

Cinema negro brasileiro: identidade como lugar de invenção de novas comunidades

Black Brazilian Film: identity and the invention of new communities

Natasha Roberta dos Santos Rodrigues
Gilberto Alexandre Sobrinho

Resumo: *O cinema negro brasileiro cresce significativamente no século XXI, se expressa de modo plural e compreende internamente distintas disputas por visibilidade e reconhecimento. A criação de imagens em movimento apoiadas no discurso da identidade racial concebe representações que avançam os limites das fronteiras nacionais e imaginam novas comunidades. A partir dos estudos de Stuart Hall e da análise fílmica dos curtas Liberdade (2018, de Pedro Nishi e Vinícius Silva) e Aurora (2018, de Everlane Moraes), este artigo se propõe a reconhecer a fabulação e o uso da identidade como pares no projeto político de autoafirmação e reinvenção de si no fazer cinematográfico.*

Palavras-chave: *cinema; identidade; fabulação; cinema negro; cinema brasileiro*

Abstract: *Black Brazilian Film has grown significantly in the 21st century, expressing itself in a plural way and internally comprising distinct disputes over visibility and recognition. The creation of moving images based on the discourse of racial identity produces representations that go beyond national borders and imagine new communities. Based on the studies of Stuart Hall and the film analysis of the short films Liberdade (2018, Pedro Nishi and Vinícius Silva) e Aurora (2018, Everlane Moraes), this article sets out to recognize the fabulation and the use of identity as a pair in the political project of self-affirmation and reinventions of the self in filmmaking.*

Key words: *cinema; identity; fabulation; Black film; Brazilian film*

Introdução

A composição étnico-racial de agentes do cinema brasileiro se transformou nas últimas décadas. Embora pesquisas apontem que este mercado ainda se compõe majoritariamente de homens brancos¹, sujeitos sociais historicamente marginalizados disputam papéis de liderança na construção de narrativas. Amparado por políticas públicas no campo da cultura e da educação, o cinema negro brasileiro se constitui, no século XXI, do ativismo social, da prática cinematográfica de pessoas negras em diferentes funções e da reflexão conceitual. Organizado por e desenvolvido a partir de debates e reposicionamentos internos, o cinema negro contemporâneo se configura em um movimento cultural vivo, do qual os e as agentes ocupam e enfrentam distintos espaços da cadeia: realização, pesquisa, formação, curadoria, crítica, difusão, entre outros.

Embora o discurso identitário na prática artística se arrisque ao essencialismo, os estudos de Stuart Hall permitem observar que a identidade, utilizada de maneira estratégica, centraliza a agência de sujeitos historicamente marginalizados e, principalmente, reconhece seu caráter narrativo e ficcional. A posição de apego temporário a qual se refere o processo de identificação compreende igualmente a decodificação de lacunas e apagamentos e a apropriação criativa dessas brechas na história oficial, o que permite conceber a identidade como lugar de invenção de si e de expressão plural. Para alcançar tal feito, o exercício da fabulação se torna ferramenta fundamental e inevitável no cinema.

Na miscelânea do documental com o ficcional, a resistência ao racismo e a pluralidade de existências negras convertem-se em suturas temporárias que superam identidades nacionais e projetam novos laços comunitários. Da reelaboração de antigas fábulas em imagens singulares, curtas-metragens como *Aurora* (2018, de Everlane Moraes) e *Liberdade* (2018, de Pedro Nishi e Vinícius Silva) articulam, por meio da fabulação de elementos da identidade racial, memórias e comunidades que

1 O boletim publicado pelo GEEMA em 2017 – Raça e gênero no cinema brasileiro: 1970 – 2016 – aponta que, dos longas-metragens de grande público lançados entre 1970 e 2016, 85% foram dirigidos por homens brancos, enquanto 71% dos roteiros são assinados por pessoas pertencentes a esse grupo étnico-racial.

superam a experiência afro-brasileira e encaminham essas questões para uma nova ordem global. Explorando questões raciais por meio da linguagem, este cinema negro contemporâneo se torna vanguarda artística, política e conceitual.

O cinema negro no século XXI

A entrada do século XXI apresenta transformações fundamentais para as pessoas negras no audiovisual. O Manifesto do Dogma Feijoada², em 2000, e o Manifesto do Recife³, em 2001, configuram as primeiras reivindicações públicas de autores e autoras negras do cinema nacional. Essas ações são resultado, em primeiro lugar, da luta histórica de pessoas negras por novas representações e estão ancoradas nos efeitos de políticas públicas do final do século passado, a saber, a Lei Rouanet, de 1991, e a Lei do Audiovisual, de 1993. A criação da Secretaria do Audiovisual (SAv - 1993) e a Agência Nacional de Cinema (Ancine - 2001), responsáveis pela emissão de editais afirmativos⁴ para o audiovisual (LIMA, 2022), ampara o aumento de pessoas negras no campo a partir dos anos 2000. Além disso, a publicação do pesquisador Noel dos Santos Carvalho (2005), *Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro*, insere a contribuição de diferentes pessoas negras ao cinema nacional e apresenta o cinema negro enquanto objeto de interesse analítico e científico, ampliando o potencial reflexivo desse campo.

Ainda na primeira década deste século, novos caminhos se abrem ao cinema negro, com a contribuição do cineasta Zózimo Bulbul. Com uma carreira que se inicia como ator, na década de 1960, Zózimo é reconhecido como o primeiro protagonista negro de uma telenovela

2 Manifesto lido pelo diretor Jeferson De no 11º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo e idealizado pelo Dogma Feijoada, grupo de cineastas negros e negras em São Paulo: Ari Candido, Jeferson De, Lilian Solá Santiago, Daniel Santiago, Rogerio de Moura, Noel Carvalho, Luiz Paulo Lima e Billy Castilho.

3 Manifesto assinado pelos artistas Joel Zito Araújo, Thalma de Freitas, Antônio Pompêo, Milton Gonçalves, Ruth de Souza, Luiz Antônio Pillar, Zózimo Bulbul, Maria Ceíça, Antônio Pitanga, Maurício Gonçalves e Norton Nascimento, lido durante a 5ª edição do Festival de Cinema do Recife.

4 São eles o Curta Afirmativo de 2012 e de 2014, o Longa Afirmativo de 2015 e o Documentário Afro-Indígena do ano de 2018 (Lima, 2022).

brasileira (*Vidas em Conflito*, 1969, escrita por Teixeira Filho e dirigida por Henrique Martins), além de importantes atuações em filmes consagrados, como *Cinco Vezes Favela* (1962, de Leon Hirzman), *Ganga Zumba* (1963, de Carlos Diegues), *Terra em Transe* (1967, de Glauber Rocha), *Compasso de Espera* (1970, de Antunes Filho), entre outros. Seu primeiro trabalho como diretor, o curta-metragem *Alma no Olho* (1974), representa seu incômodo com os papéis reservados às pessoas negras no cinema, insatisfação que pauta sua produção subsequente⁵.

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

Comprometido com as reivindicações dos movimentos sociais, o trabalho do cineasta possui forte vínculo com a afirmação da identidade racial. O caráter ativista da atuação de Bulbul se materializa na fundação, em 2007, do Centro Afro Carioca de Cinema, no Rio de Janeiro, cujo objetivo visa promover formações, debates e eventos em audiovisual voltado para pessoas negras e realizar anualmente o Encontro de Cinema Negro, até o presente momento, o maior festival no Brasil sobre o tema.

A tese defendida por Souza (2013) posiciona o nascimento do cinema negro brasileiro pelas mãos do ativismo social. A autora contribui substancialmente na medida em que insere e visibiliza a participação de cineastas negras na formação desse cinema negro e propõe a investigação de um “cinema negro no feminino” (p. 84). Interessada em

5 *Aniceto Dia de Alforria* (1981); *Abolição* (1988); *Samba no Trem* (2000-2001); *Pequena África* (2002); *República Tiradentes* (2004-2005); *Zona Carioca do Porto* (2006); *Referências* (2006); *Renascimento Africano* (2010).

consolidar este cinema negro feminino proposto por Souza, Oliveira (2016) compreende o cinema negro enquanto “projeto em construção”, que objetiva atingir o direito básico à autorrepresentação, e se esforça na construção de uma trajetória para essa produção que centraliza o trabalho de mulheres negras. Oriundas de diferentes regiões do país e atuando principalmente na produção de curtas-metragens, as novas gerações desse cinema se compõe, segundo Oliveira, majoritariamente por mulheres.

Além dos editais afirmativos para produção de filmes, é possível identificar a influência da Lei de Cotas⁶, que, em resposta às demandas dos movimentos negros, ofereceu a ampliação do estudo superior a pessoas negras. Para Oliveira e Cohen (2020), a geração que emerge a partir dos anos 2010 assume o legado deixado por Zózimo Bulbul e o expande a fronteiras mais amplas, o que permite reconhecer o cinema negro como um movimento consolidado.

Assim que para entender o protagonismo feminino no cinema negro no cenário brasileiro é preciso abrir o escopo da interpretação para englobar alguns acontecimentos da história recente do país, como por exemplo, a ampliação do acesso à universidade e a cursos de formação/capacitação ocorrida (como, por exemplo, ações em Pontos e Pontões de Cultura), nos últimos 15 anos em decorrência de políticas globais de educação (OLIVEIRA, 2017, p. 23).

Ao observar a atuação de cineastas negras na realização de documentários, AUTOR (ano) afirma que essa participação criativa tem radicalizado a representação de pessoas negras no cinema brasileiro, contudo essa contribuição se vê comumente invisibilizada. O afastamento de realizadoras negras dos longas-metragens de ficção de grande público se configura na estratégia de ocupação e reconhecimento da vasta e diversa produção de mulheres negras (FERREIRA; SOUZA, 2017), presentes, particularmente, no campo dos curtas e dos documentários.

6 Declara que “as instituições federais de educação superior (...) reservarão, em cada concurso seletivo para ingresso nos cursos de graduação, por curso e turno, no mínimo 50% (cinquenta por cento) de suas vagas para estudantes que tenham cursado integralmente o ensino médio em escolas públicas” (BRASIL, 2012).

Com curadoria de Paulo Ricardo Gonçalves de Almeida e Kênia Freitas, ocorrida na Caixa Cultural (Brasília, em 2017, e Rio de Janeiro, em 2018), a mostra *Diretoras Negras no Cinema Brasileiro*⁷, evidencia esse recorte. A mostra revela a efervescência de uma nova geração de cineastas negras, exibindo quarenta e seis filmes, dos quais apenas duas obras são longas-metragens.

Atividades de curadoria e crítica cinematográfica se configuram igualmente em territórios de disputa na cadeia. Em 2015, a Caixa Cultural de Brasília, recebe, sob a curadoria de Kênia Freitas, a mostra *Afrofuturismo: Cinema e Música em uma Diáspora Intergaláctica*⁸, com vinte e um filmes e um catálogo com textos sobre o assunto. No mesmo campo, como curador da mostra especial *Cinema Negro: Capítulos de uma História Fragmentada*, realizada no 20º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte⁹, o crítico Heitor Augusto apresenta vinte e cinco curtas de cineastas negros e negras, realizados entre 1973 e 2018, para compor uma árvore genealógica do cinema negro brasileiro.

No que tange à difusão, cresce o número de festivais e mostras afirmativas pelo país, tal como a *EGBÉ - Mostra de Cinema Negro de Sergipe*, em Aracaju (SE). Com exibições na capital e no interior do estado, a EGBÉ desloca a concepção de cinema negro contemporâneo do eixo sudestino, centralizando a experiência nordestina de identidade racial. É válido mencionar também a iniciativa cineclubista carioca do cineasta Clementino Junior, o Cineclub Atlântico Negro (CAN), criado em 2008, que objetiva visibilizar e debater obras de realizadores negros e realizadoras negras. Fundada em 2016, há ainda a Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), promovendo festivais, formações e discussões e exercendo significativo papel na defesa dos direitos dessas e desses profissionais em propostas de leis e editais para o audiovisual. Finalmente, a Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de

7 Disponível em: https://issuu.com/tj70/docs/catalogo_cinema_diretorasnegrasnoci. Acesso em: jul. 2024.

8 Disponível em: https://disciplinas.usp.br/pluginfile.php/7965556/mod_resource/content/0/Afrofuturismo_catalogo.pdf. Acesso em: jul. 2024.

9 Disponível em: <https://www.festcurtasbh.com/catalogos>. Acesso em: jul. 2024.

Cinema e Audiovisual, aprovou a existência de um Seminário Temático sobre cinema negro em três conduções consecutivas¹⁰, tornando, assim, um espaço acadêmico qualificado de apresentações de pesquisas acadêmicas brasileiras, no maior congresso do campo do cinema e do audiovisual do país.

Para além das ações mencionadas, destaca-se a amplitude deste movimento cultural no que tange à inclusão e reconhecimento do trabalho de pessoas LGBTQIAPN+ negras no cinema. Organizadas em grupos comunitários, acadêmicos ou políticos, essas pessoas abandonam o papel de mero objeto filmado e se tornam sujeitos da câmera, centralizando suas narrativas, suas memórias e seus corpos (AUTOR, ano). As iniciativas apresentadas representam intenções de reconhecimento da pluralidade latente do cinema negro brasileiro e, principalmente, das distintas direções para as quais as produções e disputas apontam. Constituído de coletivos de pensamento (CARVALHO, 2020), o cinema negro abarca origens e trajetórias particulares. Com disputas externas e internas, marcos, referências, tensionamentos conceituais, mitos fundadores e, finalmente, inovações artísticas, identifica-se um campo cinematográfico cuja afirmação identitária faz dele um dos movimentos culturais mais pertinentes e inovadores do cinema brasileiro contemporâneo.

Cinema, identidade e fabulação

A composição de um cinema negro levanta discussões acerca da proposição de práticas artísticas vinculadas ao discurso identitário. Acusado muitas vezes de essencializar a concepção de negro, esse movimento cultural, bem como outros de cunho semelhante, tem seu valor criativo reduzido em nome das questões políticas às quais se atrela, a saber, o combate ao racismo e o protagonismo de pessoas negras nos papéis

10 021-2022 “Cinemas negros: estéticas, narrativas e políticas audiovisuais na África e nas afrodiásporas”, coordenado por Janaína Oliveira, Gilberto Alexandre Sobrinho e Jusiele Oliveira; 2023-2024 – “Cinemas negros: estéticas, narrativas e políticas audiovisuais na África e nas afrodiásporas”, coordenado por Janaína Oliveira, Kenia Freitas e Morgana Gama. 2018-2019 – “Cinema Negro africano e diaspórico - Narrativas e representações”; 2021-2022 “Cinemas negros: estéticas, narrativas e políticas audiovisuais na África e nas afrodiásporas”; 2023-2024 – “Cinemas negros: estéticas, narrativas e políticas audiovisuais na África e nas afrodiásporas”.

de decisão. Contudo, o interesse pelo desenho da identidade no cinema brasileiro não é antigo e, nesse momento, se expressa em direção à pluralidade das existências étnico-raciais. Da identidade nacional às identidades pós-globalização, seu caráter contingente e discursivo compreende a decomposição e recomposição de signos na cultura, bem como a abertura à invenção e fabulação.

Principal fonte de reconhecimento dos sujeitos – e de homogeneização de diferenças internas –, a cultura nacional, em reflexo à globalização, começa a ser compreendida como “estrutura de poder cultural” (HALL, 2006, p. 59) que tem domínio sobre os meios discursivos. Contrário à uma ideia fixada e permanente, a identidade se torna, nestes termos, reflexiva e contingente; a multiplicidade de representações resulta na inferência de uma agência no processo de identificação às interpelações, uma postura ativa e política, enfim, por parte dos sujeitos. Entretanto, o autor indica que o termo deve ser visto enquanto ferramenta de percepção ao processo de identificação às práticas discursivas. Interpelada em distintas direções e de conexão transitória, a identidade, a partir dessa aproximação reflexiva, se concebe “como construção, como um processo nunca contemplado” (HALL, 1996, p. 106).

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

Distante de evocar origens comuns ou tradições estabelecidas, apelar à identidade implica em ressaltar as relações de poder na cultura, compreender as apropriações das memórias e suas edições e de distinguir as lacunas e apagamentos da história oficial. Logo, afirmar a identidade racial não se trata de questionar “‘quem nós somos’ ou ‘de onde nós

viemos”, mas sim de indagar à cultura sobre “como nós temos sido representados’ e ‘como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios” (p. 108). Novamente, a agência do sujeito se centraliza e o posiciona como autor de suas próprias conexões discursivas, injetando às lacunas do imaginário nacional, seus desejos e projetos.

Elas [as identidades] surgem da narrativização do eu, mas a natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política, mesmo que a sensação de pertencimento, ou seja, a “suturação à história” por meio da qual as identidades surgem, esteja, em parte, no imaginário (assim como no simbólico) e, portanto, sempre, em parte, construída na fantasia ou, ao menos, no interior de um campo fantasmático (HALL, 1996, p. 108-109).

Nota-se, portanto, que a identidade se configura num lugar de criação, de articulação entre a memória e sua edição. A narratividade e o caráter ficcional constituem a identidade dos sujeitos e o alcançam não somente enquanto interpelados, todavia, os encontra igualmente como narradores de si, pois “é somente pelo modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos” (HALL, 2003, p. 346). Neste sentido, além da demanda dos movimentos sociais por novas representações e visibilidades, a afirmação identitária na produção cinematográfica se configura no ato político de poder contar histórias e narrar a si e ao mundo: o direito à autorrepresentação.

Compromissado em visibilizar modos de existência e combater preconceitos, o cinema negro compreende, assim, tensionamentos internos no que tange à articulação entre temáticas, representações negras e o poder da livre criação (BARROS; FREITAS, 2018). Ao falar em cinema negro, interessa saber “(...) quais são as negociações (im)possíveis/existentes entre a criação autoral autônoma negra e os contextos políticos, epistemológicos e ontológicos racializados desta criação (...) [e] como as expressividades criativas e reflexões estéticas/narrativas sobre as obras negras modulam-se permanentemente uma pela outra” (FREITAS, 2018,

p. 161). Desse modo, a criação de filmes no campo do cinema negro se dedica a refletir as edições sobre a memória negra, a admitir seu papel de narradora e inventora de si, de rearticular imagens e suturas, embaralhar e anexar imaginação e desejo às lacunas narrativas da história oficial.

Ao contrário de representar universalmente uma cultura ou de integrar subjetividades, a fabulação responde “apenas à necessidade estratégica de salvar da alienação uma cultura, para permitir o florescimento de uma subjetividade, para arrancar do silêncio uma língua” (PELLEJERO, 2008, p. 73), isto é, retira da narrativa hegemônica e homogeneizadora ao menos uma voz, que se expressa em “um excesso de possíveis” (p. 66). Nas mãos desses e dessas agentes, a fabulação representa a dilatação e esfumaçamento dos limites imaginários de subjetividades negras, de incorporação de formas específicas de vida, não condicionadas aos estereótipos. Na medida em que constrói fábulas sobre a identidade racial, o cinema negro contemporâneo imagina comunidades¹¹ conectadas pela experiência e resistência ao racismo, ultrapassando fronteiras nacionais e desfabricando as representações homogêneas e excludentes de identidade nacional. Elemento comum a muitas obras desse cenário, a miscelânea entre documental e ficção se torna estratégia recorrente de narração identitária, o que eclipsa a ilusória fixidez da identidade negra e germina a apropriação do caráter ficcional da narração de si e da afirmação racial.

Antes de partir para os estudos de caso, é válido mencionar que a fábula cinematográfica se designa, segundo Jacques Rancière (2001), pelo indiscernimento entre realidade e ficção, pelas construções abertas e sem direção, pelo lançamento de histórias em vazios e por assumir movimentos próprios, sem função dramática, assim como se movimentam a vida. Esse modo de expressão se alcança por meio do “trabalho de desfiguração”, da retirada de fábulas antigas e seu reposicionamento e encadeamento, gerando novas fábulas, que não sirvam à arte da ação e reação, da verossimilhança ou da causa e efeito, e que encontrem suas

11 Aqui aciona-se o conceito cunhado por Benedict Anderson (2008) de comunidade imaginada para tratar sobre nação.

características representativas esfumaçadas. Por meio da neblina entre ficção e real e da desfiguração das velhas fábulas que o cinema negro contemporâneo caminha rumo à apropriação criativa das memórias, à constituição de novas subjetividades, à política da expressão enquanto forma de identificação racial, à superação de identidades nacionais e à imaginação de novos laços comunitários.

A pluralidade das produções de pessoas negras no campo dos curtas-metragens sugere que formas inventivas de representação racial podem ser identificadas nesse formato fílmico. Por isso, elege-se dois trabalhos de grande circulação e reconhecimento fora do circuito afirmativo - a saber, mostras e festivais dedicados à pessoas realizadoras negras -, demonstrando seu potencial para além do debate racial e projetando um diretor e uma diretora afrodescendentes e um diretor nipodescendente, de diferentes regiões do país, como destaques de um cinema brasileiro contemporâneo. Os curtas-metragens *Aurora* (2018, de Everlane Moraes) e *Liberdade* (2018, de Pedro Nishi e Vinicius Silva) figuram o reconhecimento de fábulas ultrapassadas sobre corpos negros e inserção de imagens criativas para o qual aponta o cinema negro contemporâneo. A análise das obras busca destacá-las como exemplos do exercício de fabulação, nos quais se pode reconhecer a postura ativa das pessoas autoras no processo de identificação racial, a apropriação de memórias e a narrativização de si enquanto constituição identitária, o destaque de relações de poder através da linguagem cinematográfica, alcançando suturas de identidade racial que superam fronteiras de nação e imaginam novas comunidades.

Aurora e Liberdade

Dirigido pela soterio-sergipana Everlane Moraes¹², o curta-metragem *Aurora* foi realizado em Cuba, em 2018, contando com aproximadamente

12 Alguns filmes da diretora: Caixa d'água: *Qui-lombo é esse?* (2013); *Conflitos e abismos: a expressão da condição humana* (2014); *Allegro ma non troppo: la sinfonia de la belleza* (2016); *La santa cena* (2016); *Monga, retrato de café* (2017); *Pattaki* (2019); e *A gente acaba aqui* (2021).

quinze minutos de duração. Percorrendo trilhos entre documentário e experimental, o filme apresenta, num palco de teatro abandonado, três mulheres negras de distintas idades, que reinterpretem suas histórias e memórias. Filmado principalmente através de planos fixos abertos, é possível observar o ambiente onde as personagens se encontram. Planos frontais centralizam as personagens que, em ações contidas num plano sem cortes, olham diretamente para a câmera.

O cenário oferece largos espaços vazios, geralmente o mesmo para as três atrizes, que não apresentam, entretanto, continuidade espacial em termos narrativos. *As atrizes sociais* (NICHOLS, 2016) não interpretam ações fictícias, ao contrário, atuam suas próprias vivências e percepções, ficções de si próprias. O corpo se exercita na cena transformando em atuação aspectos subjetivos da condição de vida de cada personagem. A ação lenta, olhar para a câmera e o vazio do espaço reforçam a solidão da presença dessas mulheres nesse palco. Em termos fotográficos, a iluminação trabalha com o preto e branco e o forte contraste de luz e sombra, o que realça nuances dos diferentes tons de pele e as marcas de seus rostos, resultando num retrato contrastado e volumoso. *Os close-ups* dos rostos das personagens evidenciam as linhas de expressão e o olhar, demonstrando a passagem do tempo e suas memórias.

Figuras 1 - Frame de *Aurora* (2018, de Everlane Moraes)Figuras 2 - Frame de *Aurora* (2018, de Everlane Moraes)

Com pouca intervenção sonora, o curta privilegia o silêncio, o que concentra a atenção na ação das personagens. Sem cortes e de atuações lentas, o tempo se dilata, observa imóvel o início e o fim de cada ação. Principiando e encerrando com o olhar direto para a câmera, a imagem fabrica um choque entre observação contemplativa sobre as ações e a

mobilização intensa da pessoa espectadora interpelada pelo olhar das personagens. A montagem mantém aberta a natureza do vínculo entre as mulheres representadas. A unidade se alcança através dos grandes vazios, da centralidade das personagens no plano, dos *close-ups*, da luz contrastada, do volume das linhas de expressão, do retrato em preto e branco, do olhar para a câmera.

Em oposição às representações esgarçadas de mulheres negras na história do cinema brasileiro, na qual se observa subalternidade e objetivação, em *Aurora* essas mulheres ocupam posição central e possuem altivez ao encarar a câmera. A escolha de uma iluminação que faz da pele negra superfície narrativa e poética revela, junto aos elementos mencionados, a reconfiguração de imagens obsoletas de mulheres negras, geralmente obscurecidas pela incapacidade de reconhecimento da pele escura das películas filmicas durante o século XX¹³. Tal estratégia ressalta o interesse do filme em reconhecer e remodelar relações de poder expressas na linguagem cinematográfica. Embora a fala seja um lugar de disputa na luta antirracista, o silêncio é utilizado de modo a ampliar o discurso das personagens. Na medida em que não se sabe o que dizem, cabe à pessoa espectadora formular do que se trata as vivências que essas mulheres expõem em suas ações e olhares. Nesse sentido, se a fala poderia propiciar possibilidades de existência, o silêncio, por sua vez, as excede, visto que depende da postura ativa do público na construção de sentido.

Sobrepondo-se à força do documentário, no qual entrevistas e depoimentos se configuram estratégias quase indispensáveis à indexação social, a qualidade de indiscernimento entre realidade e ficção que a obra apresenta posiciona a identificação racial no lugar da narrativa, reforçando seu caráter ficcional e, portanto, ativo e político. A experiência da sexualidade e da solidão compreendem os fios que

13 As Shirleys, como foram chamadas, eram fotografias de mulheres de pele clara que serviram de parâmetro nos laboratórios fotográficos a partir dos anos 1940 para calibrar as cores de pele a serem gravadas na película. Definida por questões culturais, tal escolha representou a dificuldade de reconhecimento da pele de nuances de peles escuras, afetando negativamente na visibilidade de corpos negros nas imagens (Roth, 1926).

conectam mulheres afro-cubanas a outras mulheres negras pelo mundo; a dimensão da nacionalidade não interfere no reconhecimento de vivências compartilhadas. A identidade racial se constrói por meio da intimidade, remodelando imagens ultrapassadas e fabricando memórias coletivas afro-diaspóricas. Em sentido oposto à representação esgarçada de hipersexualização, subalternização e marginalidade, *Aurora* fabula imagens de mulheres negras com profundidade, expressando seus desejos, limites e subjetividades.

Figura 3 – Frame de *Aurora* (2018, de Everlane Moraes)



Assim como em *Aurora*, na qual a realidade das personagens se traduz através da atuação, em *Liberdade* o documental se funde à ficção, resultando numa narrativa nebulosa. Dirigido pelos paulistas Pedro Nishi¹⁴ e Vinícius Silva¹⁵, o curta-metragem possui aproximadamente vinte e cinco minutos e foi finalizado em 2018. Evidenciando as memórias do bairro da Liberdade, em São Paulo, o filme entrecruza a vida de três

14 Alguns filmes do diretor: Retratos para você (2017); Tempo de ir, tempo de voltar (2018); Livro e meio (2020, co-direção Giu Nishiyama); Contos da família Pu (2020); Você Pode Mais (2021); Doadores Sem Fronteiras (2021); Extinção é para Sempre (2021); Parques Naturalizados: Paisagens para o Brincar (2022).

15 Filmes do diretor: Deus (2017); Quantos eram pra tá? (2018); Galho de Arruda (2020); e 00:17:35, ZL (2020).

personagens: Abou, um artista guineense; Satsuke (Cristina Sato), o fantasma de uma mulher japonesa; e Sow, primo de Abou, recém-chegado em São Paulo. Abou vive numa pensão na Liberdade junto a outros imigrantes e conta com a ajuda de Satsuke para receber o primo.

Preponderante em planos fixos abertos, o filme mostra ruas e praças da região, a pensão onde vivem, seu quintal, seus quartos e a interação entre os personagens; o fantasma e o protagonista se comunicam em português. O uso de imagens de arquivo informa sobre seu passado, apresentando fotografias em preto e branco da família japonesa e em cores da família guineense, o que demarca a distância temporal entre os registros. As fotografias não exploram as memórias de Abou e Satsuke, ao contrário, oferecem uma similitude de experiências entre eles, reforçada, principalmente, no uso de canções nos idiomas maternos de ambos os personagens.

Figuras 4 - Frame de *Liberdade* (2018, de Pedro Nishi e Vinícius Silva)



A voz em *off* do narrador-personagem Abou, em francês, revela a história de escravidão do território e informa o projeto de invisibilidade da memória negra no bairro. O personagem fala sobre a imigração do início do século XX de chineses, japoneses e coreanos para o Brasil e

reforça o atual movimento migratório de guineenses, congoleses, angolanos, haitianos e togolezes, a quem ele se refere como “nós”. Nesse pronome no plural Abou põe à parte as especificidades das nacionalidades e etnias que as compõem para privilegiar a convergência entre as distintas experiências migratórias, destacando especialmente a ligação aos africanos e africanas trazidos ao Brasil à propósito da escravidão. Esse “nós” se configura, portanto, no elo de identificação e memória, de reformulação identitária e de projeto de vida.

A invisibilidade de tais memórias e conexões se reflete no plano através de moradores da pensão, africanos e haitianos, centralizados na imagem sob uma sombra. No decorrer do filme, seus rostos se iluminam e se pode ver esses personagens olhando para a câmera, com a cidade ao fundo, marcando sua presença e subjetividade na memória do bairro. Novamente, essa memória não condiz com a recuperação de um passado apagado, diz, porém, da forja da presença desses indivíduos nesse novo chão, do seu reconhecimento ancestral com antigos africanos e, novamente, do apagamento de sua contribuição à identidade brasileira.

Figuras 5 - Frame de *Liberdade* (2018, de Pedro Nishi e Vinícius Silva)



Figuras 6 - Frame de *Liberdade* (2018, de Pedro Nishi e Vinícius Silva)

Por fim, vale mencionar que Satsuke se apresenta como a figura de acolhimento e suporte para o protagonista e sua natureza fantasmagórica só se revela ao final do filme. O convívio com o espírito não gera pânico ou surpresa. Nessas camadas de real, ficcional e fantástico se encontram igualmente os personagens da pensão, uma vez que o filme aborda atores e atrizes sociais atuando suas próprias vivências cotidianas. A neblina que se forma desse entrelaçamento de experiências fabula a identidade racial, destacando identidades nacionais e esfumando-as, logo em seguida, no reconhecimento da imigração. A identidade em *Liberdade*, portanto, se figura na memória que se desenha da turva interrelação entre muitos passados e a presença negra atual sobre esse bairro.

Assim como em *Aurora*, o recurso à iluminação adequada da pele também se torna elemento de questionamento da hegemonia branca na construção identitária feita pelo cinema até então. Da mesma maneira, o olhar para a câmera retoma a altivez e o protagonismo de narrar sua própria história; no lugar de cabeças falantes, planos fixos constroem retratos de sujeitos que falam sem palavras. O silêncio, neste caso, é sobreposto à narração em off da história do bairro e dos movimentos migratórios recentes, relacionando memórias oficiais às experiências

coletivas e invisibilizadas. O enfrentamento das relações de poder raciais expressas na linguagem cinematográfica se articulam na constituição de novas fábulas, que se apropriam e reeditam símbolos antigos.

Na difícil tarefa de representar esses indivíduos em identidades, a obra conjuga a ficção de si, a autonarrativa por meio da atuação de atores e atrizes sociais, ao reconhecimento de processos migratórios predecessores, possibilitando, portanto, identificações e reconhecimentos de diferentes origens - orientais, africanas e haitianas - na constituição da identidade brasileira. O livre trânsito entre ficção e documentário nutre abertura para novos signos e, conseqüentemente, novas suturas, de modo que identificação racial extrapola cercas de identidades fixadas nas culturas nacionais. Distantes da mobilização identitária essencialista, *Aurora e Liberdade* propõem perspectivas de identidades negras que destacam estruturas de poder na linguagem, acionam e desfiguram velhas fábulas, reeditam memórias e ficcionalizam experiências reais, costurando novos reconhecimentos e comunidades.

Considerações Finais

O cinema negro brasileiro, enfim, consiste no mosaico de distintas iniciativas e percursos. Seu caráter ativista e político, intervenções práticas a partir de autores e autoras negras em diferentes papéis dessa cadeia, e, por fim, disputas reflexivas no campo da pesquisa reforçam o campo e o significado das imagens dessas produções. Em defesa da contribuição política e estética desse movimento cultural para o cinema brasileiro, os trajetos mencionados reposicionam as obras desses e dessas cineastas no estudo no cinema contemporâneo, de modo a reconhecê-los enquanto vanguarda artística. Movimento este que cresce em número e em qualidade, mulheres e pessoas LGBTQIAPN+ negras substanciam sua existência e contribuição no campo e pluralizam as representações; as fronteiras do cinema negro brasileiro se expandem e seus projetos apontam para direções múltiplas.

A criação de imagens respaldadas nas questões da identidade, nesse cenário contemporâneo, dilacera limites de identidades nacionais,

esboça sujeitos que se identificam pelo reconhecimento das experiências raciais. O conceito de identidade centraliza as estruturas de poder por trás das representações e a força das interpelações nos sujeitos. Essa compreensão faz do terreno da identidade um lugar instável, porém criativo, no qual se age sobre o que é possível imaginar e inventar a partir das fábulas ultrapassadas. *Aurora* e *Liberdade* são exemplos de um exercício cinematográfico que pauta questões raciais e que atravessa, ao mesmo tempo, a linguagem enquanto forma expressiva e política, na qual se testa as fronteiras entre real e imaginário, documentário e ficção, afro-brasileiro e afro-diaspórico, entre identidades.

A partir da dissociação de símbolos e significados, novas fábulas se extraem de fábulas antigas, traçando territórios singulares de existência subjetiva e concebendo um infinito de possibilidades de si e de mundo. A alternativa da fabulação encontra nas brechas da memória o poder de conectar ativismo político a estratégias criativas, comprometidas com a ficcionalização de si enquanto resistência: ativismo estético. Vanguarda política e artística, portanto, o cinema negro brasileiro merece ampla investigação e o devido reconhecimento no contexto do cinema contemporâneo.

Referências

- ANDERSON, B. R. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- BARROS, L. M.; FREITAS, K. Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro. *Revista Eco Pós*, v. 21, n. 3. 2018.
- BRASIL. Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012. *Dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições de ensino técnico de nível médio e dá outras providências*. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/112711.htm>. Acesso em: 13.11.2020.
- CANDIDO, M. R.; MARTINS, C. R.; RODRIGUES, R.; FERES JÚNIOR, J. Raça e gênero no cinema brasileiro: 1970 – 2016. *Boletim Gema*. Número 2 – 2017.

Disponível em: <http://gema.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2017/06/Boletim_Final7.pdf>. Acesso em janeiro/2020.

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

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

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

FERREIRA, C.; SOUZA, E, P. Formas de visibilidade e (re)existência no cinema de mulheres negras. In: Holanda, Karla; Tedesco, Marina Cavalcanti. (Org.) *Feminino e Plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Ied. Campinas: Papyrus, 2017, p. 175-186.

FREITAS, K. Cinema Negro Brasileiro: Uma Potência de Expansão Infinita. In: SIQUEIRA, A. [et al]. *Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte* (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

HALL, S. Quem precisa da identidade? (1996). In: SILVA, T. T. (Org. e Trad.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11ª. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, S. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais* (2003). Tradução: Adelaine L. Guardia Resende. 2ª ed. 1ª reimpr. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

LIMA, R.C.. *Por uma política audiovisual preta no Brasil: Estudo sobre a negritude dentro das políticas públicas audiovisuais brasileiras e as questões que envolvem ações afirmativas para produção audiovisual negra no Brasil*. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 116 p. 2022.

NICHOLS, B. *Introdução ao Documentário*. Campinas-SP: Papyrus, 2005.

OLIVEIRA, J. “Kbela” e “Cinzas”: O cinema negro no feminino, do “Dogma Feijoada” aos dias de hoje. In: *Avanca Cinema: Anais da Conferência Internacional de Cinema de Avanca* (Portugal), realizada em 2016. VALENTE, António; CAPUCHO, Rita. (coord.) Avanca | Cinema 2016. Avanca: Edições Cineclub de Avanca, 2016. p. 646-656.

_____. Cinema Negro contemporâneo e o protagonismo feminino. In: FREITAS, K.; ALMEIDA, P. R. G. (Org.). *Diretoras Negras no cinema brasileiro*. Caixa Cultural/VOA. 1ª edição: Rio de Janeiro, 2017.

_____; C, M. *With the Alma no Olho: Notes on Contemporary Black Cinema*. Berkeley, *Film Quarterly*: vol. 74, Issue 2, 2020, p. 32-38. Disponível em: <https://www.academia.edu/51510076/WITH_THE_ALMA_NO_OLHO_NOTES_ON_CONTEMPORARY_BLACK_CINEMA> Acesso: out. 2024.

PELLEJERO, E. Literatura e fabulação: Deleuze e a política da expressão. Fortaleza, *Polymatheia - Revista de Filosofia*: vol. IV, Nº 5, 2008, p. 61-78. Disponível em: <<https://>

revistastestes.uece.br/index.php/revistapolymatheia/article/view/6522/5235>. Acesso em: 05 dez. 2022.

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

AUTOR. Ano.

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

AUTOR. Ano.

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

Filmografia

00:17:35, ZL (2020, de Vinícius Silva)

Abolição (1988, de Zózimo Bulbul)

A gente acaba aqui (2021, de Everlane Moraes)

Allegro ma non troppo: la sinfonia de la belleza (2016, de Everlane Moraes)

Aniceto Dia de Alforria (1981, de Zózimo Bulbul)

Aurora (2018, de Everlane Moraes)

Caixa d'água: Qui-lombo é esse? (2013, de Everlane Moraes)

Cinco Vezes Favela (1962, de Leon Hirszman)

Compasso de Espera (1970, de Antunes Filho)

Conflitos e abismos: a expressão da condição humana (2014, de Everlane Moraes)

Contos da família Pu (2020, de Pedro Nishi)

Deus (2017, de Vinícius Silva)

Doadores Sem Fronteiras (2021, de Pedro Nishi)

Extinção é para Sempre (2021, de Pedro Nishi)

Galho de Arruda (2020, de Vinícius Silva)

Ganga Zumba (1963, de Carlos Diegues)

La santa cena (2016, de Everlane Moraes)

Liberdade (2018, de Pedro Nishi e Vinícius Silva)

Livro e meio (2020, de Pedro Nishi e Giu Nishiyama)

Monga, retrato de café (2017, de Everlane Moraes)

Parques Naturalizados: Paisagens para o Brincar (2022, de Pedro Nishi)

Pattaki (2019, de Everlane Moraes)

Pequena África (2002, de Zózimo Bulbul)

- Quantos eram pra tá?* (2018, de Vinícius Silva)
Referências (2006, de Zózimo Bulbul)
República Tiradentes (2004-2005, de Zózimo Bulbul)
Renascimento Africano (2010, de Zózimo Bulbul)
Retratos para você (2017, de Pedro Nishi)
Samba no Trem (2000-2001, de Zózimo Bulbul)
Tempo de ir, tempo de voltar (2018, de Pedro Nishi)
Terra em Transe (1967, de Glauber Rocha)
Vidas em Conflito (1969, novela escrita por Teixeira Filho e dirigida por Henrique Martins)
Você Pode Mais (2021, de Pedro Nishi)
Zona Carioca do Porto (2006, de Zózimo Bulbul)

Sobre os autores

Natasha Roberta dos Santos Rodrigues: Mestre pelo Programa de Multimeios, Mídia e Comunicação, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Participante no Programa de Treinamento Estudantil 2024 do Center for Critical Imagination: Political Economy and Citizenship (CCI), no Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP). E-mail: natasharsrodrigues@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-8425-5524>.

Gilberto Alexandre Sobrinho: Professor Livre-docente junto ao Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação, do Instituto de Artes, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Pós-doutorado no Departamento de Cinema, na Universidade de Nova Iorque. E-mail: Gilberto Alexandre Sobrinho. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5083-384X>.

Data de submissão: 30/07/2024

Data de aceite: 21/10/2024