da diáspora negra está presente nos seus filmes (CARVALHO, 2011, p. 27).

A “sincronia” existente entre as demandas nacionais e norte-americanas nos revelam muito sobre as possíveis interações entre as formas de se fazer Cinema Negro nesses dois países, dado que ambos têm na construção dos alicerces de suas sociedades a escravidão, bem como seus efeitos como marca decisiva nas relações sociais do século XXI.

Considero o argumento de Carvalho (2011) muito pertinente, quando o mesmo entende o Cinema Negro, por meio das produções de Bulbul como “performances documentais” que posicionam as trajetórias da população negra no ponto central dos enredos cinematográficos. Trajetórias, essas, que revelam embates e negociações com as normas vigentes de pensamentos e ações, com o propósito de ruptura com os modelos de identidades impostos, para que autorrepresentações sejam possíveis para além do movimento Cinema Negro no cinema, mas que sejam viáveis nas obras audiovisuais de uma forma mais ampla.

2.2.1 Cinema Negro no Brasil em três tempos

É possível pensar que o movimento Cinema Negro no Brasil possa ser dividido em três fases. A primeira a partir de seu surgimento com Zózimo Bulbul, que foi o grande responsável pela abertura de caminhos para esse movimento. A segunda fase ocorre na passagem dos anos de 1990 para 2000, sendo que, na década de 1990, já temos algumas produções relevantes para o Cinema Negro, destaque para o cineasta Joel Zito Araújo.¹⁰¹

¹⁰¹ Joel Zito Araújo surge no “mundo do cinema” no final da década de 1980 e começo da de 1990, com algumas produções audiovisuais de curta e média-metragem, no qual praticamente todas têm como temática o/a negro/a na sociedade brasileira. Em 2000, lançou o documentário *A negação do Brasil: o negro nas telenovelas brasileiras* que evidenciou por meio de entrevistas, reportagens e trechos de novelas a parca presença de negros/as em telenovelas brasileiras, bem como, as representações estereotipadas dos/as artistas negros/as. Esse

Este segundo momento é marcado por protestos de cineastas e artistas negros/as que, por meio de manifestos, colocaram em pauta a situação do negro/a na frente e atrás das câmeras, tendo como mote central a pequena representatividade em produções audiovisuais. Foram três manifestos, os dois primeiros lançados no ano de 2000, sendo eles *Dogma Feijoada*, escrito pelo cineasta Jéferson De, e *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira* elaborado pelo também cineasta Joel Zito Araújo. O terceiro foi apresentado por um grupo de cineastas, atores e atrizes negras durante o Festival de Cinema do Recife de 2001 e ficou conhecido como *Manifesto Recife*.

O manifesto *Dogma Feijoada* (2000), conhecido também como *Gênese do Cinema Negro Brasileiro*, foi apresentado no Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, onde ocorreu uma mostra de diretores negros/as, na qual Jéferson De, apoiado por outros cineastas, negros expôs seu manifesto que propunha sete mandamentos.

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

O primeiro, terceiro e quinto mandamentos estão diretamente relacionados com as premissas do surgimento do Cinema Negro na década de 1970, ou seja, quase trinta anos após o advento desse movimento, as reivindicações eram basicamente as mesmas. Isso não quer dizer que não houve avanços na primeira fase, pelo contrário, percebo que foram esses avanços que possibilitaram a organização, elaboração e publicação desses manifestos.

O sexto mandamento é uma proposta que a Imprensa Negra já tentava colocar em prática em seus jornais, pois quando se fala em privilegiar o “negro comum”, sugere dar foco para narrativas que foquem no cotidiano de pessoas negras comuns e que não fiquem reféns das associações hegemônicas (negro-pobreza-favela, negro-bandido-assassinato), pelo contrário, que destaquem histórias onde a brincadeira, o riso, a festa, o sono tranquilo sejam o argumento central.

documentário é fruto de sua tese de doutorado defendida em 1999 na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Em 2004, dirigiu seu primeiro longa-metragem *Filhas do Vento*, no qual a maioria do elenco é composta por artistas negros/as. Em 2009 lançou o documentário “Cinderelas, Lobos e um Príncipe Encantado”, no qual aborda os imaginários construídos em torno das mulheres brasileiras da região do Nordeste, em particular, as mulheres negras. No ano de 2013, em parceria com Megan Mylan, lançam o documentário intitulado “Raça”, que conta a história de três brasileiros/as negros/as, dois homens e uma mulher, que lutam pela igualdade racial no Brasil.

Além disso, pode nos indicar também que, mesmo com todas as iniciativas de Bulbul e outros cineastas negros/as na década de 1970 e nas seguintes em prol da realização e consolidação de um Cinema Negro, os entraves encontrados e enfrentados foram e tem sido muitos e diversos, como, por exemplo, a falta de financiamento para a realização de produções audiovisuais.

Joel Zito de Araújo lançou, no ano de 2000, o documentário *A negação do Brasil: o negro nas telenovelas brasileiras* que revelou, por meio de entrevistas, reportagens e trechos de novelas, a parca presença de negras/os em telenovelas brasileiras, bem como as representações estereotipadas das/os artistas negras/os. Esse documentário é fruto de sua tese de doutorado defendida em 1999, na Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo.¹⁰²

Este trabalho de Joel Zito Araújo pode ser caracterizado como um manifesto cujo motivo central é a reflexão acerca da ausência de corpos negros em um produto audiovisual brasileiro de muito sucesso que são as telenovelas. Ele problematiza também o lugar-comum ocupado por artistas negras/as nessas produções, que quase sempre são de posições classificadas como subalternas em nossa sociedade. Em um trecho desse manifesto, ele menciona o relato de uma atriz falando desse lugar-comum de interpretação.

Zezé Motta, em depoimento para a jornalista Sandra Almada, ela relata que, apesar do sucesso como protagonista do filme *Xica da Silva*, que a deixou em evidência nacional e internacional, o primeiro papel que lhe ofereceram na tevê, em um especial da Rede Globo, foi de empregada doméstica (ARAÚJO, 2000, p. 145).

É possível perceber que, independentemente do sucesso que a atriz Zezé Motta conseguiu no cinema, a televisão (Rede Globo) continuou enquadrando-a em molduras identitárias oriundas de estereótipos do século XIX, pelas quais a imagem do/a negro/a estava associada ao trabalho braçal, nesse caso, sobretudo o doméstico.

Esse manifesto é importante para pensarmos as premissas do Cinema Negro para além do cinema, o que nos permite refletir sobre outras produções audiovisuais, tais como telenovelas, séries e comerciais publicitários.

O *Manifesto Recife* (2001), se comparado aos outros dois, têm um caráter mais amplo, pois não tem como foco o cinema ou televisão, e sim os meios de comunicação de massa de

¹⁰² Tese defendida pelo Joel Zito Araújo no ano de 2009, intitulada *A negação do Brasil: Identidade racial e estereótipos sobre o negro na história da telenovela brasileira*. A partir da tese resultou o documentário *A negação do Brasil*, no ano de 2000. E posteriormente, o livro a tese foi publicada em formato de livro. Sobre o assunto, cf. ARAÚJO (2000).

um modo geral. Contudo, dialoga com as proposições dos anteriores, trazendo as seguintes reivindicações:

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

A proposta de “criação de um fundo para incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil” pode nos indicar uma ausência do Estado Brasileiro no que se refere às políticas públicas de incentivo à realização de produções audiovisuais que contemplam a diversidade racial de sua população, bem como nos possibilita pensar que as produções audiovisuais brasileiras continuam desconsiderando a existência de uma diversidade racial no país, e que essa não está representada no audiovisual.

Os dois últimos itens não dialogam somente com os outros manifestos, mas também com a gênese do Cinema Negro, uma vez que ambas as propostas eram pautas reivindicatórias na década de 1970 e ainda permaneciam vigentes no começo do século XXI.

Compreendo que a similaridade entre as reivindicações dos manifestos com o começo do Cinema Negro ocorre principalmente, mas não exclusivamente, pelo que Joel Zito Araújo menciona em seu manifesto, quando o mesmo sublinha uma norma em operação de acordo com uma lógica de mercado, e aponta que:

Empresários, publicitários e produtores de tevê, como norma, optam pelo grupo racial branco, nos processos de escolha dos modelos publicitários, na estética da propaganda e até mesmo nos critérios de patrocínio ou apoio a projetos culturais. É uma constante a negativa de incentivo cultural aos programas de tevê voltados para a população afro-brasileira, normalmente sob a alegação de não haver retorno comercial. O empresário brasileiro, em sua grande maioria não acredita que o negro seja uma força econômica. Na lógica dessa maioria, preto é igual a pobre, que é igual a consumo de subsistência (ARAÚJO, 2000, p. 29).

As análises feitas por Araújo (2000) são muito pertinentes, contudo, é fato dizer que na atualidade (2018) tivemos alguns avanços no que se refere a representatividade nas diversas mídias, a exemplo de telenovela, propagandas, séries. Foram avanços tímidos, mas é possível notar um pouco mais de diversidade nas produções audiovisuais brasileiras. Todavia, ainda prevalece a escolha pelo grupo racial branco ou pretendente branco para estar nas telas, pois essa escolha dialoga sem desvios com o perfil identitário de quem está atrás das

câmeras, pois, conforme elucidei anteriormente, menos de 3% dos diretores e roteiristas dos filmes nacionais de grande bilheteria são homens negros, lembrando que nessas produções cinematográficas não houve a participação de nenhuma mulher negra nas referidas funções.

A falta de incentivo cultural e financeiro às produções audiovisuais com foco na população negra, bem como realizado por negras/os, é outro ponto importante do manifesto de Joel Zito Araújo, no qual o cineasta evidencia a parca existência de políticas de fomento para produções audiovisuais realizadas por e para negras/os, ao mesmo tempo em que inicia uma problematização sobre os motivos pelos quais tais políticas serem escassas.

Constatou que tal escassez está ligada às influências do imaginário social, no qual há uma predominância de representações maniqueístas marcadas pela raça e gênero, cujos efeitos na sociedade são produtores e reprodutores de matrizes racistas e sexistas que insistem em aprisionar negras/os em lugares pré-determinados, que, no caso das análises de Araújo (2000), é também na “economia de subsistência”, em outras palavras, na pobreza econômica.

A terceira fase do movimento Cinema Negro é resultado das anteriores e está em curso, no qual, é protagonizado por uma nova geração de cineastas, principalmente por mulheres negras, visto que são as que mais têm se destacado na realização de produções audiovisuais, tal como em iniciativas “fora” das telas que objetivam o fortalecimento do Cinema Negro no Brasil.

Essa fase, assim como as anteriores, tem como ideia central a transição do sujeito negro de coadjuvante para protagonista, nas telas e atrás delas. E mais, suas ações “fora das telas” provocam resultados “dentro das telas”.

No entanto, um dos diferenciais dessa fase das demais é o uso das possibilidades que a internet oferece¹⁰³, refiro-me aqui especificamente aos sites de compartilhamentos de vídeos, a exemplo do *YouTube*®, onde é possível criar canais de comunicação e disponibilizar produções audiovisuais autorais ou não.

Um exemplo disso é a *websérie* “Empoderadas”, cujo intuito é aumentar a representação de mulheres negras no campo do audiovisual, e, para além disso, o conteúdo de caráter não ficcional da *websérie* está relacionado com o cotidiano de mulheres negras, uma vez que são elas as protagonistas dessa produção.

Uma das idealizadoras desse projeto, a cineasta Renata Martins, diz que:

¹⁰³ Guardada as devidas proporções, visto que no momento do surgimento do Cinema Negro no Brasil a internet no Brasil ainda não estava popularizada.

O projeto surge de um olhar sensível à sociedade que percebe a ausência de representatividade [dos negros], mas, ao mesmo tempo, surge do contato com mulheres incríveis. Não as enxergamos na grande mídia, mas as enxergamos em nosso cotidiano. Pensei: por que não podemos pensar em algo que dê visibilidade para essas mulheres e as traga de forma mais completa, quebrando os estereótipos (ANJOS, 2015, p. 01).

É possível notar na fala de Renata Martins (2015) que ainda se há uma preocupação com a falta de representatividade de negras/os nos conteúdos audiovisuais, e que essa presença pode não ocorrer na mídia, porém, ela está no dia a dia de nossa sociedade, é necessário simplesmente querer ver ou termos um “olhar sensível”, que as veremos.

A criação de uma plataforma *online* que disponibiliza obras audiovisuais escritas, dirigidas e/ou protagonizadas por negras/os é também uma ação empreendida por essa nova geração de cineastas negras/os que, para além do que já foi conquistado e ainda têm que ser, indica possíveis caminhos para a realização, divulgação e consolidação de uma nova etapa do movimento Cinema Negro.

Nessa nova etapa, seria possível propiciar encontros entre as concepções que estão na base das origens desse movimento com as diversas demandas da população negra do começo do século XXI, sendo esse movimento realizado não apenas em forma de longa, média ou curta-metragem, mas também por meio de novelas, séries, web-séries, programas e videoclipes, em outras palavras, por meio da linguagem audiovisual.

Nas palavras de Yasmin Thayná (2016), uma das idealizadoras da plataforma *online* “Afroflix”¹⁰⁴, o projeto tem como objetivo

Gerar mais visibilidade para esses realizadores, porque de alguma forma a gente está silenciado, escondido no Brasil, então o Afroflix cria essa referência para a gente saber que há um monte de cineastas negros, mulheres [...]. A gente precisava criar essa plataforma para saber que eles existem (SANTANA, 2016, p. 01).

Os apontamentos feitos pela cineasta demonstram que, mesmo após quarenta anos de atividades do Cinema Negro no Brasil, as realizações audiovisuais de negras/os continuam invisibilizadas e, por isso, a necessidade de criação de um espaço que proporcione uma visibilidade dessas produções, tal como de suas/seus realizadoras/es.

Os argumentos de Renata Martins (2015) e Yasmin Thayná (2016) nos revelam que, tanto a websérie “Empoderadas” como a plataforma “Afroflix” foram construídas com garra e

¹⁰⁴ AfroFlix é uma plataforma online, criada em 2016, que disponibiliza de modo gratuito acesso a produções audiovisuais nacionais. Essas produções podem ser no formato de filmes, séries ou videoclipes, e não necessariamente devem abordar a temática afro-racial, todavia, é necessário que haja ao menos uma pessoa negra responsável pela produção, roteiro, direção ou protagonismo da obra audiovisual.

anseios que também estavam presentes nos outros momentos do Cinema Negro, como dar visibilidade de negras/os, das narrativas negras silenciadas, dentre outros.

O que implica refletirmos que nessa terceira fase apareceram novas formas de se pensar e fazer Cinema Negro, porém, apesar de haver novas reivindicações, velhas demandas permanecem sendo pautas de debates e fundamentos que sustentam os motivos pelos quais o Cinema Negro foi criado e a necessidade de sua continuidade.

É possível aqui fazer um paralelo com o Teatro Experimental do Negro (TEN), já que o mesmo não se limitava em realizar ações dentro dos palcos, sendo que várias iniciativas do TEN foram fora dos palcos com a finalidade de promover os/as negros/as na sociedade brasileira, sendo isso uma forma de enfrentamento ao racismo.

E, com o Cinema Negro não foi/não está sendo diferente, pois, algumas iniciativas “fora” das telas também foram e são empreendidas com o intuito de surtir efeito “dentro” das telas, e vice-versa, como, por exemplo, os manifestos concebidos e apresentados por cineastas negros, a criação do “AfroFlix” e outras iniciativas que serão abordadas no próximo capítulo.

Concordo com Carvalho (2011), quando o mesmo argumenta que

O movimento dos cineastas negros está integrado à história do negro no Brasil nas suas investidas contra o preconceito racial. A preocupação desses diretores é realizar filmes e ao mesmo tempo produzir uma reflexão sobre o negro no audiovisual brasileiro (CARVALHO, 2011, p. 28).

A pesquisa aqui empreendida parece reveladora de que o Cinema Negro no Brasil avançou muito nesses mais de quarenta anos desde seu início, e isso é resultado principalmente do trabalho diário de cineastas negros e negras que escolheram o audiovisual não apenas como uma profissão, mas também, como uma possibilidade de ativismo em prol de um enfrentamento das desigualdades sociais, violências e diferentes práticas de racismo existentes no país.

3 CINEASTAS NEGRAS E NEGROS: A PRODUÇÃO DE UMA LINGUAGEM DE RESISTÊNCIA E DE ATIVISMO

*“Eu não ababo a cabeça, não vou te obedecer
Ser preto de estimação não, eu prefiro morrer
Sinhozinho eu troco soco nunca fui de correr”¹⁰⁵*

Neste capítulo, para além de tornar visíveis os nomes de cineastas, bem como os de seus filmes, busco analisar algumas obras de quatro cineastas, sendo duas brasileiras, e duas norte-americanas, e problematizar as condições de produção dessas obras e de suas trajetórias, enxergando em suas produções, ações, imagens e ficções uma prática não menos relevante de ativismo político “dentro” e “fora” das telas.

Além disso, ao reunir tais obras e realizadores/as, nesse esforço de análise, procuro dar visibilidade a um conjunto de cineastas negras e negros brasileiros e norte-americanos, que utilizam de suas produções cinematográficas para abordarem temas relacionados ao cotidiano da população negra a partir de outros pontos de vista, possibilitando assim, que novas narrativas ganhem espaços “dentro” das telas.

Observo que a produção de uma linguagem de resistência e ativismo se faz “dentro” e “fora” das telas, por esse motivo, faço alguns apontamentos de linhas de ações de duas cineastas “fora” das telas e que incitam mudanças “dentro” delas e vice-versa.

3.1 Conhecer e Visibilizar experiências no plural: cineastas negras/os em foco

Os primeiros cineastas negros brasileiros não começaram suas carreiras no “mundo” do cinema dirigindo filmes. Iniciaram basicamente em dois setores, sendo um deles, os “bastidores da produção cinematográfica”, tal como a função de cenógrafo (pessoa responsável por conceber e preparar cenários) exercida por José Rodrigues Cajado Filho¹⁰⁶, considerado o primeiro cineasta negro do Brasil (CARVALHO, 2005).

¹⁰⁵ BLUES, Baco Exu. Kanye West da Bahia. In: BLUES, Baco Exu. Bluesman. Brasil: Baco Exu do Blues, 2018. Faixa 05. 1 CD (30 min).

¹⁰⁶ José Rodrigues Cajado filho é natural da cidade do Rio de Janeiro, vivendo entre 1912 e 1966. É considerado o primeiro cineasta negro do Brasil. Foi também cenógrafo e roteirista. Seu primeiro filme, “Estou Aí” foi lançado em 1948. Pouco ainda se sabe sobre os filmes dirigidos por Cajado Filho, pois estes estão desaparecidos. Sobre o assunto, cf. CARVALHO (2005).

O outro, foi no ofício de ator, a exemplo de Haroldo Costa¹⁰⁷, Waldir Onofre¹⁰⁸ e Zózimo Bulbul, sendo este último, considerado o precursor do Cinema Negro no Brasil, conforme apontado no capítulo anterior. Esses homens mencionados acima, com o passar do tempo começaram a escrever roteiros e auxiliar na direção de filmes e, posteriormente, dirigirem suas primeiras películas.

Pelo fato de que vários atores negros se tornaram diretores, considero importante e necessário tecer breves reflexões do início do aparecimento de artistas negros “dentro” das telas de cinema, assim com sua transição para o lugar que identifico como “atrás” dessas telas, na atividade de direção.

Destarte, a presença de atores e atrizes ou representações negras em filmes nacionais ocorre desde os princípios do cinema no Brasil, ou seja, desde o final do século XIX, no cinema mudo. De acordo com Carvalho (2011),

Encontramos representações do negro ainda nos primórdios do cinema no Brasil. No período mudo ele aparece em filmes como: Dança de um baiano (1899), Dança de capoeira (1905), Carnaval na Avenida Central (1906), Pela vitória dos clubes carnavalescos (1909) e O carnaval cantado (1918) (CARVALHO, 2011, p. 17).

No entanto, trata-se de uma presença, que reforçava alguns enquadramentos identitários. Nos filmes mencionados por Carvalho (2011), é possível, por meio dos títulos ter-se uma ideia da contínua associação entre a população negra com determinados espaços e manifestações da sociedade, como por exemplo, a capoeira e o carnaval. O problema não está nessa associação, mas na ausência de corpos negros em posições centrais em outros enredos cinematográficos daquele período, dado que em algumas dessas produções, é possível se ver (de modo rápido) negros como figurantes ou em papéis de menores importâncias.

¹⁰⁷ Haroldo Costa é natural do Rio de Janeiro, nasceu 1930. Atualmente, ainda em atividade, participa do carnaval carioca como comentarista. No final da década de 1940 começa a fazer parte do Teatro Experimental do Negro (TEN), atuando como ator em algumas peças. Após um curto período com o TEN, Costa saiu desse grupo e se integra à outro, que por meio de espetáculos teatrais fizeram turnê por alguns países da América Latina e Europa. Na década de 1950, Haroldo Costa atua como roteirista e diretor do filme, "Pista de Gramado", lançado em 1958. Costa também é escritor, lançou alguns livros sobre o carnaval do Rio de Janeiro. Sobre o assunto, cf. CARVALHO (2005).

¹⁰⁸ Waldyr Onofre, natural do Rio de Janeiro, viveu entre 1932 e 2015. Foi ator e cineasta. Lançou seu primeiro e único longa-metragem, "As Aventuras Amorosas de um Padeiro", em 1976. Apesar de não ter mais dirigido filmes, Onofre continuou trabalhando com cinema na área de diretor de elenco. Sobre o assunto, cf. CARVALHO (2005).

Na sequência, quando o cinema “ganha voz”, isto é, com o advento do som nos filmes¹⁰⁹, o sujeito negro também conquista mais espaço dentro das telas, todavia essa vitória vem acompanhada de uma configuração ainda mais estereotipada de sua imagem, no qual, representações presentes no imaginário social recorrentes de séculos anteriores sobre a população negra são agora reproduzidas e difundidas também por meio do cinema, dado que já eram por meio de livros, jornais, revistas, peças teatrais e outros. Neste sentido, Carvalho (2011) argumenta que,

Com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, o negro foi posto no centro da cena; não obstante, sua marginalização foi potencializada através dos estereótipos raciais associados à sua imagem. Aqui, precisamos atentar para o fato de que a edição competente de sons e imagens é uma poderosa forma de imposição de sentido e possibilidades de exercitar o que os sociólogos chamam de poder simbólico. A linguagem cinematográfica pode (e não é raro que o faça) naturalizar uma ordem social e suas hierarquias raciais (CARVALHO, 2011, p. 18).

Pode-se dizer que o cinema, desde sua chegada e popularização no Brasil tenta colocar em prática alguns desejos das elites brasileiras, bem como, de seus herdeiros do pós-abolição, que, dentre esses anseios, está o de construir, preservar, fortalecer e naturalizar as hierarquias sócio-raciais, assim como os privilégios provenientes dessa naturalização. Esse empenho pode ser observado em outros meios de comunicação, tais como jornais e revistas, contudo, é possível dizer que houve e ainda há, focos de resistência (dentro e fora das telas) contra esses empreendimentos de cunho racista.

No movimento cinematográfico que ficou conhecido como “Chanchada”, o qual teve filmes produzidos principalmente pelo estúdio Atlântida¹¹⁰, localizado no Rio de Janeiro, no período de 1940 até o começo dos anos de 1960, além de figurantes, alguns artistas negros/as tiveram espaço central nas obras cinematográficas desse movimento (Carvalho, 2005).

Porém, foram representações estereotipadas, nas palavras de Carvalho (2005, p. 28) “[...] a representação do negro na chanchada foi estereotipada. [...] os estereótipos mais comuns são os que caracterizam o negro como infantil, cômico, bondoso, irracional e assexuado”.

Apesar dos filmes desse período serem repletos desses estereótipos, é importante reconhecer que houve alguns artistas negros que tentaram utilizar desse lugar-comum que

¹⁰⁹ Foi a partir do final da década de 1920 que os primeiros filmes sonoros começaram a serem produzidos, primeiro nos Estados Unidos, posteriormente no Brasil. Sobre o assunto, cf. CARVALHO (2005).

¹¹⁰ O estúdio Atlântida, conhecida também como "Atlântida Cinematográfica" foi uma companhia de cinema brasileira. Criada no começo da década de 1940 na cidade do Rio de Janeiro. Produziu mais de sessenta filmes até o início dos anos de 1960, quando a empresa fechou. Sobre o assunto, cf. MENDONÇA (2007).

estavam inseridos para realçar suas performances e, assim, contrapor essa ideia e procurar superar o lugar comum. Como observa Carvalho (2005), nesse sentido,

[...] os filmes são sistemas abertos onde ocorrem disputas pela representação. Disputas essas que escapam ao controle dos produtores. Os atores negros não são passivos diante dos estereótipos, e resistem subvertendo esses personagens a seu favor, diminuindo assim os prejuízos raciais que deles possam decorrer. É como se, em determinadas situações, atores negros atuassem contra o roteiro, subvertendo-o. Ou seja, um ator negro como Grande Otelo¹¹¹ ou Mussum¹¹², mesmo fazendo papéis subalternos ou cômicos podem roubar a cena e somar ao estereótipo seu talento, ultrapassando-o (CARVALHO, 2005, p. 30).

Esses e outros artistas não foram/são sujeitos passivos, pelo contrário, foram/são sujeitos ativos que muitas vezes criaram e recriaram formas de estarem presente nas telas sem se distanciarem de suas atuações políticas fora delas.

O Cinema Novo foi outro importante movimento de cinema ocorrido no Brasil a partir da segunda metade da década de 1950 que desempenhou um papel relevante na inclusão de atores negros em suas produções, sendo que alguns desses artistas tornaram-se posteriormente roteiristas e diretores, destaque para Zózimo Bulbul.

Contudo, Bulbul não foi o primeiro diretor negro que o Brasil teve. José Cajado Filho foi o primeiro cineasta negro brasileiro, e em sequência tivemos Haroldo Costa. Cajado Filho escreveu roteiro para os principais cineastas do cinema de Chanchada, e teve seus filmes lançados nesse período também. No que se refere à forma que Cajado Filho retratou os artistas negros em suas produções, temos poucas informações, visto que os filmes que ele dirigiu estão desaparecidos (CARVALHO, 2005).

Haroldo Costa, que participou do Teatro Experimental do Negro por um ano (1948-1949) e teve experiências teatrais fora do Brasil, no ano de 1958 lançou o longa-metragem *Pista de Gramo*, que teve roteiro e direção sob sua responsabilidade. De acordo com Carvalho (2005),

¹¹¹ Sebastião Bernardes de Souza Prata, mais conhecido como Grande Otelo, natural da cidade de Uberlândia-MG, viveu entre 1915 e 1993. Atuou como ator, comediante, cantor e compositor. Fez muito sucesso na cidade do Rio de Janeiro, nos teatros de revista, nos espetáculos das casas de show dessa cidade, bem como em cassinos. É considerado até hoje um dos atores mais famosos do cinema brasileiro, sendo reconhecido nacional e internacionalmente. O primeiro sucesso da Companhia Atlântida de Cinema, "Moleque Tião" é estrelado por Grande Otelo. Ele também fez carreira na televisão, sendo que sua última atuação foi na novela "Renascer" da rede Globo de televisão no ano de 1993. Sobre o assunto, cf. HIRANO (2013) e SANTOS (2016).

¹¹² Antônio Carlos Bernardes Gomes ficou mais conhecido como Mussum. Natural da cidade do Rio de Janeiro, viveu entre 1941 e 1944. Foi cantor, compositor, ator e humorista. Foi um dos líderes do grupo música Originais do Samba e foi integrante do grupo humorístico Os Trapalhões. Sobre o assunto, cf. LUNARDELLI (1996).

Embora escrito e dirigido por um ativista negro com passagem pelo TEN, *Pista de Gramma* não apresenta qualquer novidade quanto ao papel dos personagens negros. Ao contrário, reproduz o estereótipo mais tradicional no que se refere às mulheres negras, o da empregadinha silenciosa e (ou) alcoviteira (CARVALHO, 2005, p. 65).

Quando indagado sobre a representação racial no filme *Pista de Gramma*, Haroldo Costa responde que:

No meu filme a questão racial aparece e aparece mal. Porque dentro da ideologia ou do formato de cinema que se fazia na época, e que era o que eu via, no meu filme a única personagem negra é a empregada. E isso é uma coisa que eu hoje abomino, quer dizer... Foi a Lea que fez a empregada. Uma empregada negra, você vê? Mas era a ideologia da época e era o que eu via na época. É por isso que hoje eu não condeno muita gente... Naquele momento era normal, todos os filmes que eu via, da Atlântida ou fora da Atlântida, a empregada era negra. Então eu botei a negra mais bonita que eu encontrei na época e que era a Lea Garcia no papel de empregada. Hoje eu me penitencio, faço minha mea-culpa. Não foi legal. Eu podia ter feito de outra maneira, podia ter feito um personagem negro, sei lá... (CARVALHO, 2005, p. 66).

O depoimento desse cineasta, na minha concepção, não é apenas um “mea-culpa”, mas sim, uma evidência dos limites de um imaginário social e também uma tentativa de justificar a reprodução de estereótipos no filme que ele escreveu e dirigiu, dado que ele já tinha um arcabouço teórico sobre as relações raciais no Brasil acumulado ao longo dos anos, pois tinha participado do Teatro Experimental do Negro. Nessa perspectiva histórica, Carvalho (2005) argumenta que:

Ao reproduzir o estereótipo do negro, o cineasta naturalizou um tipo de representação que era tido como norma pelo meio cinematográfico naquele contexto. As explicações de “normal” ou “o formato de cinema que se fazia na época”, mostram como ele acabou internalizando a experiência social de um campo cuja presença do negro e de reflexão racial eram mínimas. [...] Enfim, Haroldo, como a maioria das pessoas, tomou para si a norma como natureza. Agindo assim, o tratamento aos personagens negros dificilmente poderia ser outro (CARVALHO, 2005, p. 67).

A partir disso, podemos dizer que as iniciativas realizadas pelo Teatro Experimental do Negro vão provocar efeitos no cinema a partir do movimento Cinema Novo e principalmente com o início do Cinema Negro, no qual ambos, o segundo com maior afinco, propiciarião novas leituras e representações de artistas negros/as.

Para além dos envolvidos com os ideais do começo do Cinema Negro, a partir da década de 1970, o Brasil teve cineastas negros/as que ainda têm suas trajetórias pouco pesquisadas/problematizadas. Destaco aqui alguns: Waldir Onofre, que em 1976 lançou o

filme *As aventuras amorosas de um padeiro*; Antônio Pitanga¹¹³ lançou em 1978, *Na boca do mundo*; Odilon Lopes¹¹⁴ dirigiu o longa-metragem *Um é pouco, Dois é bom* que foi lançado em 1970; Agenor Alves, que é um dos cineastas negros desse período com maior número de produções cinematográficas realizados e tem seu primeiro filme lançado em 1979, *Tráfico de Fêmeas*. Segundo Carvalho (2005), “Agenor Alves dirigiu seus principais longas-metragens na Boca do Lixo em São Paulo. Genericamente designados de pornochanchadas, seus produtores têm outras formas de se referirem a eles” (CARVALHO, 2005, p. 92).

Há muitos outros negros que produziram conteúdos (enredos, roteiros) audiovisuais nesse período, não é minha intenção aqui mencionar todos, e tampouco abordar cada produção realizada por eles. Nesta tese, a finalidade é dar visibilidade à existência de cineastas negros/as, assim como de suas produções, com o intuito de mostrar que, mesmo sendo poucos, havia e ainda há cineastas negros/as querendo escrever, dirigir e produzir histórias a partir de outros locais e pontos de vista. É nítido que muitos continuavam reproduzindo a lógica existente e não rompiam com as narrativas hegemônicas, mas é relevante refletir sobre as possíveis influências que esses cineastas têm sobre a trajetória dos que surgiram depois.

Nesse sentido, é essencial mencionarmos o trabalho de Adélia Sampaio¹¹⁵, a primeira cineasta negra brasileira a dirigir um longa-metragem. Ela começou a escrever roteiro e dirigir filmes no final da década de 1970, e sua primeira produção foi o curta-metragem de ficção *Denúncia Vazia*, de 1979, cujo roteiro e direção foram de sua responsabilidade.

No ano seguinte dirigiu outro curta de ficção, *Adulto não brinca*, em 1982 escreveu o roteiro e dirigiu o documentário *Na poeira das ruas* e, em 1984 lançou seu primeiro longa-metragem, *Amor maldito*, que abordava o relacionamento homoafetivo entre duas mulheres.

¹¹³ Antônio Pitanga é natural de Salvador, nasceu em 1939. É ator e cineasta. Começou sua carreira como ator na década de 1960. Em 1978, Antônio Pitanga lança seu primeiro longa-metragem, "Na boca do mundo". Pitanga é um dos atores mais presentes e famosos nos filmes do movimento Cinema Novo. Está em atividade nos dias atuais participando de filmes, novelas e seriados para televisão. No ano de 2017 foi lançado um documentário intitulado "Pitanga" que conta a história dessa personalidade dentro e fora das telas. Sobre o assunto, cf. CARVALHO (2005).

¹¹⁴ Odilon Lopez nasceu no estado de Minas Gerais em 1941 e viveu até 2001. Em sua adolescência se mudou para a cidade do Rio de Janeiro e começou a trabalhar com cinema aos dezessete anos como assistente de câmera e posteriormente cinegrafista, fotógrafo e diretor de televisão. Na década de 1970, morando em Porto Alegre, dirigiu seu primeiro filme, "Um é Pouco, Dois é Bom", com roteiro de Luiz Fernando Veríssimo. Sobre o assunto, cf. CARVALHO (2015).

¹¹⁵ Adélia Sampaio é mineira, natural de Belo Horizonte, nasceu em 1944. Ela é a primeira cineasta negra brasileira. Adélia Sampaio antes de dirigir seus primeiros filmes, atuou em outras áreas do cinema, a exemplo de: produtora. Sampaio lançou seu primeiro longa-metragem, "Amor Maldito", na década de 1980. Sobre o assunto, cf. SOUZA (2013).

Adélia Sampaio dirigiu outros filmes depois desse e produziu conteúdos audiovisuais para a televisão.

Há poucos trabalhos que mencionam a trajetória dessa cineasta e/ou problematizam suas obras. Os filmes dela não tratavam da temática afro-racial, ela mesma em entrevista concedida ao *blog* “Blogueiras Negras”¹¹⁶, quando questionada se os temas raciais apareceram em suas obras, argumenta que, “Não, meu foco foi sempre a relação humana. O curta 'Na poeira das ruas' aborda o que hoje é real: uma população de excluídos, negros e brancos” (GONÇALVES; MARTINS, 2016).

Ainda que os filmes de Adélia Sampaio não tenham como foco a questão afro-racial, é importante que saibamos de sua existência e de seus trabalhos, para que isso possa motivar outras mulheres negras a se tornarem cineastas. Além disso, é importante mencionar que o/a cineasta negro/a não tem a “obrigação” de abordar questões de raça e/ou racismo em suas produções.

Da década de 1970 até os dias atuais (2018), muitos/as outras/os cineastas negras/os surgiram, no entanto muito desses nomes, bem como o de suas produções, continuam sem visibilidade, principalmente no que se refere às cineastas negras. Desta forma, aponto aqui algumas cineastas que estão empenhadas em diversificar o olhar por detrás das câmeras, construir narrativas a partir de outros locais de referência.

Destaco aqui as cineastas Rayane Penha, do estado do Amapá, que em 2017 lançou o documentário *Cartas sobre o nosso lugar: Mulheres da Vila Nova* que apresenta histórias do cotidiano de mulheres que moram no interior do Amapá, em Vila Nova, e que trabalham nos garimpos locais, focando na força e no lado místico dessas mulheres frente a um cenário no qual predomina a figura masculina no dia-a-dia do garimpo, onde existem leis e comandos próprios, no qual enriquecer por meio do ouro é o único objetivo;

Larissa Fulana de Tal, do estado da Bahia, que em 2015 lançou o curta *Cinzas*, que tem como enredo o roteiro adaptado de um conto de Davi Nunes, amigo da cineasta, e que relata o cotidiano de um jovem negro morador de uma das várias regiões periféricas de Salvador, que no decorrer de um dia qualquer vive situações corriqueiras e que podem ser consideradas comuns a muitos jovens negros do Brasil, que é a abordagem policial;

¹¹⁶ Blogueiras Negras é um *blog* que traz em sua página na internet conteúdos sobre a temática negra, em particular sobre a mulher negra. São temas variados como por exemplo: identidade, resistência, saúde, beleza, estilo de vida, cultura, dentre outros. O *blog* é escrito de modo coletivo por mulheres negras. Sobre o assunto, cf. Blogueiras Negras (2018).

Eliciana Nascimento, do Distrito Federal, que em 2014 lançou o filme *O tempo dos Orixás*, cuja narrativa tem como eixo central a vivência de uma menina de sete anos que possui a aptidão de falar com seus ancestrais. Em viagem ao interior da Bahia, a criança em conversa com a avó, descobre que tem um compromisso junto aos Orixás;

Lilian Solá Santiago, do estado de São Paulo, que foi uma das articuladoras junto com Jeferson De do manifesto *Dogma Feijoada* lançado no ano de 2000, lançou o curta-metragem *Eu tenho a palavra* que tem como sinopse uma viagem linguística em busca das origens africanas na cultura brasileira, cujo foco está no debate sobre os “dialetos” que os negros utilizavam para se comunicar, formando uma verdadeira língua e como essa foi preservada, em certos níveis, até os dias atuais em regiões do Brasil, tais como algumas cidades do interior de Minas Gerais;

Camila de Moraes, do estado do Rio Grande do Sul, que em 2018 lançou o filme *O caso do homem errado*, que narra a história da execução do operário negro Júlio César de Melo Pinto, na década de 1980, na cidade de Porto Alegre pela polícia militar do Rio Grande do Sul, que o confundiu com um assaltante de supermercados. A obra recorre ao uso de depoimentos de pessoas que estavam envolvidas de modo direto ou indireto ao caso, tais como o fotógrafo que registrou e publicou imagens do ocorrido e da viúva do operário.

Esse filme foi um dos vinte dois pré-selecionados para a vaga de representante oficial do Prêmio Oscar de Cinema¹¹⁷ oferecido anualmente pela Academia de Cinema de Hollywood dos Estados Unidos. Contudo, o mesmo não foi selecionado, a vaga ficou com o filme *O grande circo místico* do cineasta Cacá Diegues.¹¹⁸

Quero fazer mais um destaque, que é para a cineasta baiana Glenda Nicácio, que em parceria com o cineasta Ary Rosa, lançou no ano de 2017 o filme *Café com Canela*. A obra conta a história de uma mulher, Margarida, que se separa do marido e se isola da sociedade após a morte do filho. A partir da visita inesperada de uma ex-aluna, Margarida se depara com

¹¹⁷ O Prêmio Oscar de Cinema é um evento organizado pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Los Angeles (Estados Unidos) que desde 1927 e reconhece anualmente por meio de uma estatueta, Prêmio Oscar, os melhores filmes, artistas, diretores, roteiros, dentre outros. A escolha dos premiados é realizada por uma comissão de jurados/as que integram a referida academia. Sobre o assunto, cf. Museu do Prêmio Oscar de Cinema (2018).

¹¹⁸ Carlos José Fontes Diegues nasceu em 1940 na cidade de Maceió e ficou conhecido como Cacá Diegues. Logo na infância se muda com a família para o Rio de Janeiro. Cursou a faculdade de Direito e foi no cotidiano da Universidade que Diegues e outros colegas começaram a fazer filmes. Na década de 1950, Cacá Diegues juntamente com outros cineastas foram responsáveis pelo começo do movimento de Cinema Novo. Diegues já dirigiu mais trinta filmes, sendo seu realizado em 1959, um curta-metragem intitulado "Fuga". Sobre o assunto, cf. BARBEDO (2016).

uma pessoa para quem ela foi referência enquanto professora e mulher, e essa ex-aluna tenta resgatar a alegria da antiga professora.

Esse filme é considerado o segundo longa-metragem (com circulação nas salas de cinemas do Brasil) dirigido por uma mulher negra. É necessário dizer que o cineasta Ary Rosa é branco. Penso que esse fato não anula a participação de Glenda Nicácio na concepção e realização do referido filme. O que talvez possa implicar é na classificação do mesmo como Cinema Negro ou cinema de temática negra, conforme debatido no capítulo anterior.

As cineastas apontadas acima são apenas algumas das tantas outras que estão diversificando os olhares por trás das câmeras, bem como construindo novas narrativas, inserindo novas problemáticas “dentro” das telas. Optei por evidenciar uma cineasta de cada uma das cinco regiões Brasil para demonstrar que a prática de um Cinema Negro, no qual reconhece as representações de sujeitos e subjetividades negras sem discriminações ou hierarquizações, problematizando suas complexidades, está pulsante não apenas no eixo das cidades, Rio de Janeiro – São Paulo, locais onde se concentra um maior número de cineastas negros e negras, consequentemente um maior número de produções e mostras/festivais de filmes desse gênero cinematográfico, mas pulsa também fora desse circuito, nos revelando potências que nos proporcionam pensar e tentar compreender o quão multifacetado são os sujeitos negros.

No ano de 2016 um coletivo de mulheres negras criou o *site* “Mulheres Negras no Audiovisual Brasileiro”¹¹⁹, com o objetivo de ampliar a visibilidade de suas produções, bem como aumentar e fortalecer a rede de contato entre essas mulheres. Por meio desse *site* é possível ter acesso ao contato de várias profissionais do audiovisual, além de reportagens relacionadas à presença da mulher negra no cinema, festivais de cinema, dentre outras.

Destaco, ainda, três cineastas negros que também estão produzindo filmes a partir de outros pontos de vistas, com a finalidade de construir narrativas que possam contrapor as várias facetas do racismo, tais como os estereótipos, e que também estão fora do eixo Rio de Janeiro – São Paulo. São eles: David Aynã, do estado e Minas Gerais, que em 2012 lançou o documentário *Canções de Liberdade* que aborda a luta dos moradores de uma comunidade quilombola no interior da Bahia, na Ilha de Maré, conhecida como Bananeira, pelo direito a titulação das terras enquanto remanescente de Quilombo. Essa luta constante é contada no filme por um dos moradores da comunidade através de música;

¹¹⁹ Sobre o assunto, cf. Mulheres negras no audiovisual (2017).

Raphael Gustavo da Silva, do estado de Goiás, no ano de 2017 lançou o curta-metragem *A piscina de Caíque* que conta a história de um garoto (Caíque) que sonha em ter uma piscina em sua casa. Porém sem condição de tê-la, ele e seu amigo inseparável criam uma forma de se refrescarem do calor e se divertirem. Eles molham o chão da varanda da casa e o ensaboa e começam a escorregarem e se molharem. Mas, Caíque terá problemas com sua mãe por conta do desperdício de água;

Déo Cardoso, do estado do Ceará, lançou em 2009 o filme *Pode me chamar de Nadí* que tem como o enredo central a luta de uma menina (Nadí), complexada com seu cabelo crespo. Para recuperar seu boné que a mesma não tirava em nenhum momento e que em um minuto de distração, dois colegas de escola de Nadí pegam seu boné. A partir disso, a garota enfrenta de tudo para tentar recuperar seu pertence. Esse cineasta no período (2017/2018) está produzindo seu primeiro longa-metragem com previsão para lançamento em 2019, a priori o nome do filme será *Guerra de Papel*.

Para se ter uma percepção um pouco mais ampla sobre essa terceira fase do Cinema Negro, na qual as produções cinematográficas não se restringem ao Sudeste, relaciono aqui alguns nomes de cineastas que estão produzindo e participando de festivais, e em alguns casos, tendo filmes premiados.

São elas/es: Carmen Luz, Ailton Pinheiro, Tainá Reis, Alan Ribeiro, Danddara, Flora Egécia, Edileuza Souza, Anderson Quak, Elen Linth, Carol Rodrigues, André Novais, Daniel Fagundes, Clementino Júnior, Keila Serruya, Jonathan Ferr, Dona Conceição, Gilberto Alexandre Sobrinho, Lívia Uchôa, Amanda Vitória Siqueira Tomaz, Thiago Gomes, Lázaro Ramos, Milena Manfredini, Pilar, Mariana Jasper, Wagner Novais, Rodrigo Batista, Nathalia Sarro da Silva, Sandro Lopes, Sabrina Fidalgo, Jucélio Matos, Jéssica Queiroz, Sabrina Rosa, Renato Cândido, Renata Martins, Tatyana dos Prazeres, Ceci Alves, Vanessa Gouveia, Janaína de Oliveira, Mayara Mascarenhas, Everlane Moraes, Rosa Miranda, Juliana Lima, Yasmin Thayná, Antônio Pitanga.¹²⁰

Saliento aqui esses dois últimos cineastas, Antônio Pitanga que é o ator que mais participou de filmes do movimento Cinema Novo e que na década de 1970 dirigiu o filme *Na Boca do Mundo* e que atualmente (2018) está na fase de captação de recursos para a

¹²⁰ Os nomes dos cineastas mencionados foram pesquisados em *sites* de festivais e mostras de Cinema Negro do Brasil, tais como o *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul* e a Mostra do Audiovisual Negro em São Paulo. Sobre o assunto, cf. Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul (2018) e Mostra do Audiovisual Negro em São Paulo (2018).

realização de um longa-metragem sobre a Revolta do Malês, uma revolta de escravizados ocorrida Salvador no ano de 1835.

Yasmin Thayná, uma jovem cineasta, se tornou nacionalmente e internacionalmente conhecida a partir de seu curta-metragem *Kbela*, lançado em 2015 e vencedor de vários prêmios, que aborda a história de mulheres negras no tocante às lutas, resistências e negociações com o processo de embranquecimento a que são submetidas diariamente, assim como, a superação em certos níveis dessa violência de cunho racista que é a mutilação de uma parte de seu corpo com a finalidade de adequação às normas e beleza e comportamentos naturalizados pela sociedade ocidental.

É possível perceber ao assistir o filme que a construção da narrativa é realizada a partir de um local não convencional, mas da perspectiva de um sujeito que está sim na linha de frente da opressão, sofrendo com as consequências diretas das inúmeras formas de operação do racismo, que também está em busca da superação dessa violência sistêmica e estrutural, mas, que, principalmente almeja a condição de humanidade, que continua lhe sendo negada.

Nesse sentido, Fanon¹²¹ (2005, p. 163) aponta que “A fome do colonizado é tal, sua fome de qualquer coisa que o humanize – mesmo que pela metade [...].” Aqui temos Fanon (2005) se referindo aos povos colonizados pelos europeus, principalmente os do continente africano. Contudo, essa “fome” por algo que “humanize” esse sujeito pode ser muito bem entendida no contexto brasileiro, dado que esse reconhecimento de humanidade no sujeito negro não é algo natural, pelo contrário, é negada, por isso a necessidade de ser reivindicada, pois, ainda segundo Fanon (2005, p. 288), “[...] é uma negação sistematizada do outro, uma decisão obstinada de recusar ao outro todo atributo de humanidade [...]”, sendo esse outro aquele que não faz parte do que foi naturalizado como universal, o homem branco.

O filme *Kbela* nos faz lembrar o marco inicial do Cinema Negro com o filme *Alma no Olho* de Zózimo Bulbul, que de acordo com o que mencionei no segundo capítulo, o curta-metragem de Bulbul nos apresenta “performances documentais” (CARVALHO, 2011), no qual utiliza o corpo como expressão dos conflitos, das negociações e busca de alternativas para o “cessar” dessa agressão contínua. E esse modo de performance é bem similar ao que está presente na referida obra de Yasmin Thayná. Além disso, é viável dizer que ambas as produções dão indícios ao espectador de que não é apenas um corpo em cena, mas um

¹²¹ Frantz Fanon (1925-1961) foi um intelectual de origem martinicana e com atuação na guerra pela independência da Argélia. Seus estudos contribuem de modo significativo para uma compreensão mais ampla sobre as perspectivas pós-coloniais, decoloniais e descoloniais. Sobre o assunto, cf. FAUSTINO (2015).

homem, uma mulher, providos de humanidade, de racionalidade, e que as consequências das violências pautadas no racismo, não são apenas corpóreas, mas, também psíquicas.

Todos cineastas, negras e negros, que destaquei (com mais ênfase ou não) estão utilizando o recurso cinematográfico para colocar “dentro” das telas e em diferentes perspectivas, temas relacionados ao cotidiano da população negra. Permitindo assim, que o sujeito negro possa ser visto em suas múltiplas características, suas identidades heterogêneas, suas particularidades e complexidades, enfim, como seres humanos.

No que se refere aos cineastas negros/as estadunidenses/as, penso que, assim como no Brasil, muitos estão invisibilizados, principalmente os independentes pois, de acordo com Stam (2008),

Tanto nos Estados Unidos como no Brasil, a situação da indústria cinematográfica reflete a do país como um todo. Mas, apesar dessas diferenças, nos dois países, os negros, especialmente os artistas, são visíveis na mídia, mas raramente estão no controle de sua própria imagem (STAM, 2008, p. 476).

Parto do pressuposto que as semelhanças entre Brasil e EUA vão além de serem dois países que receberam grandes números de africanos/as escravizados/as, bem como, as consequências após essa escravização.

Ainda que tenham trilhado caminhos históricos/historiográficos diferentes em relação às formas e problemas enfrentados na experiência social, cultural, econômica e política da escravatura, a sociedade de cada país, em suas condições específicas e contingentes oprimidos continua resistindo às diversas opressões, e, por meio do cinema, exercem um ativismo, no qual possibilitam que histórias antes silenciadas ou até mesmo apagadas, ganhem corpo, voz e ouvintes, principalmente esse último, dado que, para além de conquistarmos o direito de fala, temos que vencer a desconfiança que é historicamente construída no tocante aos nossos enunciados.

Neste sentido, reúno aqui mais alguns/mas cineastas que terão suas trajetórias e algumas de suas produções audiovisuais mapeadas e problematizadas, com a finalidade de compreender seus temas, suas acomodações, negociações e/ou renúncias, no se refere à opção por abordar em seus trabalhos a temática afro-racial. Não é meu objetivo listar todas ou esgotar todas as problematizações e análises que podem surgir, e sim desenvolver algumas possíveis reflexões.

Provavelmente os cineastas que mencionarei logo mais não são tão conhecidos como aqueles que já fazem parte do pequeno grupo de cineastas negros que dirigem filmes na

indústria cinematográfica de *Hollywood*, tais como Spike Lee (filme: *Faça a Coisa Certa*), Ava DuVernay (Filme: *Selma*), Ryan Coogler (*Pantera Negra*), Julie Dash (Filme: *Filhas da Poeira*) e Barry Jenkins (Filme: *Moonlight: sob a luz do luar*) Contudo, esses cineastas têm algo em comum com os cineastas abaixo, que é o fato de que todos e todas participaram ou iniciaram sua carreira em movimentos de cinema independente.

A quantidade de cineastas negros e negras nos EUA é enorme, pois há centenas de faculdades de cinema no país, assim como centenas de cursos de verão de cinema que são oferecidos pelos mais variados institutos de artes. Diante disso, optei por mencionar abaixo alguns cineastas que tiveram seus filmes premiados em festivais de Cinema Negro no referido país.

Dianne Houston (Filme: *Runaway Island*), Pete Chatmon (Filme: *Black Card*), Tasha Smith (Filme: *Boxed In*), Derege Harding (Filme: *First Date, Last Date*), Rick Famuyiwa (Filme: *Dope*), Julius Onah (Filme: *The girl is in trouble*), Lisa Haynes (Filme: *What love will make you do*), Derek Dow (Filme: *The Big Chop*), Yvonne M. Shirley e Nikyatu Jusu (Filme: *Flowers*), Xavier Burgin (Filme: *On time*), Paris Bauldwin (Filme: *The Fix*), Tahir Jetter (Filme: *How to tell you're a douchebag*), Desmond Faison (Filme: *Killing Lazarus*), Corey Grant (Filme: *Illicit*), Deborah Riley Draper (Filme: *Olympic Pride, American Prejudice*), Talibah Newman (Filme: *First Dates*), Madeline Anderson (Filme: *Spotlight on Classic Cinema*), Samad Davis (Filme: *Love by Chance*), Caralene Robinson (Filme: *The Bill*), Penrick Prince (Filme: *Gema*), Alfonso Johnson (Filme: *Moths and Butterflies*) e Nakia Stephens (Filme: *Cream x Coffee*).¹²²

A intenção não é realizar uma biografia desses/as cineastas, tampouco essencializar suas trajetórias, mas sim evidenciar o quão heterogêneo são esses sujeitos que utilizam a linguagem cinematográfica como um modo de enfrentamento ao racismo, pois,

[...] existe sim uma política pela qual vale lutar. Mas a invocação de uma experiência negra garantida por trás dela não produzirá essa política. De fato, não é nada surpreendente a pluralidade de antagonismos e diferenças que hoje procuram destruir a unidade política negra, dadas as complexidades das estruturas de subordinação que moldaram a forma como nós fomos inseridos na diáspora negra (HALL, 2006, p. 328).

¹²² Os nomes dos cineastas mencionados foram pesquisados em *sites* de festivais e mostras de Cinema Negro dos Estados Unidos, tais como American Black Film Festival, Annual Twin Cities Black Film Festival, San Francisco Black Film Festival, African Diaspora International Film Festival, Black Harvest International Film Festival, Hollywood Black Film Festival, The San Francisco Black Film Festival.

Assim, como Hall (2006) argumenta, essas complexidades que configuram as nossas relações nessa diáspora negra, aliada as particularidades em que os processos escravocratas ocorridos no Brasil e Estados Unidos faz com que a luta contra as muitas formas que o racismo se manifesta, se torne difícil e complexa. Pois, no caso brasileiro, em diversos momentos ainda é necessário convencer uma parcela da sociedade sobre existência do racismo, bem como suas consequências nocivas para todos/as, inclusive, os/as não negros/as. E, no que se refere aos Estados Unidos, que apesar de se ter no país políticas de ação afirmativa existentes há mais de cinquenta anos e ter tido um presidente negro, o racismo ainda é algo vigente em seu cotidiano.

As/Os cineastas brasileiras/os que terão algumas de suas produções pesquisadas analisadas e problematizadas são: Juliana Vicente e Viviane Ferreira. No caso dos EUA, será a cineasta Halima Lucas e o cineasta Jacolby Percy. Não é minha intenção aqui analisar/problematizar todas as produções desses/as cineastas, bem como suas trajetórias. Isto posto, pretendo abordar de modo sucinto suas carreiras e em alguns momentos destacar com mais ênfase aspectos que me parecem relevantes para pensar a importância do ativismo negro por meio do cinema.

A escolha dessas cineastas brasileiras para fazerem parte da pesquisa ocorre pelo fato de que ambas participam da terceira fase do Cinema Negro brasileiro. A seleção de Viviane Ferreira ocorre pela sua atuação “dentro” e “fora” das telas, visto que ela foi uma das principais articuladoras para a criação da Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN). E devido ao seu último filme trazer para o/a espectador/a um elenco apenas de artistas negros e protagonizado por duas mulheres de gerações distintas, sendo que uma delas esteve presente nas duas primeiras fases do Cinema Negro.

Juliana Vicente também foi selecionada em consequência de suas ações “fora” das telas por meio de participações em fóruns de Cinema Negro. Mas, é por suas ações “dentro” das telas, especialmente no que diz respeito à sua última produção em que ela traz para as telas uma família negra de classe média alta, rompendo com vários paradigmas e colocando em pauta o racismo camuflado presente e atuante de diversas formas e por diferentes caminhos no cotidiano brasileiro.

Halima Lucas e Jacolby Percy foram escolhidos para terem seus filmes analisados devido ao potencial que percebi em suas últimas produções cinematográficas para se debater as relações raciais no Estados Unidos, bem como as semelhanças existentes entre as problemáticas tratadas nesses filmes com a realidade da população brasileira. Outro motivo foi o fato de que ambos os curtas-metragens aqui selecionados para análise têm como cenário

principal o ambiente escolar. O que nos permite aventar a possibilidade de que para Halima Lucas e Jacolby Percy a escola tem uma relevância no que se refere ao debate racial no Estados Unidos.

Na sequência, procuro elaborar um panorama acerca de curtas-metragens dirigidos por esses/as cineastas e em seguida investigar as maneiras encontradas por esses/as diretores/as em colocar na linguagem cinematográfica, em primeiro plano, a temática das relações raciais no Brasil e EUA a partir de uma concepção que se distancia das narrativas hegemônicas, onde há uma predominância de representações estereotipadas.

Mas, antes, busco promover breve debate sobre os motivos pelos quais preferi me deter, na análise, com mais ênfase às produções de três mulheres e apenas um homem, bem como o meu posicionamento neste trabalho ao considerar a interseccionalidade entre raça, gênero e classe fator fundamental para a compreensão das formas de ativismos desse/as cineastas em suas produções cinematográficas.

A proporção de três mulheres para um homem pesquisado é em razão de que no Brasil a terceira fase do Cinema Negro vem sendo protagonizado principalmente por mulheres cineastas, além do que, suas ações não se restringem ao “dentro” das telas, sendo possível também perceber uma rede de ações “fora” delas com o propósito de provocar efeitos “dentro” dessas.

Além disto, concordo com Lélia Gonzales (1984), quando a mesma afirma que “o lugar em que nos situamos determinará nossa interpretação sobre o duplo fenômeno do racismo e do sexismo” (GONZALES, 1984, p. 224) e acrescentaria ainda a questão de classe. Nesse sentido, Crenshaw (2002, p. 184) argumenta também que “[...] nenhuma sociedade é imune ao racismo ou a intolerâncias correlatas; consequentemente, o imperativo de considerar a interação do racismo ou de outras intolerâncias com o sexismo continua sendo válido” Crenshaw (2002, p. 184).

Assim, as subjetividades, vivências, angústias e anseios que foram e continuam sendo pautadas a partir das relações de raça, gênero e classe que incidem na construção das narrativas, na escolha e preparação do elenco, no posicionamento das câmeras, dentre outras ações que compõem a realização de uma produção cinematográfica.

Refiro-me aqui às perspectivas elaboradas por Crenshaw (2002) a respeito do entrelaçamento de vetores dos sistemas históricos de opressão, dominação e discriminação que possibilitam abordar a complexidade das estruturas políticas da sociedade, pois “[...] a lógica da incorporação do gênero quanto o foco atual no racismo e em formas de intolerância correlatas refletem a necessidade de integrar a raça e outras diferenças ao trabalho com

enfoque de gênero” Crenshaw (2002, p. 173), da mesma forma que é necessário introduzir a discussão de gênero quando se debate racismo.

Mas, para além disso, mesmo que não houvesse nenhuma cineasta no *corpus* de análise dessa pesquisa, penso que é importante e necessário analisar de modo interseccional as possíveis formas de ativismos de cineastas em seus filmes. Pois, mesmo sabendo que o racismo é estrutural, não podemos ficar presos ao conceito de raça para a leitura do mundo social e ignorar outros que influenciam na construção do indivíduo. Desse modo, Lauretis (1994) argumenta que

[...] negar o gênero significa, em primeiro lugar, negar as relações sociais de gênero que constituem e validam a opressão sexual das mulheres; e, em segundo lugar, negar o gênero significa permanecer “dentro da ideologia”, de uma ideologia que não coincidentemente embora não intencionalmente reverte em benefício do sujeito do gênero masculino (LAURETIS, 1994, p. 223).

Dessa forma, penso que não é possível desconsiderar os efeitos das relações de gênero nas sociedades brasileira e norte-americana, dado que elas estão presentes em nosso cotidiano, em nossas formas de pensar e comportar-nos. Portanto, concordo com Lauretis (1994), quando ela indica que “[...] o gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social [...]” (LAURETIS, 1994, p. 211), e essa relação social acontece em qualquer lugar, a qualquer momento.

Nesse sentido, Lauretis (1994, p. 228) nomeará o processo para a construção de gênero como “tecnologias de gênero”, a exemplo do “cinema” e “discursos institucionais”. Essas tecnologias serão responsáveis pela construção, propagação e fixação de representações de gênero. Todavia, a autora chama a atenção para as construções alternativas, aquelas que estão nas margens.

Mas os termos para uma construção diferente do gênero também existem, nas margens dos discursos hegemônicos. Propostos de fora do contrato social heterossexual, e inscritos em práticas micropolíticas, tais termos podem também contribuir para a construção do gênero e seus efeitos ocorrem ao nível “local” de resistências, na subjetividade e na autorrepresentação (LAURETIS, 1994, p. 228).

Podemos encontrar essa construção realizada nas “margens dos discursos hegemônicos” em espaços em que o gênero será construído a partir de outros marcos referenciais, onde em muitos casos será distinto daquele concebido pelo *mainstream*. No entanto, em ambos os casos, *mainstream* ou margem, para Lauretis (1994), “a construção do

gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação" (LAURETIS, 1994, p. 212), o que considero pertinente, visto que influi ao mesmo tempo em que é influenciado.

Contudo, é importante mencionar que essa construção de gênero ocorre por diferentes caminhos no que tange a raça negra, branca, indígena ou outra. Nesta lógica, hooks (2017, p. 82) argumenta que "O gênero de primeiro plano significava que as mulheres brancas poderiam ocupar um lugar central [...]", ou seja, para muitos a é pensar na representação da mulher branca quando se fala em gênero, deixando para segundo, terceiro, plano a mulher negra.

É necessário deixar nítido que ao optar por compreender as relações sociais de modo interseccional, não estou desconsiderando as particularidades de cada opressão ou ignorando o fato de que o agrupamento de segmentos marginalizados em um sujeito ou grupo populacional, tal como um coletivo de estudantes negros, pobres e LGBTTQ¹²³, será mais ou menos oprimido. O que ressalto aqui, é o fato de que, em lugares distintos e em diferentes momentos, uma opressão pode se sobressair em relação a outra, o que não significa que essa outra não ocorrerá em outros espaços.

Nesse sentido, Collins (2015) aponta que

Não nego que grupos específicos vivam uma experiência de opressão mais dura que outros – linchamento é certamente pior do que ser considerada um objeto sexual. Entretanto, temos que ser cuidadosas/os para não confundirmos essa questão da primazia de um tipo de opressão na vida das pessoas com uma postura teórica que propõe a natureza imbricada das opressões. Raça, classe ou gênero podem estruturar uma situação, mas podem não ser igualmente visíveis e/ou importante nas autodefinições das pessoas (COLLINS, 2015, p. 18-19).

Diante dessas opressões, as reivindicações por condições de equidade de oportunidades considerando-se tanto a perspectiva de gênero, raça e classe deve se dar nos mais diversos âmbitos da sociedade. Contudo, as instituições tendem à enquadrar as diferentes raças, classes e gêneros em distintos lugares, e o nível de privilégio se modificará de acordo com as representações de cada segmento. Assim, de acordo com Collins (2015),

Muito embora as ações da dimensão institucional da opressão sejam, frequentemente, obscurecidas com reivindicações de igualdade de oportunidades, a verdade é que raça, classe e gênero posicionam mulheres asiático-americanas, homens nativo-americanos, homens brancos, mulheres afro-americanas e outros grupos em nichos institucionais distintos, que tem graus variados de punições e privilégios (COLLINS, 2015, p. 20).

¹²³ Essa sigla representa o grupo de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Queer.

Penso que a hierarquização e as disputas discursivas que se podem observar nos grupos identitários, tais como mulheres negras, homens brancos, *gays* negros, travestis brancos, mulheres brancas, homens negros, lésbicas negras e outros sujeitos com suas identidades em lugares diferentes são forças em movimento geralmente pressionadas por um segmento dominante, que tanto no Brasil, como nos Estados Unidos, tem gênero, orientação sexual, raça e classe, ou seja, tendo como referente o homem, heterossexual, branco e rico. E esse determinismo social, cultural, político e de espaço geográfico está relacionado entre outros fatores, com a perda de “privilégios” que é uma forma de “punição”.

No entanto, é necessário falar que, um sujeito que é oprimido por algum de seus caracteres identitários não está isento de oprimir uma outra pessoa que não se assemelha com ele ou faz parte desse segmento dominante. Exemplificando, um homem negro, militante de movimentos sociais e que é oprimido pelo racismo, talvez não compreenda que o sexism também interfere no dia a dia das mulheres negras. Visto que ele pode considerar que o racismo é a única opressão que a mulher negra está passível de sofrer, assim, ele age de forma sexista com essa mulher.

Então, quando o sujeito oprimido ganha possibilidade de fala, existe um medo por parte de quem oprime. Pois, de acordo com Kilomba (2010),

[...] existe um medo apreensivo de que, se o(a) colonizado(a) falar, o(a) colonizador(a) terá que ouvir e seria forçado(a) a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades do “Outro”. Verdades que têm sido negadas, reprimidas e mantidas guardadas, como segredos (KILOMBA, 2010, p. 177).

Kilomba (2010) se refere ao contexto da colonização realizada pelos europeus em países africanos e americanos. Assim, no contexto atual, de modo genérico, podemos entender esse “colonizador” como o herdeiro dos privilégios dos resultados dessa colonização, e o “colonizado” como aquele que continuou no lugar de oprimido. Dessa forma, dar voz para aqueles sujeitos que, guardadas as devidas proporções, ainda estão na condição de “colonizados” é uma forma de enfrentamento às “punições”, que em outras palavras são as desigualdades em todos os níveis decorrentes dos “privilégios”, tais como acesso à saúde, educação e aparelhos culturais de qualidade, que em muito dos casos, poucos têm acesso.

Por isso, o Cinema Negro é uma possibilidade que cineastas negros e negras têm para potencializar suas vozes, construir narrativas que permitam que suas vivências sejam conhecidas e apreciadas a partir de uma perspectiva em que negras e negros sejam vistos como seres-humanos, homens, mulheres, *gays*, travestis, dentre outros, que portam

racionalidade, que são seres complexos e não mais “fórmulas”, conforme apontado por Locke (1925).¹²⁴

Pois conforme aponta Collins (2015), “[...] uma maneira de desumanizar uma pessoa ou um grupo é negar-lhes a realidade de suas experiências” (COLLINS, 2015, p. 26). Por isso, tenho que concordar com hooks (1995), quando a mesma argumenta que “Há sempre a necessidade de demonstrar e defender a humanidade dos negros, incluindo sua habilidade e capacidade de raciocinar logicamente, pensar coletivamente e escrever lucidamente” (HOOKS, 1995, p. 472), uma vez que nossa humanidade quase sempre é questionada e, em muitos casos, desprezada.¹²⁵

3.1.1 Juliana Vicente

Juliana Vicente, nasceu em Campinas, estado de São Paulo, cursou a faculdade de Cinema na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP-Brasil) em concomitância com a faculdade de Letra na Universidade de São Paulo (USP-Brasil). Também realizou cursos na Escola Internacional de Cinema e Televisão (EICTV-Cuba). No ano de 2009 fundou a Preta Porté Filmes, uma produtora de conteúdos audiovisuais com foco em produções que tenham questões sociais como ponto de partida.

No decorrer de seus estudos nas escolas de Cinema, Juliana Vicente escreveu alguns roteiros, dirigiu e produziu alguns filmes. O curta-metragem de ficção *Cores e Botas* lançado em 2010, conta a seguinte história, “Joana tem um sonho comum a muitas meninas dos anos 80: ser Paquita. Sua família é bem-sucedida e a apoia em seu sonho. Porém, Joana é negra, e nunca se viu uma paquita negra no programa da Xuxa”¹²⁶. É um de seus filmes de maior repercussão, visto que já foi exibido em inúmeros festivais de cinema nacional e internacional.

Destaque para o “Prêmio Especial de Reconhecimento” conquistado no Festival Internacional de Filmes de Boston (*Boston International Film Festival*), realizado na cidade de Boston, nos Estados Unidos.

¹²⁴ Para Locke (1925), durante muito tempo e ainda em alguns casos, no interior do cotidiano da cultura norte-americana “[...] o negro tem sido mais uma fórmula do que um ser humano - algo sobre o qual se deve discutir, condenar ou defender, ser ‘mantido para baixo’ ou ‘em seu lugar’ ou ‘ajudado’ ‘preocupar-se ou preocupar-se com, assediar ou patrocinar’, um espantalho social ou um encargo social” (LOCKE, 1925, p. 01).

¹²⁵ Para esse debate também podemos nos pautar nos escritos do feminismo negro que além de Lélia Gonzales, se destaca também Beatriz Nascimento e Djamila Ribeiro.

¹²⁶ CORES e botas. Direção: Juliana Vicente. Produção: Juliana Vicente. Intérpretes: Jhenyfer Lauren, Dani Ornellas, Luciano Quirino et al. Roteiro: Juliana Vicente. Preta Porté Filmes (Brasil), 2010, (16 min), son., color.

Em 2011, Juliana Vicente em parceria com a cineasta Luiza Marques dirigem o documentário *Leva* que aborda a luta por moradia na cidade de São Paulo por meio de um caso específico que é a ocupação do prédio Mauá que está localizado no centro da maior cidade do Brasil. O filme acompanha o cotidiano dos moradores dessa ocupação no processo de luta pela permanência e de revitalização dos espaços ociosos.

Esse filme participou de alguns festivais no Brasil e exterior, tal como o Festival de Prêmio Internacional de Televisão e Filmes de Nova Iorque (*New York Festivals International Television & Film Awards*), onde foi premiado na categoria “Problemas Sociais / Eventos Atuais” (*Social Issues/Current Events*).

O documentário *As Minas do Rap* lançado em 2015 foi outra produção em que Vicente atuou na direção. O filme dá voz a mulheres que estão no “mundo” do *rap*, dado que a entrada de mulheres no cenário desse estilo musical é relativamente recente no Brasil e a quantidade de grupos de mulheres ou artistas individuais que alcançaram destaque nacional ainda é pequena. Deste modo, mulheres ligadas ao *Hip-Hop*, tais como Negra Li, Mc Sofia e Karol Conká falam um pouco de suas trajetórias, das dificuldades e lutas que enfrentam nesse universo musical em que ainda predomina a figura masculina e o referente androcêntrico.

Em 2017, Juliana Vicente dirigiu e produziu em conjunto com o canal de televisão Canal Futura uma série de entrevistas em formato de curtas-metragens, cujo foco foi mostrar a diversidade dos sujeitos negros. No decorrer da série é possível notar aproximações e distanciamentos no que se refere as trajetórias e complexidades dos/as entrevistados/as.

O nome dessa série já nos diz muito, *Afronta!*, uma referência às matriz culturais africanas e afro-brasileiras, bem como uma autoafirmação das identidades negras perante uma sociedade pautada por diversas opressões, principalmente, o racismo estrutural. Diante disso, *Afronta!* nos remete ao enfrentamento dessa violência, de muitas maneiras, e a série nos mostra isso a partir do momento em que dá espaço aos convidados/as que contam suas trajetórias e como estas contribuíram para sua formação enquanto indivíduo.

Penso que o ponto alto dessa série é o não enquadramento do/a convidado/a em quadros identitários, da mesma maneira que não restringe o/a entrevistado/a ao seu mundo profissional, mas coloca em um primeiro plano não apenas “ser negra/o”, mas também outras questões relativas a ser mulher, *gay*, homem, lésbica, travesti, transexual na sociedade brasileira. Em outras palavras, proporciona ao protagonista falar para além do que está acostumado a ser questionado.

A série tem vinte e seis episódios com uma média de duração de quinze minutos cada e trata de encontros afrodiáspóricos discutindo temas relacionados a movimentos estéticos e

filosóficos, sobre afrofuturismo, música, dança, cinema, empreendedorismo, beleza dentre outros assuntos.

Os/As participantes de *Afronta!* são das mais diversas áreas de atuação, destaque para Ingrid Silva, bailarina do Teatro de Dança do Harlem em Nova Iorque (*Dance Theater of Harlem – New York*); Rincón Sapiênci, cantor de *rap*; Erika Malunguinho, mulher trans, fundadora do “Aparelha Luzia”, um espaço cultural em São Paulo para encontro da comunidade negra; Jack e Miranda, idealizadores e organizadores da Festa *Batekoo*, uma festa que começou em Salvador, Bahia, e que já acontece em vários estados do Brasil. É uma festa que enaltece a cultura periférica e urbana, tendo como ponto central a música, dança e o corpo negro.

No ano de 2018, Juliana Vicente foi convidada para dirigir a décima terceira temporada do programa de televisão *Espelho* exibido periodicamente no canal de televisão “Canal Brasil”, um canal de acesso por assinatura. Esse programa foi idealizado pelo ator, apresentador e também diretor Lázaro Ramos, que apresenta o programa desde sua criação em 2005. É um programa de entrevistas, no qual recebe convidados/as das diversas áreas de atuação.

Juliana Vicente é a primeira mulher a dirigir o programa nessas treze temporadas. A décima terceira edição (2018) conta com vinte e seis episódios e entrevistados/as bem diversos, tais como cantores, atrizes, escritores, professoras dentre outros. Com destaque para Dona Diva Guimarães, uma senhora de setenta e oito anos, professora, que fez uma pergunta seguida de um depoimento sobre sua história de vida para Lázaro Ramos em uma palestra durante a Festa Literária de Paraty de 2017, que deixou ele e uma boa parte da plateia emocionada. Na ocasião, um vídeo sobre o ocorrido foi largamente difundido por meio das redes sociais da internet.¹²⁷

A cineasta está com alguns projetos em desenvolvimento no presente momento (2018), a exemplo do longa-metragem *Diálogos com Ruth de Souza* que narra a história da atriz Ruth de Souza¹²⁸, que com mais de setenta anos de carreira, foi uma das primeiras atrizes

¹²⁷ No canal da FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty) na plataforma online de vídeos, *YouTube*, o referido vídeo de Dona Diva Guimarães tem quase cento e dez mil visualizações. Sobre o assunto, cf. Festa Literária Internacional de Paraty (2017).

¹²⁸ Ruth Souza, natural do Rio de Janeiro, nasceu em 1921. É uma atriz. Começou sua carreira no teatro na década de 1940 no Teatro Experimental do Negro (TEN). Fez muito sucesso no cinema. Sua estreia foi no filme “Terra Violenta” em 1948. No ano de 1953 fica conhecida nacional e internacionalmente pela sua participação no filme “Sinhá Moça”. Pela atuação nesse filme, Souza foi indicada para o prêmio de melhor atriz no Festival Internacional de Cinema de Veneza de 1954. Ruth de Souza também fez carreira na televisão, atuando em

negras do teatro, cinema e televisão brasileira, sendo responsável por importantes conquistas de espaço “dentro” das telas. O filme tem como intuito refletir sobre a vida dessa atriz a partir de suas memórias que vão emergindo como consequência do diálogo entre atriz e cineasta.

Por meio de sua produtora Preta *Portê*, Juliana Vicente produziu vários outros produtos audiovisuais, com foco em filmes, mas também programas para televisão e videoclipes, a exemplo do *Mil faces de um homem leal*, um videoclipe do grupo de *rap* Racionais MC’s lançado em 2012. A música, assim como o videoclipe conta a história de Carlos Marighella¹²⁹, político e guerrilheiro, um dos mais importantes nomes da resistência contra a ditadura civil-militar brasileira ocorrida no período de 1964-1985. O videoclipe ganhou o prêmio de melhor clipe do ano (2012) no Vídeo Music Brasil (VMB).

Penso que todos esses filmes, programas de televisão e videoclipes dirigidos por Juliana Vicente são fontes muito ricas para se pesquisar, analisar e problematizar a partir de diversos ângulos, bem como com as mais diferentes indagações. Por conseguinte, *Cores e Botas* será o filme dessa cineasta que será o ponto de partida para uma reflexão sobre as maneiras como ela se posiciona frente às questões ligadas ao racismo e suas consequências, bem como, as formas encontradas por ela para enfrentá-lo por meio de seu trabalho.

Não há uma resposta única para a escolha desse curta-metragem para ser o início de uma compreensão sobre os ativismos de Juliana Vicente. Penso que existam ao menos por três razões: primeira, pelo fato de ser o seu filme com maior repercussão até o momento (2018); segunda, devido ao enredo e a forma inovadora como a narrativa é construída e; terceira, a relevância e atualidade do tema abordado, dado que, mesmo sendo uma narrativa ficcional que dialoga com a realidade e que se passa no final dos anos de 1980, as possibilidades de interações com os dias atuais são vastas.

Mesmo tendo selecionado *Cores e Botas* para análise nesta tese, como eixo orientador para tentar entender as iniciativas de Juliana Vicente na realização de um Cinema Negro, tentarei não perder de vista outras de suas realizações, “dentro” ou “fora das telas”, que possam contribuir com o debate.

novelas e seriados. Ela é considerada pela crítica de cinema como uma das mais importantes atrizes do cinema brasileiro. Sobre o assunto, cf. OLIVEIRA (2013).

¹²⁹ Carlos Marighella (1911-1969), nasceu no estado da Bahia. Foi um dos principais nomes da resistência ao regime civil-militar ocorrido no Brasil (1964-1985). Marighella atuou na política, foi filiado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e após divergências com partido, ele saiu do PCB e funda a ALN (Ação Libertadora Nacional) em 1967, cujo intuito era preparar guerrilheiros para a luta armada contra a ditadura. Marighella foi assassinado em 1969 em uma emboscada na cidade de São Paulo, orquestrada por integrantes do governo ditatorial brasileiro. Sobre o assunto, cf. NETO (2017).

3.1.2 Viviane Ferreira

Viviane Ferreira é uma cineasta baiana que cursou faculdade de Direito em São Paulo e estudou Cinema na Escola de Cinema e Instituto Stanislavsky. Na área do direito, ela atua no campo do direito público, direito cultural e direitos autorais. Em 2017, começou a cursar o curso de mestrado em Comunicação na Universidade de Brasília, com pesquisa sobre iniciativas de fomentos ao Cinema Negro realizado por mulheres.

Viviane é uma das fundadoras e sócias da ODUN Formação e Produção, uma empresa produtora de audiovisuais. No ano de 2016 participou da articulação para a criação da Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), cujo intuito é impulsionar, valorizar e divulgar realizações no campo do audiovisual protagonizados por negros e negras, da mesma maneira que propagandear perfis de profissionais negros para empregos no âmbito do audiovisual.

Os primeiros passos dessa cineasta pelo “mundo” do Cinema ocorreram em 2007 com a produção de seu primeiro filme, o documentário *Dê sua ideia, debata!* que foi lançado no ano seguinte. O curta-metragem traz entrevistas com pessoas de São Paulo e Rio de Janeiro, nas quais foram indagadas sobre temas relacionados à diáspora africana, classificação racial, afrocentrismo, dentre outros. O filme foi produzido no decorrer da semana do dia vinte de novembro, uma referência ao dia da Consciência Negra e feriado nessas duas cidades, assim, o debate sobre a temática racial estava em evidência.

É interessante observar que o período que Viviane Ferreira escolheu para ir às ruas e gravar seu documentário foi o mês de novembro, precisamente a semana da consciência negra. Destaco isso, pois é um mês em que a população negra está em destaque, o debate sobre os modelos, práticas e consequências das relações raciais interpessoais e institucionais na sociedade brasileira ocorrem com mais frequência, deste modo, as tensões raciais existentes no Brasil ficam ainda mais evidentes. Deste modo, as falas dos/as entrevistados/as nos dizem muito do que uma parcela da sociedade pensa a respeito dessa temática.

No ano seguinte, 2009, Viviane dirigiu mais dois documentários, *Marcha Noturna pela Democracia Racial* e *Festa da Mãe Negra*. Assim como seu primeiro filme, o tema das relações raciais no Brasil é o ponto central dessas produções seguintes. Em 2010, Viviane Ferreira lança seu primeiro curta-metragem de ficção, *Mumbi 7 cenas pós Burkina*. O filme conta a história de uma jovem cineasta que se vê presa em suas angústias e anseios à procura de uma nova possibilidade de criação de um filme, dado que após sua participação em um dos

maiores festivais de cinema do mundo, realizado em Burkina Faso¹³⁰, ela cai em uma tristeza. Diálogos entre seus pensamentos e lembranças da trajetória do cinema brasileiro podem ser uma porta de saída desse lugar de sofrimento e reflexões em que ela se encontra.

Peregrinação: partindo de nós próprios para chegarmos a nós mesmos é um documentário, lançado em 2014, que aborda a trajetória do candomblé como forma de resistência da população negra no Brasil, a partir da perspectiva de dois sujeitos, de um escritor africano em viagem à cidade de Salvador na Bahia e, do olhar de uma produtora cultural brasileira em viagem à Ilha de Gorée, no país de Senegal.

Em 2014, Viviane lança seu segundo filme de ficção, *O dia de Jerusa*, que narra o encontro casual de uma pesquisadora de opinião com uma senhora no bairro do Bixiga, na cidade de São Paulo, onde se inicia uma tarde de conversa cheia de memórias, felicidades e momentos de reflexões. Nesse curta-metragem, direção, roteiro e produção ficaram sob a responsabilidade de mulheres negras. Essa obra participou de alguns festivais, tendo como apogeu a participação no segmento de curtas-metragens do Festival de Cannes¹³¹ de 2014, um dos mais importantes festivais de cinema, que ocorre anualmente na França.

Viviane Ferreira também dirigiu alguns videoclipes, destaque para *Amor ao Rap* (2012) da rapper Amanda Negrasim e *De Origem Africana* (2013) do grupo de rap D'Origem. Ambos os videoclipes são resultados da premiação em primeiro lugar das duas primeiras edições do “Festival Mulheres MC's” realizadas nos anos de 2012 e 2013. E atualmente (2018-2019), essa cineasta está dirigindo seu primeiro longa-metragem, um filme de ficção. A princípio o título será “Um dia com Jerusa”.

O dia de Jerusa é o filme dessa cineasta que escolhi para ser o ponto de partida para se analisar e problematizar as produções de Viviane Ferreira, uma vez que ela parte de uma perspectiva em que o racismo explícito não é o ponto central do filme, ele está presente nas sutilezas das cenas, das sequências dos diálogos, mas o foco da narrativa parece ser a humanização das figuras do enredo, no qual os personagens não estão presos nas constantes caixas identitárias impostas aos artistas negros.

Outro motivo pela escolha desse filme é o fato de que todo elenco é composto por artistas negros, e é protagonizado somente por mulheres. Deste modo, penso que a escolha da cineasta por trabalho com um elenco de apenas artistas negros, cujo protagonismo está sob a

¹³⁰ Referência ao Festival Pan-Africano de Cinema de Televisão de Ouagadougou realizado no país Burkina Faso desde 1969.

¹³¹ Festival de Cannes é um festival de cinema que foi criado em 1946. É considerado por muitos críticos de cinema, bem como por cineastas e artistas como um dos festivais mais importantes do mundo. O evento ocorre anualmente na França, na cidade de Cannes. Sobre o assunto, cf. Festival de Cannes (2019).

responsabilidade de mulheres, pode nos dizer muito sobre o engajamento de Viviane Ferreira nas lutas da população negra por representatividade dentro das telas de cinema.

A despeito de *O dia de Jerusa* ser o nosso referencial de debate, por ser uma ação concreta “dentro” das telas, as ações da referida cineasta “fora” das telas, tal como as atividades da Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), associação que ela participou da criação e atua como presidente (2016-2018), também serão analisadas e problematizadas, dado que, penso que há uma reciprocidade entre as ações “dentro” “fora” das telas, visto que, uma influi na outra.

3.1.3 Halima Lucas

Halima Lucas é uma cineasta norte-americana, natural do estado da Califórnia, Estados Unidos. Ela cursou graduação em Comunicação, Artes, Estudos Étnicos e Cinema na *University of the Pacific* (Estados Unidos). Posteriormente fez mestrado em Cinema e Produção de Televisão na *USC University of Southern California* (Estados Unidos). Ainda na graduação começou a escrever roteiros e cinema e dirigir seus primeiros curtas-metragens.

O seu primeiro filme, intitulado *Meu Projeto Y (My Y Project)*, lançado em 2012, é um documentário realizado com estudantes da Universidade do Pacífico, onde os/as entrevistados/as tinham que responder uma única pergunta, “Por que você faz o que faz”. Assim, Halima Lucas entrelaça as respostas com a intenção de suscitar reflexões no espectador sobre as nossas ações cotidianas, que muito das vezes são rotineiras.

Em 2013, ela lança o documentário *Construindo Pontes – Dissonância de Aculturação em Famílias Camboja-Americanas*. O curta-metragem aborda os conflitos em famílias cambojanas oriundo dos novos arranjos familiares multiculturais, dado que a Califórnia é o estado norte-americano com o maior número de migrantes provenientes de Camboja.

Nesse mesmo ano, o curta de comédia *Acontece!* é lançado, o filme tem duração de cinco minutos e tem como enredo o primeiro encontro de um casal, um homem e uma mulher, onde a curiosidade da mulher e a ansiedade do homem a/o colocará em situações consideradas cômicas.

No ano seguinte, Halima Lucas lançou outro curta-metragem de ficção, *Micah*, que traz a história de um homem criado por um pai rigoroso e perfeccionista dos mínimos detalhes. Esse homem se vê criando uma filha e terá que decidir se educará a filha com base em sua criação ou se romperá com o ambiente severo e intransigente em que cresceu.

Quero destacar a potencialidade que esse filme tem ao discutir temas ligados ao nosso cotidiano, tais como memória/trauma, uma vez que no decorrer do curta-metragem há um jogo de cenas entre o momento atual e as lembranças do personagem principal que se recorda da relação com o pai nos momentos de tensão, onde o pai exigia o cumprimento de tarefas de casa com perfeição.

Outro ponto interessante do filme que merece destaque é a narrativa, uma narrativa comum, pois se trata de uma pequena ficção interpretada somente por artistas negros, mas que poderia ter sido interpretada por artistas de outros segmentos raciais. O que quero chamar a atenção aqui é para o fato de que, Halima Lucas desenvolve um filme onde ela possibilita que as práticas e/ou consequências do racismo não sejam o argumento central da produção.

Todavia, essa violência está ali presente, mas de modo quase imperceptível. Contudo, ainda assim, é possível percebê-la, principalmente quando o espectador identifica e se reconhece na violência, seja quanto agente ou vítima. Esse filme, assim como outros da referida cineasta, inclusive os aqui citados, participaram de vários festivais de cinema nos Estados Unidos. “Micah” foi exibido na programação principal da edição de 2015 do *San Francisco Black Film Festival*.¹³²

Em 2016, Halima Lucas lançou o filme *O guarda-roupa de Amélia* (*Amélia's Closet*).¹³³ O curta-metragem conta a história de uma garota (Amélia) pobre, de onze anos e que mora sozinha com pai. Na escola a mesma é maltratada constantemente pelos colegas, o que a fragiliza muito. Na tentativa de se fortalecer, Amélia começa a roubar pertences de seus colegas de sala de aula, mas sempre se sente envergonhada e esconde os objetos em seu guarda-roupa. Ela continua com essa prática até ser surpreendida pela professora.

Esse filme participou de vários festivais de cinema, destaque para o *American Black Film Festival*,¹³⁴ onde foi premiado como o melhor curta-metragem na categoria “Prêmio HBO Curta Metragem”. Esse prêmio proporcionou ao curta-metragem exibições nos canais de televisão e “streaming” da HBO.

¹³² San Francisco Black Film Festival é um festival de Cinema Negro realizado anualmente na cidade de San Francisco (Estados Unidos). Nesse evento, além de mostra de filmes realizados por negros e negras, há também fóruns de discussão sobre o “fazer” esse gênero cinematográfico. Sobre o assunto, cf. San Francisco Black Film Festival (2019).

¹³³ Tive acesso a esse filme em um festival de cinema negro em Minnesota-EUA, posteriormente em contato com a cineasta do filme, Halima Lucas, a mesma me disponibilizou um link de internet para eu assistir o filme outras vezes para efeitos de pesquisa. O filme também está disponível na plataforma de filmes online *HBO Go*.

¹³⁴ O American Black Film Festival é um evento anual que tem a finalidade de empoderar artistas negros/as e apresentar ao público do evento conteúdos audiovisuais sobre a população negra. Esse festival acontece desde 1997. Sobre o assunto, cf. American Black Film Festival (2019).

Amélia's Closet é o filme de Halima Lucas que selecionei como objeto de análise e problematização. Penso que este curta-metragem tem muito a contribuir para tentarmos compreender os caminhos percorridos pela cineasta para colocar “dentro” das telas problemáticas sobre as relações raciais presentes na sociedade norte-americana, e que existem semelhanças com as do Brasil. Além disto, o filme tem como epicentro as práticas e consequências do racismo, dialogando concomitantemente com uma reflexão sobre o reconhecimento do “outro” enquanto ser humano.

3.1.4 Jacolby Percy

Jacolby Percy é um cineasta norte-americano, natural do estado do Texas, atuando principalmente na cidade de Dallas. Estudou cinema na Escola de Cinema da “*KD Conservatory College of Film and Dramatic Arts*”. Durante o tempo em que passou estudando cinema, escreveu e dirigiu alguns filmes. Destaque para o curta-metragem *Um poder maior, (A Higher Power)*, lançado em 2011 de modo independente, conta a história de um pai que está em luto pela morte de seu filho e que em busca de um alívio, mesmo que momentâneo, comete um crime que surpreende a todos.

No ano de 2013, Jacolby Percy lança o filme *Ritechus Chora, (Ritechus Cry)*, cujo enredo é a história de um antigo artista de *Hip-Hop* local, que já não faz sucesso e tenta lidar com a depressão e os pensamentos de suicídio mantendo uma imagem de uma pessoa que intimida as demais, sejam elas amigos ou adversários. Essa produção foi premiada no ano de 2014 na categoria melhor curta-metragem do *Dallas Black Film Festival*.

Esse é um curta-metragem que aborda um tema muito importante e que ainda não recebe a devida atenção, que é a depressão e tentativas de suicídios de jovens, principalmente de jovens negros que lidam cotidianamente com as violências provenientes do racismo. Pois, quando a sociedade de um modo geral não reconhece o sujeito negro enquanto humano, não há motivos pelos quais se preocupar com a saúde mental desse sujeito. Assim, o brilhantismo desse e de outros filmes que reconhecem humanidade aos personagens é a possibilidade de enxergar e refletir sobre diversos temas, inclusive patologias que também atingem a população negra, entretanto não recebe a atenção apropriada.

No ano seguinte, 2014, o cineasta participou da direção do documentário *Cowboys de Cor: Um legado multicultural, (Cowboys of Color: A multicultural legacy)*, um filme que tem como argumento central a trajetória de cowboys negros dos Estados Unidos. A obra narra os

acontecimentos das primeiras festas de rodeio em que eles participaram, da situação atual (2014) dessas festas, bem como de perspectivas para a continuidade dessa prática no futuro.

O enfoque do filme é a abordagem da existência de cowboys negros nos Estados Unidos e como a prática do rodeio em que eles participam se mantém viva. Em outras palavras, é um documentário que leva ao público uma história desconhecida de muitos e que ao mesmo tempo há semelhanças com outras atividades empreendidas pela população negra desse país.

Em 2017, o cineasta lança o curta-metragem de ficção *Me colorindo bonita*, (*Colour Me Pretty*)¹³⁵ que conta a história de uma menina que não é bem recebida na nova escola. E a partir disso, ela começa a questionar sua autoimagem, no que se refere à beleza. Diante disso, ela se empenha para se aproximar do que a nova escola considera como belo. Esse filme participou de vários festivais nacionais, destaque para o prêmio recebido de melhor filme na categoria de curta-metragem do *Austin Revolution Film Festival* do ano de 2018.

Colour Me Pretty é o filme desse cineasta que escolhi como ponto de partida para analisar e problematizar o ativismo em prol da população negra por meio de filmes. A escolha desse curta-metragem ocorre pelo fato de que a obra trata de um assunto muito importante para o sujeito negro, principalmente para as crianças e adolescentes negros, que é a questão da autoestima. Outro motivo para a seleção desse filme é a presença de um núcleo familiar padrão, onde a figuras paterna e materna estão presentes, o que rompe com a habitual representação cinematográfica de núcleos familiares fora do modelo comumente veiculado de “família burguesa”, principalmente com a ausência da figura paterna.

3.2 Por “dentro” das telas: entrelaçando tramas e narrativas

Após uma breve apresentação das cineastas Juliana Vicente, Viviane Ferreira e Halima Lucas e do cineasta Jacolby Percy¹³⁶, bem como dos filmes escolhidos para serem analisados, procuro realizar um entrelaçamento entre as narrativas desses curtas metragens com o intuito de problematizar algumas questões que no meu entendimento são peças-chave para compreendermos os ativismos dessas cineastas em suas obras cinematográficas.

¹³⁵ Tive acesso ao filme em um festival de cinema negro em Minnesota-EUA, posteriormente em contato com o cineasta do filme, Jacolby Percy, o mesmo me disponibilizou um link de internet para eu assistir o filme outras vezes para efeitos de pesquisa.

¹³⁶ A partir desse momento, para facilitar a leitura, quando me referir ao conjunto de cineastas pesquisados, utilizarei os termos no feminino.

Deste modo, destaco alguns temas que são recorrentes em todos os filmes selecionados e são discutidos nas linhas abaixo. Para efeito de melhor compreensão por parte de quem escreve, tanto quanto de quem está lendo esse texto, criei algumas categorias que não estão em ordem de importância.

Essas categorias foram pensadas na tentativa de potencializar o debate sobre algumas temáticas presentes nos pilares do movimento de Cinema Negro, bem como na luta contra o racismo no Brasil e nos Estados Unidos. É importante deixar nítido que não é minha intenção esgotar o debate sobre todos os temas apontados ou restringir os filmes aos pontos de debate aqui levantados.

3.2.1 “E eu não sou humano?”

Soujourner Truth, uma mulher norte-americana, ex-escravizada, que se tornou uma referência na luta abolicionista no século dezenove, no ano de 1843, em um momento em que os Estados Unidos ainda não tinha abolido o seu sistema escravocrata, participou da Convenção dos Direitos da Mulher no estado de Ohio, evento no qual a maioria das mulheres ali presentes eram brancas e discutiam os direitos das mulheres na sociedade norte-americana daquela época. Truth, que já circulava no meio desses movimentos, foi chamada para discursar.

De modo improvisado ela faz um discurso, intitulado “E eu não sou uma mulher?” (*Ain't I a Woman?*) que ficou sendo o seu discurso mais conhecido, pois questionava a universalização da mulher, porque o referente de mulher “universal” limitava o conceito de universal às mulheres brancas. Diante disso, em um trecho desse discurso ela fala,

Aquele homem ali diz que é preciso ajudar as mulheres a subir numa carruagem, é preciso carregar elas quando atravessam um lamaçal e elas devem ocupar sempre os melhores lugares. Nunca ninguém me ajuda a subir numa carruagem, a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! E eu não sou uma mulher? (TRUTH apud RIBEIRO, 2017, 20).

Esse trecho do discurso de Soujourner Truth nos possibilita pensar sobre o processo de exclusão de desumanização da população negra produzido pelo sistema escravocrata nos Estados Unidos e no Brasil e que continuou após a abolição da escravatura e que, em diferentes níveis, perdura até os dias atuais. O trecho nos faz refletir sobre como a sociedade enxerga o sujeito negro, nesse caso particular as mulheres negras, uma vez que ela ressalta a

ideia de que a mulher deve “ocupar sempre os melhores espaços”, mas a autora está à margem desses lugares, assim, ela não seria uma mulher? Ela não portaria humanidade?

Essas são perguntas que importam e que fazem todo sentido, dado que nessas duas sociedades, brasileira e norte-americana, que são pautadas por diversas opressões, dentre essas, o racismo estruturante. Portanto, questionar categorias universais, a exemplo de homem e/ou mulher, é indagar a partir de qual local esses grupos são concebidos. E nesse sentido, Collins (2015) ressalta que “[...] o que parecem ser categorias universais que representariam todos os homens e mulheres são, na verdade, desmascaradas como sendo aplicadas somente a um pequeno grupo” (COLLINS, 2015, p. 25), sendo esse grupo localizado no patamar privilegiado dos colonizadores e herdeiros deles.

Penso que o questionamento feito por Truth em 1843, “E eu não sou uma mulher”, é uma reivindicação de humanidade. Humanidade, esta, que sempre foi pauta das demandas de negras e negros, de movimentos sociais, tais como o Movimento Negro Unificado no Brasil na década de 1970 e dos movimentos pelos Direitos Civis dos Estados Unidos na década de 1960.

E foi em 1968 que, na cidade de Memphis, Estados Unidos, durante uma greve de trabalhadores negros do setor de “coleta de lixos”, ocorreu uma grande passeata, no qual negros carregavam placas com a frase “Eu sou um Homem”, (*I am a Man*). De acordo com o historiador Steve Estes (2005), o *slogan* “Eu sou um Homem” era uma exigência desses trabalhadores negros por melhores condições de trabalho e salário, em virtude de serem tão humanos quanto os trabalhadores brancos que recebiam salários melhores e eram melhores tratados no ambiente de trabalho.

Ainda segundo Estes (2005), esse *slogan* representa a busca pelo reconhecimento de uma “humanidade negra”, bem como de uma “masculinidade negra”, sugerindo que fossem livres da opressão racial que incita a desumanização de corpos e mentes negras, bem como configura os modos de compreensão e sugere outras representações e comportamentos de masculinidades negras e brancas dos Estados Unidos.

Penso que o Cinema Negro, do seu surgimento até a atualidade, é um mecanismo que se utiliza de sons e imagem para não apenas reivindicar essa humanidade, mas também para confirmá-la por meio de narrativas que levam para “dentro” das telas outros pontos de vistas, que fogem das prisões identitárias que a população negra foi inserida. Assim, esse gênero de cinema tem uma função para além do artístico e entretenimento, tem uma missão ativista.

E nesse sentido, estou de acordo com a cineasta Viviane Ferreira, quando a mesma argumenta que

O cinema para além de uma ferramenta artística, é uma ferramenta política. (...) E não é uma ferramenta política apenas pra mim, que tenho coragem e tranquilidade de assumir. É porque é pra todo mundo. Quem faz um cinema aí, pautado por uma narrativa besteirol ou por uma narrativa excludente, sabe porque tá fazendo. Sabe politicamente, que para esse grupo social é importante produzir obras e narrativas que sejam excludentes. Do lugar que estou, da perspectiva em que estou, se o corpo negro que sou, em trânsito no mundo, não me permite reforçar uma possibilidade de construir cinematograficamente uma perspectiva excludente (Diálogos Ausentes, 2016).

A cineasta fala de modo direto seu entendimento por cinema. E concordo com ela, quando a mesma aponta que não pode se permitir em “construir cinematograficamente uma perspectiva excludente”, pois, o fato dela ser uma das poucas cineastas negras em atividade no Brasil, que em um dos raros momentos, está no controle “do que” e “de qual forma” a narrativa se desenvolverá “dentro” das telas, não a possibilita de se isentar da tentativa de rompimento de algumas barreiras, tal como desconstruir a desumanização de personagens negros em filmes.

Uma dessas tentativas pode ser encontrada no curta-metragem *O dia de Jerusa*. No decorrer de todo o filme, as personagens são apresentadas de forma humanizada, ou seja, sem hierarquizações ou demarcações de inferioridade ou exclusão e com a presença de subjetividades múltiplas e complexas. Suas interpretações estão nutridas de complexidade, onde o emocional está presente, mas não é o determinante, há também razão, e que no encontro desses dois, razão e emoção, desenvolve pensamentos, linguagens, afetos, reflexões, sentimentos. Enfim, proporciona que a personagem desfrute de uma subjetividade ampla e diversa.

Viviane Ferreira, no início do referido filme agracia os/as espectadores/as com uma das cenas mais belas e impactantes do curta-metragem, que é o momento em que a câmera foca no personagem que aparenta ser um mendigo que recita um poema de Luís Gama, “De amor o fruto apertava... E à nossa boca juntava... Um beijo seu, que era vida...”, em seguida, de modo paulatino, a câmera muda o foco para um casal de mendigos interpretando uma cena de amor em meio a jornais, caixotes, papelões e um cobertor, tudo isso com a continuação do poema em *off*: “Quando o prazer entreabria... Seus lábios de roxo lírio... Ela fingia o martírio... Nas trevas da solidão...”¹³⁷.

¹³⁷ O DIA de Jerusa. Direção: Viviane Ferreira. Produção: Viviane Ferreira. Intérpretes: Léa Garcia, Débora Marçal, João Acaíabe et al. Roteiro: Viviane Ferreira. Odun Formação e Produção (Brasil), 2014, (20 min), son., color.

Em seguida, o casal mostra seus rostos, ambos sorrindo. A câmera, então, mostra ele e ela olhando para a rua, onde passa um senhor puxando um carrinho, aparentemente de materiais recicláveis, todos se olham e sorriem. Depois disso, o casal volta para debaixo do cobertor e o puxador de carrinho segue seu caminho sorrindo. E ainda ao som do poema, no qual nesse instante a câmera volta a ter como centro o personagem que recita o poema, quando ele de maneira mais intensa recita os últimos versos; “Da liberdade eram um mito... No rosto a dor do afliito... Negra a cor da escravidão...”.

Essa sequência de imagens e sons sugere várias análises e compreensões, mas quero me ater a algumas, sendo a primeira, a escolha de Viviane Ferreira por um poema de autoria de um importante abolicionista brasileiro do século dezenove, Luís Gama¹³⁸, que colocava em seus poemas questões sociais de seu tempo, a exemplo das consequências da escravidão e, que, guardada as devidas proporções, são questões de nossa atualidade, um vez que dialoga de modo pertinente com as cenas iniciais do filme e nos faz refletir sobre a situação de pessoas em situação de rua.

E essa conjuntura é resultado de uma abolição e pós-abolição, onde não houve uma preocupação por parte do Estado brasileiro em se criar condições para que negros e negras não ficassem à margem da sociedade no que se refere às políticas de Estado, tais como saúde, educação, habitação, emprego, dentre outros.

A forma que a cineasta constrói os personagens, nesse caso, o casal de mendigos, nos evidencia seu compromisso em não tratar essas interpretações como algo de menor relevância, pois apesar da mendicância, bem como do fato de que uma maioria das pessoas em situação de rua são negras¹³⁹, e que são marcadas por diversos tipos de opressão.

Viviane Ferreira opta por mostrar ao espectador um lado pouco revelado, que é o de que essas pessoas, apesar de terem “no rosto a dor do afliito”, também têm momentos alegres e mesmo sendo consideradas como coadjuvantes na sociedade, seus rostos não se resumem a imagens turvas e abstratas, pelo contrário, tem cor e feição, e que, muito das vezes, através de “caras e bocas” suas subjetividades são expressas.

Deste modo, talvez por isso, a câmera não passa de forma rápida pelos rostos dos mendigos, pelo contrário, ela demora alguns segundos, segundos esses que são importantes no

¹³⁸ Luís Gama (1830-1882), nasceu em Salvador. Mesmo nascendo livre, foi vendido pelo pai como escravizado aos dez anos de idade. Na juventude conseguiu sua liberdade comprovando que nascera de uma mulher negra livre. Foi jornalista, escritor e um rábula (advogado sem diploma). Alguns de seus textos foram publicados nos jornais da época. Gama teve um papel importante na luta contra a escravidão no Brasil. É considerado por alguns teóricos como um dos mais importantes abolicionistas que o Brasil teve. Sobre o assunto, cf. PINTO (2014).

¹³⁹ Sobre o assunto, cf. A Pesquisa Nacional sobre a População em Situação de Rua (2017).

processo de leitura da humanização desses corpos e mentes, contrariando assim, as “regras” da sociedade, em que seriam apenas mais alguns objetos, talvez invisíveis, presos às paisagens de concreto e aço que já não merecem mais olhares atentos e curiosos da sociedade.

Construir narrativas em que personagens negros sejam vistos e reconhecidos como humanos, ou seja, não sejam considerados como “estranhos” ou os “outros” é dar o *status* de sujeito e normalidade a situações corriqueiras ao mesmo tempo em que não diminua o valor significativo de tal acontecimento, como por exemplo nos filmes *Cores e Botas* e *Colour me Pretty*.

Nesses dois filmes, que são protagonizados por duas garotas negras inseridas em um núcleo familiar compostos pelas figuras materna e paterna e que são representados nas obras como famílias de classe média alta, a cineasta Juliana Vicente (*Cores e Botas*) e o cineasta Jacolby Percy (*Colour me Pretty*) abordam essa situação econômica de modo que ela não seja o centro do debate, mas sem perder de vista o quão essas representações são importantes e o quanto isso provoca incômodos em certas partes da sociedade.

Assim, apesar da sociedade ainda não considerar em determinados momentos e em certas situações que é normal uma pessoa negra dirigir um carro novo e importado, e transformar isso em um espetáculo, como se fosse um pré-requisito para ser aceito enquanto igual, pois de acordo com Memmi (1977), “[...] um colonizado dirigindo um automóvel, é um espetáculo ao qual o colonizador se recusa a habituar-se; nega-lhe toda naturalidade, como a uma pantomima simiesca” (MEMMI, 1977, p. 82), Juliana Vicente e Jacolby Percy conferem normalidade a situações como essas, presentes em seus filmes.

Entendo que a naturalidade é algo construído e que depende diretamente do reconhecimento e aprovação por uma parte da população. E quando Memmi (1977) menciona que o colonizador “nega toda naturalidade”, traduzindo para nosso contexto, é o não reconhecimento de que sujeitos negros possam ter seus carros importados, estudarem em escolas particulares de alto nível, estarem matriculados nas melhores universidades, viajarem de avião com frequência, dentre outros espaços em que a presença de corpos e mentes negras assustam, incomodam e ainda são interpretados como presenças excepcionais.

Por isso que, quando Juliana Vicente e Jacolby Percy falam disso em seus filmes, mas sem que seja o ponto central, considero que é um passo em direção na consolidação de tais representações enquanto normais, isto é, enquanto espaços conquistados e que devem ser não apenas reconhecidos como respeitados e tornados “naturais” ou “normais” na sociedade.

No filme *Cores e Botas* há uma cena em que a cineasta Juliana Vicente convida o/a espectador/a para compreender um pouco mais de perto uma das práticas de discriminação e

desumanização do sujeito negro. A cena se passa na escola, no momento em que a protagonista do filme, Joana, uma criança negra, que possui cabelo estilo “*Black Power*”, participa de um teste para ser paquita do Show da Xuxa.¹⁴⁰

Segundo a sinopse, Joana está na fila da inscrição esperando sua vez, ao ser chamada pela professora, uma mulher branca, que está recebendo as inscrições, é recebida com a seguinte pergunta, “Então você também vai querer ser paquita?”. A menina a responde com um gesto de cabeça simbolizando que sim. Após a inscrição realizada, a mesma mulher fala: “Será que vamos ter uma paquita exótica?”. Joana com um sorriso tímido, apenas gesticula a cabeça em sinal de positivo.¹⁴¹

A primeira fala nos faz refletir sobre várias questões, a exemplo do rompimento dos lugares pré-determinados pela sociedade para a população negra, dado que a aspiração de Joana em alcançar seu sonho de ser paquita incomoda a professora a tal ponto, que a mesma além de expressar descontentamento por meio de “caras e bocas” pergunta em tom desdenhoso para a menina se ela “também” quer estar nesse *status* de assistente de palco da apresentadora de maior sucesso no Brasil daquele contexto (1980/1990), que dentre inúmeras significações, representa fazer parte de um grupo que não tem sua beleza contestada.

A segunda pergunta, “Será que vamos ter uma paquita exótica?” é um complemento ao mesmo tempo que uma conclusão de uma premissa de cunho racista que a professora enuncia. Pois a partir do momento em que a professora recorre ao exotismo para classificar a participação de Joana no teste, ela também está recorrendo a uma alegoria a qual o sujeito negro é o estranho, o alienígena, o excêntrico, enfim, aquele que não corresponde à imagem que se faz dele.

Nas palavras de Fanon (2008), seria, “[...] de um homem exige-se uma conduta de homem; de mim, uma conduta de homem negro – ou pelo menos uma conduta de preto” (FANON, 2008, p. 107). Ou seja, a professora não reconhece em Joana uma posição digna de humanidade, pelo contrário, ela espera de Joana um comportamento particularizado e que já está pré-determinado que de forma simultânea, se difere e se distancie dos modos de agir das demais concorrentes, que são todas semelhantes a professora, isto é, brancas, ou diferentes segundo o viés de raça.

¹⁴⁰ “Show da Xuxa” foi um programa de auditório, tendo como público alvo crianças, mas que, também fez muito sucesso entre adolescentes e jovens. A apresentadora do programa era Xuxa, uma mulher branca, loira e de olhos claros. E ela tinha algumas assistentes de palcos, que eram chamadas de paquitas, todas adolescentes/jovens brancas. O programa foi exibido no canal Globo de televisão na segunda metade da década de 1980 e primeira da de 1990 com enorme popularidade. Sobre o assunto, cf. Show da Xuxa (2018).

¹⁴¹ CORES e botas. Direção: Juliana Vicente. Produção: Juliana Vicente. Intérpretes: Jhenyfer Lauren, Dani Ornellas, Luciano Quirino et al. Roteiro: Juliana Vicente. Preta Portê Filmes (Brasil), 2010, (16 min), son., color.

A escolha pela cineasta por construir uma narrativa em que tenha uma cena como essa, repleta de significados, e que dialoga com acontecimentos reais do nosso cotidiano, em que o corpo negro, a beleza negra é enquadrada como algo “fora do normal” e que parte da sociedade tem dificuldade em aceitar e conviver, nos aponta para um interesse por parte de Juliana Vicente em querer colocar em debate alguns dos “modos de agir” do racismo na sociedade brasileira.

Mas ao mesmo tempo em que essa cineasta descontina um dos *modus operandi* da desumanização, ela humaniza a dor da protagonista, esta que não é representada por meio de palavras, mas pela linguagem do gesto, em que Joana responde as duas perguntas da professora de modo racional e com a possível presença de sentimentos de dúvidas sobre sua condição em participar do teste.

Essa humanização dos personagens realizada por vários caminhos, dentre eles o do sentimento de dor pode também ser percebido no curta *O dia de Jerusa*, onde no transcorrer de quase todo o filme a dor da solidão e partilha de afeto fazem parte do cerne da narrativa. Quero destacar aqui, uma cena em que a senhora Jerusa está participando de uma pesquisa de satisfação de produtos de limpeza em sua casa, onde a entrevistadora Silvia a fará as mais diferentes perguntas.

Após a primeira pergunta, a senhora Jerusa oferece um café para a Silvia que fala que depois da pesquisa talvez ela aceite e que a entrevista será bem rápida. Em seguida Dona Jerusa acha bom o fato da pesquisa ser rápida, pois ela está esperando seus filhos e netos para o almoço do aniversário dela, o que justifica o bolo de aniversário que aparece em uma cena anterior. Nesse momento Silvia dá um abraço de aniversário em Jerusa, que o recebe com muito afeto. Um abraço prolongado por parte da personagem Jerusa que demora para terminar o abraço, enquanto Silvia quer que termine para voltar a pesquisa. Nesse momento, a cena nos dá alguns indícios de uma possível solidão da senhora Jerusa, o que será comprovado no desenrolar do curta-metragem.

Quero salientar aqui apenas a cena do abraço entre as duas personagens, Jerusa e Silvia, que de um lado nos mostra a carência e solidão por parte da senhora Jerusa, e por outro lado, demonstra a ansiedade de Silvia por se desfazer daquele abraço e continuar seu trabalho, pois, ela tem uma meta para alcançar. Duas personagens que se assemelham em vários sentidos, mas que ao mesmo tempo são totalmente diferentes, não apenas pela idade, mas por suas personalidades, subjetividades e individualidades.

Viviane Ferreira demonstra ao espectador de seu filme que o fato de serem duas mulheres negras não as tornam totalmente iguais, existem sim semelhanças, mas há muito

mais diferença, pois, cada uma carrega consigo suas complexidades e particularidades de geração, profissão, formação, em suma, de momentos e sensibilidades. E isso significa o quão diverso são os sujeitos negros, sendo assim impossível fixá-los em “quadros” identitários.

Dessa forma, considero pertinente quando a cineasta argumenta que

Não dá para a gente achar que a existência negra no mundo é algo raso e superficial. Existe complexidade. E todo mundo sabe que um personagem que é construído sem a sua tridimensionalidade, sem a sua devida complexidade não é um bom personagem (Programa Entre Vistas, 2018).

Por consequência, construir personagens negras que não ficam limitadas à superficialidade, da mesma forma que também não se restringem à “molduras” identitárias é, para além de criar um bom personagem é resgatar a humanidade desse que foi despojada com o colonialismo e que a todo momento há tentativas de impedimento desse reconhecimento por meio das práticas racistas vigentes na sociedade brasileira.

O movimento de Cinema Negro pode proporcionar não somente o resgate, mas a consolidação dessa humanidade roubada, já que intervém a partir de outras concepções na “frente” e “atrás” das câmeras, pensando o indivíduo negro, corpo e psíquico, em todas as suas dimensões, pois, afinal, como nos alerta Fanon (2008), “Eu não sou apenas aqui-agora, enclausurado na minha coisidade” (FANON, 2008, p. 181).

3.2.2 Racismo na escola – “Ah! Mas é brincadeira...”

Três dos quatro filmes que selecionei para análise nesse capítulo tem como cenário principal o ambiente escolar, sendo eles o filme brasileiro *Cores e Botas* e os norte-americanos *Colour me Pretty* e *Amelia's Closet*. Todos esses curtas-metragens têm como protagonista uma menina negra que estuda em uma sala de aula, onde são as únicas crianças negras. Considero que as cineastas conseguiram demonstrar de forma nítida as maneiras em que o racismo atua em uma sala de aula, e o quão diverso são essas formas de atuação. Pois, apesar de os três filmes abordarem o racismo escolar, Juliana Vicente (*Cores e Botas*), Jacolby Percy (*Colour me Pretty*) e Halima Lucas (*Amelia's Closet*) partem de perspectivas locais diferentes para colocarem “dentro” das telas esse tema.

Quero destacar algumas cenas que nos permitem compreender um pouco melhor as formas que as cineastas escolheram para abordar o racismo na escola. Mas, antes quero salientar que, por mais que esses filmes sejam ficcionais, a narrativa construída dialoga

diretamente com o cotidiano de escolas brasileiras e norte-americanas, uma vez que a presença de opressões nesse ambiente é algo já comprovado (MUNANGA, 2005; GOMES, 2005), sendo o racismo, uma dessas violências.

No filme *Amelia's Closet*, logo em seu começo, a câmera foca os rostos de alguns estudantes, a maioria demonstrando dificuldades para a realização do que aparenta ser uma prova. Quando a garota negra (Amélia) é enfocada, a mesma expressa facilidade para realizar a avaliação, dado que ela o faz de modo rápido e é a primeira a terminar. Ainda na mesma cena, após Amélia terminar o teste a câmera mira na garota que está sentada atrás dela e que está escrevendo de caneta na blusa de Amélia a palavra “*Loser*” que pode ser traduzida do inglês como “fracassada” ou “perdedora”.

Após esta cena, aos risos em volume baixo, ela olha para outra garota enquanto embola um pedaço de papel e joga na única garota negra da sala, Amélia. As duas meninas riem um pouco mais alto e Amélia vira para trás para tentar descobrir quem jogou a bola de papel nela. Nesse momento, a professora sem ter entendimento amplo do acontecimento, notando que as duas meninas atrás de Amélia riam em tom alto, mas como ela vê a Amélia olhando para trás, a professora a adverte, falando “Amélia olhe sua própria prova”.¹⁴²

A atitude dessa professora, nessa cena, nos faz questionar os motivos pelos quais somente Amélia foi advertida, dado que a docente viu que as outras meninas também não estavam concentradas em suas respectivas avaliações.

Um comportamento muito semelhante ao da professora de Amélia é encontrado também em das cenas iniciais do filme *Colour me Pretty*, onde em uma sala de aula, de modo paulatino a câmera nos mostra algumas crianças desenhando, todas brancas. Em seguida, é mostrado ao espectador uma criança negra (Jahzara) na porta dala sala solicitando permissão à professora para entrar. Em seguida a professora pede para Jahzara se sentar em uma mesa com um grupo de crianças para fazer a atividade de desenho.

A menina segue a orientação da professora e se senta. Ao pegar um lápis de cor para começar a colorir encosta sem querer em um colega e em seguida uma garota que está ao seu lado faz um comentário racista em voz baixa: “Agora que ela te encostou você pode ficar negro”. Logo após essa fala, todas as crianças da sala riem. E em consequência disso, a professora fala em tom ríspido com Jahzara: “Jahzara, não atrapalhe a atividade”, e a menina

¹⁴² COLOUR me pretty. Direção: Jacolby Percy. Produção: Jacolby Percy. Intérpretes: Gabrielle Pauline Owens, Tammy Thomas, Byron Morris et al. Roteiro: Jacolby Percy. Jautonomy Pictures (Estados Unidos da América) 2017, (15 min), son., color.

responde: “Mas eu não fiz nada, eles que estão rindo de mim”¹⁴³, e volta a desenhar e a professora não fala e faz nada.

Ainda que, não seja Jahzara que esteja rindo, mas sim todos os outros colegas, a professora opta por advertir a menina negra, contudo Jahzara a responde falando que não fez nada e ainda informa que os colegas estão rindo dela, mas de nada adianta, pois a professora faz uma escolha, ela escolhe não acreditar em Jahzara e permanecer como está, sentada em sua mesa.

A conduta da professora de Jahzara, assim como a de Amélia pode nos dizer muito sobre como estudantes negras/os são tratadas no ambiente escolar, pois nessas duas cenas que são bem semelhantes, há um “julgamento” e uma “condenação” prévia, sem disposição para saber do acontecimento por completo, ao mesmo tempo em que há um descrédito pela fala enunciada pela menina negra, no caso do filme *“Colour me Pretty”*. Neste, a menina afirma não ter feito nada e ainda fala que os colegas estão rindo dela, sendo isso uma alerta, um pedido de socorro, que a professora decide por ignorar e permanecer em silêncio.

Esse silêncio pode nos dizer muito sobre a prática dessa professora, bem como da instituição escolar em que ela atua. Calar-se perante comportamentos racistas contribui para uma manutenção de um cotidiano de opressões. Para Cavalleiro (2005),

O silêncio sobre o racismo, o preconceito e a discriminação racial nas diversas instituições educacionais contribui para que as diferenças de fenótipo entre negros e brancos sejam entendidas como desigualdades naturais. Mais do que isso, reproduzem ou constroem os negros como sinônimos de seres inferiores. O silêncio escolar sobre o racismo cotidiano não só impede o florescimento do potencial intelectual de milhares de mentes brilhantes nas escolas brasileiras, tanto de alunos negros quanto de brancos, como também nos embrutece ao longo de nossas vidas, impedindo-nos de sermos seres realmente livres “para ser o que for e ser tudo” – livres dos preconceitos, dos estereótipos, dos estigmas, entre outros males (CAVALLERO, 2005, p. 11-12)

A ausência de debates sobre as consequências dessas opressões no meio social de sujeitos negros, assim como em seus psíquicos favorece para uma “naturalização” das práticas opressoras. Em outras palavras, a atitude racista deixa de ser entendida como uma violência a partir do momento em que não há denúncias ou problematizações sobre tal ação, o que, por conseguinte, se torna uma prática social normalizada, não passível de questionamentos.

A atitude dessas professoras pela recusa em buscar compreender o que estava ocorrendo nas situações que envolviam as personagens de Amélia, em *Amelia's Closet*, e Jahzara, em *Colour me Pretty*, contribui para o que Cavalleiro (2005) nos chama a atenção, ou

¹⁴³ Ibidem.

seja, o silêncio fortalece a construção e reprodução de estereótipos relacionados à população negra, assim sendo, as colegas de Amélia continuaram a vê-la como uma “fracassada”, assim como as colegas de Jahzara continuaram evitando o contato corporal pelo “medo” de ficar negra também.

No filme *Amelia's Closet* há outra cena que mais uma vez a professora opta pelo silêncio e em seguida por desconfiar que Amélia esteja falando a verdade, preferindo acreditar nos colegas dela. A cena acontece na sala de aula, quando as/os estudantes estão apresentando seus trabalhos realizados em casa, uma maquete. A câmera nos mostra as crianças e suas maquetes. É possível notar que todas as outras maquetes foram construídas com materiais adequados e em comparação com o de Amélia, estão em melhor estado. A professora pede para que todos os estudantes andem pela sala olhando o projeto dos colegas. Em um determinado momento Amélia avista Jessica, a colega que a importunou na última aula junto com outra menina olhando e falando mal de seu projeto, sendo que uma das falas é: “Eu ficaria envergonhada se esse projeto fosse meu”¹⁴⁴, diz Jessica para a colega.

Em sequência, Amélia vê que seu projeto está danificado e chama a professora, falando que alguém danificou sua maquete. A professora fala para a classe que enquanto não aparecer quem danificou o projeto de Amélia, ninguém sairá da sala. Nesse momento, a câmera foca nos rostos e gestos dos colegas, todos reclamando e falando em tom alto que ninguém destruiu o projeto dela. A câmera alterna de foco, mostrando a menina negra que demonstra estar incomodada com aquilo, um pouco de nervosismo e medo, o que a faz esbarrar em seu projeto e o mesmo acabar de estragar.

Assim, algumas colegas falam que ela mesma danificou, outras dizem que o projeto não foi construído de modo adequado. Nesse momento, a professora não acredita mais em Amélia e sim em seus colegas, perguntando se ela não esbarrou antes no projeto ou se não usou cola suficiente para colar o mesmo. Amélia tenta argumentar, mas a professora não a leva em consideração e encerra dizendo para Amélia gastar mais tempo na construção do projeto. A câmera mira no rosto dos outros estudantes e em seguida no rosto de Amélia que demonstra tristeza e vergonha.

Ações similares à dessa professora, de descrédito pela mensagem emitida por estudantes negros é comum no cotidiano da escola, uma vez que uma das consequências do racismo em nossa sociedade é o ato de colocar o discurso emitido pelo sujeito negro sempre

¹⁴⁴ AMELIA'S closet. Direção: Halima Lucas. Produção: Halima Lucas. Intérpretes: Kira Jane Pinkney, Jon Chaffin, Lizzie Zerebko, Geneva Cesoni et al. Roteiro: Halima Lucas. University of Southern California, School of Cinematic Arts (Estados Unidos da América), 2016, (18 min), son., color.

na condição de dúvida. Dessa forma, um dos resultados desses comportamentos é o impedimento de um “florescimento do potencial intelectual” de estudantes negros/as e brancos/as, dado que o racismo afeta o ambiente como um todo. Contudo, é fato dizer que atinge em maior intensidade a população negra, e se tratando do ambiente escolar, Cavalleiro (2005) argumenta ainda que algumas das consequências dessa opressão são,

[...] autorrejeição, desenvolvimento de baixa autoestima com ausência de reconhecimento de capacidade pessoal; rejeição ao seu outro igual racialmente; timidez, pouca ou nenhuma participação em sala de aula; ausência de reconhecimento positivo de seu pertencimento racial; dificuldades no processo de aprendizagem; recusa em ir à escola e, consequentemente, evasão escolar (CAVALLERO, 2005, p. 12)

Dentre as consequências apontadas por Cavalleiro (2005), quero ressaltar a “recusa em ir à escola”, visto que nos filmes *Amelia's Closet* e *Colour me Pretty*, há cenas que retratam exatamente tal aspecto, o que nos possibilita presumir que os efeitos do racismo no ambiente escolar norte-americano são similares aos racismos do Brasil, posto que a autora se refere ao contexto brasileiro.

No filme *Colour me Pretty*, o cineasta aborda essa “recusa em ir à escola” em dois momentos, o primeiro quando a personagem Jahzara fala para os pais: “Posso ficar em casa colorindo? Eu não gosto da escola”. O segundo quando o pai da garota fala para ela: “Não é verdade que você não gosta da escola. Você apenas não gosta da forma que eles tratam você. Mas você é única e especial”.¹⁴⁵

Há nessa cena, nesse segundo momento, um reconhecimento por parte do pai de que a escola é um local hostil para a filha, onde ela encontra dificuldades de relacionamento, ao mesmo tempo em que, há um encorajamento do pai para ela continuar seguindo em frente, frequentam a escola. No entanto, é muito difícil a criança conseguir superar a violência do racismo sozinha, sem a ajuda da família ou educadores.

Em *Amelia's Closet*, logo após a descoberta por parte do pai e da escola do fato de que Amélia roubava objetos pessoais dos colegas de sala, a câmera mostra Amélia chegando em casa junto com o pai, quando ambos entram no quarto de Amélia e ela percebe que todos os itens que ela roubou estão no chão. O pai pede para ela explicar o que eram todos aqueles objetos, pois ele já pensou e não achou uma resposta.

¹⁴⁵ COLOUR me pretty. Direção: Jacolby Percy. Produção: Jacolby Percy. Intérpretes: Gabrielle Pauline Owens, Tammy Thomas, Byron Morris et al. Roteiro: Jacolby Percy. Jautonomy Pictures (Estados Unidos da América) 2017, (15 min), son., color.

A garota se senta no chão e fala: “Eu odeio ir para a escola. Todos os dias são horríveis.” Após essa fala, ela pega um dos objetos que ela roubou, uma bola de baseball e fala: “Rodger passa em frente minha mesa apenas para jogar um papel em meu rosto”. Na sequência, pega outro objeto e diz: “Seja o que for, me chama de nomes como macaca e retardada”. Após isso, pega o headphone, cujo nome Jéssica está escrito, Amélia dá um suspiro e fala: “Jéssica! Ela senta atrás de mim em minha classe todos os dias. Ela puxa meu cabelo e me chama desses nomes e me empurra”.¹⁴⁶

Essa é uma das cenas mais emocionantes do filme, uma vez que é possível apreender a dor da personagem em cada lágrima derramada e na justificativa de cada objeto roubado. Diante disso, compreendemos que o roubo foi uma forma de Amélia resistir e enfrentar suas dores, enfrentar o racismo diário sofrido no cotidiano da sala de aula e que a professora não captava. Por isso, o ódio da menina em ir para a escola, pois aquele ambiente era um lugar de sofrimento, um ambiente que rebaixa sua autoestima. Cavalleiro (2005, p. 13), nos ensina a ler tais episódios, quando reflete: “apelidos, xingamentos, ironias” contribuem para uma consolidação e difusão de “preconceitos e discriminações raciais” que estão pulsantes em nossa sociedade e que influenciam diretamente na construção da autoestima da criança.

Esse sofrimento, nervosismo, ou sentimento de impotência causados pelo racismo também é bem abordado em cenas do curta-metragem *Cores e Botas*. Destaco aqui três cenas que dialogam com os apontamentos de Cavalleiro (2005), da mesma maneira que se interagem com os outros dois filmes, visto que todos ocorrem no ambiente da escolar. A primeira cena transcorre no momento em que a personagem Joana está junto com uma amiga na fila para fazer a inscrição para o teste de paquita. Em seguida, uma colega de Joana pergunta para ela, “Sua mãe deixou você fazer o teste?” e Joana responde “Deixou. Por quê?”. A colega responde com um sorriso no rosto: “Porque você nem parece uma paquita?”.¹⁴⁷

A fala da colega de Joana é uma reprodução do pensamento das professoras e da sociedade brasileira de um modo geral, pelo qual imagina se que o sujeito negro não é visto como belo, e consequentemente, não está apto a integrar um grupo de assistentes de palco, já que nesse grupo não há garotas que são parecidas com Joana.

A segunda cena é a do teste para Paquita. O teste começa. As juradas, três mulheres brancas. Algumas garotas vão antes de Joana. Quando Joana é chamada para o teste, duas

¹⁴⁶ AMELIA'S closet. Direção: Halima Lucas. Produção: Halima Lucas. Intérpretes: Kira Jane Pinkney, Jon Chaffin, Lizzie Zerebko, Geneva Cesoni et al. Roteiro: Halima Lucas. University of Southern California, School of Cinematic Arts (Estados Unidos da América), 2016, (18 min), son., color.

¹⁴⁷ CORES e botas. Direção: Juliana Vicente. Produção: Juliana Vicente. Intérpretes: Jhenyfer Lauren, Dani Ornellas, Luciano Quirino et al. Roteiro: Juliana Vicente. Preta Portê Filmes (Brasil), 2010, (16 min), son., color.

juradas se entre olham e soltam uma risadinha de tom irônico e de deboche. Joana faz sua apresentação tão bem ou melhor que as colegas concorrentes.

A risada das integrantes do júri nos dá pistas de qual será o resultado do teste. Mesmo que Joana seja a melhor na apresentação, a chance de ela ser aprovada no teste é mínima, pois o seu perfil identitário não faz parte dos perfis autorizados ou “desejáveis” a ocuparem esse espaço. E o deboche em forma de risos contidos, aqueles “de canto de boca”, revela muito sobre essa situação e também acerca de nossa sociedade, onde o racismo quase sempre ocorre por essas vias, ou seja, pelo sarcasmo, pela dissimulação, ou sorrateiramente. E quando o racismo atua de modo direto, sem disfarces, ele se ampara no pretexto da “piada” e da “brincadeira”.

A última cena que quero destacar acontece na porta da escola, sequência em que as mães de Joana e de sua amiga as esperam, quando algumas colegas saem correndo na frente e logo depois saem Joana e sua amiga. Ambas são abraçadas pelas mães e Joana fala para sua mãe: “Mãe! Vamos embora, mãe.” E ouve: “Calma filha! É assim mesmo” e a amiga diz: “Mas tia, foi ela que me ensinou” e a mãe da amiga fala: “Ah! Tudo bem filha, nós pensaremos em algo para vocês duas apresentarem juntas” e a amiga de Joana explica: “Mas mãe, eu passei!”. A mãe fala “Nossa, Vanda!”.¹⁴⁸ Em seguida a mãe de Joana a pega no colo e fala: “Vamos Joana” e sai com a câmera as acompanhando.

Essa cena é uma das mais emocionantes do filme, aquelas que dá um “nó na garganta”, pois nos mostra que Joana não passou no teste e é a comprovação de que, como aponta Cavalleiro (2005),

[...] boa parcela das relações raciais no cotidiano escolar está alicerçada no mito da democracia racial, que defende que a sociedade brasileira não tem práticas racistas e que pessoas negras ou brancas têm as mesmas possibilidades de ascensão e sucesso sociais (CAVALLEIRO, 2005, p. 98).

E ainda, no caso dessa cena, temos ainda, para além da prática do mito da democracia racial, um ideário de branquitude, no qual, apesar de Joana ter um domínio maior sobre o repertório exigido na apresentação e ter ensinado a amiga a dançar, o simples fato da “amiga” ser branca, a coloca em vantagem em relação a Joana.

Os três filmes mencionados aqui dialogam com as realidades dos cotidianos das sociedades brasileiras e norte-americana, porquanto em ambas, em muitos casos, a prática do

¹⁴⁸ Ibidem.

racismo no ambiente escolar se perpetua pelo silêncio dos/as educadores/as, bem como se esconde por detrás de um suposto “humor”, pois, afinal, para muitos, “Ah! É brincadeira...”

3.2.3 Narrativas e representações

O ativismo pelo Cinema Negro tem vários caminhos, sendo que dois deles, narrativa e representatividade, são alicerces para se pensar em mudanças “dentro” e “fora” das telas, assim como, na “frente” e “atrás” das câmeras. A construção da narrativa está ligada com o pensar a representatividade, e essa interação pode ser percebida nas produções das cineastas pesquisadas.

Os filmes, aqui analisados, têm narrativas que humanizam o sujeito negro ao mesmo tempo que incitam reflexões e quebram paradigmas. É interessante observar que nesses curtas-metragens, mulheres negras são protagonistas, sendo que em três deles, são garotas negras inseridas em ambientes familiares em que há a presença de uma figura paterna, quebrando o estereótipo muito comum em filmes, séries e telenovelas da ausência do pai.

Um outro aspecto importante nessas narrativas é o fato de que, nos filmes *Cores e Botas*, *Colour me Pretty* e *Amelia's Closet*, as crianças utilizam o cabelo no estilo “Black Power” ou “Tranças”, e, nessas duas primeiras produções as cineastas abordam como pode ser difícil para uma criança ter esse tipo de cabelo no cotidiano escolar, visto serem sempre alvo risos e comentários racistas.

Diante disso, Gomes (2003) argumenta que

[...] o cabelo crespo na sociedade brasileira é uma linguagem e, enquanto tal, ele comunica e informa sobre as relações raciais. Dessa forma, ele também pode ser pensado como um signo, pois representa algo mais, algo distinto de si mesmo (GOMES, 2005, p. 08).

E, assim como no Brasil, penso que o cabelo crespo também pode ser compreendido como um tipo de linguagem nos Estados Unidos, já que em ambos os países revela muitos aspectos do dia a dia das relações raciais dessas sociedades. Vide o cabelo de Angela Davis, quando ela assume a militância e muitos outros/as nos Estados Unidos. O cabelo grande e solto é também símbolo de militância e autorreconhecimento, traço de uma luta.

Penso que narrativas que abordem essas e outras questões importantes para se pensar as relações raciais no Brasil e nos Estados Unidos, sem folclorizá-las ou enquadrá-las em

“molduras” identitárias, é mais comum quando se pensa não apenas em quem está na “frente” das câmeras, mas que o olhar “por trás” e “dentro” seja digno de atenção e reflexão.

Nesse sentido, concordo com a cineasta Viviane Ferreira, quando a mesma argumenta que o movimento de Cinema Negro pode ser considerado um espaço que tem essa preocupação, que se dispõe a refletir e debater o “dentro” e “fora” das telas, bem como, “frente” e “por trás” das câmeras.

Em entrevista para um programa de televisão, Viviane Ferreira fala,

Entendo o Cinema Negro como o *lócus* que me permite existir cinematograficamente. Porque aí eu consigo construir com os pares. Eu consigo inclusive construir narrativamente um cinema que se ancora no corpo negro como território. (...) Quando o movimento de Cinema Negro olha e enxerga o corpo como um território definidor do ‘faz’, ‘como faz’, do pra que se faz cinema. Pra pessoas que vem de uma trajetória como a minha, isso se torna extremamente importante. Porque a todo tempo, toda e qualquer narrativa que eu ofereça, eu preciso pensar no elemento do corpo negro na frente e atrás dessa câmera. E aí, assim, o Cinema Negro me permite me questionar e refletir cotidianamente como é que a gente olha para esse corpo/território? Como eu não limito a existência desse corpo/território? Como a partir desse elemento eu consigo falar da profundidade, da complexidade que são as subjetividades negras? (Programa Entre Vistas, 2018).

Nessa fala, é possível perceber a preocupação da cineasta em conceber uma narrativa que tenha como ponto central o corpo negro, que ela chama também de “território”, sendo esse “corpo/território” quem estabelece o “fazer”, “como fazer” e o “porque” fazer cinema. Penso que ela esteja se referindo ao protagonismo do “fazer” Cinema Negro, protagonismo esse que deve ser do sujeito negro na “frente” e “atrás” das câmeras. Pois, assim, será possível deslocar o lugar de conceber o personagem negro, da mesma forma que refletir sobre como expandir a existência desse personagem para que a complexidade das subjetividades e das práticas desses sujeitos sejam pensadas com base em outras concepções, outros locais de fala e pontos de vista.

Diante disso, considero que Viviane Ferreira consegue colocar essa perspectiva em prática em seu curta-metragem *O dia de Jerusa* em vários momentos. Quero destacar aqui um dos que considero mais importantes, o fato do elenco ser composto por somente artistas negros. No enredo do filme não há particularidades que exijam que o elenco fosse todo negro, essa foi uma opção política da cineasta.

O fato de se ter uma mulher negra “atrás” das câmeras é importante para que se tenha esse efeito de dar visibilidade a corpos, experiências e subjetividades negras, bem como a narrativas que proporcionem aos artistas negros interpretarem personagens de diferentes

perfis e trajetórias que não estejam presos em determinados espaços geográficos e sociais da sociedade.

Para além disso, penso que toda vez que um filme é composto por apenas artistas negros, é também um convite para reflexão, uma vez que é raro isso acontecer, ou seja, se ter uma produção audiovisual com elenco predominantemente negro e, quando isso acontece, há reclamações por algumas partes da sociedade.

Encontrei várias reclamações com esse caráter em outras produções audiovisuais no Brasil, como nos Estados Unidos. No caso brasileiro, o mais recente e que teve repercussão nacional, foi o da propaganda da empresa de cosméticos “Boticário”, que lançou um vídeo publicitário para o “Dia dos pais”¹⁴⁹ do ano de 2018, onde no vídeo tinha apenas uma família e essa família era toda negra.

Em uma reportagem do jornal “Folha de São Paulo” do mês de julho de 2018, foi relatada a repercussão dessa propaganda entre usuários de diversas redes sociais da internet. A reportagem destaca algumas, tais como, “Pouco criativa e racista. Vamos misturar essa família aí” e “[...] ué! Nem pra colocar pelo menos a empregada branca, faltou diversidade. Racismo inverso existe, isso é a prova” (NEGRÃO, 2018, p. 01).

Os comentários dos usuários demonstram que a presença de um elenco composto apenas por negros e negras em uma publicidade incomoda muito uma parcela da sociedade, mas será que essa mesma parcela que se sente incomodada com essa propaganda da “Boticário” ficaria descontente se a propaganda fosse igual a maioria das campanhas publicitárias veiculadas no Brasil, ou seja, somente com pessoas brancas.

Penso que não, pois, no imaginário social de muitos, o branco é a norma, a regra que deve ser seguida e sem questionamento, ao passo que a presença do corpo negro em alguns espaços de visibilidade incomoda, pois de acordo com a construção do imaginário, esse corpo não tem um lugar “desejável” ou “autorizado” para ocupar esse espaço.

Nos Estados Unidos, em 2017, o *rapper* Jay Z¹⁵⁰ lança um videoclipe, intitulado “*Moonlight*”¹⁵¹, nome inspirado no filme de mesmo nome, ganhador do prêmio Oscar de

¹⁴⁹ Sobre o assunto, cf. Dia dos pais - Boticário (2018).

¹⁵⁰ Shawn Corey Carter, conhecido como Jay Z, nasceu em Nova York em 1969. É um rapper negro, compositor, produtor e empresário. Jay Z é um dos artistas mais famosos da história do Hip-Hop e coleciona prêmios pelos seus trabalhos musicais. Ele também é um importante ativista pelos direitos da população negra nos Estados Unidos. Suas músicas e videoclipes são marcados pela crítica ao racismo norte-americano.

¹⁵¹ Este filme narra a vida de um jovem negro, morador de uma comunidade pobre da cidade de Miami-EUA em três momentos, infância, adolescência/juventude e a vida adulta, tendo como plano de fundo sua luta para encontrar seu lugar no mundo enquanto cresce em meio a violência. O filme brinda o público com um retrato da vida cotidiana da população negra nos Estados Unidos, com reflexões sobre identidades, família, amizades e o

Cinema daquele país, no qual o videoclipe faz referência direta à abertura e uma cena de um dos seriados mais famosos dos Estados Unidos, *Friends*, no qual o elenco da série era todo branco em suas dez temporadas (1994-2010). Assim, na versão de Jay Z, o elenco do videoclipe é todo negro, contrapondo esse ideal de branquitude, ao mesmo em que estimula uma reflexão do porquê nunca teve nenhum negro/a no elenco desse seriado.

Da mesma forma que Jay Z, Viviane Ferreira em seu curta-metragem *O dia de Jerusa*, faz uma escolha política por contar uma história comum, do cotidiano, mas que fosse interpretada por artistas negros, pois a população negra também faz parte do cotidiano dessas sociedades, as pessoas negras também passam por momentos de solidão, bem como são rodeadas de amigos e vivenciam as mais diversas situações, sejam elas, cômicas, melancólicas ou alegres.

E esse curta-metragem de Viviane Ferreira demonstra isso, dado que seus personagens são múltiplos e dinâmicos, o que faz com que a narrativa não fique aprisionada em um único tema, pois, por exemplo, não é pelo fato de que todos no filme são negros, que obrigatoriamente o tema da obra tenha que falar sobre racismo. Penso que, o que torna brilhante esse curta-metragem é a forma que a cineasta, que também é roteirista do filme, constrói essa narrativa, abordando outros assuntos que são tão importantes de serem discutidos, quanto os efeitos do racismo, porém, nem sempre são abordados, como a solidão na velhice, tema que atinge essa parte da população de um modo geral e não apenas ela.

No filme *Cores e Botas*, Juliana Vicente leva aos espectadores/as uma família negra de classe média alta, algo que não é muito comum de se encontrar em filmes, séries e telenovelas do Brasil. Desse modo, essa representatividade é importante para quebrar alguns estereótipos e demonstrar para o/a espectador/a que a população negra está apenas nas favelas ou nos subempregos.

Por se tratar de uma família de classe média inserida em um país em que a ideia de meritocracia prevalece, e que o problema é de caráter social e não racial, assim, consequentemente, negros ricos não seriam preteridos, sendo esse ideário reproduzido pelos pais da personagem principal, Joana, no decorrer de quase todo o filme. Diante disso, Juliana Vicente proporciona ao público várias cenas em que essa premissa é desmontada, mas há uma cena em específico, no fim do curta-metragem, que ocorre em um restaurante e que a cineasta

racismo que está presente no dia a dia dessa população. Sobre o assunto, cf. *Moonlight*, Sob a Luz do Luar. Direção: Barry Jenkins. Produção: Adele Romanski, Dede Gardner, Jeremy Kleiner. Intérpretes: Andre Holland, Ashton Sanders, Janelle Monáe, Jharrel Jerome, Mahershala Ali, et al. Roteiro: Barry Jenkins, Tarell Alvin McCraney. A24, Plan B Entertainment (EUA), 2016, (1h55 min), son., color.

desarma por completo esse argumento de que negros/as ricos/as não são afetados pelo racismo.

No restaurante a câmera aos poucos vai revelando a família de Joana, que em um primeiro momento estão apenas os pais. A mãe fala para o esposo: “A Joana ficou muito abalada hoje. Parece que o teste foi meio injusto. Você acha que devo interferir?” O pai responde: “Interferir em que? Isso é bobagem meu amor.” Logo após essa conversa, Joana e o irmão chegam à mesa. A mãe entrega um presente para Joana e diz: “Abre, veja se você gosta”. Joana abre o presente e replica: “Obrigada mãe, mas eu acho que não vou poder ser paquita.” O pai intervém e comenta: “Que isso filha! Foi só um teste.” E Vanda complementa “Dá próxima vez você vai poder sim filha. Lembra, querer é poder.” E Joana intervém: “Não mãe, eu não sou loira.” A mãe rapidamente contra argumenta, “Quem foi que colocou isso na sua cabeça? Olha! Essa escola já passou dos limites.” E o pai faz a seguinte fala “Você pode ser o que quiser minha filha. Duas coisas, trabalhar duro e muita sorte”. Nesse momento o irmão diz: “Pai para. Mãe, não é questão de sorte. Ela não vai ser paquita.” E a mãe retruca: “Eduardo, pare de falar isso na frente da sua irmã.” E o filho contra-argumenta, “Parece que vocês não percebem. A gente não é assim.” O pai intervém: “Chega Dudu”. Vanda diz: “Você está exagerando.” E o filho pergunta: “Estou?”.¹⁵² Nesse momento a câmera mostra o restaurante como um todo e evidencia que aquela família era a única negra no local.

Na cena seguinte, no momento em que a família espera o manobrista trazer o carro e quando o mesmo chega e entrega as chaves para o pai, Carlos fica incomodado, talvez por ver que é um negro que está nessa função, que é considerada como subalterna em nossa sociedade. Todos vão para a casa em silêncio no carro.

Essa cena nos permite várias análises e problematizações, mas quero ressaltar aqui o embate de ideias entre pai e filho, no qual a fala do pai representa de modo pertinente a meritocracia, ao passo que a fala do filho, é um convite para a realidade. E o fechamento dessa sequência, com a câmera mostrando todos que estavam no restaurante, demonstra que mesmo com “muito trabalho e muita sorte”, a família negra é a única no restaurante.

E em sequência, quando o manobrista entrega a chave do carro para o pai de Joana, é perceptível o desconforto dele. E é nessa ocasião e pelo conjunto dos acontecimentos anteriores, que penso que um despertar de conscientização sobre o problema também racial e não apenas social, começa a surgir não apenas para o pai de Joana e Eduardo, mas para toda a plateia que acompanha a narrativa.

¹⁵² CORES e botas. Direção: Juliana Vicente. Produção: Juliana Vicente. Intérpretes: Jhenyfer Lauren, Dani Ornellas, Luciano Quirino et al. Roteiro: Juliana Vicente. Preta Portê Filmes (Brasil), 2010, (16 min), son., color.

3.2.4 Quebrando estereótipos

Nos quatro filmes escolhidos para análise nesse capítulo, há cenas em que as cineastas abordam alguns estereótipos que circulam no imaginário das sociedades brasileira e norte-americana. A cineasta Viviane Ferreira trata desse tema de modo sutil na cena em que Silvia (pesquisadora) está em um bar/lanchonete conversando com o dono do estabelecimento, um homem negro, chamado Lourival, falando sobre os produtos que fazia a propaganda e as instruções para a pesquisa. Em seguida, a personagem de Silvia agradece a disponibilidade de responder as perguntas.

Enquanto Silvia agradecia, Lourival se aproxima dela, desabotoando uma parte da camisa e fala “Calor! Não?”. Silvia não dá atenção e segue o script da pesquisa. Na sequência, Lourival pergunta se ela mora pelo bairro. E ela mais uma vez não lhe dá atenção e segue falando sobre a pesquisa, e nesse momento ela diz: “Daqui a 15 dias vai passar uma pesquisadora para recolher os cartões.” E Lourival comenta: “Não vai ser você princesinha?”¹⁵³ E Silvia responde que não juntamente com a justificativa. Quando Silvia agradece, se despede e caminha em direção à porta para ir embora, Lourival faz o movimento de um possível beijo nela, no entanto, ela sai e nada acontece.

Percebemos nessa cena, uma forma de assédio sexual, onde o dono do Bar, Lourival, na ação de se aproximar de Silvia, ao mesmo tempo em que desabota uma parte de sua camisa, somada a esforço de um beijo forçado evidencia a tentativa de uma violência sexual. Essa cena dialoga com a realidade de inúmeras mulheres, particularmente mulheres negras, embora não exclusivamente estas. Assim, sobre o assunto, é importante atentar para as reflexões de hooks (1995), que desvelam a historicidade das representações construídas sobre os corpos das mulheres negras:

Mais que qualquer grupo de mulheres nesta sociedade as negras têm sido consideradas só corpo sem mente. A utilização de corpos femininos negros na escravidão como incubadoras para a geração de outros escravos era a exemplificação prática da ideia de que as mulheres desregradas deviam ser controladas. Para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão a cultura branca teve de produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado. Essas representações incutiram na consciência de todos a ideia de que as negras eram só corpo sem mente. A aceitação cultural dessas representações continua a informar a maneira como as negras são encaradas (hooks, 1995, p. 469).

¹⁵³ O DIA de Jerusa. Direção: Viviane Ferreira. Produção: Viviane Ferreira. Intérpretes: Léa Garcia, Débora Marçal, João Acaíabe et al. Roteiro: Viviane Ferreira. Odun Formação e Produção (Brasil), 2014, (20 min), son., color.

Reconheço que todas as mulheres, independentemente de raça, sofrem assédios sexuais em seus cotidianos. Contudo, concordo com hooks (1995), quando a mesma alerta que, pelo passado escravista, a mulher negra tem sido representada apenas como corpo, sendo atribuído a esse, uma super-sexualidade. E essa representação, construída historicamente, também reiterada pela biologia e pelos saberes médicos e higiênicos¹⁵⁴ está presente na “consciência de todos”, o que acarreta em uma violência que pode ser proveniente de várias partes da sociedade, inclusive de homens negros, uma vez que, a desconstrução desse estereótipo tem que ser realizada também entre a população negra, pois ela também está inserida nessa sociedade que reproduz esse imaginário por diversos mecanismos e em diferentes níveis.

hooks (1995) se refere ao contexto norte-americano, mas este pode muito bem ser aplicado a realidade brasileira. Nesse sentido, Lélia Gonzales (1984) também chama a atenção para essa violência contra a mulher negra. A autora argumenta que

[...] como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra (GONZALES, 1984, p. 228).

Essa ocultação que o mito da democracia racial realiza, de que Gonzales (1984) nos alerta, faz a sociedade brasileira acreditar que determinadas atitudes de cunho racista são inofensivas, e em determinados níveis, são difundidas como elogios, como “enaltecimento” do indivíduo negro. Um exemplo disso é a cena do filme *Cores e Botas* em que Joana, a personagem principal do filme após realizar sua inscrição no teste para paquita ouve da professora: “Será que vamos ter uma paquita exótica?”.¹⁵⁵

Penso que a cineasta Juliana Vicente colocou essa frase no filme de modo intencional, para demonstrar como muitas pessoas ainda enxergam o corpo negro, a beleza negra em determinados espaços e em diversas situações. Para além de uma ação de desumanização, esse “exotismo” é uma referência a algo que é “estranho”, por isso a repulsa e distanciamento, ao mesmo tempo em que se refere ao “excepcional”, cujo intuito é a justificativa da presença desse corpo/beleza “exótica” em espaços reais e imaginários, em que predomina um outro modelo de corpo/beleza.

¹⁵⁴ Sobre o assunto, cf. SCHWARCZ (2008).

¹⁵⁵ Sobre a construção do corpo, bem como da figura “exótica”, cf. CARNEIRO (2006).

Jacolby Percy em seu filme, *Colour Me Pretty*, também trata dessa estereotipia da população negra. No entanto, ele constrói diálogos, nos quais as personagens colocam em prática falas racistas pautadas em um imaginário que insere o sujeito negro na condição de animal, consequentemente, de não humano. Em uma cena que se passa na sala de aula, a câmera foca no rosto da personagem principal, Jahzara, que demonstra agitação, descontentamento e raiva. Em seguida a câmera se afasta e com isso, temos uma visão mais ampla da sala de aula, e percebemos que algumas meninas estavam jogando bolinha de papel em Jahzara. Na sequência, a câmera mostra o rosto de vários colegas da personagem principal à chamando de apelidos racistas, tais como “macaca” e “pássaro preto”. Após a tomada, a câmera volta a focar em Jahzara e o/a espectador fica apenas com o som dos batimentos cardíacos em ritmo acelerado.

Essa associação da criança negra com o animalesco, o irracional, não é algo que a menina que comete essa agressão inventou. É uma representação que está presente no imaginário social, no qual se relaciona o sujeito negro a um estado de irracionalidade, representado por animais. E mais, é uma comparação baseada também na cor da pele. Sendo isso, uma busca por um distanciamento entre quem manifesta a agressão e a pessoa agredida. Uma delimitação de espaços sociais, onde são criadas barreiras e essas são difundidas e preservadas por diversas instituições, a exemplo da escola.

Penso que a perspicácia do cineasta nessa cena não é evidenciar o racismo explícito que Jahzara sofre em seu cotidiano escolar, mas mostrar como esse racismo atinge a personagem, por isso que a câmera foca no comportamento de Jahzara que está agitada, descontente, nervosa e posteriormente, de modo intenso, Jacolby escolhe deixar por alguns segundos apenas o rosto de Jahzara em frente da câmera, com o único som de seu coração em batimentos frenéticos, mostrando assim, como os ataques racistas sofridos estão atuando em seu corpo e mente.

A sequência dessa cena é quando a menina tem uma crise de estresse. Jahzara bate com os dois punhos em sua mesa e grita: “Eu odeio pessoas brancas”. Todos ficam em silêncio olhando para ela, a professora se vira e grita o nome da menina. Jahzara pega sua mochila e sai correndo pela escola. A professora fica na porta da sala gritando o nome da menina.

Essa sequência de cena é muito emocionante. Ela também mostra o quanto em determinados espaços e em algumas situações, as relações raciais, principalmente entre negros/as e brancos/as, são tensas. O mecanismo de defesa da personagem foi falar que odeia

os brancos e sair correndo em busca de um lugar seguro. Compreendo a fala da garota, pois a violência sofrida partia de crianças brancas, talvez por esse motivo ela fala em tom ríspido.

O conjunto de cenas e sequências abordadas aqui nos permitem compreender um pouco, e a partir de uma certa perspectiva, o quanto a reprodução de representações estereotipadas no imaginário social pode ser prejudicial em nossas relações interpessoais.

3.2.5 Beleza, autoestima e autoconfiança - “Ouça querida! Você é linda! Uma princesa negra! Você está me ouvindo?”

O filme *Colour Me Pretty* começa com um fundo musical instrumental e paisagens de casas e jardins passando pela tela. Uma voz de mulher surge ao fundo que fala: “Filha, às vezes as pessoas não gostarão de você pelo você é e farão você ser outra pessoa.”¹⁵⁶ No decorrer da sequência aparece uma menina negra com feições tristes em seu rosto sentada no banco de trás do carro olhando a paisagem que passa pela janela.

Em seguida, surge uma voz masculina que diz: “Ouça querida! Você é linda! Uma princesa negra! Você está me ouvindo?”¹⁵⁷ Em seguida a câmera nos revela que as vozes são dos pais da garota. No momento seguinte, a câmera foca em um papel que a menina está desenhando outra menina com cabelos loiros e olhos azuis.

Essas são cenas iniciais do filme *Colour me Pretty*, em que os pais da personagem principal, Jahzara, falam para ela palavras de incentivo, a elogiam e dizem algumas das possíveis dificuldades que ela poderá encontrará pelo caminho. O diretor dessa produção cinematográfica, Jacolby Percy, associa de forma pertinente o momento em que a câmera foca na personagem “Jahzara”, que está desenhando uma menina com cabelos loiros e olhos azuis, com a fala da mãe, “Filha, às vezes as pessoas não gostarão de você pelo você é e farão você ser outra pessoa”. A partir daí, juntamente com a fala do pai, “Ouça querida! Você é linda! Uma princesa negra! Você está me ouvindo?”, o filme dá indícios ao espectador que beleza e autoestima dessa criança negra serão temas abordados no decorrer do curta-metragem.

Em outra cena, é possível comprovar esses indicativos, que beleza e autoestima fazem parte do argumento central do filme. A sequência ocorre em uma quadra de esportes, onde a câmera nos mostra as crianças praticando atividades físicas e a personagem Jahzara

¹⁵⁶ COLOUR me pretty. Direção: Jacolby Percy. Produção: Jacolby Percy. Intérpretes: Gabrielle Pauline Owens, Tammy Thomas, Byron Morris et al. Roteiro: Jacolby Percy. Jautonomy Pictures (Estados Unidos da América) 2017, (15 min), son., color.

¹⁵⁷ Ibidem.

conversando com uma amiga que fica falando em forma de música que Jahzara gosta de um menino branco chamado Zac. Em seguida, a câmera mostra as duas meninas paradas olhando para Zac, quando a amiga de Jahzara vai até o menino e diz para ele que Jahzara gosta dele e pergunta se ele gosta de Jahzara. Zac responde que não, pois o pai dele não gosta que ele tenha namorada negra e diz ainda que casará com uma menina loira. Após ouvir isso a amiga de Jahzara faz uma cara muito triste e em seguida a câmera foca em Jahzara que demonstra também tristeza.

Essa cena é muito emocionante, difícil de assistir, pois, é um diálogo direto com a realidade, que poderia se dar nos Estados Unidos ou no Brasil, uma realidade em que o sujeito negro é preterido, ao passo que a beleza branca continua sendo aquela desejada e, em certas ocasiões, almejada. Jacolby Percy, traz para “dentro” das telas uma abordagem sobre o racismo que nem sempre é mostrado, pois, para além de descontar o racismo em várias cenas, inclusive nessa, através da fala do garoto, o cineasta coloca no cerne da narrativa, as marcas e as consequências desse racismo no corpo e mente de Jahzara, uma vez que, há duas cenas no final do filme que demonstram isso de modo bem intenso e conovente.

A primeira sequência nos mostra Jahzara no banheiro de sua casa em frente ao espelho. Ela pega uma tesoura e começa a cortar o cabelo. A câmera foca na pia que está ficando cheio do cabelo da garota. Em seguida, a mãe da garota chama por ela, mas ela não responde, e ao encontrá-la no banheiro cortando o cabelo, a mãe pergunta o que a filha está fazendo e a segura tentando fazer com que a menina pare. Jahzara resiste em não soltar a tesoura. Nesse momento, a cena é intercalada com a ação da mãe tentando tirar a tesoura da mão da criança com uma tela preta que tem a voz de Jahzara falando que odeia seu cabelo. Em seguida, aparece a mãe imobilizando a filha e após isso as duas se abraçando chorando.

Essa ação empreendida por Jahzara de cortar o cabelo, parece ser uma fuga de um sofrimento causado pelos comportamentos racistas de seus colegas e professora, ao mesmo tempo em que é uma tentativa de aproximação do que é considerado belo e aceitável. E a cena seguinte corrobora esse meu pensamento, pois traz Jahzara terminando o desenho que ela começou no início do filme, quando estava no carro, se trata de um desenho de uma menina loira com olhos azuis e que na parte inferior do papel está escrito “garota padrão” (*Girls Rule*).

Esse desenho nos diz muito sobre como o racismo sofrido pela personagem principal a influenciou em conceber determinados aspectos de seu cotidiano, nesse caso, o de beleza e comportamento. Talvez por isso o filme comece com a mãe dizendo que, “Filha, as vezes as pessoas não gostarão de você pelo você é e farão você ser outra pessoa”, e essa outra pessoa

que a mãe se refere, por ser uma diferente da que Jahzara vê no espelho. Portanto, a fala do pai, “Ouça querida! Você é linda! Uma princesa negra! Você está me ouvindo?”, é muito importante, pois é um estímulo para que a menina se veja e se reconheça como uma criança bonita, consequentemente, tenha sua autoestima elevada e seja autoconfiante. Em outras palavras, a mãe de Jahzara a adverte em relação a sociedade racista, o pai reforça sua identidade e autoestima. Os dois estão preocupados em prepara-la, cada um a seu modo.

Dessa maneira, considero que a escolha do nome “Jahzara” para a personagem principal tem o intuito de representar esse incentivo de reconhecimento da beleza da menina, visto que é um nome de origem africana, da região da Etiópia, e que significa princesa.

Há duas cenas no filme *Cores e Botas* que dialogam com esses momentos que destaquei do *Colour me Pretty*. Na primeira, Joana assiste o programa da “Show da Xuxa”, dançando, ensaiando e se olhando no espelho. Em seguida, Joana vai ao banheiro pega uma bacia com água e volta para o quarto e começa a procurar algo em seu guarda roupa, o que logo nos revela que é um papel crepom amarelo. Como som de fundo da televisão tem o referido programa, no qual apresentadora conversa com uma menina branca que se inscreveu para ser paquita, segue o diálogo: Xuxa: “A Vanessa também quis se inscrever para ser Paquita. Chegou aqui, ela estava um pouquinho gordinha né?”, Vanessa responde: “É”, e Xuxa continua, “E ela conseguiu emagrecer 5 quilos enquanto...”. Vanessa replica: “5 quilos em duas semanas e meia.” Xuxa finaliza dizendo, “Olha, que vontade mesmo de ser paquita”.¹⁵⁸

Na cena seguinte, na mesa de jantar. Dentre várias falas, a mãe de Joana comenta que vai chamá-la para comer e entregar uma surpresa. Ao chegar na porta do quarto de Joana, a mãe bate na porta e entra com dificuldade, pois tinha alguns objetos obstruindo sua passagem. Quando ela consegue entrar no quarto se depara com a filha com o cabelo cortado estilo Black Power, amarelo, resultado da combinação do papel crepom com água. A mãe em tom de susto e desgosto, pergunta, “Joana, o que você está fazendo? Vamos mostrar isso para o seu pai agora”.¹⁵⁹ A mãe de Joana a pega pelo braço e a leva até a sala de jantar.

Em ambas as cenas, a cineasta Juliana Vicente leva para “dentro” das telas a temática do padrão de beleza que a sociedade e televisão estimulam para ser seguida, uma vez que, no diálogo entre a apresentadora do programa “Show da Xuxa” e uma criança, é possível notar

¹⁵⁸ CORES e botas. Direção: Juliana Vicente. Produção: Juliana Vicente. Intérpretes: Jhenyfer Lauren, Dani Ornellas, Luciano Quirino et al. Roteiro: Juliana Vicente. Preta Portê Filmes (Brasil), 2010, (16 min), son., color.

¹⁵⁹ Ibidem.

que há um padrão a ser alcançado para conseguir ser paquita, nesse caso em específico, é o da magreza, ou seja, não há possibilidade de se ter paquitas gordas.

Compreendendo essa lógica, a personagem Joana pensou que também teria que ter o cabelo loiro, visto que a maioria das paquitas o tinham. Assim, resolveu, do jeito dela, pintar o cabelo de loiro. Percebemos então, uma tentativa de se aproximar do perfil identitário que é construído, portanto, se é esperado de uma paquita. Assim, da mesma maneira em que Jahzara, em *Colou me Pretty* tentou se modificar para ser aceita/aprovada pelos colegas da sala de aula, Joana, em *Cores e Botas*, se esforçou em ficar parecida com as paquitas com a finalidade de se alcançar o sonho de ser uma delas.

As cenas destacadas nesses dois filmes, mostra como o racismo é perverso e atua nos mais diversos âmbitos das relações sociais e de modo ardiloso, pois ao elevar um perfil racial identitário como padrão a ser seguido, consequentemente, faz com que aqueles que não estão dentro dessa representação, busquem meios para fazer parte dele, sendo essa busca realizada por diversos caminhos, inclusive o da renegação de aspectos relevantes de suas identidades

Nesse sentido, concordo com Gonzales (1988), quando a cientista social argumenta que,

O racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter os negros e índios na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças à sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento. Veiculada pelos meios de comunicação de massa e pelos aparelhos ideológicos tradicionais ela reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores do Ocidente branco são os únicos verdadeiros e universais. Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca demonstra sua eficácia pelos efeitos de estilhaçamento, de fragmentação da identidade racial que ele produz: o desejo de embranquecer (de “limpar o sangue”, como se diz no Brasil) é internalizado, com a simultânea negação da própria raça, da própria cultura (GONZALES, 1988b, p. 73).

Essa ideologia do branqueamento que constrói o referente branco, masculino, como modelo a ser seguido e alcançado provoca impactos nocivos não apenas para negros e negras, mas para a sociedade inteira, uma vez que influencia a população a acreditar que “[...] as classificações e valores do ocidente branco são os únicos verdadeiros e universais”, como aponta Gonzales (1988), e mais, incitam na sociedade uma hierarquização de beleza, comportamento, saberes, dentre outros.., além de provocar uma “fragmentação” das identidades negras.

Ainda nesse contexto, fica evidente a força de um imaginário dominante que estrutura o mundo social com base em um padrão modelado pelo colonizador. Sobre tal padrão, de Memmi (1977) assinala que

A primeira tentativa do colonizado é a de mudar de condição mudando de pele. Um modelo tentador e muito próximo a ele se oferece e se impõe: precisamente o do colonizador. Este não sofre de nenhuma de suas carências, tem todos os direitos, goza de todos os bens e se beneficia de todos os prestígios; dispõe de riquezas e de honrarias, da técnica e da autoridade. É, enfim, o outro termo da comparação que esmaga o colonizado e o mantém na servidão. A primeira ambição do colonizado será a de igualar-se a esse modelo prestigioso, de parecer-se com ele até nele desaparecer (MEMMI, 1977, p. 106-107).

A busca dessas duas personagens em se aproximar das semelhanças que seus cotidianos validam como “belo” pode ser vista como uma tentativa de, além de serem aceitas e terem suas belezas legitimadas, como um esforço para fazerem parte desse meio social, ao ponto de não serem reconhecidas como o “outro”, o “exótico”, aquela que é “estranha”.

Portanto, penso que o caminho que essas personagens percorrem para tentar se encaixar ao modelo considerado padrão, passa pelo que a autora bell hooks (1995) nos chama a atenção, que é o “auto-ódio resultante do racismo internalizado”, uma vez que a dor enfrentada para se parecer com o que é considerado “belo” e aceito, é na realidade, uma tentativa de supressão das dores causadas frequentemente pelo racismo.

Diante disso, diferentemente do filme *Colour me Pretty*, em *Cores e Botas* não se vê um reconhecimento por parte dos pais de Joana que isso é um problema, assim não há necessidade de sempre estarem ressaltando que a filha é bonita, até porque, os pais de Joana se recusam a enxergar ou acreditar que o racismo possa alcançá-los, talvez porque fazem parte de uma classe média alta. Isto posto, penso que essa diferença entre esses dois filmes, demonstra o tipo de racismo vigente em seus respectivos países. Nos Estados Unidos, há um racismo mais explícito, ao passo que no Brasil, o racismo quase sempre assume um caráter dissimulado, de cordialidade, que permite que seja expressado de modo ambíguo e mascarado.

No filme *Amelia's Closet*, em uma de suas cenas finais, há um diálogo entre o pai de Amélia e ela, que expressa o reconhecimento e compreensão da dor da personagem principal por seu pai, pois nessa conversa, quando a menina pergunta ao pai se ele está chateado com ela pelo ocorrido [roubo dos pertences dos colegas], ele responde,

A razão por eu estar chateado filha é porque hoje aconteceu tudo que eles precisavam para dizer que estavam certos sobre você o tempo todo. As pessoas vão te tratar como a pessoa má que eles acham que você é até se tornar. É por isso que você não pode provar que eles estão certos. Você vale mais que isso. Olhe para mim! Você vale mais que isso! Você é inteligente! Você é talentosa e tem muitos direitos. E você tem que provar isso a cada chance que tem (AMELIA'S closet, 2016).

Na sequência, Amélia pergunta ao pai como seguir outro caminho, e o pai fala,

Com brilhantismo, uma mente perspicaz é a melhor arma que qualquer pessoa pode ter. Então não tenha medo de ser brilhante se não houver na sala pessoas com as habilidades que você tiver. Não há problema em ficar chateado. Não há problema em reagir, mas não dessa maneira minha filha. Você não pode se rebaixar a esse nível para desafiá-los a subir ao seu nível. Eu estou dizendo a você filha, você não irá ganhar dessa forma [se referindo aos roubos] (AMELIA'S closet, 2016).

A diretora do filme, que também é a roteirista, na construção desse diálogo leva para “dentro” das telas um debate muito pertinente, o reconhecimento de uma violência e suas consequências. Nesse sentido, quando o pai fala que, “As pessoas vão te tratar como a pessoa má que eles acham que você é até se tornar”, se refere aos estereótipos relacionados à população negra, sendo nesse caso específico, o de ladrão, pois o racismo gera um pressuposto de que o “inferior” é sempre o culpado, ao mesmo tempo em que insinua que o sujeito inferiorizado tem que ser absolutamente exemplar.

Na sequência, no momento em que pai diz para a filha: “Você vale mais que isso! Você é inteligente! Você é talentosa e tem muitos direitos [...] então não tenha medo de ser brilhante se não houver na sala pessoas com as habilidades que você tiver”. Esse diálogo é um encorajamento para que Amélia acredite mais em si mesma, e perca o medo de ser excelente em áreas que ela domina, pois assim, ela estará reagindo de modo inteligente contra as opressões sofridas pelos colegas e pela professora.

Halima Lucas encerra a narrativa mostrando que Amélia diferente do começo do filme, agora temos uma Amélia autoconfiante e que demonstra estar com a autoestima elevada. Na última sequência do curta-metragem a câmera mostra todas crianças, em seguida a professora caminha pela sala entregando os testes realizados no começo da obra. Amélia, ao ver a nota, fica muito feliz, pois ela conseguiu a nota máxima. A câmera muda de posição e foca a menina Jessica que senta atrás de Amélia, que aparenta tristeza, fica nítido que Jessica não foi bem no teste. E quando ela percebe que Amélia conseguiu nota máxima, ela joga uma bolinha de papel em Amélia e fala: “Seja bem-vinda dedos pegajosos. Você deveria ter roubado algumas novas roupas”¹⁶⁰, o que acarretou em risos dos demais estudantes da sala.

Após esta sequência, Amélia vira para trás e diz: “Você está certa! Em vez disso olhe para a sua nota. Você deveria prestar mais atenção na professora e fazer parte do meu

¹⁶⁰ AMELIA'S closet. Direção: Halima Lucas. Produção: Halima Lucas. Intérpretes: Kira Jane Pinkney, Jon Chaffin, Lizzie Zerebko, Geneva Cesoni et al. Roteiro: Halima Lucas. University of Southern California, School of Cinematic Arts (Estados Unidos da América), 2016, (18 min), son., color.

clube”.¹⁶¹ Após tal comentário, Jéssica se sente constrangida, principalmente porque os colegas estão rindo dela agora. Em seguida, a câmera foca em alguns estudantes que estão brincando com os objetos que Amélia tinha roubado, tais como a bola de baseball e o headphone de Jéssica. A cena nos dá a ler que Amélia devolveu os itens que tinha roubado. O filme acaba com sorriso de Amélia no plano central da câmera, talvez feliz por ter seguido os conselhos do pai e enfrentado seus opressores de outra forma, com o uso da inteligência, mas teria ela superado definitivamente os efeitos da opressão racial?

Nos filmes aqui escolhidos para análises, não houve qualquer diálogo em que a palavra racismo aparecesse. Ou seja, não é preciso enunciar a palavra “racismo” para evidenciar sua existência, bem como suas práticas e consequências, uma vez que nos quatro curtas-metragens, a prática dessa violência estava presente, em alguns momentos de modo explícito e em outros de maneira disfarçada. E a forma em que cada cineasta optou por inserir essa discussão em seus respectivos curtas-metragens nos mostra que há pontos que se aproximam ao mesmo tempo em que se distanciam, entretanto, o ponto comum e relevante é que as cineastas conseguem produzir uma linguagem cinematográfica de resistência e ativismo.

3.3 Para além do cinema: linhas de ação no Brasil “fora” das telas

O movimento do Cinema Negro não se resume em ações “dentro” das telas, ele empreende ações “fora” delas também, com o objetivo de provocar mudanças “dentro” dessas e sobretudo, mudanças estruturais na sociedade. Nessa perspectiva, temos, no Brasil e nos Estados Unidos, encontros de Cinema Negro, no qual há mostras de filmes e debates acerca do “fazer” cinema por negros e negras.

No Brasil, em particular, existem duas ações “fora” das telas, AfroFlix e APAN. Sobre elas, considero importante fazer alguns apontamentos, visto que são iniciativas de cineastas negras da terceira fase do movimento de Cinema Negro que pensaram e estão colocando em prática novos caminhos para uma consolidação e difusão das produções audiovisuais realizada por negros e negras.

¹⁶¹ Ibidem.

3.3.1 AfroFlix

No ano de 2016, a jovem cineasta Yasmin Thayná foi uma das principais responsáveis pela criação da plataforma *online* denominada “AfroFlix”, que disponibiliza de modo gratuito acesso a produções audiovisuais nacionais. Essas produções podem ser no formato de filmes, séries ou videoclipes, e não necessariamente devem abordar a temática afro-racial, todavia é requerido que haja ao menos uma pessoa negra responsável pela produção, roteiro, direção ou protagonismo da obra audiovisual.

Segundo a cineasta, “[...] a plataforma AfroFlix surgiu como uma forma de mapear e organizar produções feitas por pessoas negras” (Diálogos Ausentes, 2016), pois, “Não adianta estar na internet e você não tem um parâmetro de busca. Então surgiu a ideia de criar um blog e disponibilizar essas produções” (Diálogos Ausentes, 2016).

Considero que a ideia de Yasmin Thayná, de criar um parâmetro de busca para facilitar o acesso a produções audiovisuais realizadas por negros e negras, brilhante, uma vez que há uma dificuldade de se encontrar filmes dirigidos e protagonizado por negros e negras. Desse modo, a existência dessa plataforma contribui para a difusão de novas narrativas, em que negros não estejam apenas na “frente” das câmeras, mas também, “atrás” delas, no controle e produção das imagens.

Essa iniciativa “fora” das telas impacta diretamente “dentro” das telas, pois nas palavras da cineasta Viviane Ferreira, “[...] em um país onde o cinema negro não é considerado no momento de elaboração das políticas públicas para o audiovisual, onde a nossa existência e resistência é pautada por nós, realizadores negros, a AfroFlix é um oásis” (RODRIGUES, 2016, p. 01).

E esse “oásis” se materializa na possibilidade de se ter um espaço onde seja possível ter acesso a conteúdos audiovisuais em que a diversidade esteja presente da concepção até a finalização desses conteúdos. De acordo com a idealizadora Yasmin Thayná,

Acho que a gente precisa criar um outro imaginário sobre o negro e os produtos audiovisuais (novela, cinema, séries etc.) têm papel fundamental nisso. A televisão e o cinema produzidos no país não representam uma parcela significativa da população. Pluralizar quem faz é pluralizar o que se faz, entende? E a gente tem um modelo engessado de distribuição, que são as vias comerciais, TV e grandes redes de cinema, ou a lógica dos festivais, que, na maioria das vezes, privilegia linguagens eurocêntricas. Desse desejo de tentar produzir soluções nasceu a AFROFLIX, que reúne qualquer título escrito, dirigido ou produzido por pelo menos uma pessoa negra. O objetivo é gerar visibilidade para essas produções (HAMA, 2016, p. 01).

O AfroFlix, portanto, cria possibilidades para diversificar o olhar por trás das câmeras, ao mesmo tempo em que propicia que produções audiovisuais realizadas por negros/as tenham uma maior visibilidade e o conjunto possa intervir na construção de um outro imaginário social. Yasmin Thayná aponta algo que considero de extrema importância, “Pluralizar quem faz e pluralizar o que se faz”, pois a partir do momento em que existe uma maior diversidade de olhares “por trás” das câmeras, assim como, pessoas situadas em múltiplos locais, com diferentes vivências, dirigindo e escrevendo roteiros, essa “pluralidade” de “fora” das telas, consequentemente, irá para “dentro” das telas e vice-versa.

Nesse sentido, penso que dar visibilidade a essa “pluralidade” na “frente” e “atrás” das câmeras proporcionará também uma compreensão sobre diferentes subjetividades, nas quais o sujeito negro poderá ser visto enquanto um ser múltiplo, rompendo assim, algumas imagens cristalizadas sobre suas identidades sociais.

Um projeto semelhante ao AfroFlix, chamado “*Afrostream*”, com sede na França e realização na Bélgica, Suíça, Senegal e Costa do Marfim, ocorreu por dois anos, entre 2015 e 2017. *Afrostream* era uma plataforma *online* com acesso pago que disponibilizava filmes protagonizados por atores negros e atrizes negras. O projeto foi idealizado por uma pequena empresa francesa, que por meio de acordos alguns estúdios de cinema, disponibilizou por meio desse serviço produções cinematográficas dos Estados Unidos, Inglaterra e de alguns países africanos. A intenção da empresa era expandir esse projeto para outros países, inclusive o Brasil. Porém, devido a falta de investidores, essa iniciativa teve que encerrar suas atividades no segundo semestre de 2017.

Penso que, talvez Yasmin Thayná tenha se inspirado nesse projeto francês para criar o AfroFlix, com um diferencial, a iniciativa brasileira garante acesso gratuito aos conteúdos audiovisuais disponibilizados na plataforma. O AfroFlix é um projeto recente, assim, ainda não é possível dizer o alcance que ele poderá atingir, mas é certo que se trata de uma ideia potente que precisa ser difundida, além disso representa um avanço significativo protagonizado por essa nova geração que, faz parte da terceira fase do movimento Cinema Negro, no que se refere a ações “fora” das telas prevendo impactos “dentro” delas.

3.3.2 APAN

A cineasta Viviane Ferreira junto com outros/as profissionais negros/as do audiovisual criaram no final do ano de 2016 a “Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro” (APAN). De acordo com a cineasta,

O audiovisual é, sobretudo, um retrato da realidade e cada um faz o retrato a partir de sua experiência de vida. A experiência de vida de um homem branco não é a experiência de vida de uma mulher negra. E aí a gente precisa entender que para conseguir avançar e sair desse jogo de manobra e apropriação cultural do que é a nossa criatividade, nossa subjetividade negra, precisamos diversificar todos os espaços do setor audiovisual (PITA, 2016, p. 01).

Nesse sentido, percebo que a criação dessa associação foi uma estratégia que a cineasta e outros profissionais do audiovisual encontraram para tentar romper as barreiras encontradas por negros/as “dentro e fora” das telas, rompimento este que também passa pela ideia de diversificar o perfil identitário das pessoas que estão envolvidas direta e indiretamente no processo de construção de conteúdos audiovisuais.

De acordo com Viviane Ferreira, “[...] a APAN chega com o pé no chão. Sabe que não está aqui pra inventar a roda. Sabe tudo que veio antes e sabe qual é o desafio que a gente tem daqui pra frente” (Programa Entre Vistas, 2018). Ela ainda diz que,

A APAN é uma organização ainda recente no cenário do audiovisual (...) A gente nasce justamente com a pauta das ações afirmativas como nossa pauta prioritária. (...) A gente tem se mobilizado muito para que de fato a agente consiga garantir esse instituto no cenário audiovisual. (...) E aí é importante dizer que a gente precisa que as ações afirmativas sejam implementadas a partir de algumas perspectivas. Você tem a ação afirmativa que é a política pública, que é Estado o que é o responsável. Mas, a gente tem um conjunto de ações afirmativas que é de responsabilidade do mercado. A gente tem um outro conjunto que é de responsabilidade do setor como um todo. E aí, a gente compreender a ação afirmativa para além da nossa síntese em cotas é muito importante. Então a APAN tem se dedicado muito a tarefa de dialogar com o mercado, de dialogar com o setor, de dialogar as instâncias do Estado que cuida das pautas do audiovisual para conseguir dar conta de enfrentar... Pois a gente sabe que é sempre uma batalha o debate sobre ações afirmativas... Mas enfrentar isso no nosso campo, com a certa consciência e destreza na construção desse debate (Programa Entre Vistas, 2018)

Desse modo, a importância dessa associação no cenário de produções audiovisuais se faz pelas iniciativas de suas articulações em pautar reivindicações que, parecem ser urgentes, para o desenvolvimento do Cinema Negro no Brasil, tal como as ações afirmativas em projetos da Agência Nacional de Cinema do Ministério da Cultura (ANCINE). E como Viviane Ferreira aponta, pensar em ações afirmativas para além da “cota” em editais para cineastas negros/as; pensar em políticas públicas que possibilitem o acesso de cineastas negros a outras etapas do processo de produção de um filme, inclusive formação.

Assim, concordo com Viviane Ferreira, quando a mesma argumenta que

[...] formação é importante pra todo mundo. Mas pra gente (negras e negros) é de suma importância. Porque formação pra gente é de fato ferramenta e arma de guerra,

porque todos os espaços estão codificados e a gente precisa primeiro decodificar pra depois acessar (Programa Entre Vistas, 2018).

Quando a referida cineasta menciona que os espaços estão codificados e que é necessário decodificar para acessá-los, recordo-me da Imprensa Negra, pois a historiadora Ana Flávia Pinto (2016) aponta que essa imprensa era um esforço coletivo na tentativa de dominar os “códigos de dominação” para em seguida “subverte-los”. Dessa forma, o cinema, também está dentro dessa lógica de pensamento, por isso que a formação que Viviane Ferreira se refere é tão importante, pois será um dos mecanismos para que novos cineastas negros comecem a entender o funcionamento dos “códigos”, para na sequência, acessá-los e em seguida, desloca-los de perspectiva.

Por isso, a APAN realiza na cidade de São Paulo, desde o ano de sua criação (2016), seminários do audiovisual negro, nos quais promove mostra de filmes de cineastas negros/as, palestras, oficinas, cursos de curta duração e rodas de conversa sobre cinema, proporcionando a jovens cineastas negros e negras contato com teorias do cinema negro brasileiro e norte-americano, bem como com as teorias da escola de cinema africano.

Considero essas iniciativas “fora” das telas, da APAN e AfroFlix, como necessárias, importantes e urgentes para que o movimento de Cinema Negro no Brasil possa ter uma melhor estrutura para pensar, produzir e divulgar novas produções audiovisuais que levem para “dentro” das telas narrativas diversas, nas quais o racismo seja problematizado, ao mesmo tempo em que ele não seja o argumento central de todos os enredos, mas possa ser desafiado e sobretudo transformado no âmbito das práticas e representações estruturantes da sociedade contemporânea.

4 ATIVISMO E EMPODERAMENTO NO CINEMA

“[...] empoderamento é instrumento de emancipação política e social [...]”
Berth (2018)

Neste capítulo busco desenvolver um debate sobre o conceito de empoderamento e suas implicações no campo teórico e prático, para assim problematizar a ideia de que o empoderamento de sujeitos negros por meio do cinema, em especial o Cinema Negro, ocorre em três sentidos, pois empodera-se quem está “por trás” das câmeras, quem está “dentro” das telas e os/as espectadores/as dessas produções cinematográficas.

Nesse desenvolvimento, procuro destacar algumas conquistas no âmbito da produção audiovisual resultantes de ativismos negros, em particular, as chamadas públicas (editais governamentais de nível federal) com caráter afirmativo que visam a produção de conteúdos audiovisuais por negros e negras brasileiras.

4.1 Que empoderamento é esse?

Berth (2018) discute em seu livro *O que é empoderamento?* que a palavra *empowerment* (empoderamento, em português) significa “um processo de conquista de liberdade e poder para fazer o que quer ou controlar o que acontece com você”, e explica que o sociólogo Rappaport (1977) cunhou o termo como “dar poder ou capacitar certos grupos minoritários para que eles pudessem ter autonomia” (BERTH, 2018, p. 19).

Segundo esse sociólogo, o “empoderamento é um processo pelo qual indivíduos, comunidades e organizações obtêm controle sobre suas vidas”, e esse processo “[...] não é apenas um constructo psicológico individual, é também organizacional, político, sociológico, econômico e espiritual” (RAPPAPORT, 1987, p. 130)

No livro *Black Empowerment: Social Work in oppressed communities*,¹⁶² Barbara Bryant Solomon (1976) argumenta que o conceito de “empoderamento” está ligado ao de “poder”, que se relaciona com o de “glória”. Essa relação em determinado momento tem uma conotação religiosa, contudo, para a autora o conceito de “poder/glória” é sinônimo de “honra, fama e orgulho”, e estes são aspectos contrários dos regularmente associados aos grupos que não têm poder, compostos pelos grupos raciais minoritários; no caso do Brasil e Estados Unidos, é a população negra (SOLOMON, 1976, p. 9). Ainda segundo a autora,

¹⁶² Título do livro em português: *Empoderamento Negro: Serviço Social em comunidades oprimidas*.

[...] empoderamento refere-se ao desenvolvimento de um sistema de apoio efetivo para aqueles que foram impedidos de atingir objetivos individuais ou coletivos devido à gravidade ou complexidade da discriminação que sofreram (SOLOMON, 1976, p. 22)

Assim sendo, podemos considerar que as premissas do conceito de empoderamento surgem a partir desses dois teóricos, e esse “dar/ter poder” ocorre pelo ato de se “auto capacitar” ao mesmo tempo que se “capacita” o grupo pertencente para alcançar uma “autonomia” de escolhas, bem como orgulho do que venha a se tornar. É importante frisar que o processo de empoderamento é concomitantemente individual e coletivo.

Para Berth (2018), o “[...] conceito de empoderamento é instrumento de emancipação política e social [...]” (BERTH, 2018, p. 14), o qual “[...] não visa retirar poder de um para dar a outro a ponto de se inverter os polos de opressão, mas sim, uma postura de enfrentamento da opressão para eliminação da situação injusta e equalização de existências e sociedade” (BERTH, 2018, p. 16).

Em concordância com Solomon (1974), Rappaport (1987) e Berth (2018), considero que se empoderar é um “ganho de poder”, um processo de emancipação político-social que acarreta ter controle sobre escolhas, bem como acerca do que fazer. Isto posto, considero que o “empoderamento” passa pela capacitação, pelo controle dos códigos de acesso a determinados setores/níveis da sociedade.

Exemplificando isso, para “empoderar-se”, seja no âmbito individual ou coletivo, penso que são necessárias ações para dominar alguns códigos de poder da sociedade, tais como a escrita e a leitura da língua portuguesa, uma vez que ela é a base para o acesso a outras formas de linguagem e sentidos que influenciam nosso imaginário social, tais como a tecnologia, a literatura, o cinema, dentre outros.

Desta forma, o empoderamento é um caminho que grupos marginalizados e minoritários no que se refere a representatividade têm para tentar diminuir as desvantagens que lhes acometem, e ter acesso aos privilégios que lhes são negados. No caso desta tese, me refiro em especial à população negra. Concordo com Berth (2018) quando a autora argumenta que “[...] pensar em *empoderamento* é pensar em práticas e discursos contestatórios” (BERTH, 2018, p. 56), ou seja, pensar em estratégias que contraponham representações e práticas que silenciam esses grupos, ou quando a palavra é proferida, essa não é validada, mas colocada em dúvida.

Nesse sentido, Kilomba (2010) aponta que “[...] falar, torna-se assim praticamente impossível, dado que quando falamos, nosso discurso é frequentemente interpretado como

uma versão dúbia da realidade, não imperativa o suficiente para ser falada, tampouco ouvida” (KILOMBA, 2010, p. 177). Sendo assim, uma indagação sobre o processo de empoderamento é necessária: que empoderamento é esse?

Quando esses grupos marginalizados rompem o silêncio imposto, adquirindo o direito da fala, o poder de discursar – não apenas sobre as violências sofridas, mas também acerca de suas práticas culturais, seus modos de ver, conceber e analisar a sociedade –, lhes é imposto o jugo da desconfiança, do descrédito, da não validação de seus discursos. Em determinados casos a fala não é entendida como proveniente da razão, mas sim da emoção, tendo como consequência a infantilização desse ser falante. Diante disso, concordo com Gonzales (1984) quando ela argumenta que “[...] temos sido falados, infantilizados (infans, é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos)” (GONZALES, 1984, p. 225).

Logo, entendo que o processo de empoderamento não pode ser resumido ao ato de conseguir o direito/poder de fala, mas também passa pelo direito/poder de ser ouvido, compreendido e ter sua fala, além de reconhecida e escutada, legitimada. E para que isso aconteça, dentre outras ações é necessário, importante e urgente discutir os motivos pelos quais os discursos desses grupos não são reconhecidos como legítimos.

Uma dessas causas são as desigualdades históricas da sociedade brasileira, que podem ser observadas com o uso do conceito de branquitude. Entendo branquitude como Schucman (2012), isto é,

[...] uma posição em que sujeitos que ocupam esta posição foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade (SCHUCMAN, 2012, p. 23).

Além disso, concordo com Schucman (2012) quando ela também argumenta que

[...] podemos pensar a branquitude como um dispositivo que produz desigualdades profundas entre brancos e não brancos no Brasil, em nossos valores estéticos e em outras condições cotidianas de vida, em que os sujeitos brancos exercem posições de poder sem tomar consciência deste *habitus* racista que perpassa toda a nossa sociedade (SCHUCMAN, 2012, p. 29).

Por conseguinte, considero que esse “dispositivo” age no Brasil e nos Estados Unidos, nos diversos setores dessas sociedades, em diferentes momentos e de maneiras também distintas, com vários sentidos e com múltiplas finalidades, sendo uma delas a de invalidar discursos enunciados por sujeitos que não fazem parte desse grupo racial (branco) que

desfruta dos privilégios oriundos do “dispositivo” da branquitude. Assim como Schucman (2012), entendo que “[...] a branquitude se refere a um lugar de poder, de vantagem sistêmica nas sociedades estruturadas pela dominação racial. Este lugar é, na maioria das vezes, ocupado por sujeitos considerados brancos” (SCHUCMAN, 2012, p. 102).

É esse “lugar de poder” que possibilita uma “vantagem sistêmica”, o que ocasiona uma hierarquização dos conhecimentos produzidos. Assim, a epistemologia que surge fora desse *lócus* não recebe a mesma validação dos saberes provenientes deste. Nessa perspectiva, Ribeiro (2017) indica que

[...] reconhecendo a equação: quem possui privilégio social possui o privilégio epistêmico, uma vez que o modelo valorizado e universal de ciência é branco. A consequência dessa hierarquização legitimou como superior a explicação epistemológica eurocêntrica conferindo ao pensamento moderno ocidental a exclusividade do que seria conhecimento válido, estruturando-o como dominante e, assim, inviabilizando outras experiências do conhecimento (RIBEIRO, 2017, p. 26-27).

Destarte, é possível dizer que essa “[...] equação: quem possui o privilégio social possui o privilégio epistêmico” (Ribeiro, 2017, p. 26) seja um dos grandes obstáculos no processo de empoderamento dos grupos marginalizados, visto que ambas as sociedades analisadas, ainda pautadas pelo racismo que sustenta o “dispositivo” da branquitude, utilizam a seguinte estrutura para distinguir o que é e o que não é conhecimento. De acordo com essa equação:

Humanidade = Racionalidade = Epistemologia reconhecida e legitimada

Não Humanidade = Irracionalidade = Instinto/Emoção = Não produz epistemologia

Minha intenção aqui não é dizer que a estrutura citada é a única resposta para a deslegitimização do discurso enunciado pelo sujeito negro, mas tomá-la como ponto de partida para refletir sobre os motivos pelos quais a fala pronunciada por esse sujeito, quando ouvida, nem sempre é reconhecida, reverberada, em suma, legitimada, uma vez que ela é vinculada ao irracional. Isso pelo fato de ainda vigorar no imaginário social representações que associam o negro e a negra ao não humano, ao lugar de fala aquém ou abaixo da condição de humanidade, portanto, dentre inúmeros significados, aquele que fala, mas não produz ciência.

No entanto, é importante considerar o empoderamento de negros e negras como uma afronta a essa estrutura, um caminho que possibilite que a palavra dita seja ouvida,

compreendida e reconhecida como verdadeira. Porém é necessário que esse empoderamento seja simultaneamente individual e coletivo, dado que

[...] o empoderamento um fator resultante da junção de indivíduos que se reconstroem e desconstroem em um processo contínuo que culmina em empoderamento prático da coletividade, tendo como resposta as transformações sociais que serão desfrutadas por todos e todas. Em outras palavras, se o empoderamento no seu sentido mais genuíno visa a estrada para a contraposição fortalecida ao sistema dominante, a movimentação de indivíduos rumo ao empoderamento é bem-vinda, desde que não se desconecte de sua razão coletiva de ser (BERTH, 2018, p. 42).

Portanto, considero importante o empoderamento de modo individual, contudo, entendo que esse empoderamento possa ter fragilidades, visto que o sujeito pode se sentir isolado dentro de seu grupo, ao mesmo tempo que não consiga ultrapassar certas barreiras em virtude de ser visto e reconhecido não apenas como homem negro ou mulher negra, mas como um sujeito negro pertencente a um grupo étnico-racial marginalizado.¹⁶³ Nesse sentido, Berth (2018) nos oferece o seguinte exemplo:

[...] pensemos em um rapaz negro, brasileiro, que teve seus talentos reconhecidos e passou a ser absorvido nos meios de privilégio do topo de nossa pirâmide social. Embora ele esteja economicamente em mobilidade social ascendente e saia do lugar de subalternidade reservado para sua coletividade, a marca expressada pela sua negritude não permitirá que o vínculo social e permanente com a sua coletividade seja rompido. Enquanto essa comunidade não se *empodera*, ele continua em constante fragilidade social e exposto às violências que atingem sua coletividade, como o genocídio, por exemplo. Seria preciso estabelecer a necessidade de avaliar e articular diversas dimensões de trabalho rumo a aplicação da Teoria do Empoderamento como instrumento de emancipação e erradicação das estruturas que oprimem (BERTH, 2018, p. 43-44).

Desse modo, entendo que não há possibilidade de romper a estrutura mencionada anteriormente, que deslegitima nossos discursos, apenas com um empoderamento de caráter individual. É de fundamental importância que sejam criados meios para que aconteça um empoderamento coletivo, no qual a coletividade também possa romper as múltiplas e diferentes “prisões” (lugares comuns) em que são colocadas pelas práticas do racismo, da branquitude e de outras opressões que resultam em empecilhos para atrapalhar e impedir que grupos conquistem autonomia ou reconhecimento e livre escolha sobre seus destinos.

Outro motivo que nos faz acreditar que o empoderamento coletivo tem possibilidades de transpor essa estrutura é fato de que, em determinados casos,

¹⁶³ Sobre esse assunto, cf. FANON (1980, 2005, 2008).

Indivíduos negros que são erroneamente avaliados como *empoderados*, tendo como critério a afirmação da estética negra, podem trazer a banalização das lutas antirracismo, pois reproduzirão e expressarão equívocos racistas que lhes foram ensinados e internalizados durante toda uma vida, tornando-se caricatura nas mãos da branquitude atenta a essas fragilidades da questão racial (BERTH, 2018, p. 108).

Berth (2018) ainda argumenta que “[...] é fundamental que enxerguemos a estética como um dos pilares do processo de empoderamento. Veja bem, um dos pilares, não mais nem menos importante” (BERTH, 2018, p. 107). Concordo com a autora, pois a ruptura com a estética considerada bela e modelo a ser seguido é muito importante, todavia, o processo de “empoderar-se” exige mais do que uma transformação de estética, requer uma mudança de pensamento, de comportamento, que também passa pelo reconhecer-se enquanto sujeito oprimido. Nas palavras dessa autora, é “[...] uma movimentação interna de tomada de consciência ou do despertar de diversas potencialidades que definirão estratégias de enfrentamento das práticas do sistema de dominação machista e racista” (BERTH, 2018, p. 17).

Diante disso, penso que não há uma resposta fechada para a nossa pergunta (Que empoderamento é esse?), dado que o processo de “empoderar-se” é diverso e múltiplo e a movimentação interna tem diferentes ritmos, ações e estratégias subjetivas e coletivas. Contudo, penso que é possível conjecturar um eixo de referência para refletir sobre esse processo. E pelo fato de entender que o empoderamento tem que ser da ordem do coletivo e considerando-o não apenas como um conceito, mas também uma prática, quero neste momento projetar uma nova possibilidade de compreensão do ato de “empoderar-se” na esfera do coletivo.

Trata-se de uma junção dos conceitos de empoderamento, debatidos até agora, e o de *ubuntu*, sendo este último de origem africana, com vários significados semelhantes que partem da premissa de Humanidade (RAMOSE, 2002). O sentido que considero mais apropriado para estabelecer um diálogo com o conceito/prática de empoderamento é “Eu sou porque nós somos”. De acordo com o filósofo Renato Nogueira (2012, p. 150), “[...] *ubuntu* significa que só posso ser feliz se as pessoas ao meu redor também estão felizes”. Desta forma, eu só posso realmente me sentir empoderado, com autonomia sobre minhas escolhas, a partir do momento em que minha coletividade também obtiver autonomia sobre seus caminhos.

Assim, *ubuntu* é “[...] afirmação da igualdade contra o privilégio, da multiplicidade contra a uniformidade, do respeito contra o preconceito, da inclusão contra a exclusão e da criação de meios que assegurem ‘humanidade’ para os muitos de uma coletividade [...]”

(NASCIMENTO, 2014, p. 2). Portanto, penso que “empoderar-se” é se emancipar em todos os sentidos e níveis, mas tendo como sustentação a filosofia do *ubuntu*, uma vez que será esse alicerce o responsável pelo processo de empoderamento não ficar restrito ao indivíduo e, por conseguinte, se expandir para o coletivo, afinal, *ubuntu* na região da República Democrática do Congo significa “Eu só existo porque nós existimos” (MALOMAD, 2014 apud NASCIMENTO, 2014, p. 2). Desta maneira, eu me empodero quando estamos empoderados.

4.2 Empodera-se quem faz e quem assiste

bell hooks (1992) nos ensina que “[...] é difícil falar quando se tem a sensação de que ninguém está escutando [...].” Neste sentido, considero que a criação e manutenção de espaços para divulgação e exibição de filmes do Cinema Negro é indispensável, pois propiciará nesse espaço/tempo possibilidades para um empoderamento de quem produz Cinema Negro, bem como de quem assiste a essas produções que de modo direto ou indireto abordam temas relacionados ao cotidiano das sociedades brasileira e estadunidense.

Desta forma, entendo que os festivais de Cinema Negro vêm sendo uma dessas possibilidades para a veiculação dessas produções cinematográficas, dado que os festivais de cinema de circulação nacional nesses dois países, Brasil e Estados Unidos, não têm a prática de selecionar filmes provenientes desse gênero cinematográfico para fazer parte de suas programações oficiais.

E essa prática de recusa, nesses festivais, de filmes dirigidos e roteirizados por cineastas negros/as que abordam em suas narrativas temas relacionados ao dia a dia de sujeitos negros/as de uma forma que concede humanidade, complexidades e subjetividades aos seus personagens ocorre geralmente pelo fato de que os/as integrantes da comissão de seleção dos filmes não estão livres das representações negativas que imperam sobre corpos e mentes negras. Assim, a expectativa é de uma seleção de obras que reproduzem essas imagens, acarretando a exclusão de produções que ousam se contrapor a isso e oferecer novas representações.

Em razão disso, entendo que o ensinamento de hooks é apropriado para esse cenário, visto que enquanto a seleção for pautada no mito da democracia racial e/ou da meritocracia, o Cinema Negro continuará batendo na porta desses festivais e poucas vezes será atendido. Nessa perspectiva, tratando-se do Brasil, a cineasta Viviane Ferreira argumenta que

A gente não tem aí um time de grandes festivais no Brasil que consiga compreender, que consigam se preparar pro ritual que é receber as obras do Cinema Negro. E aí o estranho a gente afasta. Porque eu não entro em *rolê* que eu não conheço. Eu não entro em beco que eu não conheço. Então, se eu não conheço aquele beco, se eu não conheço aquele túnel, e eu estou com a chave, eu fecho a porta. Então é isso que acontece com a gente historicamente (Diálogos Ausentes, 2016).

Esse “estranho” mencionado pela cineasta é a personagem negra fora da “ prisão” identitária; é o/a artista negro/a que ganha as telas de cinema e se faz presente de modo mais intenso e constante, mostrando ser um sujeito que não se finda em um corpo objetificado ou tão somente em um homem brutal que exprime perigo para a sociedade. É um artista que se constrói e é construído com base na complexidade do sujeito multifacetado.

E por “ter a chave” e não se enxergar nessas narrativas que se contrapõem a tudo ou quase tudo com o que a comissão de seleção está familiarizada, ela “fecha a porta”, ocasionando desta forma a manutenção de barreiras que dificultam o acesso dessas obras cinematográficas a esses festivais, assim como continuam privilegiando produções que validam narrativas concebidas a partir do mito da democracia racial, da branquitude, do racismo e que nada alteram nas representações vigentes. Para além disso, impedem que o público destes festivais tenha contato com outros modos de ver e compreender as relações sociais dessas sociedades.

Viviane Ferreira aponta também que “[...] os festivais não selecionam, não querem ver. Os canais de tevê não estão interessados. Começamos a receber esse ‘não’ velado, com a desculpa de que não há público” (NUNOMURA, 2016). Essa “desculpa de que não há público” emitida por parte dos festivais é frequentemente usada, porém é necessário nos perguntarmos o seguinte: se por acaso as curadorias dos festivais estiverem certas e não existir público para esses filmes, o que fazer para reverter isso? Penso que o caminho para a solução desse “problema” é pontualmente a escolha de produções do Cinema Negro para compor a lista oficial de exibições nesses eventos festivos, o que não acontece. Desse modo, considero essa justificativa de falta de espectadores pretexto para uma contínua exclusão de raça com base no gênero do repertório desses festivais.

Destarte, entendo que as plataformas digitais de veiculação e exibição de filmes produzidos pelo movimento de Cinema Negro são rotas muito importantes nesse processo de ativismo e resistência, ao levarem para a sociedade produções audiovisuais que rompem com a mensagem presente e atuante do *mainstream* no que se refere a pessoas negras. E os festivais de Cinema Negro para exibição, premiação, debates e outras atividades correlatas também têm importância nesse cenário, uma vez que uma das finalidades desses encontros de

Cinema Negro é dar visibilidade aos cineastas negros, já atuantes e os/as que estão iniciando a jornada, bem como colocar em evidência suas produções, para assim contribuir com a formação e consolidação de um público espectador.

Sob esse prisma, a cineasta norte-americana Ava DuVernay¹⁶⁴ fala da importância de criar novos espaços de criação e circulação de produtos audiovisuais. De acordo com ela, “[...] temos de encontrar novas maneiras de trabalhar sem permissão, novas maneiras de virar cantos e passar por portas que são fechadas para nós para criar o nosso próprio público e nosso próprio material de forma independente” (KANTOR, 2016).

Nos Estados Unidos existem vários festivais de Cinema Negro nos mais diversos estados do país. Por exemplo, todos os anos acontece no estado de Minnesota, nas cidades de Minneapolis e Saint Paul (são cidades conurbadas), o *Twin Cities Black Film Festival*,¹⁶⁵ que tem em sua programação exibição de filmes oriundos do Cinema Negro dos Estados Unidos e painéis de debate. Em outubro de 2018 o festival completou dezesseis edições, o que nos mostra a longevidade e importância desse festival.

Não há um consenso sobre qual festival desse país é o mais importante para o Cinema Negro, contudo, é possível dizer que o *American Black Film Festival*¹⁶⁶ é o maior festival desse segmento no que se refere a público e premiações; os filmes premiados conseguem contratos para serem exibidos no canal de televisão e serviço de *streaming* (acesso a filmes pela internet) HBO, em virtude dessa empresa ser a maior patrocinadora do evento.

Percebo o patrocínio dessa empresa como uma estratégia para vender seus serviços para um público, negro em sua maioria, que em um passado não muito distante não era considerado mercado consumidor, mas que agora já é concebido como consumidor. Entendo essa prática como uma possibilidade para divulgar o Cinema Negro para além dos festivais, uma alternativa que o Cinema Negro encontra para aumentar o alcance de suas produções,

¹⁶⁴ Ava DuVernay é uma cineasta estadunidense que lançou em 2014 o filme *Selma*, retratando alguns episódios da vida do pastor protestante e ativista negro Martin Luther King Jr. Esse filme participou de alguns festivais de cinema, com destaque para a indicação ao Prêmio Oscar de Cinema no ano de 2015, nas categorias de melhor filme e melhor canção, sendo vitorioso na última categoria. Em 2016, Ava DuVernay produziu e dirigiu o documentário *13º Emenda*, que faz um paralelo entre a criminalização da população negra estadunidense e o crescimento vertiginoso do sistema carcerário do país. Ava DuVernay foi a primeira mulher negra a ser indicada na categoria de melhor diretora ao Prêmio Globo de Ouro de 2015, pelo filme *Selma*. Esse prêmio ocorre desde 1944 e, depois de mais de setenta anos, uma mulher negra foi indicada, no entanto, ela não saiu vencedora.

¹⁶⁵ O *Twin Cities Black Film Festival* é um festival criado com o intuito de oferecer oportunidades para cineastas negros/as independentes mostrarem suas produções e de possibilitar que a comunidade de Minneapolis e Saint Paul assista a filmes do Cinema Negro. Sobre o assunto, cf. *Twin Cities Black Film Festival* (2018).

¹⁶⁶ O *American Black Film Festival* é um evento anual que tem a finalidade de empoderar artistas negros/as e apresentar ao público do evento conteúdos audiovisuais sobre a população negra. Esse festival acontece desde 1997. Sobre o assunto, cf. *American Black Film Festival* (2018).

bem como uma oportunidade para cineastas negros/as terem seus trabalhos conhecidos e reconhecidos e, dessa forma, aumentarem as chances de seus próximos filmes conseguirem maiores investimentos e acesso às principais salas de cinema do país.

No caso do Brasil, também temos alguns encontros de cinema negro que acontecem pelo país. O mais famoso e que atrai maior público é realizado na cidade do Rio de Janeiro. Trata-se do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe. Contudo, nos últimos anos a Associação de Profissionais do Audiovisual Negro está realizando anualmente a Mostra do Audiovisual Negro, na cidade de São Paulo. Em 2018 ocorreu a terceira edição dessa mostra. Além de exibição de filmes e debates sobre cinema, esse evento também propõe cursos sobre teoria e prática do Cinema Negro, realizados no Brasil, Caribe, nos Estados Unidos e no continente africano.

Em relação ao festival realizado no Rio de Janeiro, o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe, antes de ter esse nome o evento era chamado de Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe, e foi criado pelo cineasta e precursor do Cinema Negro no Brasil, Zózimo Bulbul, conforme debatido nos capítulos anteriores.

A criação desse festival em 2007 ocorre concomitantemente à do Centro Afro-Carioca de Cinema, lugar que se tornou referência para o Cinema Negro no Brasil, pois além do referido festival, o Centro Afro-Carioca oferece várias atividades de formação em cinema, com foco em Cinema Negro no decorrer de todo o ano.

A alteração do nome ocorre em razão do falecimento de Zózimo Bulbul no ano de 2013; em homenagem a Bulbul, a partir do ano seguinte o evento começou a ser chamado Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe. Entre agosto e setembro de 2018 foi realizada sua 11^a edição, na qual foram inscritos mais de 180 filmes.¹⁶⁷ Segundo uma das curadoras do encontro, Janaína Oliveira,

[...] o cinema negro nacional finalmente ganha forma e corpo, apontando o crescimento inegável do número de realizadoras, realizadores e coletivos de cinema que afirmam o cinema negro tanto como gênero cinematográfico, quanto como espaço e luta política no cenário do audiovisual nacional. Uma geração de novos cineastas que assumiu para si a responsabilidade de transformação e aumento da presença negra no cinema nacional assim como Zózimo Bulbul tanto desejou e impulsionou, como visionário e artista militante que era (Oliveira, 2018, p. 1).

Da mesma forma que Janaína Oliveira (2018), entendo que o Cinema Negro no Brasil está se aperfeiçoando a cada dia que passa, e os encontros, mostras, festivais estão

¹⁶⁷ Sobre o assunto, cf. Encontro de Cinema Negro (2018).

contribuindo de modo significativo para o crescimento do Cinema Negro como “gênero cinematográfico”, mas também e principalmente como um lugar para ativismos em prol de uma população que continua sendo marginalizada, sobretudo pelo racismo que “[...] fornece o sentido, a lógica e a tecnologia para as formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea” (ALMEIDA, 2018, p. 16).

Deste modo, percebo os festivais de Cinema Negro e as plataformas digitais de divulgação de produções audiovisuais como possíveis caminhos para o fomento de distribuição e circulação desses conteúdos, bem como o incentivo ao aumento do número de espectadores que terão contato com enredos que ultrapassam os muros das “prisões” identitárias que reproduzem e difundem cotidianamente representações estereotipadas de negros e negras. Nas palavras da cineasta Viviane Ferreira, “[...] é importante que os nossos filmes sejam vistos, para que vocês entendam do que é que nós estamos falando” (Entre Vistas, 2018), ou seja, falando de uma sociedade que transcende o ideário da *Casa Grande & Senzala*.

Assim sendo, entendo esses espaços/tempos como lugares de resistências e ativismos, onde diretores, roteiristas e todos/as aqueles/as que estão envolvidos/as “por trás” das telas, bem como quem está “dentro” delas, se empoderam pouco a pouco no processo de concepção, produção e exibição do filme, do mesmo modo que o público espectador também se empodera a partir do contato com essas obras.

4.3 Lutas e conquistas: criação de Políticas de Ações Afirmativas no Brasil

O empoderamento também ocorre em linhas de ação fora das telas. Assim, importante seria tratar de uma ação específica que é resultado direto do Movimento Negro, em particular do Cinema Negro: os editais governamentais de fomento a produções audiovisuais realizadas por negros/as, no que se refere ao cenário brasileiro. Ressalto que não pretendo aprofundar nem esgotar aqui as possibilidades de análise desses editais e de suas implicações.

Entendo ações afirmativas como Piovesan (2005), isto é,

[...] como políticas compensatórias adotadas para aliviar e remediar as condições resultantes de um passado de discriminação, cumprem uma finalidade pública decisiva para o projeto democrático: assegurar a diversidade e a pluralidade social. Constituem medidas concretas que viabilizam o direito à igualdade, com a crença de que a igualdade deve moldar-se no respeito à diferença e à diversidade. Por meio delas transita-se da igualdade formal para a igualdade material e substantiva (PIOVESAN, 2005 p. 49).

As ações afirmativas são caminhos possíveis para construir uma sociedade menos desigual, visto que a efetivação dessas ações nos diferentes segmentos da sociedade torna factível a democratização da ocupação de espaços sociais. Nesta perspectiva, Silvério (2003) reitera que

[...] uma das possíveis consequências imediatas da adoção das ações afirmativas, enquanto um remédio contemporâneo, seria a inclusão de forma não subalterna de parcelas da comunidade negra no mercado de trabalho, em posições estratégicas, e nas universidades. Isso poderia representar uma rápida desracialização das posições de maior *status* e renda desproporcionalmente ocupadas por homens brancos (SILVÉRIO, 2003, p. 72).

Deste modo, a implementação de ações que garantam uma não subalternização, ao mesmo tempo que oportunizem condições para o empoderamento de sujeitos negros, tende a mudar o quadro racial de determinados espaços sociais ocupados historicamente por pessoas brancas, em particular, homens brancos.

As ações afirmativas através de editais de fomento a produções audiovisuais promovidos pelo governo brasileiro tiveram início em 2012, quando foi lançado o edital de apoio para curta-metragem *Curta Afirmativo: protagonismo da juventude negra na produção audiovisual*. Nas palavras de Viviane Ferreira, “[...] o curta-afirmativo foi a primeira experiência de ações afirmativas no audiovisual no Brasil. É um marco histórico”. (Diálogos Ausentes, 2016). Esse edital pode ser considerado a concretização de anos de lutas, de ativismos do movimento do Cinema Negro, uma vitória em forma de ação afirmativa.

O edital teve como intuito garantir para a população negra a efetivação da igualdade de oportunidades no que se refere a realização de filmes. Foram selecionados trinta projetos, cujos proponentes eram jovens negros/as entre 18 e 29 anos. Cada projeto recebeu até 100 mil reais para a realização do filme.

Após alguns meses da publicação desse edital, que ocorreu em novembro de 2012, um juiz do estado do Maranhão embargou a continuidade do edital, pois segundo esse magistrado o governo brasileiro não poderia excluir as outras raças/etnias da concorrência de editais públicos e que a especificidade desse perfil de edital acabaria por ser um estímulo à desigualdade racial.¹⁶⁸ Diante desse impedimento jurídico os movimentos sociais, em especial o Movimento Negro, se articularam para reverter a situação. A situação foi revertida e quase um ano após a publicação do edital, o resultado foi divulgado.

¹⁶⁸ Sobre o assunto, cf. Edital embargado (2018).

Esses acontecimentos – implementação de políticas de ações afirmativas na esfera do audiovisual; impedimento por parte do Judiciário da continuidade dessa política; resistências e ativismos do Movimento Negro – evidenciam um pouco da dinâmica das relações sociais envolvendo negros e brancos no Brasil, onde existe uma tensão pulsante e constante, mas que na maioria das vezes é escondida por trás da representação do povo brasileiro enquanto um povo fraterno.

No ano de 2014 foi lançado o segundo edital *Curta Afirmativo: protagonismo de cineastas afro-brasileiros na produção audiovisual*, que contou com um investimento de 3 milhões de reais, no qual foram premiadas 34 produções com apoio financeiro que variava entre 100 e 125 mil reais.

Em 2016 o edital lançado muda de perfil e foca em longas-metragens de baixo orçamento, passando a se intitular *Edital Longa baixo-orçamento afirmativo*, no qual foram selecionados três filmes que receberam um pouco mais de 1 milhão de reais para serem realizados. Um dos selecionados é um projeto da cineasta Viviane Ferreira, que tem como título *Um dia com Jerusa*. Apesar do resultado desse edital ter saído no primeiro semestre de 2017, os recursos foram liberados somente em 2018, assim a produção desse longa-metragem teve início no segundo semestre de 2018 e está com previsão de lançamento para 2019.

Em todos esses editais os proponentes tinham que se autodeclarar negros/as, sendo o primeiro edital destinado a jovens entre 18 e 29 anos, e os demais não tinham restrição de idade. Até o presente momento (dezembro de 2018) não foram lançados outros editais com essa especificidade de proponentes negros/as. Após a realização desses três projetos de ações afirmativas, o que se tem é o lançamento de um edital no ano de 2018 voltado para produtoras que desejem concorrer a chamada pública para produção de documentários cujo conteúdo verse sobre cultura afro-brasileira ou indígena. Cada projeto selecionado teria o suporte financeiro no valor de 500 mil reais para a produção do filme.¹⁶⁹

No entanto, esse último edital, ao contrário dos outros, não tem um caráter de ação afirmativa focada em apenas cineastas negros/as, dado que não estabelece como critério a seleção de somente proponentes negros/as. Todavia, o edital define que metade dos projetos selecionados sejam dirigidos por negros ou negras, mas estes só podem concorrer por meio de produtoras. A respeito disso, Viviane Ferreira nos alerta que

Eu não posso ir para aquelas regras do Fundo Setorial por exemplo com uma produtora robusta, com uma estrutura física e de equipe fixa e robusta pra disputar

¹⁶⁹ Sobre o assunto, cf. Edital para produtoras (2018).

aquele recurso público, sempre importante dizer, aquele recurso público que está lá disponível, se no pós-abolição a única coisa que a gente teve como grupo foi o direito ao próprio corpo (Entre Vistas, 2018).

O alerta que a cineasta nos faz é muito relevante, pois demonstra que apesar de se aplicar uma reserva de vagas em editais, a exigência de que a proponente seja uma produtora já consolidada no mercado audiovisual brasileiro exclui cineastas negros/as, principalmente os/as que estão iniciando suas carreiras, em razão do espaço do audiovisual no Brasil ainda ser majoritariamente branco, masculino e elitista. Acarreta-se assim uma exclusão sistêmica do que não faz parte desse eixo estruturante, sendo esse um dos motivos pelos quais entendo que a presença de cineastas negros/as nesse ambiente é mais do que exercer uma profissão, é uma afronta a esse sistema vigente, uma demarcação de espaço. Em razão disso, concordo com Viviane Ferreira quando a cineasta diz que “o cinema é para além de uma ferramenta artística, é uma ferramenta política” (Diálogos ausentes, 2016).

Ainda no ano de 2018, o Ministério da Cultura do Brasil lançou nove editais para a realização de filmes abordando as mais diversas temáticas, e todos esses editais contavam com uma reserva de vagas para negros/as de no mínimo 25%, algo inédito no âmbito do setor audiovisual público do país.¹⁷⁰ Mas é necessário evidenciar que essa conquista não foi concedida pelo governo brasileiro; pelo contrário, foi através de muita resistência e ativismos do movimento de Cinema Negro que essa reserva de vagas para proponentes negros/as foi alcançada.

E mais, não podemos esquecer o alerta que Viviane Ferreira nos faz, pois não podemos entender que apenas a reserva de vagas para cineastas negros/as em editais é o suficiente para haver filmes produzidos por negros/as, visto que ação afirmativa não se esgota na reserva de um percentual de vagas; ela é mais ampla do que isso. Por essa razão que é necessário e urgente pensar também em quem compõe a comissão de seleção, posto que, caso o/a integrante dessa comissão não entenda a complexidade das relações raciais no Brasil e as formas como o racismo e a branquitude estruturam os modos de conceber o que é válido e o que não é, as propostas que saem dos limites que o/a selecionador/a conhece e com os quais está familiarizado, serão recusadas. Assim, nas palavras de Viviane Ferreira, “[...] o espelho te atrai. O espelho atrai, o que parece comigo, me é mais confortável” (Diálogos ausentes, 2016), ou seja, o “igual” é atrativo, ao passo que, o “diferente” é repulsivo.

¹⁷⁰ Para mais sobre a reserva de vagas para proponentes negros/as nesses editais, cf. Editais audiovisuais Gera Futuro para produtoras (2018).

Dessa forma, entendo que quanto mais heterogêneo forem essas comissões de seleção, mais diversificados ficarão os olhares “por trás” das telas, bem como as narrativas e representações “dentro” das delas. Ainda segundo a referida cineasta,

Tenha certeza que uma comissão diversa vai ser capaz de olhar para esses projetos e cada um a partir de sua experiência profissional, da sua subjetividade, vai conseguir conectar com aqueles projetos. A gente não está dizendo que a presença do corpo negro na comissão vai garantir que todos os projetos pretos passem sem critério (Entre Vistas, 2018).

Isto é, a reivindicação de uma comissão mais diversa não tem como consequência mais filmes do Cinema Negro aprovados, todavia é um caminho possível para que exista rompimentos com a estrutura vigente que continua excluindo na inclusão – em outras palavras, são criados mecanismos que dificultam o acesso de proponentes negros/as mesmo com a existência de políticas de ações afirmativas.

Nesse sentido, concordo com Solomon (1976) quando a autora argumenta que “[...] o conceito de empoderamento pode ser um objetivo apropriado para a intervenção social em qualquer comunidade ou com qualquer indivíduo ou grupo, desde que haja a condição atual e generalizada de discriminação sistemática e institucionalizada” (SOLOMON, 1976, p. 21). Da mesma forma, esses editais podem ser considerados mecanismos de “intervenção social” com a finalidade de transpor as barreiras do racismo institucional.

Esses editais são conquistas efetivas para a população negra, resultantes de resistências e ativismos do movimento do Cinema Negro. É fato que ainda falta muito para se alcançar um patamar de equidade entre as produções realizadas por negros e brancos no cenário audiovisual do Brasil. Entretanto, é fato que são avanços em direção a um horizonte mais propício para se fazer Cinema Negro, e os editais específicos para proponentes negros/as podem ser considerados a concretização de passos largos rumo à uma consolidação do Cinema Negro no Brasil. Em função disso é que essa proposta deve se tornar política de Estado, tornando-se algo constante, e que cada edição seja ampliada e aperfeiçoada mediante os erros e acertos das edições anteriores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Eles querem um preto com arma pra cima
Num clipe na favela gritando cocaína
Querem que nossa pele seja a pele do crime
Que Pantera Negra só seja um filme”¹⁷¹*

A escrita desta parte final da pesquisa é tão árdua quanto foi seu começo, pois finalizada depois de muitas leituras, pesquisas, rascunhos e escritas me coloca diante de um sentimento dúvida que alterna entre alegria/satisfação e uma moderada inquietação. Reconheço que poderia ter escrito mais, assim como ter dialogado com outros/as autores/as. Em contrapartida, permito-me ter o sentimento de objetivo alcançado. Porque compartilho da mesma ideia de Certeau (1982, p. 89), de que “[...] enquanto a pesquisa é interminável, o texto deve ter um fim”.

Ainda no início da construção do projeto, coloquei-me um desafio: investigar as formas de ativismos negros por meio do cinema, em especial do Cinema Negro, estabelecendo diálogos possíveis entre Brasil e Estados Unidos da América. No decorrer desta pesquisa deparei-me com diversas possibilidades de investigação, análises e problematizações desses ativismos por meio do estudo de autores, processos de produção, exibição e distribuição de suas obras nos filmes elencados. A priori, tinha intenção de trabalhar com um maior número de fontes e relacioná-las com os curtas-metragens abordados, todavia, a partir do começo da escrita deste trabalho me convenci de que poderia ser muito complicado e correria o perigo de me perder no decorrer da tese. Neste momento entendo que fiz uma boa escolha em não ampliar a quantidade de fontes. Não foi meu intuito findar todas as perspectivas de análise da temática proposta aqui.

Desta forma, me ative a colocar em debate a análise de quatro filmes, dois produzidos no Brasil e os outros dois nos Estados Unidos, sendo eles: *O dia de Jerusa*, de Viviane Ferreira; *Cores e botas*, de Juliana Vicente; *Colour me pretty*, de Jacolby Percy; e *Amelia's closet*, de Halima Lucas. Todas essas produções cinematográficas têm roteiro e direção sob a responsabilidade dessas/es cineastas negras/os e constituem o que se convencionou chamar de movimento do Cinema Negro.

Em razão disso, percebi que era necessário um esforço de abordagem de percursos históricos sobre negros e negras em movimento nesses dois países para estabelecermos algumas relações e compreendermos algumas das principais influências para o surgimento do

¹⁷¹ BLUES, Baco Exu. Bluesman. In: BLUES, Baco Exu. Bluesman. Brasil: Baco Exu do Blues, 2018. Faixa 01. 1 CD (30 min).

Cinema Negro nos Estados Unidos na primeira metade do século XX e, no Brasil, na década de 1970.

Neste sentido, no primeiro capítulo procurei colocar em debate alguns fatos históricos do Movimento Negro nesses dois países. No caso do Brasil privilegiei o debate em torno da Imprensa Negra, que surgiu no século XIX e que, no meu entendimento, influenciou o Cinema Negro no que se refere à criação de um mecanismo que possibilitasse o deslocamento de narrativas, para que, assim, houvesse possibilidades de um enfrentamento das desigualdades sociais geradas pelo racismo na sociedade e que impactavam a sociedade brasileira e se expressavam nas páginas dos jornais, da mesma maneira que “dentro” das telas de cinema.

Destaquei ainda o Teatro Experimental do Negro (TEN), que foi criado na década de 1940, em virtude de seu surgimento estar ligado à recusa de um teatro em que os personagens negros eram representados pelo *blackface*, assim como os enredos que tornavam sujeitos negros reféns de estereótipos. Destarte, o Teatro Experimental do Negro nasce com o intuito de lutar contra essas representações, apresentando peças teatrais com artistas negros/as reais e que abordassem o sujeito negro de modo heterogêneo.

Outro fator para entender a influência desse teatro no nascimento do Cinema Negro no Brasil são suas ações fora dos palcos, com cursos de alfabetização, artes, teatro, dentre outras práticas relevantes de formação. Essa é uma característica marcante possível de encontrar na trajetória do Cinema Negro.

No que diz respeito aos movimentos que inspiraram o Cinema Negro dos Estados Unidos da América, apontei dois, o *Harlem Renaissance*, que se inicia na década de 1920 e conta com a participação de professores/as, pesquisadores/as, escritores/as e artistas negros/as com a finalidade de desafiar o racismo vigente na sociedade norte-americana principalmente por meio das artes, que eram expressas de diferentes modos e que contavam com a presença constante do orgulho racial, assim como da criticidade ao racismo e às desigualdades a que sujeitos negros estavam submetidos.

Considero esse movimento uma das principais referências do Cinema Negro dos Estados Unidos pelo fato de que esse gênero cinematográfico teve seu início baseado nas mesmas premissas do *Harlem Renaissance*, ou uma “escrita-de-si”. Em outras palavras, consistia em indivíduos negros falando de seus próprios cotidianos, narrativas sendo construídas a partir das subjetividades e realidades vivenciadas por eles mesmos, e não mais pelo olhar de “fora”.

O segundo movimento, *Black Arts Movement*, com origens nos anos de 1960, tinha como finalidade a consolidação da presença, voz, mente e corpos negros nas artes, em particular na literatura, no teatro e no cinema, no qual o continente africano e suas diásporas fossem o principal referencial para pensar o sujeito negro nesses ambientes. Além disso, uma das premissas desse movimento era a defesa de uma estética negra, ao mesmo tempo que se contestavam as representações vigentes de negros e negras nessas artes.

Nessa perspectiva, considero o *Black Arts Movement* um referencial para o aprimoramento do Cinema Negro norte-americano, visto que ele contribuiu não apenas para que os estereótipos relacionados à população negra fossem questionados, mas também para que uma estética negra fosse colocada em primeiro plano e reconhecida como portadora de beleza, mas uma beleza que está fora da “ prisão” identitária do exotismo e de uma imagem estereotipada.

Resistências e ativismos negros marcam esses movimentos brasileiros e norte-americanos citados, que surgiram a partir de uma necessidade comum, a busca por formas para lutar contra a opressão cotidiana do racismo, e que contribuíram, uns em maior e outros em menor grau, para o surgimento, a continuidade e o fortalecimento do Cinema Negro nessas duas sociedades.

No segundo capítulo, busquei desenvolver uma discussão a respeito da experiência da diáspora reconstruída pelo cinema, e para isso trouxe para o centro do debate aspectos do Cinema Negro nos Estados Unidos, na intenção de traçar a trajetória desse movimento elencando o que, no meu entendimento, foram os principais acontecimentos para o seu surgimento. Destaquei primeiro o incômodo e a luta contra os personagens que utilizavam a técnica do *blackface* para interpretar negros e negras “dentro” das telas, assim como iniciativas para inibir que estereótipos relacionados à população negra fossem difundidos por meio do cinema, os quais influenciavam o modo de pensar o/a negro/a na sociedade norte-americana. Foi o caso do filme *The birth of nation*, de 1915, que contribuiu fortemente para forjar as telas da cultura ocidental com a dispersão de representações negativas de sujeitos negros, e que direta e indiretamente os aprisionou em quadros identitários e estereótipos, a exemplo do homem negro brutal.

Em seguida, procurei analisar os primeiros passos do Cinema Negro nos EUA, no qual ressalto a importância de Oscar Micheaux, que foi um dos precursores desse gênero e produziu mais de quarenta filmes em que o cotidiano da população negra era argumento central. Destaque-se um de seus primeiros longas-metragens, *Within our gates*, que fala sobre

o *apartheid* racial que vigorava nos Estados Unidos, bem como sobre o ressurgimento e ações da *Ku Klux Klan*.

Busquei explorar, ainda, a problemática em torno do movimento *Blaxploitation*, que também falava do cotidiano da população negra, contudo a maioria dos personagens desses filmes reforçava os estereótipos historicamente construídos acerca da população negra, mas geralmente o final da trama era marcado pela ideia de superação e fortalecimento do indivíduo negro. Diante disso, mantive o intuito de problematizar se o *Blaxploitation* pode ser considerado parte do Cinema Negro, posto que quem está “por atrás” das câmeras são cineastas negros.

Na sequência, pensei ser importante tratar da relevância dos movimentos pelos Direitos Civis e da teoria acadêmica para o Cinema Negro, em razão de que os passos seguintes desse movimento, nas décadas de 1970 e 1980, foram liderados por cineastas independentes oriundos das escolas e faculdades de cinema. Um dos efeitos relevantes e inequívocos desse momento do Cinema Negro foi a produção de filmes em que as identidades interseccionais e suas opressões faziam parte do epicentro das produções cinematográficas. Dois cineastas que foram destaque nesse período são Neema Barnette, que foi a primeira mulher negra a dirigir um seriado norte-americano, e Spike Lee, que ficou conhecido e reconhecido por seu filme *Faça a coisa certa* (1989).

Empenhei-me em tecer análises, ainda que breves, do Cinema Negro independente *versus* cinema *mainstream*, procurando evidenciar a complexidade dessa relação, que revela uma série de brechas, limites e negociações para que o racismo e suas inúmeras consequências não sejam argumentos centrais nas produções do *mainstream*, ao passo que o fato de o cinema independente não ter como preocupação central a renda da bilheteria permitiria mais autonomia para ter como eixo orientador de seus filmes a luta antirracista.

No que se refere ao Brasil, mantive o esforço, talvez ainda mais efetivo, de analisar e problematizar o conceito de Cinema Negro, bem como sua trajetória na sociedade brasileira. Investiguei a realização desse gênero enquanto um caminho escolhido por cineastas negros/as para colocar “dentro” das telas vozes, corpos, subjetividades, narrativas que não são contempladas pelo *mainstream*. Observando um processo complexo, repleto de diálogos e ressonâncias entre os movimentos negros no Brasil e também com os movimentos sociais no exterior, procurei problematizar também as diferenças entre cinema com temática negra e cinema realizado por negros e negras. Pude observar as distâncias e aproximações dessas duas concepções com o conceito/prática de Cinema Negro.

Ao longo dessa análise, na direção de uma abordagem metodológica, foi possível conceber o Cinema Negro no Brasil em três fases, sendo a primeira marcada pelo seu surgimento, no qual destaco a presença marcante do precursor desse movimento no Brasil, Zózimo Bulbul, e ainda ressalto a importância de seu primeiro filme, *Alma no olho* (1974), para as gerações futuras de cineastas negros e negras. A segunda fase, caracterizada como um desdobramento da primeira, ocorre entre os anos de 1990 e 2000 e tem como ponto auge a publicação de três manifestos, com ênfase para o *Dogma feijoada*, que foi articulado e apresentado no Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo por um conjunto de cineastas negros/as.

A terceira e corrente fase do Cinema Negro pode ser considerada a soma dos resultados antecedentes e é protagonizada por uma nova geração de cineastas mais jovens, provenientes de escolas e faculdades de cinema, principalmente mulheres negras. Essa fase está sendo conhecida e reconhecida por ações “dentro” e “fora” das telas. Como os outros momentos, esse tem como objetivo central, e parece conseguir alcançar de forma ainda mais evidente o seu intento, a passagem do sujeito negro de coadjuvante para protagonista “dentro” e “por trás” das telas, bem como “fora” delas. Estão presentes ainda no decorrer do capítulo aspectos dos movimentos abordados no primeiro capítulo e que influenciaram na construção do Cinema Negro nesses dois países.

No terceiro capítulo, após a pesquisa historiográfica e filmográfica desenvolvida e do embasamento em leituras teóricas, busquei estabelecer o mirante de análise, partindo da premissa de que as produções do Cinema Negro são linguagens de resistência e ativismo, para assim visibilizar cineastas negros e negras, brasileiros e norte-americanos, que por meio de suas obras cinematográficas colocaram em evidência fatos do cotidiano da população negra a partir de uma perspectiva política e humanizada, na qual as subjetividades de negros e negras foram exploradas a partir de sua complexidade. Em seguida, procurei recortar o quadro de produções contemporâneas para analisar o ativismo de quatro cineastas, elencando um filme de cada uma para ser problematizado.

A primeira cineasta selecionada é Juliana Vicente, responsável pelo roteiro e direção do curta-metragem *Cores e botas*, obra que foi analisada e problematizada pelo fato de seu enredo abranger uma família negra de classe média, rompendo assim vários paradigmas, inclusive a falácia de que negros/as ricos/as não sofrem racismo. Outro motivo foi a presença do ambiente escolar na narrativa como lugar central e importante para o debate acerca dessa opressão.

A segunda é Viviane Ferreira, roteirista e diretora do curta-metragem *O dia de Jerusa*, que traz para o público uma produção com um elenco composto por somente artistas negros/as e protagonizado por duas mulheres, sendo uma delas a consagrada atriz Léa Garcia. Esse filme não tem como argumento central o racismo explícito, mas este se faz presente nas sutilezas da narrativa. O que nos chamou a atenção, particularmente, foi o modo humanizado com que os personagens foram construídos, aspecto que difere da maioria de obras que encenam as representações de subjetividades negras.

Em relação às cineastas norte-americanas, a primeira escolhida é Halima Lucas, diretora e roteirista do filme *Amélia's closet*, que foi analisado e problematizado. A seleção dessa produção foi motivada por seu epicentro ser um debate sobre as práticas e consequências do racismo, implícito e explícito, no cotidiano de uma garota na escola.

O outro cineasta é Jacolby Percy, responsável pelo roteiro e direção do curta-metragem *Colour me pretty*, filme escolhido para dialogar com as obras selecionadas das outras cineastas. A seleção ocorreu pelo fato de a maior parte do curta-metragem se passar na escola e abordar um tema muito importante para o sujeito negro, principalmente crianças, adolescentes e jovens: a autoestima. Outro motivo foi a presença no decorrer de todo o filme de figuras materna e paterna, o que contrapõe a constante ausência paterna representada pelo imaginário contornado pelo *mainstream*.

A partir desse panorama construído pelas quatro obras cinematográficas, foi possível promover um debate político sobre práticas de discriminação e exclusão que são tão corriqueiras quanto naturalizadas na sociedade, a partir do entrelaçamento das narrativas desses filmes com discussão sobre o sujeito negro enquanto humano, um ser tão complexo e múltiplo como qualquer outro. Também se abordou a questão do racismo na escola, uma prática que não é brincadeira, pelo contrário, é uma violência, que em muitos casos se esconde atrás do silêncio e/ou do humor, mas machuca, gera consequências e deixa marcas que, se não tratadas, nos acompanham pela vida inteira.

Foi possível, ainda, discutir a relevância de narrativas e representatividades que contrapõem as marcas do *mainstream*, sendo essa contraposição iniciada “atrás” das telas, influindo “dentro” delas, bem como no/a espectador/a. Na sequência dessa discussão, não foi difícil perceber e colocar em debate a forma como as quatro cineastas levam para suas produções reflexões sobre os impactos da presença dos estereótipos relacionados à população negra no dia a dia das sociedades brasileira e estadunidense. Por fim, pude concluir essa linha de argumentação ao abordar a temática da beleza, autoestima e autoconfiança presentes nesses quatro filmes, confirmando a operação de uma linguagem política, isto é, a operação

de um ativismo em confronto com os efeitos dos padrões de beleza e comportamento pautados na branquitude.

É importante ainda mencionar que nos filmes que elegi para análise a palavra racismo não é pronunciada, portanto, concluo que não é necessário que esse termo seja falado para comprovar a existência dessa violência, bem como de suas consequências, visto que o racismo acontece até mesmo quando não falamos sobre ele.

O ativismo pelo Cinema Negro também está acontecendo por linhas de ação “fora” das telas, assim, ainda nesse capítulo procurei abordar duas iniciativas dessas ações. A primeira, AfroFlix, é uma plataforma digital que disponibiliza produções audiovisuais em cuja fase de produção tenha alguma pessoa negra envolvida. A segunda, Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), entendi como uma estratégia adotada por um grupo de cineastas negros e negras para enfrentar e ultrapassar os obstáculos encontrados por cineastas e artistas negros/as “dentro” e “fora” das telas, proporcionando uma diversificação nas narrativas audiovisuais.

No último capítulo, por fim, busquei debater um tema central e que considero como um dos mais importantes resultados do ativismo negro por meio do cinema: o empoderamento de negras e negros. Assim, primeiro realizei uma discussão em torno do conceito de empoderamento para tentar compreender que empoderamento é esse. Parti do pressuposto que temos que falar em um empoderamento coletivo, no qual eu me empodero quando o meu próximo também se empodera, entendendo que “empoderar-se” é ter autonomia de escolhas, é se emancipar no âmbito social e político, é mais do que falar e ser ouvido e compreendido, é ter a fala e a escuta validadas.

E a partir disso, considerei que quem faz, bem como quem assiste o Cinema Negro se empodera, uma vez que é uma oportunidade de quem está “por trás” das telas construir novas narrativas que libertem o indivíduo negro de sua “inumanidade”, ou seja, daquela representação estereotipada, reiterada e historicamente disseminada que o identifica como não humano, permitindo assim que o/a espectador/a tenha contato com enredos, representações que se aproximam um pouco mais da realidade de sua vida cotidiana.

Além disso, busquei debater a criação de políticas de ações afirmativas focadas no audiovisual brasileiro como forma de conquistas do/para o movimento do Cinema Negro, bem como um modo de empoderamento “fora” das telas. Abordei de maneira específica os editais governamentais de fomento para produções audiovisuais realizadas por negros/as, o que no meu entendimento é um caminho potente em direção ao fortalecimento do Cinema

Negro no Brasil, posto que para realizar filmes no país ainda o financiamento público é condição indispensável.

No momento em que optei por me dedicar por quatro anos de estudos e pesquisas com o intuito de compreender os caminhos que cineastas negras e negros escolheram para realizar um ativismo com foco em colocar “dentro” das telas temáticas regularmente negadas, renegadas, silenciadas e marginalizadas no que se refere à população negra, confesso que tinha uma ideia do que poderia encontrar. Mas, para minha surpresa, me deparei com ações e representações que demonstram um forte compromisso por parte de negros e negras que estão “por trás” das telas com o que estará “dentro” delas, evidenciando assim não apenas resistências, mas também ativismo, atitudes que visam solidariedade e ao mesmo tempo um rompimento dos bloqueios historicamente construídos e impostos, proporcionando transformações no modo de conceber não apenas o sujeito negro, mas a sociedade de um modo mais amplo.

Nessa ocasião em que encerro a escrita deste trabalho, considero que algumas perguntas podem ter ficado sem as merecidas respostas, no entanto, não foi minha intenção esgotar todas as possibilidades de análise que a temática proposta aqui merece. Contudo, desejo retomar uma discussão que esteve presente no decorrer de todo o trabalho: o Cinema Negro.

Quero aqui demarcar meu entendimento sobre esse gênero cinematográfico. Mas antes, quero recorrer ao argumento de Ribeiro (2017), que diz que “[...] o lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas” (RIBEIRO, 2017, p. 71). Diante disso, entendo o Cinema Negro como aquele realizado por pessoas negras que, por meio das telas, conseguem problematizar de diferentes formas e por meio de diversos caminhos o racismo estrutural que vigora tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos.

Caso uma pessoa branca, indígena ou de outra raça queira reivindicar para si a condição de fazer parte desse gênero cinematográfico, com o argumento de que tem o direito de realizar filmes que envolva essa temática e que tenha as mesmas convicções desse gênero, ainda assim, na minha perspectiva, não será Cinema Negro, será um cinema com temática negra.

Considero que o tema discutido neste trabalho está longe de ser concluído, pois considero que esta tese pode contribuir de modo satisfatório para novas pesquisas, assim como para a compreensão do ativismo negro por meio do cinema, entre ações e representações “dentro” e “fora” das telas.

Neste sentido, mesmo diante dos limites encontrados pelos caminhos, percebo o Cinema Negro como olhares e vozes potentes e dissonantes que produzem rupturas nas tramas hegemônicas, dado que, para além de uma forma de ativismo social que viabiliza por meio das telas um encorajamento às resistências e lutas antirracistas, o Cinema Negro contribui para que sujeitos negros empoderem suas mentes, corpos, vozes, olhares e atitudes.

Nos versos da epígrafe, “Eles querem um preto com arma pra cima/ Num clipe na favela gritando cocaína/ Querem que nossa pele seja a pele do crime/ Que Pantera Negra só seja um filme”, o *rapper* Baco Exu do Blues, por meio de sua música, sintetiza as representações de sujeitos negros “dentro” das telas do cinema *mainstream*. Contudo, o movimento do Cinema Negro, assim como esta pesquisa, se configura na sequência dessa música, quando o *rapper* canta: “Eles têm medo pra caralho de um próximo Obama/ Racista filha da puta, aqui ninguém te ama/ Jerusalém que se foda/ eu tô a procura de Wakanda”¹⁷²...

¹⁷² BLUES, Baco Exu. Bluesman. In: BLUES, Baco Exu. Bluesman. Brasil: Baco Exu do Blues, 2018. Faixa 01. 1 CD (30 min).

FONTES

Filmes:

AMELIA'S closet. Direção: Halima Lucas. Produção: Halima Lucas. Intérpretes: Kira Jane Pinkney, Jon Chaffin, Lizzie Zerebko, Geneva Cesoni et al. Roteiro: Halima Lucas. University of Southern California, School of Cinematic Arts (Estados Unidos da América), 2016, (18 min), son., color.

COLOUR me pretty. Direção: Jacolby Percy. Produção: Jacolby Percy. Intérpretes: Gabrielle Pauline Owens, Tammy Thomas, Byron Morris et al. Roteiro: Jacolby Percy. Jautonomy Pictures (Estados Unidos da América) 2017, (15 min), son., color.

CORES e botas. Direção: Juliana Vicente. Produção: Juliana Vicente. Intérpretes: Jhenyfer Lauren, Dani Ornellas, Luciano Quirino et al. Roteiro: Juliana Vicente. Preta Portê Filmes (Brasil), 2010, (16 min), son., color.

O DIA de Jerusa. Direção: Viviane Ferreira. Produção: Viviane Ferreira. Intérpretes: Léa Garcia, Débora Marçal, João Acaíabe et al. Roteiro: Viviane Ferreira. Odun Formação e Produção (Brasil), 2014, (20 min), son., color.

Entrevistas:

CINEMA NEGRO. Entre Vistas. São Paulo: Rede TVT, agosto de 2018. Programa de TV.

DIÁLOGOS AUSENTES, Entrevista com Juliana Vicente. 2016. 1 vídeo (9 min). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=BsgJZOE-5bw>>. Acesso em setembro de 2018.

DIÁLOGOS AUSENTES, Entrevista com Viviane Ferreira. 2016. 1 vídeo (9 min). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=MOJ3nJPSW9A>>. Acesso em setembro de 2018.

DIÁLOGOS AUSENTES, Entrevista com Yasmin Thayná. 2016. 1 vídeo (10 min). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1SBD6P3sDdA>>. Acesso em setembro de 2018.

Editais:

Brasil. Edital de Curta-afirmativo: Protagonismo da Juventude Negra na Produção Audiovisual. Seleção de diretores/produtores (negros/as) de audiovisual. **Brasil**: Secretaria do Audiovisual (SAv/MinC) /Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (Seppir/PR), 2012.

Brasil. Curta Afirmativo 2014: protagonismo de cineastas afro-brasileiros na produção audiovisual. Seleção de diretores/produtores (negros/as) de audiovisual. **Brasil**: Secretaria do Audiovisual (SAv/MinC) /Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (Seppir/PR), 2014.

Brasil. Longa Baixo-Orçamento Afirmativo. Seleção de diretores/produtores (negros/as) de audiovisual. **Brasil:** Secretaria do Audiovisual (SAv/MinC) /Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (Seppir/PR), 2016.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A DESMEMÓRIA. Rede Brasil Atual. 17 mai 2015. Disponível em <<http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/106/a-desmemoria-uma-cronica-de-eduardo-galeano-5452.html>> Acesso em 11 de maio de 2017.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma única história. 2009. **TED.** Disponível em <https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br> Acesso em 11 mai. 2017.

ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte, Letramento, Justificando. 2018.

AMERICAN black film festival. About. Disponível em <<http://www.abff.com/about-abff/>> Acesso em 10 de janeiro de 2019.

AMERICAN black film festival. About. Disponível em <<http://www.abff.com/about-abff/>> Acesso em 21 de dezembro de 2018.

ANJOS, Anna Beatriz. “Empoderadas” e a vez das mulheres negras. 14 ago. 2015. **Revista Fórum.** Disponível em <<http://www.revistaforum.com.br/semanal/empoderadas-e-vez-das-mulheres-negras/>> Acesso em 18 maio de 2017.

ANUAL twin cities black film festival. About. Disponível em <<http://www tcbff.org>> Acesso em 21 de dezembro de 2018.

ARAÚJO, Joel Zito. **A Negação do Brasil:** O negro da telenovela brasileira. São Paulo: Editora Senac, 2000.

ASSOCIAÇÃO dxs Profissionais do Audiovisual Negro. Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro. Disponível em <<https://www.facebook.com/associacaoapan/>> Acesso em novembro de 2018.

AZEVEDO, Célia M. M. **Onda Negra, Medo Branco:** O Negro no Imaginário das Elites Século XXI. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund et Alii. **Anthropos-Homem.** Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BAIRROS, Luiza. Lembrando Lélia Gonzalez. Salvador. **Afro-Ásia 23;** 1999, p. 347-368.

BARBEDO, Mariana Gonçalves. **A arte de Carlos Diegues no projeto nacional-popular do Cinema Novo (1962-1969).** 2016. 279 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de

Estudos Pós-Graduados em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

BARBOSA, Muryatan S. Pan-africanismo na Présence Africaine: unidade e diversidade de um ideal (1956-63). In: XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2015, Florianópolis. **CADERNO DE RESUMOS DO XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA** Lugares dos Historiadores: Velhos e Novos Desafios. Florianópolis: ANPUH, 2015. v. 1. p. 1-1811.

BERTH, Joice. **O que é empoderamento?** Belo Horizonte, Letramento, Justificando. 2018.

BLACK, William R. How Watermelons Became a Racist Trope Before its subversion in the Jim Crow era, the fruit symbolized black self-sufficiency. 2014. **The Atlantic**. Disponível em <<https://www.theatlantic.com/national/archive/2014/12/how-watermelons-became-a-racist-trope/383529/>> Acesso em 25 de junho de 2018.

BLOGUEIRAS Negras. Blogueiras negras. Disponível em <<http://www.blogueirasnegras.org/>> Accesso em novembro de 2018.

BLUES, Baco Exu. Bluesman. In: BLUES, Baco Exu. Bluesman. Brasil: Baco Exu do Blues, 2018. Faixa 01. 1 CD (30 min).

BOGLE, Donald. Black Beginnings: From Uncle Tom's Cabin to The Birth of a Nation. In: SMITH, Valerie. (Org). **Representing Blackness: Issues in film and Video**. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1997, p. 13-24.

BOWSER, Pearl. **Oscar Micheaux and His Circle: African-American Filmmaking and Race Cinema of the Silent Era**. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

CANDIDO, Márcia Rangel; CAMPOS, Luiz Augusto. Perfil do Cinema Brasileiro (1994-2016). 2015. **GEMAA**. Disponível em <<http://gemaa.iesp.uerj.br/boletins/boletim-gemaa-perfil-do-cinema-brasileiro-1995-2016/>> Acesso em 25 mai. 2017.

CARDOSO, Cláudia Pons. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 965-986, Dec. 2014.
<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2014000300015>

CARNEIRO, Maria Elizabeth Ribeiro. **Procura-se “Preta, com muito bom leite, prendada e carinhosa”: uma cartografia das amas-de-leite na sociedade carioca (1850-1888)**. Tese (Doutoramento em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006

CARVALHO, Gilmar Luiz. **A Imprensa Negra Paulista entre 1915 e 1937: características, mudanças e permanências**. 2009. Dissertação (Mestrado). Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo.

CARVALHO, Noel dos Santos. A trajetória de Odilon Lopez - Um pioneiro do Cinema Negro Brasileiro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, volume 63, n.2, p. 107-130, jul./dez. 2015.
<https://doi.org/10.5380/his.v63i2.46704>

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

CARVALHO, Noel dos Santos. O cinema em negro e branco. IN: SOUZA, Edileuza Penha de. (Org.). **Negritude, cinema e educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003**. Vol. 1. Belo Horizonte: Mazza Edições. 2011, pp. 17-30.

CARVALHO. Noel dos Santos. O produtor e cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do cinema negro brasileiro. São Paulo: **Revista Crioula**. Número 12, 2012
<https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2012.57858>

CAVALLEIRO, Eliane dos Santos. Introdução. In: **Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal no 10.639/03**. Brasília: Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

CINCO números para entender a desigualdade racial nos EUA. BBC Brasil. 17 ago 2014. Disponível em <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/08/140817_desigualdade_eua> Acesso em 14 ago. 2017.

CINEMA NEGRO. Entre Vistas. São Paulo: Rede TTV, agosto de 2018. Programa de TV.

COLLINS, Patrícia Hill. Em direção a uma nova visão: raça, classe e gênero como categorias de análise e conexão. In: MORENO, Renata (ORG). **Reflexões e práticas de transformação feminista**. São Paulo, Sempre Viva Organização Feminista, 2015.

CRENSHAW, KIMBERLÉ. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. Revista **Estudos Feministas**, Florianópolis , v. 10, n. 1, p. 171-188, Jan. 2002.
<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100011>

CRIPPS, Thomas. **Black Film as Genre**. Bloomington. Indiana University Press, 1979.

DIÁLOGOS AUSENTES, Entrevista com Juliana Vicente. 2016. 1 vídeo (9 min). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=BsgJZOE-5bw>>. Acesso em setembro de 2018.

DIÁLOGOS AUSENTES, Entrevista com Viviane Ferreira. 2016. 1 vídeo (9 min). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=MOJ3nJPSW9A>>. Acesso em setembro de 2018.

DIÁLOGOS AUSENTES, Entrevista com Yasmin Thayná. 2016. 1 vídeo (10 min). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1SBD6P3sDdA>>. Acesso em setembro de 2018.

DIAWARA, Manthia. Black American Cinema: The New Realism. In: MARTIN, Michael T. (Org). **Cinemas of the Black Diaspora: Diversity, Dependence, and Oppositionality**. Detroit: Wayne State University Press, 1995, p. 405-427.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Tempo*. 2007, vol. 12, n. 23, p. 100-123.
<https://doi.org/10.1590/S1413-77042007000200007>

DRESCHER, Seymour. **Abolition: A History of Slavery and Antislavery**. Cambridge: Cambridge UP, 2009.
<https://doi.org/10.1017/CBO9780511770555>

ENCONTRO DE CINEMA NEGRO ZÓZIMO BULBUL – BRASIL, ÁFRICA E CARIBE - 10 ANOS. Programação. Disponível em <<http://afrocariocadecinema.org.br/os-encontros/programacao-encontro-de-cinema-negro-zozimo-bulbul-brasil-africa-e-caribe-10-anos/>> Acesso em novembro de 2018.

ENCONTRO DE CINEMA NEGRO ZÓZIMO BULBUL – BRASIL, ÁFRICA E CARIBE - 11 ANOS. Apresentação. Disponível em <<http://afrocariocadecinema.org.br/os-encontros/encontro-de-cinema-negro-zozimo-bulbul-brasil-africa-e-caribe-11-anos/>> Acesso em 19 de dezembro de 2018.

ESTES, Steve. **I Am a Man!: Race, Manhood, and the Civil Rights Movement**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2005.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Tradução de Elnice Albergaria Rocha, Lucy Magalhães. Juiz de Fora, Editora UFJF, 2005.

FANON, Frantz. **Peles Negras, Máscaras Brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador, Editora UDUFBA, 2008.

FANON, Frantz. **Racismo e Cultura** In: Em defesa da revolução africana. Tradução: Isabel Pascoal. Lisboa: Terceiro mundo, 1980.

FAUSTINO, D. M. “**Por que Fanon, por que agora?": Frantz Fanon e os fanonismos no Brasil**”. 2015. 252 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2015.

FERREIRA, Viviane. Cinema Novo e Cinema Negro: da estética da fome à estética do faminto. 2016. **No Brasil**. Disponível em <<http://nobrasil.co/cinema-novo-e-cinema-negro-da-estetica-da-fome-estetica-do-faminto/>> Acesso em 24 abr. 2017.

FESTIVAL DE CANNES. A história do festival. Disponível em <<https://www.festival-cannes.com/en/>> Acesso em 10 de janeiro de 2019.

FLIP - Festa Literária Internacional de Paraty. Associação dxs Território Flip/Flipinha: Diva Guimarães. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Z5aS8bukb2o>> Acesso em 10 de janeiro de 2019.

FOUCAULT, Michel. A escrita de Si. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.) “**Michel Foucault: Ética, sexualidade, política**”. Ditos e Escritos. Vol. V. Rio de Janeiro: Forense, 2004, p. 144-162.

FRANCIS, Terri. **Cinema on the Lower Frequencies: Black Independent Filmmaking.** Bloomington, Indiana University Press: Black Camera, Vol. 22, No. 1 (Spring/Summer, 2007), pp. 19-21.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala.** São Paulo: Global, 2004.

GALBRAITH, John Kenneth. **1929, o colapso da bolsa.** São Paulo: Pioneira, 1988.

GATES JR, Henry Louis; MCKAY, Nellie Y. **The Norton anthology of African American literature.** New York: W.W. Norton & Co. 1997. 1ed.

GAZIER, Bernard. **A Crise de 1929.** Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.

GOMES, Nilma Lino. Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. 2005. **Ação Educativa.** Disponível em <<http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/10/Corpo-e-cabelo-como-s%C3%ADmbolos-da-identidade-negra.pdf>> Acesso em 22 de novembro de 2018.

GOMES, Nilma Lino. Educação e Relações Raciais: Refletindo sobre Algumas Estratégias de Atuação. In: MUNANGA, Kabengele (Org.). **Superando o racismo na escola.** Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

GONÇALVES, Juliana; MARTINS, Renata. O racismo apaga, a gente reescreve: conheça a cineasta negra que fez história no cinema nacional. 2016. **Blogueiras Negras.** Disponível em <<http://blogueirasnegras.org/2016/03/09/o-racismo-apaga-a-gente-reescreve-conheca-a-cineasta-negra-que-fez-historia-no-cinema-nacional/>> Acesso em 29 mai. 2017.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: **Tempo Brasileiro.** Rio de Janeiro, No. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje,** Anpocs, 1984, p. 223-244.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Como trabalhar com "raça" em sociologia. **Revista Educação e Pesquisa,** São Paulo, v. 29, n. 01, jan./jun. 2003, p. 102. <https://doi.org/10.1590/S1517-97022003000100008>

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2005.

Hall, Stuart. **Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales.** Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador, Envión Editores. 2010.

HAMA, Lia. Negra, com Orgulho. 28 jul. 2016. **Revista TRIP.** Disponível em <<http://revistatrip.uol.com.br/tpm/entrevista-com-a-cineasta-negra-yasmin-thayna-do-afroflix>> Acesso em 26 de mai. 2017.

HARDEN, Renata; JACKSON, Christopher K; PITTS, Berlethia J. Reading the Harlem Renaissance into Public Policy: Lessons from the Past to the Present. Afro-Americans in New York Life and History; Jul 2012; 36, 2. **Ethnic News Watch**, p. 07-36.

HEGEL, G.W. F. **Filosofia da história**. Brasília: Ed. UnB, 1995

HILLSTROM, Kevin. **Defining Moments: The Harlem Renaissance**. New York. Omnigraphics, Inc. 2008.

HIRANO, L.F.K. O imaginário da branquitude à luz da trajetória de Grande Otelo: raça, persona e estereótipo em sua performance artística. **Revista Afro-Ásia**, 2013. p. 77-125. <https://doi.org/10.1590/S0002-05912013000200003>

HOBSBAWM, E. J. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOOKS, bell. **El feminismo es para todo el mundo**. Madrid, Traficantes de Sueños, 2017.

HOOKS, bell. Intelectuais Negras. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 464-478. 1995.

HOOKS, bell. The Oppositional Gaze: Black Female Spectators. In: hooks, bell. **Black Looks: Race and Representation**. Boston: South End Press, 1992, p. 115-132

HORNBACK, Robert. **The Folly of Racism: Enslaving Blackface and the "Natural" Fool Tradition**. Medieval & Renaissance Drama in England. 2007, Vol. 20, p. 46-84.

JOHNSON, James Weldon. **The Dilemma of the Negro Author**. The American Mercury, 1928.

JORDAN, Tim. **Activism!** London: Reaktion Books, 2002.

KANTOR, Jessica. Ava DuVernay Shares Her Advice for Women to Break Glass Ceilings: "Focus on Your Work". 2016. **Revista Glamour**. Disponível em <<http://www.glamour.com/story/ava-duvernay-shares-her-advice-for-women>> Acesso em 26 de mai. de 2017.

KIOMBIA, Grada. **Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism**. Münster: Unrast Verlag. 2. Auflage, 2010.

LARSON, Jennifer L. **A Rebellion to Remember: The Legacy of Nat Turner**. Disponível em <<https://docsouth.unc.edu/highlights/turner.html>> Acesso em abril de 2018

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOCKE, Alain, ed. **Harlem**: Mecca of the New Negro. Spec, issue of Survey Graphics 53 (March 1925).

LOTT, Tommy L. A No-Theory – Theory of Contemporary Black Cinema. In: SMITH, Valerie. (Org). **Representing Blackness**: Issues in film and Video. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1997, p. 83-96.

LUNARDELLI, F. **Ô Psit! O cinema popular dos Trapalhões**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Tradução de Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. 2 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

MEMÓRIA Globo. Show da Xuxa. Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/infantjuvenis/xou-da-xuxa.htm>> Acesso em 15 de novembro de 2018.

MENDONÇA, Leandro José Luz Riodades de. **Cinema e indústria: o conceito de modo de produção cinematográfico e o cinema brasileiro**. 2007. Tese (Doutorado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Editais audiovisual gera futuro. Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/editais-audiovisual-gera-futuro>> Acesso em 20 de dezembro de 2018.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Edital documentário afro-brasileiro e indígena. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/edital-documentario-afro-brasileiro-e-indigena?p_p_id=56_INSTANCE_WBP662aLcnPo&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_p_col_id=column-1&p_p_col_count=1> Acesso em 20 de dezembro de 2018.

MIRANDA, André; RODRIGUES, Eduardo. Editais do MinC para cultura negra são suspensos. O Globo. 22 mai 2013. Cultura. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/editais-do-minc-para-cultura-negra-sao-suspensos-8454747>> Acesso em 21 de dezembro de 2018.

MULHERES negras no audiovisual. Mulheres negras no audiovisual. Disponível em <<http://mulheresnegrasavbr.com/index.html>>. Acesso em março de 2017.

MURASHIGE, Mike. Haile Gerima and the Political Economy of Cinematic Resistance. In: SMITH, Valerie. (Org). **Representing Blackness**: Issues in film and Video. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1997, p. 183-204.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, do Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**. 2004, vol. 18, n. 50, p. 209-224.
<https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>

NASCIMENTO, Alexandre do. Ubuntu como Fundamento. UJIMA - **Revista de Estudos Culturais e Afrobrasileiros**. Número XX, Ano XX, 2014.

NATIONAL ASSOCIATION FOR THE ADVANCEMENT OF COLORED PEOPLE (NAACP). Civic engagement. Disponível em <<https://www.history.com/topics/civil-rights-movement/naACP>> Acesso em 02 de janeiro de 2019

NEAL, Larry. The Black Arts Movement. Massachusetts-EUA. MIT Press: The Drama Review: TDR, Vol. 12, No. 4, **Black Theatre** (Summer, 1968), pp. 28-39.

NEGRÃO, Heloisa. Boticário faz vídeo com família negra, recebe 17 mil dislikes e é alvo de críticas racistas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 jul. 2018. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2018/07/boticario-faz-video-com-familia-negra-recebe-17-mil-dislikes-e-e-alvo-de-criticas-racistas.shtml>> Acesso em 10 de novembro de 2018.

NETO, Paulo Bungart. Entre a luta armada e a poesia libertária: o engajamento radical de Carlos Marighella. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo**: Dossiê nº 18, 2017, p. 77-88.

NOGUEIRA, Renato. Ubuntu como modo de existir: Elementos gerais para uma ética afroperspectivista. **Revista da ABPN**, V. 3, N. 6. Nov/2011-Fev/2012, p. 147-150.

NOWATZKI, Robert. “Blackin' up is us Doin' White Folks Doin' Us”: Blackface Minstrelsy and Racial Performance in Contemporary American Fiction and Film. **Literature Interpretation Theory**, 2007, p. 115-136.
<https://doi.org/10.1080/10436920701380695>

NUNOMURA, Eduardo. A cultura cala o racismo. 2016. **Carta Capital**. Disponível em <<https://www.cartacapital.com.br/revista/932/a-cultura-cala-o-racismo>> Acesso em 26 de maio. 2017.

O BOTICÁRIO. Nesse Dia dos Pais, dê O Boticário. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=Aa-wZefbriM>> Acesso em 10 de novembro de 2018.

OGBAR, Jeffrey O.G. **Black Power: Radical Politics and African American Identity**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005

OLIVA, Anderson Ribeiro. Os africanos entre representações: viagens reveladoras, olhares imprecisos e a invenção da África no Imaginário Ocidental. **Em tempo de Histórias**, Brasília, nº 9, ano 9, p. 90-114, 2005.

OLIVEIRA, Janaína. Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe – 11 anos. 2018. Disponível em <<http://afrocariocadecinema.org.br/os-encontros/encontro-de-cinema-negro-zozimo-bulbul-brasil-africa-e-caribe-11-anos/>> Acesso em dezembro de 2018.

OLIVEIRA, Susilene Ferreira de. **Ruth de Souza**: mulher negra e atriz. 2013. 159 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo, Editora Brasiliense. 1985.

OSCARs tão brancos. BBC Brasil. 21 jan 2016. Disponível em <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160121_oscar_diversidade_crise_rb>. Acesso em 28 de agosto de 2016.

PARKER, Selwyn. **O Crash de 1929**: As lições que ficaram da grande depressão. São Paulo: Globo, 2009

PESAVENTO, Sandra J. Em busca de uma outra história: Imaginando o imaginário. Brasil: **Revista Brasileira de História**, v. 15, n.º 29. São Paulo: 1995.

PILGRIM, David. The Tom Caricature. 2000. **Jim Crow Museum Virtual**. Disponível em <<http://www.ferris.edu/htmls/news/jimcrow/tom/>>. Acesso em 27 de junho de 2018.

PINTO, Ana Flávia M. **Fortes laços em linhas rotas**: literatos negros, racismo e cidadania na segunda metade do século XIX. 2014. Tese (Doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas.

PINTO, Ana Flávia Magalhães. **De Pele Escura e Tinta Preta**: a imprensa negra do século XIX (1833-1899). 2006. Dissertação (Mestrado). Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas. Universidade de Brasília, Brasília.

PIOVESAN, Flavia. Ações afirmativas da perspectiva dos direitos humanos. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v. 35, n. 124, p. 43-55, Abril, 2005.
<https://doi.org/10.1590/S0100-15742005000100004>

PITA, Marina. Associação vai exigir ações afirmativas para negros/as no audiovisual. 2016. **Observatório da Diversidade**. Disponível em <<http://observatoriodadiversidade.org.br/site/associacao-vai-exigir-acoes-afirmativas-para-negrosas-no-audiovisual/>>. Acesso em maio de 2017.

PRUDENTE, Celso Luiz. Cinema Negro: pontos reflexivos para a compreensão da importância da II Conferência de Intelectuais da África e da Diáspora. **Revista Palmares**: cultura afro-brasileira. Brasília: ano II, n. 3, p.48-51, dez., 2006.

RAMOSE, Mogobe B. The ethics of ubuntu. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002, p. 324-330.

RAPPAPORT, Julian. Terms of Empowerment/Exemplars of Prevention: Toward a Theory for Community Psychology. **American Journal of Community Psychology**, Vol 15. N. 02, 1987.

RATTS. Alex; RIOS, Flávia. **Lélia Gonzalez**. 1ª. Ed. São Paulo: Selo Negro, 2010.

REID, Mark A. **Redefining Black Film**. Los Angeles: University of California Press, 1993.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de Fala**. Belo Horizonte, Letramento, Justificando. 2017.

RICHES, William Terence Martin. **The Civil Rights Movement: Struggle and Resistance.** New York: St. Martin's Press, 1997.
<https://doi.org/10.1007/978-1-349-25880-2>

RIOS, Flavia Mateus. (2008) **Institucionalização do Movimento Negro no Brasil Contemporâneo.** Dissertação de Mestrado. São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

RODRIGUES, João Carlos. Novas visões do negro brasileiro e o cinema. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 25: Brasília, IPHAN, p. 91-100, 1997.

RODRIGUES, Leonardo. “Netflix da diversidade”, Afroflix dá voz a atores e cineastas negros. 2016. **Cinema UOL.** Disponível em <<https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2016/08/22/netflix-da-diversidade-afroflix-disponibiliza-filmes-produzidos-por-negros.htm>> Acesso em 26 de mai. de 2017.

ROSA, Daniela Roberta Antonio. **Teatro Experimental do Negro: Estratégias e Ação.** 2007. Dissertação (Mestrado). Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

ROTHMAN, Joshua. When Bigotry Paraded Through the Streets. 2016. **The Atlantic.** Disponível em <<https://www.theatlantic.com/politics/archive/2016/12/second-klan/509468/>> Acesso em 29 de junho de 2018.

SAN Francisco black film festival. About. Disponível em <<http://sfbff.org/wordpress/>> Acesso em 10 de janeiro de 2019.

SANTANTA, Ana Elisa. Afroflix: plataforma gratuita dá visibilidade a produções de pessoas negras. 2016. **EBC.** Disponível em <<http://www.ebc.com.br/cultura/2016/05/afroflix-plataforma-gratuita-da-visibilidade-videos-e-filmes-produzidos-por-negros>> Acesso em 18 de mai. 2017.

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, Tadeu Pereira dos. **Entre Grande Otelo e Sebastião:** tramas, representações e memórias. 2016. 597 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”:** raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo - São Paulo, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das Raças:** cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930). São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Racismo no Brasil.** São Paulo: Publifolha, 2010.

SELL, Mike. The Black Arts Movement: Performance, Neo-Orality, and the Destruction of the “White Things”. In: ELAM JR, Harry J; KRASNER, David. (ORGs). **African American Performance and Theater History**. Oxford University Press. New York, 2001, p. 56-80.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

SILVA, Joselina da. Vozes soantes no Rio de Janeiro, São Paulo e Florianópolis: mulheres negras no pós-1945. **Revista da ABPN**, v. 1, n. 1, p. 28-38, jun. 2010.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**/ Tomaz Tadeu da Silva (org.); Stuart Hall; Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SILVÉRIO, V. R. O papel das ações afirmativas em contextos racializados: algumas anotações sobre o debate brasileiro. In: GONÇALVES E SILVA, P. B.; SILVÉRIO, V. R. **Educação e ações afirmativas: entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica**. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2003. p. 55-80.

SMETHURST, James Edward. **The Black Arts Movement – Literary Nationalism in the 1960s and 1970s**. University of North Carolina Press. Chapel Hill. 2005.

SMITH, Valerie. **Representing Blackness: Issues in film and Video**. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1997.

SNEAD, James A. Images of Blacks I Black Independent Films: A Brief Survey. In: MARTIN, Michael T. (Org). **Cinemas of the Black Diaspora: Diversity, Dependence, and Oppositionality**. Detroit: Wayne State University Press, 1995, p. 365-375.

SOLOMON, Barbara. **Black Empowerment: Social Work in Oppressed Communities**. Columbia University Press: New York, 1976.

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

STAM, Robert. **Multiculturalismo Tropical: Uma história comparada da raça na cultura e no cinema brasileiro**. Tradução de Fernando S. Vugman. São Paulo: Edusp, 2008.

TAYLOR, Clyde. The Paradox of Black Independent Cinema. In: MARTIN, Michael T. (Org). **Cinemas of the Black Diaspora: Diversity, Dependence, and Oppositionality**. Detroit: Wayne State University Press, 1995, p. 431-441.

TAYLOR, Jeneal M. **The Differences between The Harlem Renaissance and The Black Arts Movement**. Johnson C. Smith University. Charlotte, NC-US. 2004.

THE ACADEMY of Motion Picture Arts and Sciences. ACADEMY MUSEUM. Disponível em <<https://www.oscars.org/museum>> acesso em 10 de janeiro de 2019.

TYLER, Bruce M. **From Harlem to Hollywood:** The Struggle for Racial and Cultural Democracy – 1920-1943. New York: Garland, 1992.

UNITED STATES SENATE. Landmark Legislation: The Enforcement Acts of 1870 and 1871. Disponível em <<https://www.senate.gov/artandhistory/history/common/generic/EnforcementActs.htm>> Acesso em 28 de junho de 2018.

VIANNA, Oliveira. **Instituições Políticas Brasileiras.** Belo Horizonte, Itatiaia, 1987.

WORLD WITHOUT POVERTY, WWP. Publicações. Disponível em <<http://wwp.org.br/>> Acesso em 10 de novembro de 2018.

ZENUN, Maíra. Cinema Negro - sobre uma categoria de análise para a sociologia das relações raciais. 2016. **FICINE.** Disponível em <<http://ficine.org/?p=1097>> Acesso em 20 abri. 2017.