CEFET/RJ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

POÉTICA DO CINEMA: UMA ANÁLISE FÍLMICA DE CURTAS-METRAGENS DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO CONTEMPORÃNEO

Davidson Davis do Nascimento Candanda

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Relações Étnico-raciais.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Carlos da Silva Borges

Rio de Janeiro
Dezembro de 2021

POÉTICA DO CINEMA: UMA ANÁLISE FÍLMICA DE CURTAS-METRAGENS DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO CONTEMPORÃNEO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais (PPRER), do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

Davidson Davis do Nascimento Candanda

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Roberto Carlos da Silva Borges (CEFET/RJ) (orientador)

_____

Professora Dra. Ana Paula Pereira da Gama Alves Ribeiro (UERJ)

_____

Professor Dr. Francisco Romão Ferreira (UERJ)

_____

Professor. Dr. Samuel Silva Rodrigues de Oliveira (CEFET/RJ)

SUPLENTES

_____

Professora Dra. Maria Renilda Nery Barreto (CEFET/RJ)

_____

Professora Dra. Glenda Cristina Valim de Melo (UNIRIO)

Rio de Janeiro
Dezembro de 2021

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

C216 Candanda, Davidson Davis do Nascimento
Poética do cinema: uma análise fílmica de curtas-metragens do cinema negro brasileiro contemporâneo / Davidson Davis do Nascimento Candanda. — 2021.
150f. : il. color. , enc.

Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2021.
Bibliografia : f. 143-150
Orientador: Roberto Carlos da Silva Borges

1. Negros no cinema - Brasil. 2. Cinema – Brasil. 3. Negros na indústria cinematográfica - Brasil. 4. Curta-metragem. I. Borges, Roberto Carlos da Silva (Orient.). II. Título.

CDD 791.430981

Elaborada pela bibliotecária Tania Mello – CRB/7 nº 5507/04

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação à minha querida irmã, Dandara Luanda do Nascimento Candanda! Quando eu caí, ela me reergueu. Sem o seu amor e apoio, este trabalho não existiria. Muito obrigado por tudo! Agradeço também à minha mãe, Alair do Nascimento Candanda, por ter feito tudo que estava ao seu alcance para que eu e meus irmãos pudéssemos ter a melhor educação possível. Agradeço a Gilson Candanda, meu pai (já falecido), por ter me instruído, desde cedo, sobre as questões raciais no Brasil e a meu irmão, Alisson Davis do Nascimento Candanda, por todo o seu apoio. Amo vocês!

AGRADECIMENTOS

Em uma pesquisa que envolve as Relações Étnico-Raciais no Brasil, começo agradecendo a minha ancestralidade negra e a todos aqueles que vieram antes de mim. Obrigado a todo o Movimento Negro por fazer a pauta do racismo vir à tona no Brasil, por denunciar a discriminação, sistemática, da população negra brasileira numa sociedade de supremacia branca estrutural e institucionalizada e por reivindicar os direitos das pessoas negras.

Em um trabalho sobre o Cinema Negro brasileiro, não poderia deixar de agradecer a Zózimo Bulbul, orixá do Cinema Negro, e a todos os pesquisadores e jovens negrxs que fazem e pensam o Cinema Negro.

Ao professor Roberto Borges, meu amigo e orientador. Muito obrigado pela paciência e generosidade, pelo incentivo e pelas valiosas contribuições dadas a essa pesquisa. Te admiro muito!

Aos professores Ana Paula Alves Ribeiro, Francisco Romão e Samuel Oliveira, que compuseram as bancas de avaliação deste trabalho. Suas críticas eleveram o nível dessa dissertação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais do Centro Federal Tecnológico Celso Suckow (CEFET-RJ) por impulsionar saberes sobre a questão racial no Brasil: uma verdadeira revolução.

A todo corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais do CEFET-RJ, em especial os professores Carlos Henrique dos Santos Martins, Fátima Lima, Nara Santana, Roberto Borges, Samuel Oliveira, Talita Oliveira, com quem tive aulas. Vocês são maravilhosos!

A Jean Pierry, com quem compartilhei orientações coletivas e também muito

aprendizado. Obrigado pelas conversas sobre os nossos projetos e pelos trabalhos que fizemos juntos ao longo do curso.

Aos colegas do grupo de pesquisa *"Racismo, Discurso e Cinema Negros"* e do coletivo *Siyanda - Cinema Experimental do Negro.* Nossos debates e filmes ampliaram a minha compreensão sobre o Cinema Negro, aguçaram o meu senso crítico e contribuíram positivamente para a minha formação de pesquisador e cineasta.

A todos os colegas da turma de ingressos no PPRER em 2019.3, especialmente a Bianca Toscano, Dani Chaves, Cris Malungo e Niara Aureliano. Aprendi muito com vocês!

À Leila Xavier, minha grande amiga. Obrigado por todo o apoio e incentivo, pelo livro *Olhares Negros*, da Bell Hooks, pela nossas boas conversas e reflexões sobre a minha dissertação.

A Carlos Varella, Erickson dos Anjos Amaral, Heloise da Costa, Nathali de Deus e Rodrigo Bouillet. Obrigado pelas conversas sobre o meu projeto original e empréstimo de material bibliográfico.

Aos amigos Anderson Borges, Andréia Coutinho da Silva, Clementino Júnior, Edielle Carolina, Eduardo Quesada, Felipe Macário, Hugo Lima, Humberto Macieira, Karim Urânia, Luan Monteiro, Natália Caetano, Sérgio Medina e Uilton Oliveira que de várias maneiras participaram e contribuíram em meu percurso para concluir esse estudo.

A Diego Paulino e Renata Martins, diretores de *Negrum3* e *Sem Asas*, respectivamente. Obrigado por confiarem seus curtas-metragens para a minha análise e, mais ainda, por terem produzidos filmes incríveis. Espero que esta dissertação faça jus à grandeza deles

RESUMO

Poética do Cinema - uma análise fílmica de curtas-metragens do Cinema Negro brasileiro contemporâneo

Esta dissertação realiza uma análise poética de dois curtas-metragens do Cinema Negro brasileiro contemporâneo: Negrum3 (2018), de Diego Paulino, e Sem Asas (2018), de Renata Martins. Ou seja, busca compreender as estratégias de produção de efeitos presentes nas obras. Para tanto, utiliza-se a metodologia de análise fílmica Poética do Cinema, adotada pelo Laboratório de Análise Fílmica do Programa de Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Para esta perspectiva metodológica, o filme é uma obra programada para causar efeitos (de natureza sensorial, emocional e/ou cognitiva) em um espectador empírico. A partir da identificação desses efeitos, busca-se entender o modo como foram criados pelo realizador da obra. Dessa maneira, a pesquisa visa ampliar o entendimento sobre o fazer poético de cineastas negros e negras e o funcionamento interno de obras do Cinema Negro brasileiro contemporâneo.

Palavras-chave: Cinema Negro; Cinema Brasileiro; Análise Fílmica, Poética do Cinema.

ABSTRACT

Poetics of Cinema - a filmic analysis of short films from contemporary Brazilian Black Cinema

This dissertation carries out a poetic analysis of two short films of contemporary Brazilian Black Cinema: Negrum3 (2018), by Diego Paulino, and Sem Wings (2018), by Renata Martins. In other words, it seeks to understand the effects production strategies present in the works. For that, it uses the methodology of film analysis Poetics of Cinema, adopted by the Film Analysis Laboratory of the Contemporary Communication and Culture Program at the Federal University of Bahia (UFBA). For this methodological perspective, the film is a work programmed to cause effects (of a sensory, emotional and/or cognitive nature) in an empirical spectator. From the identification of these effects, we seek to understand the way they were created by the creator of the work. Thus, the research aims to broaden the understanding of the poetic making of black and black filmmakers and the inner workings of contemporary Brazilian Black Cinema works.

Keywords: Black Cinema; Brazilian Cinema; Film Analysis, Poetics of Cinema

SUMÁRIO

Apresentação		**9**
Introdução		**13**
1	**Sobre o Cinema Negro Brasileiro - Histórias, conceito e panorama**	**17**
1.1	Alma no Olho, de Zózimo Bulbul - marco inaugural do Cinema Negro Brasileiro	17
1.2	E esse tal de Cinema Negro brasileiro?	23
1.2.1	Autoria Negra	27
1.2.2	Sobre vivência negra	30
1.3	Um olhar sobre o cinema negro contemporâneo	40
2	**Griffith, travelling, mise-en-scène e AR-15**	**49**
2.1	Griffith - o cineasta da Klan	49
2.2	A moral é uma questão de travelling ou travelling é uma questão de moral?	54
2.3	A mise-en-scène	58
2.4	O cinema é uma arma	61
3	***Poética do Cinema* - uma metodologia de análise fílmica**	**64**
3.1	Introdução à *Poética do Cinema*	64
3.2	*Poética do Cinema*: princípios	66
3.3	Programas e efeitos: cognitivos, sensoriais e emocionais	69
3.4	As lentes do analista pela *Poética do Cinema*	71

3.5 Como analisar um filme pela *Poética do Cinema* 73

1 A *Poética do Cinema* - uma análise dos filmes *Negrum3* e *Sem Asas* **74**

4.1 Sobre *Negrum3* 74

4.2 O efeito de *Negrum3* 76

4.3 A análise da *Poética do Cinema* em *Negrum3* 77

4.4 Sobre *Sem Asas* 103

4.5 O efeito de *Sem Asas* 104

4.5 A análise da *Poética do Cinema* em Sem Asas 105

Considerações Finais **135**

Filmografia **140**

Referências **143**

Apresentação

"Filhos da puta! Cambada de racistas, filhos da puta. Eu quero ver os pretos beijando na boca. Isso que eu quero ver!". Assim, meu pai, Gilson Candanda, retrucava toda que vez que um casal - sempre branco - protagonizava uma cena amorosa de uma novela da Rede Globo - maior emissora de televisão do país e uma das maiores do mundo. Com poucas variações, essa cena - que contada aqui dessa maneira pode soar como uma anedota - se repetiu um sem-fim de vezes ao longo da minha infância e começo da adolescência. Foi por meio dela que comecei a criar algum grau de consciência sobre o lugar que era reservado a nós, negros e negras, nas telenovelas - principal indústria audiovisual e dramatúrgica do país - e em outras mídias e, mais ainda, a respeito do racismo estrutural presente em nossa sociedade, que atravancava nossa vida e de todos os negros e negras no Brasil. Como numa espécie de *insight*, a fala de papai me despertou o desejo de realizar filmes sobre pessoas pretas!

Naquele tempo, em meados da década de 1990, eu, com os meus onze, doze anos de idade, já tinha inventado de ser diretor de cinema. A indústria (que indústria?) cinematográfica brasileira dava os primeiros passos rumo à retomada do cinema nacional após a extinção da EmbraFilme, pelo governo de extrema direita do então presidente Fernando Collor de Mello. No entanto, ainda assim, a perspectiva de tornar-se cineasta no Brasil não era das mais promissoras - sobretudo, para um menino pobre e negro. Penso que o olhar de incredulidade que me devolviam muitas das pessoas com as quais eu falava sobre o meu desejo de cinema, continha a sentença: "Cinema era coisa de branco e rico!". Quase duas décadas mais tarde, a pesquisa “A cara do cinema nacional: Perfil de gênero e cor dos atores, atrizes, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros", realizado pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa (GEMAA) do Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), reconheceria o senso comum: 97% dos diretores eram brancos. O estudo se fundamentou na análise dos filmes nacionais de maior bilheteria entre 2002-2012 (CANDIDO; DAFLO; FERES JR; MORATELLI, 2014).

O meu desejo de ser cineasta amadureceu ao longo dos anos. Cinéfilo, pouco a pouco, fui ampliando meu repertório de filmes, conhecendo a história do cinema brasileiro e mundial (apenas muito mais tarde, me dei conta de que a história do cinema

que estudara restringia-se a uma perspectiva eurocêntrica e, portanto, colonial). Nos anos seguintes, passei horas a fio decupando filmes para ganhar consciência dos elementos da narrativa visual, estudando as teorias do cinema, os modos de produção, a escritura do roteiro, desvendando as cinematografias à margem do *mainstream* hollywoodiano. Fui iniciado na prática fílmica, no ano de 2006, numa oficina de realização audiovisual, promovida por uma organização não-governamental (ONG) na favela da Cidade de Deus, zona Oeste do Rio de Janeiro. A oficina era fruto do *boom* do *favela movie*, impulsionado pelo longa-metragem *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund. Nesse período, li, pela primeira vez, o Dogma Feijoada (2000), manifesto escrito pelo cineasta negro Jeferson De com diretrizes para a construção de um Cinema Negro brasileiro.

Eu formei em Comunicação Social, com habilitação em jornalismo, pela Universidade Gama Filho (UGF). Cursei a faculdade por meio de uma bolsa de estudo integral do Programa Universidade para Todos (Prouni), entre os anos de 2006 e 2009. Assim como muitos jovens negros da minha geração, fui o primeiro da minha família a ingressar na universidade - o acesso de negros e negras ao ensino superior é das reivindicações históricas do Movimento Negro Unificado (MNU) na luta contra o racismo estrutural. Ao fim da faculdade, eu iria escrever uma monografia sobre a dimensão estética de filmes feitos pelos cineastas das favelas cariocas - o que pode ser vista como uma espécie de embrião desta dissertação. No entanto, houve a possibilidade de fazer um trabalho prático para conclusão de curso, o TCC, e, assim, realizei o meu primeiro curta-metragem, o documentário*: Sorria: você está sendo...*. Anos mais tarde, fiz uma segunda faculdade, graduação tecnológica em Produção Audiovisual pela Universidade Estácio de Sá (Unesa). Ao fim do curso, dirigi o episódio piloto de uma *web-série*, chamada *Divindindo o Apê*.

Há alguns anos, pesquisando sobre negritude e cinema, encontrei no *youtube* um curta-metragem realizado por um tal de Zózimo Bulbul: *Alma no Olho* (1974). Obra extraordinária sobre a vivência negra em diáspora, *Alma no Olho* me impactou bastante e me mostrou um cinema possível. Pouco tempo depois, comecei a estudar a questão racial no Brasil com mais afinco e passei a fazer parte de um coletivo de Cinema Negro, chamado *Siyanda - Cinema Experimental Negro*. Palavra da língua Zulu, *Siyanda* significa "Estamos Crescendo" - o nome do coletivo manifesta o desejo de consolidação

de um Cinema Negro no Brasil. Pelo *Siyanda*, fiz o meu primeiro filme de longa-metragem, o documentário: *A Pedra* - filme sobre identidade negra e sobre o impacto do racismo na educação, a partir de vivências de três pessoas pretas: Adelson Martins, Heloise da Costa (na época, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais do CEFET-RJ) e Roberto Borges, orientador desta dissertação. O longa-metragem foi a minha afirmação enquanto cineasta. A concretização do improvável sonho de uma criança preta.

A Pedra abriu o *Cine Tamoio - Festival de Cinema de São Gonçalo* (2019) e passou por outras mostras, como o *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe -10 anos*, *Visões Periféricas*, *Mostra Itinerante de Cinemas Negros - Mahomed Bamba*, 3ª *Mostra do Filme Marginal* (Rio de Janeiro, Maricá, Belo Horizonte e Salvador) e a *Mostra Cineclube Palmares* (2021). Desde 5 de março de 2019, quando o filme foi lançado, numa sessão no Cefet-RJ, durante a campanha de 21 dias de Ativismo Contra o Racismo, *A Pedra* contabiliza cerca de 50 exibições, em cineclubes, em cine-debates nas universidades (UniRio, Uerj e UFRRJ), no colégio Pedro II e em institutos e centros federais de ensino. As discussões suscitadas pela obra, levaram o filme até a espaços incomuns ao cinema. Numa tarde do final de março de 2019, *A Pedra* fez uma linda sessão, seguida de debate, na casa de candomblé *"Kwe Nocun Arrono Avimaje"*, em Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense. Em 2020, em plena pandemia do Coronavírus, A Pedra também chegou à Spcine Play, plataforma de streaming, na Prefeitura de São Paulo. Em 2021, A Pedra entrou na Todes Play, streaming gerido pela Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN). A plataforma busca a consolidação de um mercado audiovisual com mais diversidade.

Em uma das linhas narrativas de *A Pedra*, o professor Roberto Borges conta a sua trajetória e fala sobre o processo de criação deste Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais (PPRER), do qual foi o principal articulador.Embora alguns integrantes do Siyanda tenha cursado o mestrado no PPRER, somente durante as gravações de *A Pedra* soube da existência de uma linha de pesquisa onde era possível investigar o cinema produzido por cineastas negros e negras. Foi assim que reacendi o meu interesse pela pesquisa acadêmica, que havia deixado de lado quando tive a chance de fazer meu primeiro filme, lá em 2009, no término da faculdade de jornalismo.

Acredito no aforismo do cineasta francês Claude Chabrol: "Um cineasta só merece esse nome a partir do momento em que sabe o que está fazendo" (apud AUMONT, 2004, pág7)**.** A partir dessa ideia, para além da ambição artística, me constituí como um cineasta cuja reflexão sobre a prática fílmica é inevitável: "O cineasta é um homem que não pode evitar a consciência de sua arte, a reflexão sobre o seu ofício e suas finalidades, e, em suma, o pensamento". (AUMONT, 2004, pág.7).

Desse modo, além da contribuição para os estudos entre as relações étnico-raciais no Brasil e o cinema, tenho, na pesquisa *Poética do Cinema: uma análise fílmica de curtas-metragens do Cinema Negro brasileiro contemporâneo*, o objetivo de me tornar um cineasta melhor, consciente do meu fazer artístico e político.

Que Exú, Orixá Mensageiro, Patrono da Comunicação, mestre do cinema, abra o caminho!

Introdução

> Isso, evidentemente, não quer dizer que o conhecimento da mecânica interna de uma obra não possa se beneficiar do conhecimento do contexto, do conjunto das outras obras que com ela se relaciona, do universo dos produtores e das condições sociais da produção cultural, da história, entre outras coisas que se pode arrolar. Pode acontecer até mesmo de que um mecanismo interno empregado numa obra, por exemplo, só se deixe compreender corretamente a partir de informações contextuais. Uma coisa, porém, é usar o conhecimento do mundo em benefício da compreensão da obra e outra coisa bem, diferente, é usar o conhecimento da obra para a compreensão do mundo. Ambas as coisas se podem fazer legitimamente, mas só uma delas está realmente interessada em compreender a obra de arte.
>
> Wilson Gomes

Quase 20 anos depois do *Dogma Feijoada (2000)* - manifesto escrito pelo cineasta negro Jeferson De, preconizando regras para a construção de um Cinema Negro brasileiro -, filmes de realizadores negros e negras "empreteceram" o cenário audiovisual brasileiro - ainda que com grandes obstáculos - em forma de um movimento cinematográfico, denominado Cinema Negro. À medida que a cinematografia negra floresceu no país, um intenso debate, represado por décadas, emergiu. As discussões reivindicam o direito de negros e negras em realizar suas próprias narrativas audiovisuais; questionam a representação (quase inexistente ou estereotipada) dos corpos negros nas telas do cinema *mainstream* - aquele produzido, principalmente, por cineastas brancos, seja na sua faceta comercial ou autoral -; denunciam a falta de diversidade racial no audiovisual brasileiro, entre outras questões pertinentes.

Esses debates não ficaram restritos aos espaços de festivais, mostras de cinema e cineclubes. Por todo o Brasil, cada vez mais, surgem pesquisas acadêmicas - muitas delas realizadas por negros e negras - dedicadas a refletir e produzir conhecimento sobre o cinema brasileiro e as relações étnico-raciais, campo que ainda tem muito a ser explorado. No intuito de ampliar essas discussões, abrindo, inclusive, outras frentes de estudo, a pesquisa *Poética do Cinema - uma análise fílmica de curtas-metragens do Cinema Negro brasileiro contemporâneo* pretende ir além dos debates históricos, políticos e sociais e se concentrar no exame poético de filmes dirigidos por cineastas negros e negras. Essa perspectiva analítica está preocupada com o funcionamento interno de uma obra, mais especificamente, com as estratégias de produção de efeitos (cognitivos, sensoriais e emocionais).

Para atingir tal objetivo, adotei a *Poética do Cinema* como metodologia de análise fílmica. Desenvolvida no Programa de Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), a *Poética do Cinema* compreende o filme como uma obra expressiva programada para produzir efeitos em um apreciador empírico. Inspirada nos princípios da *Arte Poética*, do filósofo grego Aristóteles, esse olhar analítico também se formou a partir de contribuições de autores como Paul Valéry, Luigi Pareyson e Umberto Eco - pensadores que estudaram estética e a recepção de uma obra de arte.

Dois curtas-metragens do Cinema Negro brasileiro contemporâneo foram selecionados para compor o corpus analítico da pesquisa. São eles: *Negrum3* (Diego Paulino, 2018) e *Sem Asas* (Renata Martins, 2019). Vejamos, abaixo, a sinopse desses filmes:

Negrum3

Entre melanina e planetas longínquos, NEGRUM3 propõe um mergulho na caminhada de jovens negros da cidade de São Paulo. Um ensaio sobre negritude, viadagem e aspirações espaciais dos filhos da diáspora.

Sem Asas

Zu é um garoto negro de doze anos. Ele vai à mercearia comprar farinha de trigo para a sua mãe e, na volta para casa, descobre que pode voar.

Além do prazer que me proporcionaram como espectador, enxergo nessas obras, como cineasta, muitas qualidades cinematográficas. São filmes que suscitaram intensos debates no Brasil sobre as questões da negritude - identidade, gênero, sexualidade e genocídio - e obtiveram reconhecimento da crítica, do público e prêmios em festivais nacionais e internacionais - um modo, ainda que não o único, de atestar o valor de um filme. No entanto, a escolha não se deu apenas por conta desses motivos. Elegi esses filmes para análise porque acredito que eles nos permitem refletir sobre como os realizadores negros e negras têm lançado mão da linguagem do cinema, sobre suas

poéticas, sobre as dimensões estéticas de filmes negros brasileiros contemporâneos e a relação destes com os espectadores.

A dissertação *Poética do Cinema - uma análise fílmica de curtas-metragens do Cinema Negro brasileiro contemporâneo* será divida em cinco capítulos. No primeiro, intitulado *Sobre o Cinema Negro Brasileiro - histórias, conceito e panorama*, traço uma possível genealogia do Cinema Negro brasileiro a partir de *Alma no Olho* (1974), filme de Zózimo Bulbul; conceituo a referida cinematografia e problematizo os parâmetros de classificação de uma obra como pertencentes à categoria. Por último, descrevo um breve panorama do Cinema Negro brasileiro nos últimos 20 anos. No segundo capítulo, *Griffith, travelling, mise-en-scène e AR-15*, trago uma reflexão sobre a linguagem do cinema e de como um filme pode estar a serviço de um discurso ideológico. Em *A Poética do Cinema - uma metodologia de análise fílmica*, terceiro capítulo, discuto os princípios do método adotado nesse estudo e como analisar um filme segundo essa perspectiva metodológica. Em seguida, no quarto capítulo, *Poética do Cinema - análise dos filmes Negrume e Sem Asas*, analiso os filmes do corpus da pesquisa. E, nas *Considerações Finais*, exponho algumas observações sobre a análise dos filmes.

Todo o conhecimento sobre as questões étnico-raciais no Brasil decorre de ação direta de intelectuais negros e negras, especialmente ligados ao Movimento Negro. A afirmação é da professora Nilma Lino Gomes e consta em *O Movimento Negro Educador - Saberes constituídos na luta por emancipação* (2017), fruto de seu trabalho de pós-doutorado na Universidade de Lisboa, sob a orientação do sociólogo Boaventura de Sousa Santos.

> (...) muito do que sabemos e do que tem sido desvelado sobre o papel do negro e da negra no Brasil, as estratégias de conhecimento desenvolvidas pela população negra, os conhecimentos sobre as relações raciais e as questões da diáspora africana, que hoje fazem parte das preocupações teóricas das diversas disciplinas das ciências humanas e sociais, só passaram a receber o devido valor epistemológico e político devido à forte atuação do Movimento Negro. (Gomes, 2017, pág. 17)

O mesmo não acontece quando falamos de Cinema. Por ser uma arte colonial, o Cinema esteve, inicialmente, nas mãos dos cineastas brancos - homens, num primeiro momento. Pelo mesmo motivo, foram os brancos - intelectuais, pesquisadores e críticos - os primeiros a produzir teorias e a discutir o Cinema. Não desprezei esse saber. Dialoguei, quando necessário, com essa produção teórica - consciente de que esse conheci-

mento foi produzido a partir de certa perspectiva. Afinal, ser decolonial não é citar apenas autores negros.

A consolidação do Cinema Negro Brasileiro tem produzido uma instigante produção teórica. Ao longo desse trabalho, trago também autores negros e negras que pensaram e estão refletindo sobre a arte cinematográfica, Cinema Negro e entre as relações raciais e o Cinema brasileiro. Entre eles, estão: Adriano Monteiro, Edileuza Penha de Souza, Heitor Augusto, Janaína Oliveira, Jeferson De, Juliano Gomes, Kênia de Freitas, Maíra Zenun, Manthia Diawara, Viviane Ferreira e Wilson Gomes.

1 - Sobre o Cinema Negro Brasileiro - Histórias, conceito e panorama

> Acredito que o cinema - a arte em geral - produzido pelos povos da diáspora, seja em qualquer uma das pontas, tem a difícil missão de arrumar meios para contar suas próprias histórias. E aqui não digo apenas meios físicos, mas também de modelos e técnicas narrativas. A nossa produção artística deve conter em si respostas e perguntas que vão questionar modelos, estruturas e narrativas que sempre foram usadas para nos manter à margem do processo de construção historiográfica.
>
> Ana Maria Gonçalvez

1.1 – Alma no Olho, de Zózimo Bulbul - marco inaugural do Cinema Negro Brasileiro

Diante de uma câmera, fixada num tripé, vemos um homem negro - Zózimo Bulbul - à frente de um fundo (infinito) branco. Durante onze minutos, Bulbul, sem dizer uma só palavra sequer, valendo-se apenas de seu corpo e de pacos objetos cênicos, encena a história do negro, desde o seu seqüestro, pelos brancos europeus, para ser escravizado nas Américas, até a sua vida na diáspora, marcada pela exclusão do racismo. Toda a ação, filmada num preto e branco radical, transcorre embalada pela música *Kulu Sé Mama*, de Julian Lewis, que mistura elementos do jazz e da música africana. A canção é executada pelo saxofonista afro-americano John Coltrane, um dos ícones do jazz - a quem o filme é dedicado. Eis *Alma no Olho* (1974), primeiro trabalho como diretor de cinema de Zózimo Bulbul - que também atuou, produziu e escreveu o roteiro do curta-metragem.

Alma no Olho foi inspirado no livro *Soul on Ice* (Alma no Exílio), escrito por Eldridge Cleaver, ativista político e um dos líderes dos Panteras Negras. Publicada no Brasil em 1971, a obra, autobiográfica, relata os tempos de prisão de Cleaver, nos anos de 1960, e o começo da Campanha dos Direitos Civis nos Estados Unidos das Américas (EUA) e virou leitura corrente entre intelectuais negros brasileiros da época, antenados com os movimentos políticos que ocorriam na África e nos EUA. O primeiro filme de Bulbul também traz referências aos ideais do movimento pan-africanista, desenvolvidas no Caribe francês por Marcus Garvey, e ao livro *Pele Negras, máscaras brancas* (1952), do psiquiatra e militante anticolonial Frantz Fanon: "Ô meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!" (FANON, 2008,

pág.191).

Figura 1 - Frame de *Alma no Olho*



Fonte: *Alma no Olho* (1974)

Em termos conceituais, *Alma no Olho* é um documentário performático: “enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento.” (NICHOLS, 2010, pág. 63). Mas se Alma no Olho é um documentário: por que não há a clássica narração, as entrevistas, depoimentos? Ao se afastar da representação realista do mundo histórico, o modelo performático se filia a uma tradição mais radical de cinema, dotada de "licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas" (NICHOLS, 2010, pág. 170). E o que *Alma no Olho* documenta? Um mito fundador, um discurso político, a memória e a subjetividade de um grupo social (CARVALHO, 2005).

> Como nos mitos, ela (a obra) encontra correspondência e sentido no interior do ethos do grupo social ao qual se destina e do qual faz parte. Ou seja, Alma no olho é um filme para iniciados. Dai que o sentido não precise ser completado pelas imagens, ele está no interior da comunidade à qual o filme se destina.
>
> [...] Como é característico nos documentários performáticos voltados para discutir questões de identidade, o filme procura uma relação direta com o espectador no sentido de provocá-lo ou cooptá-lo para a narrativa. No caso de Alma no olho (como o nome sugere), o olhar para fora do quadro aponta para essa comunicação, interpelando o espectador de tempos em tempos. (CARVALHO, 2005, pág 224)

Feito de forma totalmente independente, *Alma no Olho* foi rodado sem qualquer tipo de incentivo financeiro, direto ou indireto. Ainda hoje, o acesso a patrocínio é um dos grandes entraves para que realizadores negros e negras tenham uma carreira contínua no cinema ou que realizem filmes de longa-metragem. O

Manifesto de Recife, que veremos adiante, abordará a questão. Além de financiar *Alma no Olho* com seu próprio dinheiro, para despontar no cinema, Bulbul se valeu da experiência acumulada na Faculdade de Belas Artes, na militância no Partido Comunista do Brasil, nas produções teatrais do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE) nos anos 1960, nas novelas da TV Excelsior e, principalmente, na experiência como ator do Cinema Novo em filmes dirigidos pelos cineastas Glauber Rocha, Leon Hirzman, Cacá Diegues, Antunes Filho, entre outros.

> O Alma no Olho foi para mim uma experiência muito forte. Eu mesmo sentei, escrevi e bolei a historinha do filme. Tentei procurar um ator para fazer o filme. Aí olhei e, não sei, ninguém me inspirou confiança. Entendeu? As pessoas pra quem eu mostrei achavam uma coisa maluca, era todo em mímica. Resolvi um dia eu mesmo ir para a frente da câmera com o José Ventura, que era o diretor de fotografia. E o Alma no olho eu fiz assim. (...) Paguei o laboratório, paguei o Ventura. Eu mesmo montei, sonorizei, mixei e botei o letreiro. (CARVALHO, 2005, pág..193-194)

Alma no Olho foi rodado com sobras de películas do longa-metragem *Compasso de Espera* (1970). Além de protagonizar o filme de Antunes Filho, Bulbul também colaborou com a escrita do roteiro e a sua participação foi fundamental para que a obra tenha sido considerada inovadora para a época - um marco nos debates sobre o racismo feito pelo cinema brasileiro ao apontar a existência do preconceito racial nas relações. *Compasso de Espera* foi influenciado pelos estudos das relações étnico-raciais feitos pelo cientista social Florestan Fernandes e Roger Bastide nos anos de 1950 (CARVALHO, 2012), que se contrapunham aos filmes que encaparam as teses de outros sociólogos que negavam a existência do racismo no Brasil, como Gilberto Freyre, que forjou o mito da democracia racial em *Casa Grande & Senzala* (1933).

Compasso de Espera conta a história de Jorge, um jovem intelectual negro que se apaixona por Christina (Renée de Vielmond), uma mulher branca e pertencente a uma família tradicional. O crítico de cinema José Carlos Avellar (1982) afirma que mais que tratar sobre o interesse afetivo ou sexual que brancos exercessem sobre os pretos e vice e versa, o filme é uma leitura sobre os dilemas enfrentados pelas pessoas negras em busca de ascensão e status social numa sociedade branca (AVELLAR, 1982). Zózimo vai abordar a mesma temática em umas das seqüências mais fortes de *Alma no Olho* quando, quase ao fim do filme, o personagem veste "um terno branco: outra metáfora para designar a permanência da escravidão, uma vez que a corrente

permanece prendendo-o". (CARVALHO, 2005, pág. 223).

> É o único filme brasileiro que tenta, de maneira acertada ou não, colocar em questão o negro de verdade, sem fazer folclore. (...) Eu enfrentei essa questão que é violenta. Entrei num vespeiro de contradições. Entendeu? E arrisquei. Mas eu tinha alguma identidade com o negro, como artista, e apostei nisso. E nisso o Zózimo foi um grande apoio, no sentido de eu me sentir escorado, de ir em frente com o propósito de fazer o filme. É realmente perigoso. (...) Eu sou branco, vou fazer um filme de negro. Quem é você, ô cara?, Quem é você, ô brancoso? Tá entendendo? Quem é você? Entende? (CARVALHO, 2005, pág 148 e 149)

Em 1968, a ditadura militar no Brasil impôs o seu período mais sombrio com a promulgação do Ato Institucional nº 5, AI-5, que suprimia os direitos de expressão e cidadania. Em 1974, ainda sob o efeito de ações arbitrárias, Zózimo foi obrigado a comparecer à Polícia Federal para dar explicações a respeito de *Alma no Olho*, acusada de conter supostas mensagens subliminares contra o Estado brasileiro. "Os milicos queriam saber quem tinha mandado ele realizar o subversivo curta. Para os guardas era óbvio que um negão não poderia ser responsável pela sofisticada obra" (DE, 2008). Desencantando, Zózimo partiu para o exílio, munido dos rolos do filme, vivendo, primeiro, nos Estados Unidos e depois em Portugal e na França. Na Europa, ele conhece vários brasileiros exilados, entre eles o cineasta Ari Candido e o economista Celso Furtado - que anos mais tarde viria ajudá-lo a produzir *Abolição* (1989) - filme que faz um balanço sofre a vida do negro após 100 anos da abolição da escravatura. (CARVALHO, 2005)

Zózimo Bulbul volta ao Brasil em 1977 e no ano seguinte *Alma no Olho* ganha o prêmio de Melhor filme da VI Jornada de Cinema da Bahia (CARVALHO, 2012). O final de *Alma no Olho* é um dos mais emblemáticos de todo o cinema brasileiro: substituindo o terno branco - uma veste eurocêntrica - por uma indumentária e um colar africano, o personagem (Zózimo Bulbul) caminha em direção à câmera, rompe a corrente branca que prendia suas mãos e com os braços erguido dirige seu olhar ao espectador: "A mensagem é óbvia: a liberdade definitiva só virá com a assunção da negritude, cujo símbolo é a África." (CARVALHO, 2005, pág 223).

Ainda que desconhecido por parte do grande público, *Alma do Olho* vem sendo redescoberto e calcando seu lugar na história do cinema brasileiro. A Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) colocou *Alma no Olho* na sétima posição entre 100 mais importantes curtas-metragens brasileiro de todos os tempos.

Organizada por Gabriel Carneiro e Paulo Henrique Silva, o levantamento, realizado em 2019, serviu de base para o livro *Curta Brasileiro – 100 Filmes Essenciais* (2019), produzido em parceria com Canal Brasil e editora Letramento. Poucos são os filmes que reúnem, a um só tempo, qualidades cinematográficas (valor artístico), documentam uma época (valor histórico) e deflagraram um movimento cinematográfico (valor político-social) (SACCOMANDI, Humberto apud CARLOS, 2011, pág.6). *Alma no Olho* é um desses filmes.

O cineasta e pesquisador Noel dos Santos de Carvalho, autor da tese de doutorado *Cinema e representação racial: O cinema negro de Zózimo Bulbul*, afirma que as qualidades cinematográficas e o valor artístico do filme estão atrelados à narrativa original e à linguagem performática do curta, que extrapola os limites do cinema e dialoga com outras formas de arte:

> Alma no olho não é um filme de cinema ou para a televisão, mas uma peça de arte, como um quadro ou uma instalação. Sua narrativa circular permite que seja projetado em looping, exposto em um museu ou outdoor. A narrativa expõe um discurso político, articulado em mito fundador: a história do negro na América vista da perspectiva da negritude. (CARVALHO, 2012, pág 13)

Em *Dogma Feijoada - A invenção do cinema negro brasileiro*, Carvalho, agora acompanhado de Petrônio Domingues, aponta o valor histórico de *Alma no Olho:*

> Na década de 1970, os movimentos negros articularam uma agenda ampla de lutas, que iam de reivindicações políticas gerais contra o racismo até demandas de ordem simbólica, o que passava pela construção de modelos positivos de autorrepresentação (Hanchard, 2001). O teatro, a literatura e o cinema foram agenciados em torno desse projeto de afirmação identitária. Zózimo Bulbul, um dos principais realizadores afro-brasileiros da época, teve sua produção associada às aspirações e expectativas do movimento negro. (CARVALHO e DOMINGUES, 2018, pág 11)

No texto *Cinema Negro Brasileiro: Uma Potência de Expansão Infinita*, a pesquisadora e crítica de cinema Kênia Freitas aponta que *Alma no Olho* inspirou a criação de um movimento cinematográfico formados por realizadores negros e negras:

> Ao nos confrontarmos com a recente produção cinematográfica negra brasileira, fica evidente a efervescência de uma produção jovem, que referencia obras e autores pilares deste cinema – com marco na obra de Zózimo Bulbul l (CARVALHO, 2012) –, mas também aponta para construções estilísticas e narrativas próprias. Percebemos, em alguns destes filmes, uma postura de criação que parte da experiência negra, não em relação ao olhar branco (seja para confrontá-lo e/ou educá-lo), mas de uma perspectiva internalizante desta para as diversas possibilidades de vivências negras não essencializadas no mundo. (FREITAS, 2018, pág.167)

O movimento cinematográfico que emerge a partir de *Alma no Olho* é o Cinema Negro Brasileiro, que vem sendo "afirmado e propagado em diferentes regiões do país, com avanços estéticos, políticos e numéricos" (OLIVEIRA, 2018, pág. 257). Os movimentos cinematográficos se constituem pelos seguintes elementos:

> 1. Filmes que são produzidos em determinados período ou país que compartilham características semelhantes de estilo.
>
> 2. Cineastas que operam em uma estrutura de produção comum e que compartilham certos conceitos sobre a realização cinematográfica. (BORDWELL, David; THOMPSON, 2013, pág.. 687)

Com o seu primeiro filme, Bulbul inaugura a autoria negra no cinema brasileiro - opção até então interditada aos negros (CARVALHO, 2012) -, conciliando cinema de autor e assunto negro. Mesmo não sendo o primeiro negro a dirigir um filme - em 1949, Cajado Filho, considerado o primeiro cineasta negro brasileiro, fez *Estou Aí*; em 1958, Haroldo Costa realizou *Pista de Grama* e em 1970 Odilon Lopes dirigiu o longa-metragem *Um é pouco, dois é bom* - Bulbul "foi o primeiro a se colocar como diretor negro e trazer sua negritude de forma indissociável à sua obra." (AUGUSTO, 2018, pág. 111). Por isso, Zózimo Bulbul é considerado o pai do Cinema Negro brasileiro.

> Bulbul, titular da legítima paternidade do “movimento cinema negro brasileiro”, em conexão com Ousmane Sembene e outros cineastas africanos durante exílio em Paris, compreendeu a importância de um “cinema identitário”, um cinema realizado pelos “famintos”, eternizando “Alma no Olho” como marco de nascimento do movimento político cinematográfico Cinema. (FERREIRA, 2016, sem página)

Ao trazer novas formas de representação do negro, da negritude e de sua história, abrindo uma perspectiva nova na tematização da questão racial no cinema (CARVALHO, 2012), *Alma no Olho* avança sobre questões estéticas e narrativas e tece sua influencia sobre gerações de realizadores negros e negras, para além do pioneirismo histórico (OLIVEIRA, 2018): "Alma no Olho fundou o que ‘conceitualmente’ chamo de Cinema Negro Brasileiro." (DE, 2008); "o filme hoje é uma das referências centrais para a juventude negra que se aventura a fazer cinema no país" (OLIVEIRA, 2018); "filme fundamento do nosso cinema negro" (SILVA, 2018); "uma bússola para o nosso fazer cinematográfico que deve ser olhado e revisitado diversas vezes, principalmente pelos futuros e presentes cineastas negros” (THAYNÁ, 2017). Mas, afinal, o que é Cinema Negro brasileiro?

1.2 - E esse tal de Cinema Negro brasileiro?

> Ao longo de seus mais de cem anos de existência, o cinema esteve relacionado à antigas e novas formas de colonialismo. Por ser uma arte elitista e dispendiosa, foram os cineastas homens, brancos, de classes sociais mais altas os que produziram a maior parte das imagens de si e do "outro" (negros, mulheres, pobres, indígenas, homossexuais, travestis, transexuais etc.), definindo o que esses "são". De uns tempos para cá, porém, cada vez mais, a câmera é tomada dessas mãos e assume um olhar oposicional. Surge um cinema das margens capaz de produzir imagens e representações de outra forma, quebrando o imperativo escópico que marcou, até aqui, corpos e lugares, dentro de um regime racista, patriarcal, sexista e imperialista.
>
> Michelle Sales, Paulo Cunha e Liliane Leoux

O Cinema Negro corresponde à postura contra-hegemônica "de reproduzir novas representações e refletir sobre questões relacionadas às identidades negras concebidas a partir de imagens cinematográficas" (ZENUM, 2014, sem página). Ou seja, Cinema Negro é, essencialmente, um posicionamento político:

> Pois falamos de um campo que ainda necessita adotar o gesto político de fazer uma demarcação especial – "cinema negro" – como forma de existir frente ao hegemônico – "cinema"; porque lidamos com a frustração constante da falta de informações consistentes, organizadas e acessíveis acerca da existência do negro não como objeto do olhar, mas como sujeito dessa construção; (...) (AUGUSTO, 2018, pág.149)

A ideia de um Cinema Negro remete aos primórdios do cinema mundial, quando, em 1912, o cineasta afro-americano William D. Foster lança o seu primeiro filme, *The Railroad Porter*. Protagonizada por negros, a obra é precursora *do Race Movies* ou *Race Picture*, amplo movimento cinematográfico e cultural destinado à produção de filmes direcionadas à população negra nos EUA e que se opunha à indústria cinematográfica dominante (MONTEIRO, 2018). Esse movimento teve como ícone o cineasta Oscar Micheax, "que trabalhou incansavelmente para criar imagens nas telas que desafiassem e rompesse com a representação convencional da negritude." (HOOKS, 2019, pág. 243)

Outra referência para o despontar do Cinema Negro brasileiro é o cinema africano - aquele produzido pelos próprios africanos, a partir de 1960, no contexto do pós-independência dos países do continente. O cinematográfico chegou em África durante a ocupação colonial - primeiramente, na Argélia e na África do Sul em 1896

(ARMES apud JÚNIOR, 2014, pág.43). Nesse momento inicial, os filmes eram direcionados ao entretenimento dos colonizadores.

Os primeiros filmes produzidos no continente pelos europeus (britânicos) para o público africano datam de 1935 e refletiam, como era de se esperar, a mentalidade colonial. Essas obras, produzidas devido à criação da *Bantu Educational Cinema Experiment*, buscavam doutrinar os africanos nas culturas e valores dos invasores europeus. Eram produções de caráter educativo, dotadas de linguagem simples e didática - uma espécie de Cinema Primitivo - marcada pela noção racista e paternalista de que os negros eram incapazes de compreender a linguagem do cinema europeu e estadunidense. Em *Descolonizando as mentes: Ousmane Sembène e a proposta de um Cinema Africano na década de 1960*, David Marinho de Lima Júnior afirma que os primeiros filmes produzidos no continente africano pelos europeus não podem ser considerados Cinema Africano.

> Portanto, a ideia de que todo filme feito em África pode ser considerado filme africano, ou ainda compor um possível cinema africano, significa esvaziar o continente de sujeitos históricos e permitir que o colonialismo defina os colonizados, através da apropriação de sua própria representação. Os filmes produzidos em África, por europeus, durante a ocupação colonial não possuem ligação com os povos africanos, a não ser o intuito de subjugar e dominar, e seria um equívoco classificar tais filmes juntamente com aqueles produzidos a partir das independências. (JÚNIOR, 2014, pág. 46)

Só quando a câmera chega às mãos dos cineastas africanos e estes assumem a missão de contar suas próprias histórias é que surge o legítimo e autêntico Cinema Africano ou Cinemas Africanos - uma vez que a diversidade de produções cinematográficas foi tão diversa quanto à cultura dos povos que habitaram e habitam o continente africano. Um importante realizador da primeira geração de cineastas africanos é o senegalês Ousmane Sembène. Em 1963, por meio de financiamento francês, ele fez o seu primeiro curta-metragem, *Borom Sarret*, filme que conta a história de um carroceiro que oferece seu precário serviço de transporte pela ruas da cidade de Dacar, capital de Senegal. Esse é considerado o primeiro filme realizado por um africano na África Negra. No ano seguinte, Sembène filmou *Niaye* (1964) - curta-metragem, baseado no romance *Blanche Genèse* (1963), escrito pelo próprio cineasta. A obra conta o drama de uma família aristocrática em uma aldeia no interior do Senegal ainda sob o jugo colonial. Dois anos mais tarde, Sembène realizou também o primeiro longa-metragem produzido em África por um cineasta africano. *"La Noire"*

conta a história de Diouana, senegalesa que vai trabalhar como empregada doméstica na região de Cote D' Azur (Nice, Anntibes e Cannes), na França. O filme deu notoriedade a Sembène e o cineasta ganhou prestígio internacional e passo a servir de inspiração para as gerações de cineastas africanos que se seguiram e de outros realizadores pelo mundo afora, como Zózimo Bulbul.

Na produção brasileira, a noção de um Cinema Negro surge somente a partir da década de 1960 (PRUDENTE, 2005). No Brasil, o conceito ganha força com o Cinema Novo, que criou novos paradigmas para a representação do negro no cinema brasileiro. Influenciado pelo neo-realismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa, o Cinema Novo marcou um ponto de inflexão no panorama do cinema nacional ao produzir filmes que buscavam novos caminhos estéticos e uma reflexão sobre a realidade brasileira - em contraposição às obras realizadas pelos estúdios da Vera Cruz e pelas chanchadas da Atlântida (DESBOIS,2016).

Em 1965, o crítico e cineasta branco David Neves apresenta o texto *O Cinema de Assunto e Autor Negros no Brasil*. Além de afirmar desconhecer a existência de filmes feitos por autores negros, o texto apresenta o modo como filmes de temática negra vinham sendo realizados até aquele momento.

> "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; c) filme indiferente quanto às duas hipóteses anteriores; onde o assunto negro seja apenas um acidente dentro de seu contexto" (NEVES, 2018: pág. 183).

Neves aponta cinco filmes do Cinema Novo como gênese do Cinema Negro. São eles: *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *Esse mundo é meu* (Sérgio Ricardo, 1964) e *Integração racial* (Paulo César Saraceni, 1964) e *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964), que seria o filme negro por excelência.

> Ganga Zumba, de Carlos Diegues, entretanto, é um filme inteiramente baseado e desenvolvido sobre o problema da cor. Nele, os personagens existem em função dela; vivem, lutam, morrem e se imortalizam por ela. Num sentido restrito, esse é o único filme de assunto negro feito pelo cinema novo. (NEVES, 2018, pág.184)

Ele não se dá o trabalho de investigar o por quê “o filme de autor negro é fenômeno desconhecido no panorama cinematográfico brasileiro”. Em *Passado, presente e futuro: Cinema, Cinema Negro e curta-metragem,* o pesquisador e crítico negro de cinema Heitor Augusto (2018) problematiza as escolhas e as omissões de Neves.

> Interessa também o que ele ignora, já que comprometido com um projeto de legitimação do Cinema Novo. O artigo de Neves passa ao largo de Um Desconhecido Bate à Porta (1958), longa do ator e diretor negro Haroldo Costa, assim como os cinco longas do também negro José Rodrigues Cajado Filho. Por terem sido feitos dentro de um esquema tido como industrial, o contexto de produção retiraria a elegibilidade de Cajado Filho e Costa como “autores negros”? O que nos leva a uma questão que persiste nas entrelinhas até hoje: o que qualifica um negro que dirige um filme como um autor negro? (AUGUSTO, 2018, pag. 150)

Em Preto-e-Branco ou Colorido (O Negro e o Cinema Brasileiro), o cineasta e crítico branco Orlando Senna utiliza-se de metáforas raciais para dividir a história do cinema brasileiro. A terceira e última fase, que corresponde ao período do Cinema Novo, ele batiza de Negro/Povo. No texto *Cinema Novo e Cinema Negro: da estética da fome à estética do faminto*, a cineasta Viviane Ferreira (2016) reconhece as convergências e tensões entre os dois movimentos cinematográficos. No entanto, ela vai desmitificar a ideia do Cinema Novo como Cinema Negro:

> Dando respaldo a 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, sem página).

Para apontar a distinção entre as cinematografias, a cineasta Viviane Ferreira argumenta que “não dá para refletir movimentos cinematográficos sem pensar quem são os agentes que o compõe, sobretudo quando este propõe-se como um cinema político” (FERREIRA, 2016, sem página). O Cinema Novo foi constituído por um conglomerado de jovens cineastas brancos, todos homens, pertencentes às classes média e alta. "Ao retratarem negros, eles estavam também retratando a si próprios e suas próprias projeções, fantasias, alegorias e identificações." (CARVALHO e DOMINGUES, 2017, pág. 389)

Por isso, os filmes dos cinemanovistas não podem ser qualificados como Cinema Negro - mesmo que sejam considerados antirracistas por não terem

"representado o negro como fizeram os filmes até aquele momento" e produzindo "uma identificação entre o realizador (branco) e os personagens negros, sem que a cor seja percebida ou tenha “a menor importância" (NEVES, 2018). O pertencimento étnico-racial do realizador é um dos critérios para qualificar um filme como Cinema Negro. Por quê? "Porque o Cinema Negro delineia uma cartografia cinematográfica, no qual a questão identitária é central para a representação e autorrepresentação não estereotipada dos atores sociais" (ZENUN, 2014, sem página).

Uma das chaves para se pensar uma definição de Cinema Negro está no *Manifesto - Gênese do Cinema Negro Brasileiro*, escrito pelo cineasta negro Jeferson De (2001) e apelidado, jocosamente, de *Dogma Feijoada*. De um total de sete mandamentos, os dois primeiros estabelecem uma espécie de ontologia para a produção de um Cinema Negro no Brasil: (1) o filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro; e (2) o protagonista deve ser negro. Posição semelhante tem Edileuza Souza, em sua tese de doutorado *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*: "um cinema produzido por negros, com temáticas sobre a população negra"(2013, pág. 83). Sobre o Cinema Negro, ela escreve:

> Desde que assumiram o controle das câmeras, eles têm criado um cinema de produção, autoria e cosmovisão negra; seus filmes são veículos de combate ao racismo e aos preconceitos; suas produções promovem e ampliam a história e a cultura negra, criam espaços formativos de políticas cinematográficas para cineastas, produtores e realizadores negros, e fortalecem as produções negras. (SOUZA, 2013, pág.. 83)

A pesquisadora Kênia de Freitas é categórica em afirmar a definição de Cinema Negro como sendo: 1) o cinema de autoria negra; e 2) sobre vivência negra (2018, pág. 161). Vejamos como isso dá, na prática:

1.2.1 - Autoria negra

O cinema é uma arte, essencialmente, coletiva. Ou seja, dezenas de profissionais (assistentes, diretores, diretores de arte, fotógrafos, montadores, roteiristas, atores, entre outros) empenham seus talentos para a realização de um filme - alguns, inclusive, desempenham funções criativas. Por causa disso, a noção de autor no cinema é e sempre foi problemática, uma vez que o autor, no campo artístico, seria

o sujeito - indivíduo - que cria uma obra, seja ela um livro, uma partitura ou um quadro (AUMONT; MARIE, 2006). Então, a quem caberia a autoria, numa forma de arte em que a criação individual não é a regra?

Dois ensaios foram fundamentais para propor uma resposta a essa questão. Alexandre Astruc, em *O Nascimento de uma nova vanguarda: La Caméra-Stylo* (1948*)*, publicado na revista *L' Ecran Français,* compara o diretor cinematográfico a um escritor - cujo instrumento de estilo seria a câmera, a "câmera-caneta. Já em *Uma certa tendência do cinema francês (1954)*, na *Cahiers du Cinéma*, François Truffaut define o verdadeiro autor do filme como aquele que traz a sua subjetividade para a obra. A partir dessas premissas, a chamada *politique des auteur* - teoria do autor ou também cinema de autor -surgiu e tornou comum a ideia de que o diretor cinematográfico seria a figura central na realização de um filme - o seu autor, aquele que assina a obra, desde que imbuíssem seus filmes de formas, estéticas e discursos originais, transpondo o modelo comercial vigente.

A noção de autoria elevou o status cultural do cinema ao patamar de uma forma de arte. "Se existe uma arte no cinema, existe um artista, o cineasta" (AUMONT, 2002, pág.147). Criado por Louis Delluc, o termo cineasta, inicialmente, "aplicava-se a todos aqueles que fazem algo produtivo no cinema" (AUMONT, 2002, pág..47). Hoje, tornou-se sinônimo para a função de diretor cinematográfico, que também é conhecido como realizador.

> O cineasta é "aquele que exprime um ponto de vista sobre o mundo e sobre o cinema e que, no próprio ato de fazer um filme, realiza essa dupla operação que consiste em cuidar, ao mesmo tempo, de manter a percepção particular de uma realidade (...) e de exprimi-la com base em uma concepção geral da fabricação de um filme". Em suma, o cineasta nesse sentido estrito, é o artista do cinema, e a concepção da arte convocada dessa forma é exigente: ao mesmo tempo estética, intelectual e moral. (BRIETTE apud AUMONT, 2012, pág. 148).

Agora que já nos debruçamos sobre uma noção de autoria no cinema - ainda que brevemente -, compreendemos que esse autor cinematográfico é o diretor do filme, o profissional responsável pela transposição do texto (roteiro) para as telas. O diretor do filme é o principal responsável por guiar a construção da narrativa, a representação feita por meio das imagens e sons. Por isso, a autorrepresentação é um requisito fundamental para a existência do Cinema Negro, e só pode ser feita por diretores negros e negras.

A ocupação da cadeira de diretor - "aquele que detém a agência do olhar" (AUGUSTO, 2018, pág.150) -, função criativa mais prestigiosa do cinema, por cineastas negros e negras é um feito revolucionário. Isso porque, historicamente, o direito de construir imagens de si e sobre os outros esteve sob a tutela de pessoas brancas. Em *Raça e Gênero no Cinema Brasileiro - Desigualdades entre diretores(as), roteiristas e personagens de filmes nacionais de grande público* (2020), o GEMAA (CANDIDO; FLOR e FREITAS, 2020) mostra a predominância de diretores brancos no cinema brasileiro. Segundo a pesquisa, realizada a partir dos 10 filmes brasileiros de maior público de cada ano entre 1995 e 2018, excluindo os gêneros documentário, animação e infanto-juvenil: 84% dos diretores são homens brancos e 13% das mulheres diretoras são brancas. Homens pretos e pardos são apenas 2% dos diretores. O dado mais agravante é a total ausência de mulheres pretas e pardas na função de diretor, o que corrobora a crítica de autoras feministas negras, que identificam as mulheres negras nas posições mais baixas da hierarquia social.

Outro ponto crucial que precisamos estabelecer para problematizarmos a ideia de autoria negra é: o que é um negro? Inicialmente, nos basta a definição do *Estatuto da Igualdade Racial*: "O conjunto de pessoas que se autodeclaram pretas e pardas, conforme o quesito cor ou raça usado pela Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), ou que adotam auto-definição análoga" (BRASIL, 2015, pág, 3). Neste sentido, ser negro é afirmar "a identidade racial que tem a ancestralidade africana como origem (afro-descendente)" (OLIVEIRA,2004, pág.57). Então, bastaria ser negro para ser um autor negro no cinema? Não. Se assim fosse, Zózimo Bulbul não seria considerado o pai do Cinema Negro, já que, antes dele, outros diretores negros já tinham realizado filmes.

Um exercício esdrúxulo para melhor ratificar o argumento. No governo fascista de Jair Messias Bolsonaro, a presidência da Fundação Cultural Palmares - que deveria atuar para defender e fomentar a cultura e manifestações afro-brasileiras - ficou a cargo de Sergio Nascimento Camargo. Ele, um homem negro que nega a existência do racismo, já chegou a declarar que "a escravidão foi boa porque negros viveriam em condições melhores no Brasil do que no continente africano" (SOARES, 2019). Suponhamos que Camargo fosse diretor de cinema e realizasse filmes que reproduzissem os estereótipos negativos das pessoas negras - tal como o cinema

mainstream tem feito ao longo dos anos -, e suas ideias, no mínimo, equivocadas sobre a situação do negro no Brasil, ele estaria praticando Cinema Negro? A resposta é negativa. Camargo é menos negro do que Zózimo Bulbul? A resposta também é negativa. Então, qual é a questão? O autor/realizador negro do Cinema Negro tem que estar, necessariamente, dotado do que o ativista anti-apartheid da África do Sul na década de 1960 e 1970, Steve Biko, chama de consciência negra: “Ser negro não é uma questão de pigmentação, mas o reflexo de uma atitude mental” (BIKO, apud GELEDES, 2014). Biko prega que se reconhecer enquanto negro é adotar um posicionamento político e lutar "contra todas as forças que procuram usar a negritude como um rótulo que determina subserviência".

> A Consciência Negra é, em essência, a percepção pelo homem negro da necessidade de juntar forças com seus irmãos em torno da causa de sua atuação – a negritude de sua pele – e de agir como um grupo, a fim de se libertarem das correntes que os prendem em uma servidão perpétua. Procura provar que é mentira considera o negro uma aberração do “normal”, que é ser branco. É a manifestação de uma percepção de que ao procurar fugir de si mesmo e imitar o branco. [...] Procura infundir na comunidade negra um novo orgulho de si mesma, de seus esforços, seus sistemas de valores, sua cultura, religião e maneira de ver a vida (BIKO apud GELEDES, 2014, sem pág.)

A consciência negra deve ser refletida na vivência negra dos filmes.

1.2.2 - Sobre vivência negra.

Um filme "é sobre uma pessoa ou pessoas, num lugar, ou lugares, vivendo sua "coisa". Todos os roteiros cumprem essa premissa básica. A pessoa é o personagem, e viver a sua coisa é a ação" (FIELD, 2016, pág. 2). O personagem é aquele que nos coloca na estória, é a sua substância (MCKEE, 2013). É isso: assistimos a filmes para seguir histórias, nos identificar com os desejos e a jornada do personagem. Ou, mais especificamente, do protagonista.

> O protagonista é a personagem básica do núcleo dramático principal; é o herói da história. Este protagonista pode ser uma pessoa, um grupo de pessoas, ou qualquer coisa que tenha capacidade de ação e de expressão. (COMPARATO, 2000, pág. 122)

Sobre vivência negra significa que o protagonista tem quer ser negro, a narrativa e conflitos da trama devem girar em torno desse personagem negro e sua

relação com o mundo, conforme preconizava o manifesto *Dogma Feijoada* . Apesar de o Brasil ser um país, majoritariamente, negro, a população negra é praticamente invisível ou má representada nas produções audiovisuais, que estão sob o poder dos brancos

No cinema, a representação gira em torno do "como uma estória é contada" e sobre personagem/ator. Os filmes do Cinema Negro assumem o compromisso de construir narrativas a partir de personagens negros, que sejam complexos, com densidade psicológica, para além dos estereótipos racistas. Essa postura permitirá também que mais atores negros e negras tenham mais oportunidades - que historicamente foram roubadas - para exercerem seu ofício longe de papéis secundários e estigmatizados e de ter uma carreira contínua no cinema.

Para melhor compreender a importância dessa postura contra-hegemônica, é preciso fazer uma passagem pelas representações do negro no cinema nacional. A atividade cinematográfica no Brasil se iniciou em 1898, pouco tempo depois da abolição da escravatura (1888) e da proclamação da República (1889), coincidindo com o "processo de marginalização econômica da população negra na então jovem, ‘liberal’ e racista República", conforme argumenta Carvalho (2003, pág 162).

O Brasil foi o último país das Américas a abolir o sistema escravocrata - que por aqui perdurou por quase quatro séculos - e o fim desse regime de exploração veio sem nenhum tipo de compensação, indenização ou alternativa para os recém libertos do cativeiro se inserirem na nova sociedade brasileira. Foi nesse contexto que parte da elite política e intelectual do país começou a elaborar um discurso sobre a construção de uma nação brasileira e de uma identidade nacional, a partir de referências étnico-raciais (MUNANGA, 1999). Segundo Stuart Hall, a ideia de nação compreende uma comunidade simbólica, imaginada, forjada no interior da representação, que gera sentimento de identidade e lealdade. Ou seja: "As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da ideia de nação tal como representada numa cultura nacional." (HALL, 2006, pág. 49)

Profundamente enraizada nas teorias raciais européias e norte-americanas, a ideia de nação que aqui no Brasil se pretendia construir se pautou pelo genocídio do negro, uma vez que se temia a influência negativa que poderia resultar a sua herança "inferior" para a construção da identidade nacional. A solução encontrada para a

erradicação do "problema do negro" foi a ideologia do embranqueamento, que visava não só o branqueamento da população – na sua forma biológica, por meio da miscigenação – mas também o estabelecimento de padrões e valores culturais importados da Europa.

> Teorias científicas forneceram suporte vital ao racismo arianista que se propunha erradicar o negro. Nas palavras do escritor Sílvio Romero (1851-1914): "A minha tese, pois, é que a vitória na luta pela vida, entre nós, pertencerá, no porvir, ao branco." Desde o fim do século XIX, o objetivo estabelecido pela política imigratória foi o desaparecimento do negro através da "salvação" do sangue europeu, e êste alvo permaneceu como ponto central da política nacional durante o século XX. (NASCIMENTO, 1978, pág. 71).

Em *O Negro no Cinema Brasileiro – O Período Silencioso (2003),* Carvalho afirma que a exclusão do negro na nova sociedade brasileira ganha uma simbolização no plano estético dos primeiros filmes brasileiros. O negro vai aparecer "quase sempre nas bordas e no fundos dos enquadramentos e sem nenhuma função dramática. A impressão que temos dessas imagens é que elas "escapam" ao controle do cinegrafista. (CARVALHO, 2003, pág 162) No período silencioso do cinema brasileiro, que se estende até 1929, a primazia é dos filmes de atualidades - algo próximo do que hoje conhecemos como documentários ou reportagens. Essas obras registravam eventos realizados por autoridades políticas e públicas e os acontecimentos mundanos da sociedade burguesa, como visitas, inaugurações, desfiles comemorativos, desfiles de carnaval etc (CARVALHO, 2003).

Na ficção, personagens negros aparecem em alguns poucos filmes. Entre eles: *Capadócio da Cidade Nova* (1908), *A Quadrinha do Esqueleto* (1917*), O segredo do Corcunda (*1924), A*itaré da Praia* (1925), *Jurando Vingar* (1925), *A Filha do Advogado* (1926), *Thesouro Perdido* (1927) e *Escrava Isaura* (1929). Quando o negro aparece neles a finalidade é "fornecer uma comicidade imediata, pitoresca e tosca", segundo o crítico Paulo Emilio Salles Gomes (GOMES, 1974, pág.147 apud CARVALHO, 2003, pág 172). No já mencionado *Preto-e-branco ou colorido (o negro e o cinema brasileiro),* Senna define a primeira fase do cinema brasileiro como Cinema Branco.

> As representações do negro encenadas no cinema silencioso, (...) foram escritas, produzidas e dirigidas por brancos. Estas foram, e ainda são, racialmente desvantajosas para a população negra. Elas têm o efeito de produzir, alimentar e manter no imaginário social, a estrutura de desigualdade das relações raciais no Brasil. (CARVALHO, 2003, pág 177).

Forjado durante o Estado Novo, a partir do livro *Casa Grande e Senzala* (1933), do sociólogo pernambucano Gilberto Freyre, o mito da democracia racial construiu, ao romantizar a miscigenação do povo brasileiro, uma nova perspectiva para o branqueamento da nação brasileira, afirmando o caráter positivo da mestiçagem - mistura das raças branca, negra e indígena. Na divisão proposta por Senna, a segunda fase do cinema brasileiro compreende os filmes produzidos de 1930 até os primeiros anos da década de 1950 e a essa produção - que se inspirou no novo paradigma ideológico usado pela elite intelectual e econômica brasileira para negar o racismo no país - ele intitula como Cinema Mulato.

Essa cinematografia é marcada pelo apogeu das Chanchadas - comédia, musical ou não, de forte apelo popular (DESBOIS, 2016) -, que ganharam destaques nos estúdios da Atlântida e, depois, na Companhia Vera Cruz, e foram o carro-chefe da tentativa de consolidação de uma indústria cinematográfica brasileira, em meados do século XX. As Chanchadas celebraram "a democracia racial através do alegre convívio entre a favela e a cidade, negros e brancos" (CARVALHO, 2013, pág.83). *Rio fantasia* (Watson Macedo, 1957) e *As treze cadeiras* (Francisco Eichhorn, 1957) são exemplos dessa suposta ausência de conflitos raciais. Grande Otelo, pseudônimo de Sebastião Bernardes de Souza Prata, formou com Oscarito (um ator branco) a dupla cômica de maior sucesso do período. Para o Luis Felipe Kojima Hirano (2013), os atores foram agenciados em favor da criação de uma versão cinematográfica da brasilidade mestiça. Todavia, o autor afirma que a proeminência de Oscarito (um indivíduo branco enquanto Otelo era negro) nos cartazes e créditos dos filmes seja um indicativo sobre desigualdades sociais, hierárquicas e sofrida pelos negros.

O ideário da mestiçagem permitiu a inserção de mais atores negros no cinema - no entanto, em quantidade ainda aquém da proporção que negros ocupavam na sociedade da época. Para Senna, o Cinema Mulato encenou o negro num lugar de subalternidade e estereótipos - principalmente, a mulher negra como mera objeto sexual.

> Em toda uma linha de comédia, a mulher negra é vista numa situação de Senzala, sempre servindo a um Senhor, satisfazendo sua luxúria, limpando a casa e fazendo a comida (a presença de um ator do porte de Grande Otelo nesta linha de comédia não é bastante para descaracterizar este tratamento – mesmo porque a lucidez, o talento e a garra dos nossos grandes artistas negros nunca conseguiram furar o bloqueio que o Cinema impõe às suas aspirações e reivindicações). Difundindo uma imagem colonial e estereotipada do negro – animal de carga ou objeto sexual – esta parcela do

> Cinema Brasileiro avoca e confirma o sentido pejorativo da palavra Mulato (que vem de mula). (SENNA, 2018, pág.197)

"Estereótipos são valores, ideias e opiniões generalizadas que alguns grupos sociais podem nutrir por outros" (CARVALHO, 2013, pág.84). Em *O negro brasileiro e o cinema*, João Carlos Rodrigues enumera os arquétipos e caricaturas mais comuns associados aos negros: o Preto Velho (que transmite a tradição ancestral africana), o Mártir da escravidão, o Nobre Selvagem, o Negro Revoltado, o Negro da Alma Branca (trágico elo entre oprimidos e opressores), o Crioulo Doido (equivalente assexuado e cômico do Arlequim da Commedia dell'Arte), a Musa Negra.

> Há dois com uma nítida conotação sexual exacerbada : o ameaçador Macho Negro (Negão) que povoa os sonhos racistas com estupros e violências ; e a Mulata Sedutora (Mulata Boa), uma espécie de mulher-objeto cor de chocolate, desejada por todas as raças. Todos os personagens negros e mulatos da ficção brasileira se enquadram em uma dessas categorias, quando não em mais de uma. (RODRIGUES, 2008, sem página)

Todavia, no período, há três filmes que destoam do restante da produção, com representações complexas do negro e que escancaram o preconceito e conflitos raciais brasileiros. São eles: *Moleque Tião* (1943) e *Também Somos Irmãos* (1949), ambos protagonizados por Grande Otelo, com direção de José Carlos Burle e roteiro de Alinor Azevedo, e *Sinhá Moça* (1953), direção de Tom Payne e Osvaldo Sampaio - superprodução sobre o fim do regime escravocrata.

Conforme já vimos, na proposta de Senna, a terceira/fase do cinema brasileiro é denominada de Negro/Povo e concerne ao Cinema Novo. O tratamento dado aos personagens negros pelos cinemanovistas é desracializado, partindo de uma interpretação do pensamento do sociólogo e ativista negro Guerreiro Ramos, que escreveu *"O negro é povo no Brasil" (*CARVALHO, 2005), e de *Rio Zona Norte* (1957), de Nelson Ferreira dos Santos, que é tido como pai do movimento: "denunciar a exploração de que é vítima o negro mas sem se deter em uma análise racial, uma vez que o negro está englobado na massa multirracial dos pobres e oprimidos" (SENNA, 2018, pág. 198)

É inegável a contribuição do Cinema Novo para uma representação, menos estigmatizada, do negro. Filmes como *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *Cinco vezes favela* (Marcos Farias, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, 1962), *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964), *Integração racial*

(Paulo Cesar Sarraceni, 1964) são pioneiros em levar às telas o negro e suas expressões culturais, despidos de muitos dos estereótipos produzidos pelas Chanchadas. Sobre o cinema de assunto negro feito pelo Cinema Novo:

> Seu anti-racismo se baseou na: 1) condenação dos estereótipos raciais; 2) na ignorância à idéia de raça e a sua submissão à categoria mais geral de povo; 3) na tematização de aspectos da história, religiosidade e cultura do negro. Evidentemente, críticas podem ser feitas ao negro inventado pelos filmes do Cinema Novo. No entanto, o que queremos reter aqui é a mudança de atitude, a ruptura que significou um conjunto de filmes que tiraram o negro dos papéis estereotipados tradicionais, colocando-os como protagonistas das histórias. (CARVALHO, 2005, pág.125)

No entanto, a representação do negro feito pelo Cinema Novo vem sendo cada vez mais confrontada. Em 1976, Carlos Diegues realizou *Xica da Silva*, obra que adota a ideia racista de que há uma essência lasciva na mulher negra (AUGUSTO, 2018) ao contar a história verídica de uma escravizada que seduz o *Sinhô* e passar a viver como Sinhá Branca. Para a historiadora e ativista do movimento negro Beatriz Nascimento, o filme de Diegues é um equívoco total.

> A fantasia é matéria-prima para uma boa obra de cinema. Podemos concordar com isso. Não podemos concordar, entretanto, que o conhecimento de um povo que justamente com o branco formou a nação brasileira esteja ausente em todos os momentos do filme, e que este se contente com humor barato e grosseiro em cima dos estereótipos mais vulgares a respeito deste povo. Não. É inconcebível um cineasta que se diz com "amor do povo" desconhecer esse mesmo povo. O amor pressupõe conhecimento (NASCIMENTO, 2018, pág. 90)

Em *A Baixada tem, a Baixada Filma,* Liliane Leroux (2019) resgata o vídeo que registra a *masterclass* do professor e cineasta Haile Gerima no *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe*, de 2018. Segundo ela, Gerima aponta "Glauber como exemplo do cineasta branco que não entende raça, mas insiste em usar as narrativas negras, mesmo sem as conhecer, e faz um cinema de estereótipos" (2019, pág. 28). Leroux, ainda, chama atenção para um fato inusitado. Em sua exposição, ela escreve que durante a aula é possível ouvir o comentário de uma espectadora - que provavelmente estava muito próxima ao microfone: “Puxa, precisou um gringo vir aqui dizer isso pra gente…” (2019, pág. 27)

> O cinema novo, que estava se rebelando contra essa narrativa hollywoodiana, contra essa estrutura imperialista, torna-se imperialista doméstico quando os cineastas se apropriaram das histórias negras. (GERIMA, palestra, 2018. apud LEROUX, 2019, pág.27.)

Com seus filmes de assunto negro, o Cinema Novo permitiu que uma geração de atores e atrizes negros despontassem nas telas. Entre eles, o próprio Zózimo Bulbul, como já mencionamos, Antônio Pitanga (*Bahia de Todos os Santos*), Jorge Coutinho (*Cinco Vezes Favela*), Luiza Maranhão (*Barra Vento*), Eliezer Gomes (*Ganga Zumba*), Milton Gonçalves, Léa Garcia, Valdir Onofre.

> Sobre a nova geração, é importante perceber que, à medida que todos se tornariam atores pelas mãos do Cinema Novo, era através deles que os jovens cinemanovistas se transformariam em cineastas - uma vez que a concretização de seu projeto dependia da capacidade desses intérpretes de encarnar os ideais do movimento. A trajetória dessa nova gama de atores ajuda a entender como eles corporificaram os propósitos do Cinema Novo e delinear um padrão de integração dos atores afro-brasileiros ao campo cinematográfico deste período. (HIRANO, 2013, pág. 349)

Em sua tese de doutorado *Uma interpretação do Cinema Brasileiro através Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica* (1917-1993) (2013), Hirano argumenta que o desaparecimento de Grande Otelo, ícone cinematográfico nos anos de 1940 e 1950, nos primeiros filmes do Cinema Novo, ilumina as perspectivas dos cinemanovistas sobre o negro. Mais do que se distanciar dos trejeitos histriônicos de Otelo, consagrados nas Chanchadas, os cineastas do movimento buscaram atores e atrizes negros considerados socialmente belos, como eram Antônio Pitanga, Zózimo Bulbul (detentor do epíteto racista "o negro mais bonito do Brasil") e Luiza Maranhão (apelida de Sophia Loren de ébano).

> Todos os homens têm rostos mais afilados e quadrados, em contraposição aos traços arredondados de Otelo. Eliezer Gomes exprime potência física; de grande porte e voz grave. Antônio Pitanga tem estatura média e pinta de galã. Zózimo com altura avantajada, de bigode, cavanhaque e cabelos ao estilo assumido pelo movimento Black Power entre o fim da década de 1960 e os anos 1970 (...) Devido à dimensão corporal e fisionômica, esses interpretes foram fundamentais para afirmação da beleza dos afro-brasileiros que, nessa época, ainda eram comumente associados à feiúra pelos meios de comunicação. Apesar disso, é verdade que as noções de beleza negra do período estavam atreladas àquilo que se convencionou em chamar de beleza branca, em oposição a traços considerados padrão dos indígenas, negros e asiáticos. (HIRANO, 2013, pág. 351 e 352)

A partir de 1970, alguns dos atores negros do Cinema Novo passam para trás das câmeras e vão dirigir seus próprios filmes. Zózimo Bulbul filma *Alma no Olho* (1974), *Artesanato do samba* (1974), em parceria com Vera de Figueiredo, e *Músicos brasileiros em Paris* (1976). Valdir Onofre realiza *As aventuras amorosas de um padeiro* (1975), com produção de Nelson Pereira dos Santos, e Antônio Pitanga dirige

Na boca do mundo (1978), produzido por Carlos Diegues.

> Os "bem nascidos" do Cinema Novo, na imersão artística exploratória da "fome", tiveram a sua disposição os "famintos" para serem porta-voz dos seus discursos e anseios, permitindo que na década de 70 ícones como: Zózimo Bulbul, Antônio Pitanga e Waldir Onofre, que atuaram em muitos filmes cinema novistas (sic), subvertessem a ordem e arriscassem a linguagem cinematográfica como uma possibilidade de expressão de suas existências raciais. (FERREIRA, 2016, sem página).

A década de 1970 marcou o apogeu das pornochanchadas como um produto comercial do cinema brasileiro. Vigorando até meados da década de 1980, o gênero se sustentou na exploração da relação comédia e sexo. Em *Erotismo e Relações Raciais no Cinema Brasileiro: a Pornochanchada em Perspectiva Histórica (2015)*, Jairo Carvalho do Nascimento aponta a presença de estereótipos do negros como "a mulata boazuda ou sexy" e o "negro viril-sensual" nos filmes da Pornochanchada.

No início década de 1990, o cinema brasileiro leva um baque muito grande com o fechamento da Embrafilme - empresa estatal responsável por produzir e distribuir os filmes nacionais - pelo governo de extrema direita do então presidente Fernando Collor de Melo. Quando a produção de longas-metragens ficcionais renasce no país a partir de 1994, o que se tem são filmes que, no anseio de conquistar o mercado, não discutem em profundidades as mazelas e contradições do Brasil. Em geral, ambientados em cenários de carência, como a favela e o sertão, os filmes da retomada vão levar a pesquisadora Ivana Bentes (2002) a cunhar a expressão Cosméstica da Fome - numa alusão à "estética da fome" defendida por Glauber Rocha. *Cidade de Deus*, filme de Fernando Meirelles, adaptado do romance homônimo e autobiográfico de Paulo Lins, é o supra-sumo dessa estética do entretenimento e do espetáculo vazio.

Cidade de Deus retrata o crescimento do crime organizado nas favela cariocas nas décadas de 60 e 70 e se valeu de um elenco formado por não-atores, a maioria jovens negros de comunidades do Rio de Janeiro. A obra reproduz muitos dos estereótipos mais comuns associados ao negro no cinema brasileiro: "malandro"; a "mulata boazuda"; "o negro de alma branca", dentre outros. (RODRIGUES apud PARENTE e TEIXEIRA , 2017) Alguns dos poucos atores brancos do elenco (Matheus Nachtergaele, Thiago Martins e Alice Braga), todos em papéis secundário no filme, despontaram após *Cidade de Deus*, enquanto muitos dos negros, entre eles Alexandre Rodrigues (protagonista do filme) e Rubens Sabino, não tiveram as mesmas

oportunidades. O documentário *Cidade de Deus - 10 Anos Depois (*2013), de Luciano Vidigal e Cavi Borges, discute a questão.

Em *Multiculturalismo Tropical - uma história comparada da raça na cultura e no cinema brasileiros (2005)*, o ensaísta Roberto Stam denuncia certo embranquecimento da sétima arte no Brasil . Segundo ele, os brancos eram super-representados enquanto negros eram invisibilizados ou apareciam apenas em papéis secundários (STAM apud CARVALHO e DOMINGUES, 2018). Com base nos dados disponibilizados pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA-ANCINE), o Boletim do GEMAA - *Raça e Gênero no Cinema Brasileiro* apurou que o elenco principal de 86% dos filmes nacionais de grande público, realizados entre 1970 e 2016, é formado por atores brancos: 50% homens e 36% de mulheres. Apenas 11% das obras têm negros como protagonistas: 9% homens e 2% mulheres. Publicado em 2017, o estudo analisou filmes com mais de 500 mil espectadores.

Filme sobre os encontros e desencontros de uma família negra, *Filhas do Vento* (2004), primeiro longa-metragem de ficção do cineasta negro Joel Zito Araújo, discute em uma das cenas a invisibilidade de atores negros no audiovisual do país. No filme, Ruth Souza, interpreta Cida, uma atriz de cinema e televisão que nunca teve o seu talento reconhecido. Em diálogo com a sobrinha Dorinha (Danielle Ornellas), que deseja seguir seus passos, ela desabafa: “Quantas vezes eu me esforçava para fazer bem um papel, e depois quando eu ia ver a cena, a câmera tinha focado unicamente na mocinha branquinha da história”. O nome do filme é uma alusão ao modo que Zé das Bicicletas, personagem de Milton Gonçalves, se refere às mulheres que não fincam raízes em busca de seus sonhos - e pode servir como metáfora para todo realizador negro do cinema brasileiro.

Filhas do Vento é um dos desdobramentos da tese de doutorado de Araújo, que virou o documentário *A Negação do Brasil* (2000), obra que analisa a representação estigmatizada do negro e denuncia a predominância da estética do branqueamento como padrão para as telenovelas - o que pode ser estendido para os filmes brasileiros.

A recente consolidação do Cinema Negro reverberou na construção de um olhar opositor cada vez mais crítico às representações do negro produzidas por cineastas brancos. O caso mais emblemático talvez seja o do debate do filme *Vazante*, no Festival de Brasília em 2017. Dirigido por Daniela Thomas, a obra é ambientada em 1821, na

cidade mineira que dá nome ao filme, e se apresenta com um retrato da escravidão e da violência sexual contra as mulheres. No entanto, *Vazante* foi muito criticado por causa de sua representação dos personagens negros: "no filme, a escravidão vira mera moldura, plano de fundo, com personagens negros sem voz, sem nome, sem profundidade, sem desenvolvimento, servindo de escadas para os personagens brancos." (GONÇALVEZ, 2017, sem página)

Em entrevista ao portal G1, Daniela Thomas reconheceu que não estava preparada para a abordagem e que lamentava o filme não ser o que militantes pela representatividade do negro gostariam de ver. Apesar desse mea-culpa, ela partiu para o ataque e buscou desqualificar as críticas feitas ao seu trabalho: "Lugar de fala leva ao 'filme selfie'. Não quero ficar falando sozinha, me apartar de pessoas que amo porque a gente não tem a mesma cor e não está falando do mesmo lugar." (MURARO, 2017, sem página). A coluna *Questões Cinematográficas,* do documentarista Lauro Escorel na revista Piauí, postou o texto *O Lugar do Silêncio*, com comentários da cineasta Daniele Thomas sobre a recepção de *Vazante*. Ela afirma ter sido linchada pelas pessoas negras que consideraram o seu filme problemático quanto à representação do negro. Em artigo publicado na mesma coluna, o crítico de cinema Juliano Gomes, presente no debate de *Vazante,* no Festival de Brasília, definiu a postura de Daniela Thomaz como "fragilidade branca", conceito cunhado pela professora estadunidense Robin DiAngelo.

> A linguagem da violência que muitos brancos usam pra descrever intervenções antirracistas é algo muito significativo, porque se trata de mais um exemplo de como a fragilidade branca perverte e distorce a realidade. Empregando termos que sugerem ameaça física, ela evoca discursos históricos que descrevem negros como perigosos e violentos. (DIANGELO apud GOMES, 2017, sem página)

O cineasta Carlos Diegues saiu em defesa de sua colega afirmando que não eram justas as críticas de pessoas negras feitas à *Vazante* no debate em Brasília. A discussão levou o cineasta Joel Zito Araújo a escrever o artigo *O tenso enegrecimento do cinema brasileiro nos últimos 30 anos* em que comenta o surgimento do Cinema Negro e as tensões existentes com o campo do audiovisual brasileiro. Na passagem a seguir, Araújo critica Diegues.

> Um grande cineasta que se projetou internacionalmente nos anos 1960, demonstrando o envelhecimento e enrijecimento dos paradigmas de sua geração, chegou a classificar como uma bobagem de universitários o conceito de "lugar de fala", muito empregado criticamente pelos negros e negras no debate sobre Vazante. Ele reutilizou, fora de contexto, o termo pejorativo

> "patrulhamento ideológico" que criou nos anos 1970 para criticar uma certa miopia da esquerda na análise dos filmes de então, tentando agora com o mesmo termo deslegitimar e ridicularizar a opinião e reivindicação dos negros. (ARAÚJO, 2018, pág 2-3)

Em mais de 100 anos de atividade, o cinema brasileiro reproduziu a mentalidade racista da sociedade brasileira, num conjunto significativo de filmes que invisibilizaram os negros ou trazem imagens e representações estigmatizadas da negritude. Para se contrapor a isso, o Cinema Negro assume o compromisso de criar narrativas protagonizadas por negros, que discuta o problema da discriminação racial no Brasil, bem como revele o modo de ser e viver da negritude.

1.3 - Um olhar sobre o cinema negro contemporâneo

> Os muitos anos de discussões e lutas nos permitem afirmar que não só o cinema negro, mas o próprio cinema, é "coisa de preto". Que o ato de olhar também nos pertence. Pois bem, então o que, e como, temos olhado?
>
> Heitor Augusto

Nos últimos anos, o Cinema Negro cresceu de forma significativa no Brasil (MONTEIRO,2017), marcando presença e sendo premiado em festivais de cinema nacionais e internacionais, atraindo interesse da crítica e do público, gerando debates sobre a questão racial no cinema, pesquisas acadêmicas, cursos de formação, festivais e mostras de filmes, entre outras atividades. Esses e outros indicadores não deixam dúvida: o filme de autor e assunto negro não é mais um objeto audiovisual não-identificado no panorama cinematográfico brasileiro.

> Na última década, contudo, percebemos não só um aumento na quantidade de filmes produzidos, mas também na diversidade de abordagens e de temáticas. Mais do que isso, na expansão de ideias de negritude nos filmes. O que me parece bastante natural: quanto mais o debate racial se estabelece no Brasil – não apenas no cinema –, e de forma menos equivocada, mais desobrigados os realizadores se sentem a, digamos, bater ponto em certos assuntos. Ser negro significa ser muitas coisas, inclusive contraditórias. (AUGUSTO, 2018, pág.151)

É pouco provável que alguém seja capaz de quantificar em números exatos a recente produção de realizadores negros e negras. Para ter uma ideia do volume da produção, somente o *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África, Caribe*

e Outras Diásporas avaliou 207 filmes em 2019, totalizando um aumento de 20% a mais de inscritos em relação ao ano anterior, segundo informações contidas no catálogo do festival (2019). A multiplicação de festivais de Cinema Negro país afora também é outra forma de indicar a extensão dessa produção. Tem-se *a Mostra Itinerante de Cinema Negro – Mahomed Bamba* (Salvador-Ba), *Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio* (Brasília-DF), *Mostra Ousmane Sembene de Cinema* (São Francisco do Conde - BA), *Mostra Negritude Infinita*, *Mostra de Cinema Negro no Espírito Santos*, *Egbé - Mostra de Cinema Negro*, entre outras dezenas - quicá, centenas. Há também a criação de plataformas de *streaming - AfroFlix e BlackFlix* - voltadas, exclusivamente, para a difusão da cinematografia negra.

Feitos de forma independente, por meio de *crowndfunding* - financiamentos coletivos realizado pela internet - ou vias editais de fomento, a grande parcela dos filmes do Cinema Negro é constituída por curtas-metragens (OLIVEIRA, 2018). Por possuir custo de produção bem mais barato do que os filmes de longa-metragens, o formato se consolidou como um meio de entrada no campo audiovisual e amadurecimento de novos cineastas e um espaço de experimentação da linguagem audiovisual. Carvalho é um entusiasta do formato: "Os curtas que estão sendo produzidos hoje, por negros, brancos, mulheres, homossexuais, indígenas, todos enfim, são filmes infinitamente melhores do que os longas-metragens atuais. Eu aposto que essa geração vai impactar o audiovisual nacional daqui a algum tempo". (CARVALHO, 2018, sem página)

Em 2020, 13 curtas-metragens dirigidos por profissionais negras e negros concorreram ao Grande Prêmio do Cinema Brasileira. Entre eles, *Sem Asas*, de Renata Martins, e *Negrum3*, de Diego Paulino, ambos objetos de análise dessa dissertação. *Sem Asas* foi eleito o melhor filme de curta-metragem na categoria de ficção. O Grande Prêmio do Cinema Brasileiro é uma realização da Academia Brasileira de Cinema e premia, anualmente, os melhores filmes e profissionais do cinema nacional**.** A premiação é uma espécie de Oscar do cinema brasileiro.

O Cinema Negro brasileiro também tem despertado interesse no exterior. Em 2018, a 48ª edição do *Festival Internacional de Rotterdam (IFFR)*, na Holanda, realizou a mostra *Soul in the eye – Zózimo Bulbul's legacy and the contemporary Black Brazilian cinema (Alma no Olho - O legado de Zózimo Bulbul e cinema negro*

brasileiro contemporâneo). Foram exibidos 28 filmes, quatro longas e 24 curtas-metragens, sob curadoria do cineasta Joel Zito Araújo e da pesquisadora Janaína Oliveira.

Aos nos debruçamos sobre a produção contemporânea do Cinema Negro brasileiro, num esforço de melhor compreendermos "Como e o que os diretores negros olharam?", algumas pistas podem nos ser dadas pela mostra *Cinema Negro: Capítulos de uma História Fragmentada*, que exibiu 25 curtas-metragens, realizados entre 1973 e 2018, dentro do *FESTCURTASBH – FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS DE BELO HORIZONTE* (2018). Na visão do curador da mostra, o crítico de cinema Heitor Augusto - que não pretende, de forma alguma, uma afirmação totalizante - as obras podem ser pensadas da seguinte forma:

> Raça ao centro: num amplo espectro estão, obviamente, as obras que tomaram a questão racial, especialmente o racismo, como objeto focal do filme, em que a existência do negro está condicionada à relação com o branco. Tal presença se dá por meio de diversas abordagens, desde a produção do começo dos anos 2000 – em especial a de Jeferson De –, a curtas recentes, como Pele Suja, Minha Carne (2016).
>
> Raça como detalhe: uma porção significativa dos curtas, em especial os realizados por alguns pioneiros no formato (Odilon Lopes, Afrânio Vital, Waldir Onofre e Adélia Sampaio), trazem o componente racial como detalhe. Seja na não-discussão do tema, seja na ausência de atores negros ou de elementos associados ao universo negro. A exceção entre os chamados pioneiros é, obviamente, Zózimo Bulbul, cuja obra como curta-metragista sempre enunciou, de diferentes formas, uma ideia de negritude.
>
> Registro documental: como o ato de contarmos nós mesmos as nossas histórias ainda representa um gesto político, entende-se a importância premente do documentário. Basta citar como exemplo a pesquisa acadêmica e cinematográfica de Joel Zito Araújo (que no curta, contudo, esteve praticamente restrito a produtos para televisão). Uma subdivisão disso seria os filmes que celebram a(s) cultura(s) e a(s) vida(s) negra(s) do Brasil como gesto de proteção e preservação – os curtas de Everlane Moraes podem ser um exemplo.
>
> Desejo narrativo: um aspecto interessante de ser destacado e observado é como muitos dos filmes almejam ocupar explicitamente o campo do cinema narrativo de ficção. O que se explica, novamente, pelo desejo de nos vermos em tela. Cito em especial os curtas dirigidos por mulheres negras, como Renata Martins, Viviane Ferreira e Jéssica Queiroz, mas essa característica também está presente em outros curtas de diretores homens, como A Piscina de Caíque, de Raphael Gustavo da Silva, e Nada, de Gabriel Martins
>
> Experimentação formal: ao mesmo tempo que se verifica um desejo por narratividade, existem as obras que dialogam com ferramentas das outras artes – música e artes plásticas – ou se filiam a uma tradição mais radical de cinema. Seja na própria gênese de um Cinema Negro em Alma no Olho, passando pelos trabalhos de André Novais Oliveira e chegando aos de Yasmin Thayná.

> Despertar racial: fenômeno de maior envergadura especialmente nos últimos três anos, diretamente conectado a uma ideia de empoderamento através da estética. Assumir o cabelo crespo, um dos marcadores da injúria racial no Brasil, apresentase com frequência. O que era motivo de chacota se transforma em orgulho e escudo. *Das Raízes às Pontas*, de Flora Egécia e Day Rodrigues, e *Cabelo Bom*, de Swahili Vidal e Cláudia Alves, são dois exemplos. (AUGUSTO, 2018, pág. 152)

Nota-se, também, no panorama Cinema Negro, a forte participação de mulheres negras na direção dos filmes, o que chegou a forjar um conceito de "Cinema Negro no Feminino" (SOUZA, 2013). Inspirada no pioneirismo de Adélia Sampaio, primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem de ficção no Brasil, *Amor Bandido* (1984), cujo financiamento foi negado pelo Embrafilme pelo fato de a narrativa tratar de uma relação amorosa entre duas mulheres (OLIVEIRA, 2019), as cineastas negras da nova geração - como Viviane Oliveira, Carol Rodrigues, Larissa Fulana de Tal, Renata Martins, Viviane Ferreira, Mariana Jaspe, entre muitas outras - têm produzidos obras que são um verdadeiro manifesto de gênero e raça, (SOUZA, apud Souza 2016).

> Ao produzir e dirigir seus filmes, diretoras negras brasileiras têm edificado um modo de fazer cinema cuja referência é a história e cultura dos povos negros. Seus trabalhos e suas práticas fílmicas constroem uma cinematografia fora estereotipia, revelam visões de mundo, incentivando, assim, leituras afetivas, políticas e geográficas sedimentadas no desenvolvimento humano, na corporeidade como possibilidade de ressignificar conceitos de amor, afetos e identidades. (SOUZA, 2017, pág. 13)

Como já mencionamos, pesquisa do GEMAA constata a exclusão de mulheres negras do cinema nacional. Por isso, as diretoras negras, bem como outras cineastas negras que exercessem outras funções criativas no cinema, representam um marco na história do cinema brasileiro.

> Das margens para o centro, é esse o movimento contemporâneo das mulheres negras no contexto do Cinema Negro Nacional. Se durante as três primeiras décadas do cinema negro as mulheres negras tiveram sua presença e representação invisibilizadas, nos últimos sete anos (aproximadamente), a centralidade do cenário é ocupada por uma geração de cineastas que ganham destaques não só pela qualidade, mas pelas formas de produção, distribuição e divulgação dos filmes. O que se pode perceber é que além de carreiras individuais, processos coletivos de produção entram em cena, das temática à plateia, passando pelo mapeamento dessa própria presença no setor. As mulheres negras no cinema hoje estabelecem em suas produções diálogos com o mundo, mas sobretudo, entre si e para s mesmasi, criando os espaços de agenciamento de que nos fala Hooks em olhar opositor. (OLIVEIRA, 2017, pág. 21)

Um dos filmes mais aclamados de uma diretora negra é *Kbela*, da cineasta Yasmin Thayná. Através dos cabelos crespos, o filme fala sobre a experiência do racismo vivido cotidianamente por mulheres negras. A obra foi lançada em 2015 com estrondoso sucesso no Cinema Odeon, uma das salas de cinema mais tradicionais da cidade do Rio de Janeiro. O cinema, que tem capacidade para 600 pessoas, teve a lotação esgotada nos dois finais de semana de exibição do filme. Feito a partir de um financiamento coletivo que arrecadou 5 mil reais, *Kbela* passou, pela primeira vez no exterior, no Festival Internacional de Cinema da cidade de Praia, em Cabo Verde, dentro da mostra *Por um Cinema Negro no Feminino*, sob curadoria do FICINE. (OLIVEIRA, 2018, pág 265).

Mas não é só de curtas-metragens que vive o Cinema Negro brasileiro. Longas-metragens - em quantidade bem mais reduzida - também tem ganhado o reconhecimento da crítica, do público e prêmios em festivais nacionais e internacionais. Jeferson De filmou *M-8 - Quando a Morte Socorre a Vida*, baseada no livro homônimo de Salomão Polakiewicz. Prêmio do público de melhor filme de ficção no *Festival do Rio* em 2019, a obra conta a história de um estudante negro que acabou de ingressar numa faculdade de Medicina e numa aula de anatomia se depara com cadáver de um jovem negro, identificado como *M8*, que servirá para o estudo dele e dos amigos durante o primeiro semestre. Em 2021, Jeferson De lançou *Doutor Gama*. A obra é uma cinebiografia de Luiz Gama, advogado negro que libertou centenas de escravizados. Presidente da Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro (Apan), Viviane Ferreira dirigiu o *Um Dia Com Jerusa*, com Léa Garcia e Debora Marçal. O filme abriu o *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul* em 2019 e é uma versão ampliada de um curta quase homônimo, também dirigido por Ferreira e protagonizado pelas mesmas atrizes: *O Dia de Jerusa*.

O renomado ator e, agora, diretor de cinema Lázaro Ramos realizou *Medida Provisória* (2020), um drama social distópico em que o governo brasileiro obriga cidadãos negros a migrarem para a África. O filme ganhou o prêmio de melhor roteiro no *Indie Memphis Film Festival*, nos Estados Unidos. Ramos estreou na direção de longa-metragem, dois anos antes, com o *BANDO, UM FILME DE* (2018): documentário sobre o grupo de Teatro Olodum, de Salvador, e co-dirigido por Thiago Gomes. No município de São Gonçalo, região metropolitana do Rio de Janeiro, o

Coletivo Ponte Cultural realizou Proteção, filme sobre uma epidemia que atinge apenas pessoas brancas. Rodado de forma independente, o longa é roteirizado e dirigido pelo realizador Alberto Sena.

Até o Fim, de Glenda Nicácio (ela, negra) e Ary Rosa (ele, branco), foi eleito pelo júri popular como melhor longa-metragem na *23ª Mostra de Cinema de Tiradentes*, realizado em janeiro de 2020. A narrativa do filme é construída a partir do encontro de quatros mulheres negras que, ao longo de uma noite, discutem questões íntimas e familiares. De baixo orçamento, o filme foi realizado com a bilheteria de *Café com Canela*, primeiro longa-metragem da dupla de diretores, formados em cinema pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), em Cachoeira (BA). A instituição foi criada no primeiro mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva.

Lançado em 2017, *Café com Canela* foi eleito Melhor Filme pelo Júri Popular no 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, o mais antigo e um dos mais prestigiados festivais do país. A obra gira em torno do encontro de duas mulheres negras em busca da superação. Juliana Domingos escreveu sobre o filme:

> Ele tem um efeito antirracista porque mostra uma comunidade negra de forma diversa, matizada, heterogênea, sem simplificações. Ele contribui para ampliar o imaginário cinematográfico acerca de vidas que são muito brasileiras mas que não chegam às telas de um longa desta maneira. Ele não ensina que 'racismo é errado', ele mostra o quão rico e variado pode ser um ambiente simbólico, cultural, subjetivo de pessoas negras. É um filme afirmativo .(LIMA, 2018, sem página)

Glenda Nicácio também apresentou o seu segundo longa-metragem no *Festival de Brasília* (2018). Novamente em parceira com Ary Rosa, ela concorreu com *Ilha*, que narra a desventura de um jovem negro que quer fazer um filme sobre a sua vida e para isso seqüestra um renomado cineasta negro. Nessa edição do festival, o grande vencedor foi outro realizador negro: o cineasta mineiro André Novaes. Segundo longa-metragem de Novaes, *Temporada g*anhou o prêmio de Melhor Filme e outros quatros prêmios, entre eles de melhor atriz para Grace Passô, atriz e cineasta negra. André Novaes é um dos mais promissores realizadores da nova geração de cineastas brasileiros.

No gênero documentário, cineastas negros também realizaram filmes importantes de longa-metragem. Autor de *Negação do Brasil – O negro nas telenovelas brasileiras* - filme inspirado em sua tese de doutorado apresentado na Universidade São Paulo (USP) - e do clássico *As Filhas do Vento*, Joel Zito Araújo lançou, em 2019, *Meu Amigo Fela*, documentário sobre o gênio musical nigeriano Fela Kuti. Gaúcha radicada

em Salvador, a cineasta Camila Morares furou todas as bolhas e teve o seu documentário *O Caso do Homem Errado* (2017) pré-selecionada ao Oscar. O filme aborda o genocídio da população negra ao retratar a execução de um operário negro, confundido com um assaltante, pela Polícia Militar do Rio de Grande do Sul, na cidade de Porto Alegre.

O florescimento do Cinema Negro é fruto de sementes plantadas do final da década de 1990. A primeira delas é o *Manifesto - Gênese do Cinema Negro Brasileiro*, escrito pelo cineasta Jeferson De. Em 1998, enquanto se celebrava o primeiro centenário do cinema brasileiro, alguns dos excluídos dos festejos, representados por um grupo de jovens cineastas negros de São Paulo (Jeferson De, Rogerio de Moura, Ari Candido, Noel Carvalho, Billy Castilho, Daniel Santiago, Lilian Solá Santiago e Luiz Paulo Lima), passaram a se reunir rotineiramente - em articulações formais e informais - para discutir as representações do negro no cinema nacional. Esses encontros culminaram com o lançamento, em agosto de 2000, durante *11º Festival Internacional de Curtas de São Paulo*, do *Dogma Feijoada*.

> O grupo cinema Feijoada foi a primeira afirmação pública de diretores negros. O que é da maior importância uma vez que o modelo de produção brasileiro concentra o poder de decisão nos diretores. Assim sendo, o manifesto do grupo, vai ao âmago das questões (inclusive raciais) que evolvem a representação, que é, exatamente, o de discutir quem detém o monopólio de construir representações de si, do seu grupo social, e dos outros.. (CARVALHO , 2005, pág.97-98)

O *Dogma Feijoada* preconizava sete exigências fundamentais para a criação do Cinema Negro brasileiro: (1) o filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro; (2) o protagonista deve ser negro; (3) a temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; (4) o filme tem de ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; (5) personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; (6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; (7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados.

Na mesma linha, no ano seguinte, atores, atrizes e realizadores negros e negras (Antônio Pitanga, Antônio Pompêo, Joel Zito Araújo, Luiz Antônio Pillar, Maria Ceiça, Maurício Gonçalves, Milton Gonçalves, Norton Nascimento, Ruth de Souza, Thalma de Freitas e Zózimo Bubul) apresentaram novas reivindicações no Manifesto de Recife, durante a 5º edição do *Festival de Cinema de Recife*. O documento colocava em

discussão a diversidade étnica no campo audiovisual brasileiro e conclamava uma "uma aliança irrestrita incluindo negros, índios, brancos, asiáticos e todos que apóiam uma nova estética que valoriza a cor da pele negra e a diversidade das manifestações artísticas negras" (STAM, 2008, pág. 508).

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

> Deste modo, comparando os dois movimentos, é possível afirmar que, diferentemente do Dogma Feijoada, que se tratava mesmo de um manifesto, um chamado de atenção às demandas para transformação nos modos de representar o negro no cinema, o Manifesto de Recife pode ser considerado o primeiro movimento que almeja, na história do cinema negro, a elaboração de políticas públicas de ação afirmativa para o audiovisual. Em comum, além das demandas, ambos se desdobraram na produção de reflexões sobre o negro no audiovisual brasileiro pelos próprios cineastas, como podemos ver nos trabalhos de Jeferson De (2005) e Joel Zito Araújo (2001) (OLIVEIRA, 2018, pág..261)

Organização pioneira na luta do Povo Negro no Brasil, o Movimento Negro Unificado (MNU) tem entre as suas reivindicações históricas o acesso da população negra ao ensino superior. Em certa medida, essa demanda passou a ser atendida a partir de 2003 com a chegada do Partido dos Trabalhadores ao governo federal. Apesar de todas as suas contradições, durante a vigência dos governos petistas - principalmente, nos dois mandatos do então presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2003 a 2011) - as políticas educacionais ganharam novos contornos no país. Visando a democratização da educação superior, foram tomadas várias medidas: a criação do Programa Universidade para Todos (Prouni), a ampliação do Fies, a aprovação da Lei de Cotas Raciais e a abertura de cursos de cinema e de comunicação nas novas universidades federais criadas fora do eixo Rio - São Paulo. Essas ações contribuíram para formação de uma geração de cineastas negros, que reivindicava a sua representação (CARVALHO, 2018).

Mas, o grande impulso para consolidação do Cinema Negro brasileiro contemporâneo veio quando Zózimo Bulbul, aos 70 anos, pôs em prática aquele que foi, segundo o próprio, a maior empreitada de sua vida: a construção de elos

contemporâneos entre os realizadores negros da diáspora e o continente africano. Em 2007, Bulbul deu início às atividades do Centro Afro Carioca de Cinema, no Rio de Janeiro, na região da Lapa, e passou a promover o *Encontro de Cinema Negro – Brasil, África, Caribe e Outras Diásporas*. A inspiração de Bulbul vinha de dez anos antes, quando o cineasta participou da 15ª edição do *Festival Pan-africano de Cinema e Televisão* (FESPACO), realizado na cidade de Ouagadougou (antigo Alto Volta), capital de Burkina Faso, no continente Africano. (OLIVEIRA, 2018). Encerro este capítulo com uma fala de Jorge da Silva, mais conhecido como Zózimo Bulbul, pai do Cinema Negro brasileiro.

> A importância desse encontro se dá entre outras coisas para dar visibilidade aos cineastas negros e negras do Brasil e aos seus filmes, muita gente que eu nem sabia que existia, mas existe e está fazendo cinema, e o Encontro foi uma oportunidade de mostrar a nossa cara, de se ver os filmes e debater a respeito dos mesmos, pois pra mim é muito importante debater o cinema, não basta só assistir. Quando nós abrimos o Centro Afro Carioca de Cinema, e fiz o I Encontro de Cinema Brasil África, sabia que isso aqui era uma arma, e que vai dar frutos lá na frente. Ao invés de comprar um "38" ou uma metralhadora, e ir para favela eu optei por trazer a favela aqui pra dentro, pra estudar o audiovisual, o cinema, que para mim é a arma mais moderna que existe hoje. (BULBUL apud CENTRO AFROCARIOCA DE CINEMA, c2013, sem página)

A minha tarefa no capítulo a seguir é buscar, ao longo da história da sétima arte cinematográfica, passagens e reflexões que nos permitam pensar que escolhas formais de cada cineasta comportam uma ideologia - um modo de olhar o mundo.

2 - Griffith, *travelling*, *mise-en-scène* e AR-15

> Há um poder de manipulação da realidade que o cinema possibilita a partir do momento que passa a ser utilizado como instrumento de propagação de ideias, valores e diversidade de concepção de mundo.
>
> Claudinei Jair Lopes

2.1 Griffith - o cineasta da Klan

Filho de um soldado confederado da Guerra Civil estadunidense - de quem cresceu ouvindo as histórias do conflito - David Wark Griffth é o homem por detrás de *O Nascimento de uma Nação (The Birth of a Nation)*. Épico do período silencioso (1915), o filme é considerado uma obra chave da história do cinema. Nele, Griffith reúne e refina todos os artifícios existentes nos primórdios do cinema para se contar uma história por meio de uma câmera e assim constrói uma sintaxe para a linguagem cinematográfica, abrindo caminho para o surgimento do cinema clássico. Nos mais de 190 minutos de filme, são usadas pela primeira vez - com maestria e extraordinário domínio - técnicas que até hoje são indispensáveis ao cinema narrativo, como os *close-up* faciais, os cortes rápidos, a câmera em movimento e a montagem paralela.

No entanto, os méritos de Griffith em forjar uma gramática para o cinema são maculados pela temática da obra: *O Nascimento de uma Nação* é um filme racista. Ao retratar a Guerra de Secessão e a Reconstrução do Sul dos Estados Unidos, a partir da história de duas famílias, os Stonemans e os Camerons, Griffith realiza um filme que propaga a ideia do afro-americano como inimigo comum da nação estadunidense - contra o qual todos os brancos, nortistas e sulistas, deveriam se unir, justificando assim a ascensão da *Ku Klux Klan* como o bastião salvador de uma América Branca, prestes a sucumbir em uma “anarquia de negros", conforme anuncia o inter-título inicial da obra.

> Nascimento de uma nação é um filme absolutamente desprezível e repugnante. Infelizmente, também é uma das obras mais importantes da história do cinema, que se popularizou definitivamente ao provar que também representava uma significativa forma de arte. (...) É um filme profundamente corrompido, não se envergonhando de glorificar o racismo e, consequentemente, de pregar a dominação dos brancos sobre os negros. E o que é pior: para provar seu ponto de vista, esta produção distorce a História de tal maneira que, no final, o espectador é obrigado a torcer pelo “mocinho”

> – ninguém menos do que o “fundador” da Ku Klux Klan. (VILLAÇA, 2000, sem página).

Mais do que qualquer outra cena de *O Nascimento de uma Nação,* a sequência conhecida como *Perseguição a Gus* é a que mais interessa à finalidade deste capítulo e às discussões propostas nesta dissertação. Nela, Flora Cameron, filha caçula dos Cameron, vai passear no bosque, apesar da advertência de seu irmão, Ben Cameron, protagonista da obra. Ex-escravizado pelos Cameron, Gus é um soldado da União e um dos vilões do filme. Ele começa a perseguir Flora com a intenção de estuprá-la. Encurralada, ela decide pular de um penhasco, sacrificando a própria vida, para não ser desonrada. A seqüência, construída por uma montagem paralela, termina com Ben tomando nos braços o corpo de sua irmã.

Em O *Espectador Negro – Questões acerca da Identificação e Resistência (1988),* Manthia Diawara, cineasta negro, professor e teórico cultural malinês, comenta como Griffith constrói a *Perseguição a* Gus para decretar a vilania de Gus e a pureza e Flora Cameron.

> O ritmo da edição é mais rápido quando Gus caça Little Sister e mais devagar quando Little Colonel a toma em seus braços. Muita iluminação é utilizada em Little Sister e em seu irmão, enquanto Gus é visto às sombras. Enquanto Little Colonel veste uma farda de acordo com seu status militar e sua irmã enverga um vestido simples, Gus não leva consigo seu uniforme de capitão e sua pronúncia incorreta do inglês confirma sua “inferioridade” e seu caráter de “Outro”.
>
> A leitura dominante dessa sequência privilegia uma visão maniqueísta de raça na qual Gus representa o mal absoluto, ao passo que Little Colonel e sua irmã personificam o bem absoluto. Montagem, mise en scène e conteúdo narrativo são combinados para impelir o espectador a tomar Gus como a representação do perigo e do caos: ele é o estranho, aquele que não se parece conosco, do qual precisamos nos proteger. Seja negro ou branco, homem ou mulher, o espectador supostamente deveria se identificar com os Camerons e encorajado a odiar. (DIAWARA, 1988)

Em *O Nascimento de uma Nação,* a *Perseguição a Gus* é o ápice da construção de Gus - ou de todo homem negro - como predador sexual de mulheres brancas. Griffith já vinha preparando o terreno, demonstrando aos espectadores as compulsões sexuais incontroláveis e bestiais do personagem, com passagens em que Gus assediava constantemente as mulheres brancas. Essas cenas davam pistas da iminente ameaça, que deflagraria um ponto de virada na trama. Diante da emancipação dos negros, Griffith sabia que um dos temores dos brancos sulistas era de que suas mulheres brancas se tornassem presas fáceis para as violações dos homens negros.

Em uma das passagens de *Violação, racismo e o mito do violador negro*, artigo presente no livro *Mulheres, Raça & Classe*, a filósofa afro-americana Angela Davis (1981) dialoga com o pensamento do escritor e abolicionista afro-americano Frederick Douglass para enfatizar que o mito do homem negro estuprador é um estereótipo racista. Ou seja, uma invenção política.

> Como assinalou Frederick Douglass, os homens negros não foram indiscriminadamente rotulados de violadores durante a escravatura. Em toda a guerra civil, de facto, nem um único homem negro foi publicamente acusado de violar uma mulher branca. Se os homens negros possuíssem a animalesca urgência de violar, argumentou Douglass, este alegado instinto violador certamente tinha sido ativado quando as mulheres brancas estavam menos protegidas pelos seus homens que estavam a lutar no Exército da Confederação. (DAVIS, 2016, pág. 140)

Voltemos ao *O Nascimento de uma Nação*. Revoltado com a trágica morte de Flora, Ben Cameron decide vingar-se e recria a *Ku Klux Klan* para impedir que episódios da mesma natureza voltem a acontecer. Lê-se num inter-título: *"os homens da cidade começam a procurar o acusado Gus querendo lhe dar um julgamento justos nos corredores escuros do Império Invisível"*. Gus é perseguido e linchado pela Klan, numa das cenas mais brutais do cinema.

Ainda em *Violação, racismo e o mito do violador negro*, Angela Davis escrutina o grito racista e fraudulento de violador dirigidos aos homens negros e a construção da imagem fictícia do homem negro estuprador, ao longo da história estadunidense, como justificativas para ataques ao povo negro.

> Na história dos Estados Unidos, a acusação de violação permaneceu como um dos mais formidáveis artifícios inventados pelo racismo. O mito do violador negro foi metodicamente conjeturado sempre que as recorrentes ondas de violência e terror contra a comunidade negra exigiram justificações convincentes. (DAVIS, 2016, pág. 131)

As leis contra estupros nos Estados Unidos foram criadas para proteger homens brancos e suas famílias, segundo Angela Davis. Por conta disso, a agressão sexual contra as mulheres negras, praticada por homens brancos, quase nunca foi punida. Por sua vez, acusações de violação sexual contra os homens negros, inocentes ou culpados, passaram a ser constantes. Entre 1930 e 1967, dos 455 homens condenados por estupro, 405 eram negros - todos eles foram executados. Nesse período, cresceu também o número de linchamentos de homens negros. Linchar os homens negros se converteu em prática legítima e justificável para vingar agressões sexuais sofridas por mulheres brancas.

> Numa sociedade onde a supremacia masculina era tentacular, os homens que estavam motivados em fazer o seu trabalho para defenderem as suas mulheres podiam ser desculpados de todo o excesso que pudessem cometer. Pois o seu motivo era sublime e uma ampla justificação pelas barbaridades resultantes. (DAVIS, 2016, pág. 142)

O caso do menino Emmett Till é emblemático. Em 1955, no Misissipi, Emmett Till, garoto negro de 14 anos, foi sequestrado, linchado e morto por dois homens brancos após supostamente ter assobiado para uma mulher branca, Carolyn Bryant. Os dois assassinos, Royan Bryant e Milam, foram inocentados por um júri composto apenas por homens brancos. Em 2008, em entrevista ao historiador Timothy Tyson, autor do livro *The Blood of , Emmett Till*, (O Sangue de Emmett Till, tradução livre), Carolyn Bryant afirmou que mentiu ao júri ao confirmar que Emmett Till havia assediado ela.

Outro episódio notório de fraudulentas acusações de estupro contra afro-americanos é o caso que ficou conhecido como *Os Cinco do Central Park*. Em abril de 1989, cinco jovens - quatro negros e um latino, entre 14 e 16 anos - foram presos acusados de estuprar e agredir brutalmente uma mulher branca que corria no Central Park. Interrogados por horas a fio, sem a presença de seus responsáveis ou advogados, os jovens foram coagidos a confessar o crime. À época, o ex-presidente dos E.U.A Donald Trump, então um magnata do ramo imobiliário, chegou a publicar anúncios de página inteira nos jornais pedindo a volta de pena de morte em Nova York.

Além da confissão, obtida ilegalmente, não havia provas materiais contra nenhum dos rapazes. Ainda assim, todos eles foram condenados e cumpriram penas entre seis e 13 anos de prisão. Em 2002, um homem chamado Matias Reyes confessou o estupro da jovem do Central Park - o teste de DNA confirmou a autoria do crime - e as acusações contra os jovens foram retiradas. Em 2019, a Netflix - provedora global de filmes e séries de televisão via streaming - lançou a minissérie *Olhos Que Condenam*, com direção e roteiro da cineasta afro-americana Ava Duvernay.

Voltemos, mais uma vez, ao famigerado *O Nascimento de uma Nação.* Apesar dos protestos da Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor (*National Association for the Advancement of Colored People;* NAACP), o filme de Griffith foi um estrondoso sucesso. A obra foi vista por mais de 1 milhão de pessoas - lembremos que a obra foi lançada em 1915 -, arrecadou uma bilheteria recorde de 18 milhões de dólares e se tornou o primeiro *blockbuster* da história do cinema. Baseado no romance

histórico *The Clansman* (*O Homem da Clan*, 1905), do pastor Thomas Dixon Jr - assumidamente contra a igualdade de direitos civis entre brancos e negros -, o filme reacendeu o interesse pela KKK, impulsionando a segunda da fase dessa criminosa organização supremacista branca.

> Sobre o racismo do filme, Griffith alegava que somente retratou o momento histórico, sem julgá-lo. Após sua exibição na Casa Branca (a primeira vez que o cinema mereceu tal distinção), o presidente Woodrow Wilson, que fora historiador — e que instaurou a segregação no Executivo! — disse que "O nascimento de uma nação era a História escrita com a luz". A legitimação pela História, a película como documento, o cinema como verdade. Claro, tratava-se apenas de uma versão dela: a falsa. O olhar do branco, dos vencedores, que impuseram as leis Jim Crow, a perda dos direitos civis e do voto aos afro-americanos, a segregação. (ALMEIDA, 2013, pág.22)

Os produtores negros de cinema, que desde 1910 produziam o *Race Movies* (na livre tradução filmes de raça), buscaram realizar um filme para questionar a versão *griffithiana* da Guerra Civil estadunidense e para compensar a representação negativa dos negros feita em *O Nascimento de Uma Nação*. Em 1918, a produtora *Photoplay Corporation* lançou *The Birth of a Race* (*O Nascimento de uma Raça)*. Contudo, o filme, financiado por negros e brancos, não conseguiu verba para a distribuição e se tornou um fiasco colossal (ALMEIDA, 2013).

Em *O Nascimento de uma Nação*, D.W. Griffit articula um discurso fílmico, manipulando a linguagem do cinema, para oferecer aos espectadores a sua visão de mundo, seus valores e a sua ideologia. Por exemplo, para enfatizar a vilania de Gus, Griffith dá ao personagem uma aparência grotesca e abusa dos *close-ups* em seu rosto para gerar um sentimento de repulsa e a animosidade dos espectadores por Gus. Em várias cenas, os negros são representados por meio de estereótipos, como figuras ignorantes, violentas e manipuláveis.

Griffith também fez uso do infame *black face*. Na cultura estadunidense, essa maquiagem tem origem nos espetáculos de menestréis. Neles, atores brancos se pintavam de preto para ridicularizar os afro-americanos. Por causa disso, essa prática é considerada racista. Em *"O Nascimento de uma Nação"*, Walter Long se pinta com rolha de cortiça queimada (burnek cork) para atuar na pele de Gus e George Siegmann como Silas Lynch, homem negro, protegido dos Stonemans, que será eleito vice-governador da Carolina do Sul, estado onde se passa o filme. Lynch, que desejava se casar com uma mulher branca, é um dos vilões da obra.

> A decisão de Griffith de não usar atores negros para personagens negros foi bastante criticada. (...) Segundo Melvin Stokes, Griffith chegou mesmo a abrir mão de defender sua decisão de não usar atores negros em papéis de destaque. A escassez de atores negros profissionais na costa oeste, ou a opção por usar atores de sua própria companhia poderiam ter sido argumentos plausíveis, mas nem mesmo eles foram usados como justificativas. Foi bastante revelador que as tentativas de explicação do diretor foram baseadas em termos de franco racismo: o desejo de excluir 'sangue negro' (MOÇO, 2010, pág. 46 -47)

Em *A Arte do Cinema: uma Introdução,* David Bordwell e Kristin Thompson afirmam que a forma fílmica é "o sistema geral de relações que percebemos entre os elementos do filme todo" (2013, pág 111). Desse ponto de vista, o conteúdo - que muitos acreditam ser algo externo - integra a forma de um filme. Pois temas e ideias abstratas também são componentes da obra cinematográfica. *O Nascimento de uma Nação* é exemplar de como a forma fílmica molda o conteúdo.

> Tome, por exemplo, um tempo histórico como a Guerra Civil Norte Americana. A Guerra Civil enquanto fato pode ser estudada, suas causas e conseqüencias debatidas, mas num filme como "O Nascimento de uma Nação" (The Birth of a Nation,), a guerra civil não é um conteúdo neutro. Ela passa a fazer parte de ralações com outros elementos: a história de duas famílias, uma certa visão política a respeito da Reconstrução e o estilo épico das cenas de batalhas. O filme de Griffth retrata a Guerra de Civil de forma coordenada com outros elementos do filme. Outro filme feito por outro cineasta poderia tratar do mesmo tema (a Guerra Civil), mas, nessa caso, o assunto teria outra função no sistema formal diferente. (...) O tema, portanto, é moldado pelo contexto formal de um filme e por nossas percepções desse mesmo contexto. (BORDWELL e THOMPSON, 2013, pág.112)

Em *O Nascimento de uma Nação,* as escolhas formais de Griffith estão de acordo com a sua visão ideológica de mundo. Para avançarmos nessa discussão, agora, vamos passar para uma celeuma cinematográfica criada no final da década 1950 e início década de 1960 nas páginas amarelas da revista *Cahiers du Cinéma,* co-fundada pelo crítico de cinema André Bazin. Trataremos do abjeto *travelling* de Kapò. segundo Jacques Rivette (1961).

2.2 - A moral é uma questão de travelling ou travelling é uma questão de moral?

> (...) todos os movimentos de "câmera", maquínicos ou não, constituem sempre a marca de um olhar.
>
> Philippe Dubois

Tudo começou com *Sam Fuller: nos passos de Marlowe*, artigo do cineasta e crítico de cinema Luc Moullet, originalmente publicado em março de 1959 na *Cahiers du Cinéma*. O texto é uma defesa do cinema de Samuel Fullller: a consistência de seu estilo, às marcas de autoria presentes em sua obra - mesmo ele produzindo no sistema de estúdios. Assim como o estadunidense Howard Hawks e o inglês Alfred Hitchcock, o cineasta não era visto com bons olhos pelo meio artístico da época. Ele era tido pelos críticos franceses progressistas, como Georges Sadoul, como "um cineasta pequeno, sem destaque, de “filmes B”, e bastante conservador em termos políticos"(GARCIA, 2014, pág. 12). Os redatores *Cahiers du Cinéma* foram os principais responsáveis por elevarem cineastas, outrora desprezados por serem meramente comerciais - Nicholay Ray, Otto Preminger, Anthony Mann, Fritz Lang, Elia Kazan -, ao panteão de mestres e verdadeiros autores do cinema. Para enfatizar a ética formal dos filmes de Fuller, Moiullet escreve: "A moral é uma questão de travellings".

No mesmo ano, o cineasta Jean-Luc Godard participa de uma mesa redonda sobre *Hiroshima Mon Amour* (Alain Resnais, 1959), junto ao cineasta e também crítico Éric Rohmer. Em dado momento do debate, registrado em texto publicado na *Cahiers du Cinéma*, Jacques Doniol-Valcroze, o mediador, questiona Éric Rohmer sobre o seu incômodo diante das imagens que mostram o estrago avassalador causado pela bomba atômica no Japão: “Moralmente ou esteticamente?”. Dado a polêmicas e a frases de efeitos, Godard responde, lançando um dos seus mais famosos axiomas: 'É a mesma coisa. O travelling é uma questão moral". Dois anos mais tarde, na mesma *Cahiers du Cinéma*, o crítico e cineasta Jacques Rivette publica um artigo, que se tornou célebre, intitulado *Da Abjeção*. No texto, ele evoca o aforismo godardiano: para criticar, de forma contundente e devastadora, *Kapo - Uma História do Holocausto*, e para condenar "ao mais profundo desprezo" o diretor da obra, o cineasta italiano Gillo Pontecorvo.

Antes de prosseguirmos, veremos *Kapo*. O filme narra a história de uma jovem judia, Edith, capturada com sua família em Paris e enviada para a morte em Auschwitz, na Polônia. Buscando sobreviver a qualquer custo, a jovem resolve ganhar a confiança dos nazistas - mesmo após a traumática execução de seus pais. Assim, ela se torna guardas das outras prisioneiras - a tal Kapo, que dá título ao filme. No horror do campo de concentração, Edith se envolve com um prisioneiro russo, Sasha, que irá levá-la a encarar o mundo sob uma nova perspectiva e a lutar pela liberdade.

O que havia de tão odioso em *Kapo* para despertar a ira em Rivette? Tudo foi causado por uma única cena, ou melhor, para ser exato, por um movimento de câmera: um *travelling* - conforme, a essa altura do texto, o leitor deve intuir. A cena, em questão, envolve uma das prisioneiras de Auschwitz, interpretada por Emmanuelle Riva - a protagonista de *Hiroshima Mon Amour*. Desesperada, ela se suicida, indo de encontro às cercas eletrificadas do campo de concentração. Num gesto gratuito e esteta, Pontecorvo realiza o tal *travelling*, para reenquadrar, de forma estilizada e espetaculosa, o cadáver da prisioneira presos aos fios em alta tensão. Ponto. A celeuma estava criada.

> "Vejam então, em Kapo, o plano em que (Emanuelle) Riva se suicida, jogando-se no arame farpado eletrificado; o homem que decide, nesse momento, fazer um travelling para frente para reenquadrar o cadáver em contra-plongée, tomando o cuidado de inscrever exatamente a mão levantada num ângulo de seu enquadramento final, esse homem só tem direito ao mais profundo desprezo." (RIVETTE apud DANEY, 2014, sem página)

O *travelling é* um movimento que "consiste numa deslocação da câmera durante a qual o ângulo entre o eixo óptico e trajectória da deslocação permanece constante". (MARTIN, 2005, pág. 57). Ou seja, é quando a câmera se movimenta em paralelo ao objeto filmado, para direita ou para a esquerda. Provavelmente, quase todo filme contemporâneo tem um *travelling* para chamar de seu. Por causa disso, arrisco a dizer que, hoje, mover a câmera pelo cenário até um determinado ponto pode dar ao espectador a impressão de ser uma tarefa banal - e talvez realmente seja -, dado o surgimento de câmeras mais leves e portáteis e da própria evolução tecnológica do maquinário necessário para a realização de um filme. No entanto, quando *Kapò* foi filmado, no final da década de 1950, um *travelling* era um empreendimento. "Necessitava-se que o cineasta, para fabricar esse movimento, tê-lo idealizado por um longo tempo e ter a convicção do que estava a fazer com seu filme." (DE OLIVEIRA, 2014, pág. 28).

Ao investir contra o *travelling* feito por Gillo Pontecorvo, Rivette acusa o cineasta de não se interrogar sobre como proceder perante um tema como o Holocausto, de não preocupar-se em construir uma representação justa sobre aquilo que é tão difícil de filmar. Para ele, Pontecorvo realiza uma cisão entre a moral e a forma de um filme. Em suma, Rivette defende que deve haver ética nas escolhas estéticas de uma obra cinematográfica.

> (...) o cineasta julga o que mostra e é julgado pela forma como mostra. Fazer um filme é mostrar certas coisas, mas é, ao mesmo tempo, e mediante a mesma operação, mostrá-las desde certo ângulo, sendo essas duas ações rigorosamente indissociáveis. (BEZERRA, 2010, pág. 15)

O que estava em jogo era uma recusa ao vale tudo no campo da imagem. Num artigo - com ares de crônica - em que a narra a construção de seu olhar como crítico de cinema, Serge Daney, da *Cahiers du Cinema*, se debruça sobre a questão, a partir de um leitura comparativa entre *Noite e Neblina* (*Nuit et brouillard*, Alain Resnais, 1955) e *Kapo*. "Eu sentia que as distâncias estabelecidas por Resnais entre o assunto filmado, o sujeito filmante e o sujeito espectador eram, em 1959 como em 1955, os únicos possíveis", escreve, em "*O travelling de Kapo"* (1992), para acrescentar em seguida: "Noite e Neblina, um "belo" filme? Foi Kapò que quis ser um filme belo e não foi". (DANEY, 2014, sem página)**.**

Seguindo a trilha de Rivette, Daney fala sobre a existência de dois tipos de cinema. Um deles é aquele que trata de temas políticos como moldura para provocar o espetáculo, transformando tudo em mera mercadoria. Nesse espectro, se inscreveria Kapo. Em oposição, haveria um cinema, essencialmente, político - engajado em registrar o momento histórico para a posterioridade, na tentativa de impedir que novos horrores voltem a acontecer. O exemplo seria *Noite e Neblina* (1955). Sobre os campos de concentração do regime nazista, a obra foi realizada dez anos após o fim da Segunda Guerra Mundial. Daney afirma que o cinema político não pode se guiar pela cartilha do espetáculo, pelas leis pura da ficção, pela mecanismo da ilusão cinematográfica e da alienação do espectador.

O crítico Ruy Gardnier, em texto para a revista Contracampo, intitulado *O cinema faz política (1): Gillo Pontecorvo*, questiona as escolhas do diretor de Kapo:

> Nesse caso, poderia-se perguntar o que afinal mais interessava o diretor do filme? Falar sobre os campos de concentração ou sobre o amor de dois jovens? Se o primeiro, o filme é ruim e vergonhoso; se o segundo, por que os campos? É nojento colocar o campo de concentração como cenário de uma *love story* trágica, e é especialmente nojento de uma hora para outra retirar o foco de uma coisa maior (aquilo que faz o diferencial do filme, o de querer retratar os campos) para uma coisa menor. Não que o amor seja necessariamente uma coisa menor, pelo contrário. É o uso que se faz dele. (GARDNIER, 2014, sem página)

Antes de criarem da *nouvelle vague* francesa, Rivette, Rohmer, Godard, Claude Chabrol e François Truffaut se dedicaram ao exercício da crítica cinematográfica com

alguns dos textos que vimos nessa seção. Escrevendo na *Cahiers du Cinéma*, eles receberam, de André Bazin, o apelido de "jovens turcos" hitchcock-hawksianos. Bazin, assim, tenta descrever o raciocínio crítico dos redatores de sua revista: "se [os hitchcock-hawksianos] têm tanta estima pela *mise en scène* é porque em grande medida percebem nela a própria matéria do filme , uma organização dos seres e das coisas que constitui em si mesmo seu sentido, e me refiro tanto ao moral quanto ao estético". O que é a mise-en-scène?

2.3 - A mise-en-scène

Tudo está na mise-en-scene
Michel Mourlet

O conceito de *mise-en-scène* tem a sua origem no teatro francês, do final do século XIX/ início do XX. Já na segunda fase do cinema de atração, de 1903 até 1907, quando "os filmes de ficção começam a ter múltiplos planos", o termo já vinha sendo aplicado à arte cinematográfica. Em 1907, podemos encontrá-lo em textos de George Méliès, por exemplo: "A *mise en scène* é preparada de antemão, assim como os movimentos de figuração e o posicionamento do pessoal" (MÉLIÈS apud OLIVEIRA, 2010, pág. 4). Mas foi a partir da criação da *Cahier du Cinéma*, em 1951, que *a mise-en-scène* tem a sua quintessência no meio cinematográfico.

Mise-en-scène significa "pôr em cena" e traduzido por português pode ser entendida como encenação. Porém, precisamos fazer uma ressalva, conforme afirma Jacques Aumont, em *O Cinema e a Encenação*: se, no teatro, encenar é pôr em cena, no cinema, tudo reporta ao quadro" (2006, pág. 84). Transposto para o cinema, '*mise-en-scène'* é muito mais dos que aspectos que coincidem na tela e no palco (cenário, iluminação, figurino e atuação dos personagens): "Os estudiosos do cinema, estendendo o termo para direção cinematográfica, o utilizam para expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico (BORDWELL e THOMPSON, 2013, pág. 205).

Ao longo dos anos de 1950 e 1960, os hitchcock-hawksianos (comandados por Jacques Rivette e Éric Rhomer) e os mac-mahonistas (liderados pelo crítico francês Michel Mourlet, autor do célebre manifesto *"Sur un art ignoré"*, publicado nos *Cahiers dú Cinema em 1959)* formularam reflexões para se chegar à definição clássica de *mise-en-scène.*

> Ambas as vertentes buscaram entender o que seria a essência da mise en scène, acreditando poder encontrar, no decorrer dessa busca, o coração secreto das obras dos cineastas que admiravam e, por tabela, o núcleo pulsante da obra cinematográfica como um todo. (OLIVEIRA, 2010, pág. 2).

Mas não irei me ater a dissertar sobre o pensamento dessas duas vertentes da crítica francesa acerca desse conceito complexo, que é a mise-en-scène. Basta a consciência de que a *mise-en-scène* é um instrumento de produção de sentidos a partir das escolhas da direção do filme. "No controle da mise-en-scène, o diretor encena o evento para a câmera" (BORDWELL; THOMPSON'S, 2013, pág. 207). É verdade que um bom o diretor deve ter conhecimento técnico de todas as etapas necessárias para a realização de filme, mas isso não significa dizer que ele trabalhe sozinho. Embora seja o diretor que assine a obra e por causa disso venha assumir o posto de autor do filme, o cinema é uma arte coletiva, conforme já discutimos. Para construir a *mise-en-scène*, o diretor recorre à contribuição técnica e criativa de outros artistas, como diretores de fotografia, diretores de arte, figurinistas, maquiadores, cenógrafos, atores e atrizes etc. O resultado estético do filme é concebido pelo diretor e concretizado por ele e sua equipe de trabalho.

Para alguns autores, como André Gaudreault e François Jost (2009), o conceito de *mise-en-scène* fílmica vai além do cenário, do figurino, da iluminação e da encenação e engloba a cinematografia e a montagem. Para Bordwell e Thompson é possível pensar a montagem “como a coordenação de um plano com o seguinte” (2013, pág. 350). Já sobre cinematografia, os autores escreveram:

> Ao controlar a mise-en-scène, o cineasta encena um acontecimento a ser filmado. O cineasta tambpem controla as qualidades cinematográficas do plano - não apenas o que é filmado, mas também como é filmado. O fator "como" envolve três áreas de escolha: (1) os aspectos fotográficos do plano, (2) o enquadramento e (3) a duração do plano.
> (BORDWELL; THOMPSON'S, 2013, pág. 273).

Desde sua quintessência na crítica cinematográfica francesa na década de 1950, a *mise-en-scène* fílmica se reconfigurou nesse intervalo de 70 anos. Já na década de 1960, novas formas de lidar com a *mise-en-scène* surgiram com o cinema moderno. Nos anos 80, o cinema maneirista trouxe novas expressões fílmicas até desembocar na estética de fluxo, no início desse século.

> Após o esgotamento do maneirismo, que por sua vez já era o esgotamento do moderno, surge um cinema que não vai se apresentar como um neo-classicismo. Muito pelo contrário: ele impossibilitará que se fala de mise en

> scêne como se fala a propósito do cinema de Fritz Lang, Otto Preminger, Joseph Losey ou mesmo Brian de Palma. (OLIVEIRA, 2010, pág 1)

Na passagem dos anos 1990/2000, há o surgimentos de filmes - oriundos das mais diferentes cinematografias- que fogem da ideia tradicional de *mise-en-scéne*. São obras mais fluídas, que tensionam a temporalidade do plano cinematográfico. Essa tendência, o crítico da *Cahiers du Cinéma* Stéphane Bouquet definiu, numa série de artigos, como "cinema de fluxo". Apostam na estética de fluxos filmes de diretores com Claire Denis, Gus Van Sant, Hou-Hisiao-hsien, Apichatpong Weerasethakul, entre outros. Em 2002, Jean-Marc Lalanne afirmará que o horizonte estético do cinema contemporâneo tem a forma de um fluxo.

> Um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens no qual se abismam todos os instrumentos clássicos mantidos pela própria definição de mise en scéne: o quadro como composição pictual, o *raccord* como agente de significação, a montagem como sistema retórico, a elipse como condição narrativa. [...] a montagem é reduzida a um trabalho mínimo: trata-se simplesmente de juntar, como vagões, imponentes planos-sequência, de verdadeiros blocos de granitos indivíseis (LALANNE apud OLIVEIRA, 2010, pág. 98)

Diante da estética de fluxo no cinema contemporâneo, Jacques Aumont coloca a seguinte questão: "Será o fim da mise en scène?". A propósito da análise do filme *O Intruso* (Claire Denis, 2004), na conclusão de *O Cinema e a Encenação*, ele escreve:

> Em o Intruso, Claire Denis conta uma história acerca da qual é impossível saber que partes são "reais"e que partes são sonhadas e fantásticas; o filme multiplica as elipses, nunca assinaladas como tais e de duração variável, tornando difícil e aleatória a compreensão da história (muitos pormenores não são esclarecidos); enfim, não hámise en scène no sentido de disposição do plano como quadro: os planos são quase sempre pormenores - principalmente os rostos em primeiro plano - , o que acaba por impedir, quase permanentemente, que se restabeleçam mentalmente as relações espacio-temporais entre personagens e planos. (AUMONT, 2006, pág.179)

Seja utilizando a *mise-en-scène* clássica ou outras experiências fílmicas que divergem desse modelo, o diretor fará escolhas estilísticas para orquestrar todos os elementos da construção da narrativa do filme e seus efeitos. O cenário, o figurino, a iluminação e performance dos atores, cada um à sua maneira, devem agir em função do efeito pretendido.

> De todas as técnicas de cinema, a mise en scène é aquela com a qual estamos mais familiarizados. Depois de ver um filme, podemos não nos lembrar dos cortes ou dos movimentos da câmera, das fusões ou do som off. Mas nos lembramos do figurino em E o vento levou (Gone with the wind) e da iluminação fraca e fria da Xanadu de Charles Foster Kane. Temos vívidas

> memórias das ruas enevoadas em à beira do Abismo (The big sleep) e do covil labírintico de iluminação fluorescente de Bufalo Bill em O silêncio dos inocentes (The silence of the lambs). Lembramos Harpo Marx subindo no carrinho de Edgar Kennedy em Diabo a quatro (Duck soup). de Katharine Hepburn ousadamente estilhaçando os tacos de golfe de Cary Grant em núpcias do escândalo (The Philadelphia story) e de Michael J. Fox fugindo de estudantes encrenqueiros num skate improvisado em De volta para o futuro (Back to the future) Em suma, muitas das nossas memórias mas bem gravadas do cinema acabam se centralizando na mise-en-scéne" (BORDWELL; THOMPSON'S, 2013, pág. 205).

Ainda, hoje, a *mise-en-scène* é responsável pelo impacto do obra, é o passaporte para o mundo do filme e dela que o espectador irá lembrar, mais facilmente, ao sair desse universo.

2.4 - O cinema é uma arma

> Um fuzil é sempre um fuzil, o que é significativo não é o fuzil, mas sim quem o maneja e contra quem é manejado
>
> Jean-Claude Bernardet

Poucos anos depois da mítica sessão parisiense, em que os primeiros espectadores dos irmãos Lumière (Louis e Auguste) se apavoraram diante do trem que avançava, célere e silenciosamente, contras eles, o cinematógrafo - aparelho destinada à duplicação e projeção de imagens em movimento - se metamorfoseou em cinema e se converteu num "espaço discursivo a mais para divulgar e legitimar o ponto de vista das metrópoles, em detrimento de qualquer possibilidade de autorrepresentação cinematográfica por parte das periferias mundiais" (MELEIRO apud ZENUN, 2007).

> Os filmes são sistemas estruturados de representação simbólica. Eles operam, a partir dos elementos constitutivos, uma distribuição de papéis em que estão embutidos representações de ordem social, política, ideológica, moral etc. Comunidades e grupos étnicos têm a sua auto-imagem prejudicadas quando as representações são associadas a atributos negativos essencializados. (STAM apud CARVALHO, 2003, pág. 172)

Ao longo dos mais de 120 anos de cinema, o domínio da técnica cinematográfica esteve nas mãos dos cineastas brancos, homens e mulheres. São eles, que ainda hoje, têm acesso a fontes de financiamentos, monopolizam a realização de filmes, e, assim, constroem imagens de si, mais favoráveis aos interesses de seu grupo étnico-racial, perpetuando a representação estereotipada do negro no cinema.

> Assim sendo, os estigmas e representações negativas devem ser entendidos no contexto de lutas e disputas pelo poder. Os grupos estabelecidos tendem a

> criar imagens distorcidas e prejudiciais dos grupos outsider. O que está no centro desse tipo de relação é um sistema de lutas em que os filmes aparecem como formas de aprisionamento da imagem do outro e cujo o objetivo é o de repor o grupo dominante no seu lugar social de inferioridade e estabelecer a ordenação(do sentido, no caso de filmes) que mais interessa ao grupo dominado. (ELIAS apud CARVALHO, 2003, pág. 174)

Já nos primórdios do cinema brasileiro, conforme já discutimos - ainda que brevemente - no primeiro capítulo desta dissertação, vemos o descarte das imagens dos indesejáveis, negros, pobres, indígenas, etc. Trecho da revista *CineArte* - principal publicação da década de 1920 sobre cinema - evidencia o pensamento da crítica especializada em favor de certa eugenia racial nos filmes brasileiros.

> Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras 'avisrara' desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos que por um acaso um destes filmes vá parar no estrangeiro? Além de não ter arte, não haver técnica nele, deixará o estrangeiro mais convencido do que ele pensa que nós somos: uma terra igual ou pior a Angola, ao Congo. (Cinearte apud Debs apud Araújo, 2006, p. 73)

Outro exemplo racista propagado nas páginas da *CineArte*:

> Fazer um bom cinema no Brasil deve ser um ato de purificação de nossa realidade, através da seleção daquilo que merece ser projetado na tela: o nosso progresso, as obras de engenharia moderna, nossos brancos bonitos, nossa natureza. (CINEARTE apud DEBS apud ARAÚJO, 2006, p. 74).

No já mencionado *O Negro no Cinema Brasileiro – O Período Silencioso (2003)*, Noel Carvalho fala sobre como a linguagem de cinema emulou o discurso ideológico da CineArte que, por sua vez, refletia os ideais das elites brasileiras nas primeiras décadas do século passado. Segundo ele, o negro, quando é visto nos filmes do período silencioso do cinema brasileiro, está fora do centro do quadro, estando à margem ou ao fundo da encenação.

> No caso de alguns filmes de ficção, o desencontro da representação central com o que vemos nas bordas e no fundo do enquadramento é evidente nas cenas de rua como, por exemplo, nos filmes A Filha do Advogado e O Segredo de Corcunda.
>
> Nesses casos, a representação do negro deve ser buscado no interior dos planos. Atentando não apenas para o centro da representação mas também para o que há de lateral, para ver, até que ponto a composição da imagem, isto é, a posição da imagem dos corpos em relação à câmera e a hierarquia das posições em si, é uma forma homóloga da estrutura das posições sociais. (CARVALHO, 2003, pág 163)

A câmera grava nitidamente todas as imagens expostas de forma correta. É uma operação mecânica. O fator humano, encontra-se na escolha do que enquadrar: "o

quadro não é simplesmente uma borda neutra; ele impõe certo ponto de vista". (BORDWELL e THOMPSON, 2013, pág 298). Na composição do enquadramento, o diretor do filme seleciona o que será visto pelo espectador e, em geral, dispõe em primeiro plano os objetos mais importantes para a representação. Nessas escolhas, ele revela a sua visão da narrativa do filme.

> O posicionamento dos atores no cenário deve ser planejamento para produzir reações favoráveis no público. Uma vez que ver um filme é uma experiência emocional, a maneira que as cenas são compostas, encenadas, iluminadas, fotogradas e editadas precisar motivar a reação do público de acordo com a intenção do roteiro. A atenção do espectador tem de estar concentrada no ator, objeto ou ação mais significativos para a história naquele momento. (MASCELLI, 2010, pág. 227)

Uma importante questão se impõe: se o cinema, ao longo de sua história, foi usado de forma deliberada para excluir ou forjar estigmas de inferioridade sob os corpos dos sujeitos negros e negras, podemos supor que o contrário também pode ser feito. Cineastas negros e negras podem usar o cinema para positivar a imagem do povo negro: "o cinema em si não é progressista ou reacionário. Talvez ele possa até ser um instrumento de poder político. (BEZERRA, 2010, pág. 18) Por isso, Zózimo Bulbul teria tido*: "O cinema é uma arma, nós negros temos uma AR-15 e com certeza sabemos atirar".* Apócrifa ou não, a sentença é uma metáfora da crença no poder da linguagem cinematográfica como instrumento de luta política. Tal como um guerrilheiro empunha um fuzil no campo de batalha para o embate com o inimigo, Zózimo conclama cineastas negros e negras a pegarem em "armas". Ou seja, ele aposta no fazer o próprio cinema como alternativa para construção de novas representações da negritude

> (...) o cinema logo foi reconhecido como uma ferramenta importante na reformulação de imagens e discursos sobre essas identidades. O cinema, neste caso, foi percebido como forma de estratégia visual, e política, útil na ressignificação de representações das culturas e identidades negras. (ZENUM, 2014

No próximo capítulo, conheceremos o método de análise fílmica chamado *Poética do Cinema*. Essa metodologia é inspirada nos escritos aristotélicos.

3 - *Poética do Cinema* - uma metodologia de análise fílmica

> (...) à poética interessa justamente investigar os modos de produção de efeitos que uma obra de arte gera em seu apreciador. Trata-se de uma preocupação situada na extremidade da produção e realização da obra e não no processo de sua recepção. Assim, perguntar "como o filme conseguiu produzir em mim este ou aquele efeito?", equivale aqui a perguntar: "que estratégias e procedimentos utilizou o criador da obra para que eu reagisse desta forma neste ponto do filme, para que este efeito se manifestasse em mim?
>
> André Ramos França

3.1- Introdução à *Poética do Cinema*

Na sala escura do cinema - locação ideal para apreciação de uma obra cinematográfica -, na televisão, no computador, na tela do *smartphone* ou onde mais for possível assistir a um filme, o espectador, arrebatado pela narrativa fílmica, composta por imagens em movimento e sons, é tocado em sua sensibilidade e experimenta os mais variados tipos de sensações, sentimentos e sentidos. Se o filme é do gênero terror, ele é levado a sentir medo. Uma obra de suspense deixa a audiência apreensiva, enquanto uma comédia destina-se a produzir o riso. Um melodrama aflora as lágrimas do público e um drama social instiga a reflexão. Na gênese de cada reação vivenciada pelo espectador, há o trabalho do diretor do filme, sintetizado na máxima: "O cineasta precisa decidir como o público deve se sentir, emocionalmente, em relação à narrativa e aos personagens". (BLOCK apud LIGOCKI, Marcus, 2010, pág. xi)

Para engajar a atenção do espectador, criar uma ideia em sua consciência, moldar o seu ânimo, despertar suas emoções e/ou gerar um estado de espírito específico, o cineasta lança mãos dos elementos próprios do cinema. São eles: a escala de planos e a decupagem, o ritmo das cenas, o movimento de câmera, o cenário, a fotografia, as cores, a interpretação dos atores, o texto dos personagens, a trilha sonora, efeitos sonoros, ruídos, a montagem e etc. Cada uma dessas peças deve se relacionar de forma deliberada, a fim de causar os efeitos desejados. Se pretendemos compreender esse fazer cinematográfico, as escolhas e propósitos da direção, a construção de um discurso fílmico e a maneira como este afeta os espectadores, precisamos lançar sobre o filme uma análise poética.

Partindo dessa premissa, esta dissertação utiliza a *Poética do Cinema* como ferramenta metodológica para analisar dois curtas-metragens pertencentes ao Cinema Negro brasileiro contemporâneo*: Negrum3* (Diego Paulino, 2018) e *Sem Asas* (Renta Martins, 2018). Investigando os modos de produção de efeitos de uma obra cinematográfica, a *Poética do Cinema* foi desenvolvida pelo professor-doutor Wilson Gomes e aplicada no Laboratório de Análise Fílmica do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Em *A Poética do Cinema: a questão do método de análise fílmica*, Wilson Gomes (2004) afirma que, de um modo geral, qualquer discurso sobre filmes realiza algum tipo de análise fílmica, independentemente de sua intenção, rigor, alcance e profundidade. Nesse sentido, a crítica de cinema, publicada nos grandes jornais e em incontáveis *blogs* da internet, seria a face mais visível desse modo de lidar com os filmes. No entanto, quem olhar essa produção de forma crítica perceberá o quanto esse exame sobre as obras cinematográficas tem sido produzido sem qualquer tipo de critério ou método.

> Cada analista vê o que pode ou quer e, pelo menos em princípio, poderia falar de uma coisa diferente do que falaria um outro analista, segundo a ordem que lhe agrade e com a ênfase que deseje. Na ausência de qualquer disciplina hermenêutica capaz de oferecer garantias demonstrativas suficientes para produzir convicção para além do limiar do subjetivo e do íntimo e capaz, além disso, de oferecer um terreno público e leal para a disputa interpretativa, a análise finda por apoiar-se inteiramente nas qualidades peculiares do analista, ou seja, no seu talento, sua cultura, sua habilidade literária, ou na falta deles. (GOMES, 2004, pág 38)

Apesar desse cenário, Gomes acredita na possibilidade de encontrar meios para que as análises fílmicas não se limitem ao caráter subjetivo do analista.

> Mas é igualmente inaceitável acreditar-se que o fenômeno da compreensão de filmes não comporte conhecimento e verdade e, portanto, alguma espécie de controle intersubjetivo sobre o que se argumenta a possibilidade de disputa interpretativa numa arena dotada de um grau razoavelmente consistente de objetividade, as obrigações de demonstração e prova. (GOMES, 2004, pág 41)

Com essa prerrogativa, Gomes desenvolve a *Poética Cinema*. A metodologia busca orientar o trabalho do analista de filmes, indicando quais aspectos devem ser estudados e orientando a construção de uma análise fílmica a partir do funcionamento interno da obra.

> Não se trata de uma teoria geral da interpretação do filme ou de uma resposta global à pergunta sobre como analisar um filme, mas de uma perspectiva

> analítica, que acreditamos capaz de orientar o olhar e o discurso sobre a obra cinematográfica, apoiada, por sua vez, em uma teoria sobre o funcionamento do filme. (GOMES, 2004, pág 41)

A *priori*, o método não se ocupa do contexto em que a obra foi gerado - embora possa se beneficiar dele para melhor compreender os artifícios presentes em sua produção - nem é um estudo sobre a recepção empírica.

3.2 - *Poética do Cinema*: princípios

A *Poética do Cinema* faz uma releitura da obra *Arte Poética*, do filósofo grego Aristóteles, com intuito de buscar instruções para aplicar na avaliação e interpretação de obras cinematográficas. É justamente por conta desse diálogo - mencionado na introdução desta dissertação - que se definiu o nome dessa metodologia de análise fílmica. Em síntese, o tratado aristotélico é dividido em duas seções. Na primeira parte, a obra aborda o conceito de poesia enquanto arte da representação *(mímise)*. Já na segunda parte, Aristóteles explora a tragédia - gênero da poesia dramática-, que, segundo ele, deveria produzir os efeitos de terror (*phóbos)* e a compaixão *(éleos)*. Para o autor, cada gênero de representação possui um efeito específico e que a função do artista - o poeta - é programar este efeito.

> Aristóteles foi o primeiro a anotar, em sua Poética, que toda obra representa um agenciamento de recursos (enredo, personagens, falas, narração, elementos cênicos) cuja destinação é o prazer ou efeito emocional específico de um gênero de composição. Afirma explicitamente que o criador não deve buscar qualquer tipo de efeito, mas tão somente aquele que é próprio do gênero de representação empregado**.** (GOMES, 2004, pág 65)

Escrito, provavelmente, entre os anos 335 a.C. e 323 a.C, *Arte Poética* é tido hoje como o ponto de ignição para o surgimento da crítica de arte, na Cultural Ocidental. É bem verdade que Aristóteles não estava preocupado com questões analíticas. Mas sua reflexão, sobre os modos de fazer poesia em seu tempo, traz, latente, a perspectiva de que a análise de uma obra é possível a partir da identificação de seus efeitos e das estratégias usadas em sua confecção. Dessa maneira, a *Poética do Cinema* retira da obra de Aristóteles a premissa de que toda obra artística deve produzir um efeito específico e que, por isso, deve ser pensada em função de sua destinação. Além do efeito emocional (sentimentos), que está no cerne da reflexão aristotélica, a

metodologia busca identificar os efeitos cognitivos (informações) e sensoriais (sensações) nas obras cinematográficas. Para além dos escritos do filósofo grego, a *Poética do Cinema* também dialoga com o pensamento de autores como Paul Valéry, Luigi Pareyson e Umberto Eco.

Em 1938, em seu curso sobre a Poética, Valéry propôs (re) pensar a Poética no sentido clássico do termo, resgatando a etimologia do verbo grego *"poeio"* - que significa fazer. "Mas o *poiein* que interessa à poética sempre foi restrito ao agir que produz um tipo particular de obras, "esse gênero de obras que se convencionou chamar de obras do espírito" (GOMES, 2003). Na perspectiva de Valéry, a Poética deve se ocupar sobre o fazer artístico e as relações da produção da obra e seu receptor. O que Valéry chama de "obras de espírito" são:

> (...) justamente aqueles produtos da atividade humana que não podem ser apreendidos enquanto tais sem que haja uma peculiar cooperação do receptor (intérprete), cooperação tornada possível apenas porque há uma anterior conexão que liga o fruidor (intérprete) e a obra. A cooperação que torna possível o objeto poético enquanto tal é certamente a interpretação e/ou fruição da obra. A obra existe ao efetivar-se num espírito que o recebe, ao realizar-se nele. Realizar-se ou efetivar-se significa, afinal, despertar o encantamento a que se destina. (GOMES, 2004, pág 22)

Valéry não chegou a renovar a Poética como disciplina, conforme C. Perelman faria com a Retórica a partir de 1958. No entanto, segundo Gomes, a abordagem de Valéry influenciou os filósofos italianos Luigi Pareyson e Humberto Eco no campo da Estética. Os autores contribuíram para o entendimento da Poética como uma disciplina que, além da literatura, se relacionava às outras artes narrativas.

Da teoria da "estética da formatividade", de Pareyson, a *Poética do Cinema* traz a ideia de intérprete/fruidor da obra de arte. Para Pareyson, uma obra de arte somente se realiza quando é lida por uma consciência empírica. Ler uma obra de arte, para ele, significa executá-la. Por sua vez, a execução é a realização dos efeitos previstos no próprio processo de criação da obra. Por isso, somente em contato com um espectador um filme se concretizaria.

> O fruidor jamais é solicitado na experiência estética a abandonar-se ao efeito da obra sofrendo-o passivamente. Ao contrário, o tipo de recepção necessário para a experiência estética é o modo ativo e operativo da execução. "Executar" é fazer acontecer o efeito próprio da obra, é restituílo à vida. Nesse sentido, a produção nada mais é de que a primeira execução, aquela que se tornará de algum modo normativa para todas as outras, sem eliminá-las na sua singularidade. (GOMES, 2004, pág 23)

Conforme argumentado acima, a criação seria a primeira execução da obra. Ou seja, se pensarmos no cinema, podemos dizer que o diretor cinematográfico prevê, no ato de feitura de um filme, os efeitos que a obra realizará no espectador.

> Ao executá-la em primeiro lugar, o produtor toma-se como uma espécie de executor-ideal de todas as execuções possíveis e sua execução pretende modelizar todas as outras. O produtor prevê e regula as execuções futuras ao se pôr no lugar dos intérpretes e fruidores futuros, mas é a obra que contém, ou não, as instruções e os percursos para as suas próprias execuções. (GOMES, 2004, pág 23)

Além de pensar a Poética como "programas de produção e estruturação de sentido das obras artísticas" (GOMES, 200), Umberto Eco contribuiu para a *Poética do Cinema* ao desenvolver o conceito de leitor-modelo, que dialoga com as reflexões de Pareyson. Eco argumenta que toda obra possui um leitor ideal, que é previsto durante o processo de criação: "a obra de arte não apenas exige a execução na qual passa a existir, ela também a prevê e a regula" (GOMES, 2004). Esse leitor-modelo não existe empiricamente, é uma instância imaginária. Vejamos a explicação de Eco.

> O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existem leis que determinem como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto. Quem já assistiu a uma comédia num momento de profunda tristeza sabe que em tal circunstância é muito difícil se divertir com um filme engraçado. [...] Evidentemente, como espectadores empíricos, estaríamos “lendo” o filme de maneira errada. Mas “errada” em relação a quê? Em relação ao tipo de espectadores que o diretor tinha em mente – ou seja, espectadores dispostos a sorrir e a acompanhar uma história que não os envolve pessoalmente. Este tipo de espectador (ou de leitor, no caso de um livro) é o que eu chamo de leitor-modelo – uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar. (ECO, Umberto, 2004, pág. 14-15, apud GALVÃO, Emília Maria, 2011, pág.28)

Das reflexões aristotélicas, passando por Valéry, Pareyson e Eco, Gomes, assim, define o significado da Poética:

> Por “poética”, portanto, deve-se entender os programas ou projetos de formação ou estruturação da obra de arte onde se inscrevem as intenções operativas dos produtores de obra de arte, da música à literatura, da arquitetura às artes plásticas [onde entende-se] a produção em sentido transitivo como o ato de estruturar e organizar as estratégias para solicitar um efeito poético desejado. (GOMES, 2004, pág. 24)

3.3 - Programas e efeitos: cognitivos, sensoriais e emocionais

Para *Poética do Cinema*, cada filme possui um programa específico, que tem a mesma natureza dos efeitos: cognitivo, sensorial e emocional. O programa de uma obra é caracterizado pelo modo como o diretor do filme combina os elementos específicos do cinema - visuais, sonoros, cênicos e narrativos - afim de causar determinada reação ou produzir certo efeito no ânimo do espectador.

> Os programas de operações estão, portanto, no centro da obra de arte e devem ocupar o olhar do analista em primeiro lugar. Note-se, entretanto, que cada obra é um ente singular, uma única e irrepetível combinação de programas, dispositivos e elementos. Assim, se compreender a obra supõe o isolamento e a identificação dos programas que a constituem, entender esta obra, singular e única, sobre a qual me debruço, supõe não apenas que os programas que aí operam seja identificados; mais ainda, pressupõe identificar a dosagem do emprego de cada um e o lugar de cada um deles na interação com os outros. (GOMES, 2004, pág. 68)

Cada filme organiza os efeitos cognitivos, emocionais e sensoriais de acordo com o programa pretendido. Vale ressaltar ser possível coexistir programas distintos, atuando em diferentes graus de intensidade, dentro de uma única obra. Na verdade, isso é comum. Por exemplo, num primeiro momento do filme, a dimensão cognitiva pode ser mais relevante, enquanto que ao desenrolar da trama as estratégias emocionais ou até mesmo sensoriais ganhem maior relevância. Inclusive, os programas podem agir simultaneamente. Haverá filmes que contam com uma programação dominante e caberá ao analista identificar qual programação de efeito prevalece à outra. Também é válido lembrar que um filme é uma peça composta por variados elementos, articulados de forma deliberada, que, constantemente, funcionam ao mesmo tempo. Nesse sentido, somente é possível separar esses elementos para uma análise por meio de um esforço de abstração.

> Cada filme, cada classe ou gênero, tem um sabor especial, uma cor particular, consequência da maneira peculiar como os elementos se combinam e da quantidade e qualidade dos ingredientes envolvidos. Assim, acrescentando algo a Aristóteles, o filme não é apenas qualificado pelo gênero de efeitos emocionais que antecipa e pede, mas também pela determinação do tipo de composição que implica e da família de efeitos que engendra. (GOMES, 2004, pág. 46)

O programa cognitivo busca produzir o efeito de sentido. Em geral, encontra-se nos filmes cujo argumento é, principalmente, calcado em produzir no espectador uma ideia, posição, transmitir um ponto de vista ou mensagem sobre um determinado tema.

> A dimensão cognitiva da obra de arte deve ser considerada com todas as cautelas para que não se caia no lugar comum de que cada obra contém uma mensagem e de que o trabalho do intérprete consiste basicamente em decifrar o que esta mensagem quer dizer. Não se pode excluir, naturalmente, que existam obras que encerram uma súmula essencial de sentido, à qual se destinam fundamentalmente todos os seus elementos. O que não se pode é afirmar que todas as obras se caracterizem por apresentar uma mensagem capital. (GOMES, 2004, pág. 54).

O programa cognitivo também pode ser chamado de comunicacional ou semiótico. Ele vai além de eventuais mensagens contidas nos filmes.

> A obra sempre quer nos fazer pensar, conhecer, saber determinadas coisas, sempre esconde outras tantas para nos revelar mais adiante ou para não nos dar ao conhecimento de jeito algum, realiza elipses, emprega o sentido literal ou figurado, produz brumas e nos engana, tudo conforme as conveniências das estratégias nela programadas.
>
> A programação cognitiva de uma obra é muito extensa e recobre desde o tecido básico de informações e a malha mais elementar de sentido até os reconhecimentos capitais da trama narrativa, os jogos de revelação e ocultamento, as metáforas e alegorias com que se mostra e se esconde ao mesmo tempo. (GOMES, 2004, pág.66).

O programas sensorial induz o espectador a experimentar sensações, de variados tipos. As sensações constróem a disposição sensível do espectador. Essa estratégia é, comumente, utilizada em filmes experimentais. Esse programa é responsável pela dimensão estética das obras.

> (...) uma obra ou algum dos seus dispositivos pode se destinar principalmente a provocar sensações correspondentes à nossa disponibilidade sensorial: aspereza, rugosidade, frieza, calor etc. para as sensações táteis, altura, força, debilidade etc. para as sensações acústicas, escuridão, clareza, calor, frieza para as sensações visuais, sem falarmos nas sinestesias, nas desorientações sensoriais programadas na obra, nas sensações genéricas (agrado, desagrado, prazer, desprazer) nas "sensações" provocadas pela ausência de solicitação sensorial, pela ausência de sensações... (GOMES, 2004, pág.55).

O objetivo do programa emocional é produzir emoções no espectador (medo, graça, excitação sexual, estranheza, ansiedade etc), despertar sentimentos, afetar o seu ânimo, gerando certo estado de espírito. É uma dimensão presente em filmes com forte carga dramática. O programa emocional também pode ser chamado de poético, uma vez que a produção dos sentimentos de horror e compaixão, suscitados pela Tragédia, são tratados por Aristóteles em *Arte Poética*.

> Na Poética de Aristóteles, por exemplo, a resposta emocional não é apenas um dos efeitos da obra de arte; é o seu efeito fundamental, aquilo que o realizador (o poeta) deve buscar antes de tudo, a destinação (dÚnamij)

> principal da representação e o princípio com base no qual se julga se a obra atingiu ou não a perfeição. (GOMES, 2004, pág.57).

Há certa dificuldade de distinguir sensações e sentimentos: "dizemos que sentimos medo tanto quanto sentimos frio" (GOMES, 2004) Porém, as dimensões possuem natureza distinta. Realizar essa distinção é importante para análise.

> Convém, entretanto, não cair na tentação de confundir a dimensão sensível com o aspecto sensacional da obra de arte. Qualquer obra, como qualquer objeto empírico, comportará essencial e primariamente uma resposta da faculdade da sensibilidade, mas nem toda obra buscará como destinação própria a construção de uma resposta sensorial específica do sujeito que a percebe. (GOMES, 2004, pág.55).

É por meio dos sentidos - visão e audição - que o espectador é capaz de apreciar um filme e adentrar na experiência fílmica de uma obra. Mas não é por isso que a resposta sensorial será sempre o programa essencial de um filme. A emoção causada por uma cena pode ter a sua origem na dimensão cognitiva.

> Assim, os sentimentos de ódio e de indignação em geral decorrem de informações, e o sentimento de desespero tanto pode ser provocado por uma informação quanto pela sensação de afogamento, por exemplo. E o desejo tanto pode ter base nocional quanto sensual. (GOMES, 2004, pág.55)

Cada obra possui a sua programação de efeitos, a sua singularidade. Por isso, o analista deve tomar cuidado para não cobrar de um filme aquilo que ele não é. Filmes experimentais, que são essencialmente estéticos, não podem ser aviltados pela sua dimensão cognitiva. O esforço analítico precisa respeitar a natureza da obra. Afinal, é a própria obra que "rege os parâmetros da sua própria interpretação" (GOMES, 20014) e, portanto, de sua análise. "Os limites da ‘criatividade analítica’ são os do próprio objeto da análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise." (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, pág. 15)

3.4 - As lentes do analista pela *Poética do Cinema*

Conforme vimos, o filme só existe enquanto tal no momento de sua apreciação. Ou seja, quando é visto. É justamente neste instante, no contato com o espectador, que a obra cinematográfica ganha vida e realiza seus efeitos, que podem ser cognitivos,

sensoriais e emocionais. Por isso, olhar um filme com as lentes da *Poética do Cinema* inicia-se com a fruição.

> Não se pode analisar um poema não lido, pois encerrado o ato de leitura o poema se retira, deixando atrás de si apenas certas marcas na superfície do papel, que podem até ser analisadas quimicamente mas não concedem um poema à análise enquanto não for de novo executado por uma outra leitura. Com um filme se passa a mesma coisa. Um filme não assistido é um não-filme (...) (GOMES, 2004, pág.63)

É assistindo a um filme, quando vezes se julgar necessárias, que o analista se torna capaz de identificar os efeitos que agem sobre os espectadores. Em seguida, ele deve buscar reconstruir os dispositivos e estratégias empregados para produzi-los. Esse modo de operação coloca o analista num papel inverso a do realizador do filme.

> O procedimento da interpretação de alguma maneira inverte o procedimento da criação da obra. No primeiro caso, os materiais são ordenados estrategicamente pelo criador, com base em seu conhecimento do mundo e da natureza dos homens, e se convertem em dispositivos prontos para disparar certos efeitos previstos e provisionados assim que acontecer o ato da apreciação(...) Na interpretação reflexiva, o intérprete se debruça sobre a apreciação para refazer, genealogicamente, o percurso que vai dos efeitos experimentados às estratégias, aos dispositivos, aos programas estabelecidos na obra. (GOMES, 2004, pág.65).

Ao realizar a sua análise fílmica, o analista deve se colocar no lugar do leitor-modelo. Lembremos que o leitor-modelo não é real - não existe empiricamente. Não sou eu nem você quando diante de um filme. Ele é o espectador ideal da obra, capaz de compreendê-la em toda a sua totalidade e nuances. Essa estratégia é um esforço intelectual do analista para que a sua interpretação da obra não seja apenas subjetiva e assim tenha mais chances de ser comum a todos.

> Como a coisa de que se trata aqui é a coisa da apreciação, e como a apreciação é sempre interação entre a subjetividade e a obra, como separar aquilo que é realmente da obra daquilo que representa um investimento subjetivo? Este é certamente o primeiro óbice metodológico no trabalho analítico sobre materiais expressivos. A expectativa de todo analista é de que a sua interpretação sobre a obra não apreenda apenas aquilo que a obra faria apenas como ele, mas o que a obra faria, em média, com qualquer outro apreciador. Afinal, quem lê uma interpretação de uma obra espera encontrar no discurso que a interpreta a obra mesma e não os aspectos privados da apreciação de um sujeito qualquer. Identificar a efetividade média da obra pode se revelar, não de raro, uma tarefa impossível, mas isso não significa que não seja um ideal metodológico imprescindível numa aproximação respeitosa do material expressivo. (GOMES, 2004, pág.63-64)

Outro importante aspecto para análise fílmica é a cultura audiovisual do analista. A posse de conhecimentos da esfera de realização e produção cinematográfica, história

e as teorias do cinema são fundamentais para se produzir uma análise válida sobre a obra.

> Do ambiente da realização, o analista precisa obter o capital cognitivo constituído pela compreensão das técnicas envolvidas na produção do objeto-filme e dos procedimentos empregados na circulação e promoção da mercadoria-filme, além do domínio da terminologia aplicada em ambos os casos. Do ambiente da apreciação, o analista precisa demonstrar posse do capital cultural que consiste no conhecimento da história do cinema e dos os aspectos nela envolvido. Há de precisar também demonstrar posse do recurso específico do ambiente acadêmico, o domínio da teoria cinematográfica. (GOMES, 2004, pág. 39)

3.5 - Como analisar um filme pela *Poética do Cinema*

A *Poética do Cinema* pressupõe os seguintes passos para análise:

> 1) enumerar os efeitos da experiência fílmica, ou seja, identificar as sensações, sentimentos e sentidos que um filme é capaz de produzir no momento em que é visionado; 2) a partir dos efeitos chegar à estratégia, ou seja, fazer o percurso inverso da criação de determinada obra dando conta do modo como esse efeito foi construído. Se considerarmos que um filme é composto por um conjunto de meios (visuais e sonoros, por exemplo, a profundidade de campo e a banda sonora/musical) há que identificar como é que esses meios foram estrategicamente agenciados/organizados de modo a produzirem determinado(s) efeito(s). (PENAFRIA, 2009, pág. 6 - 7)

Por meio da metodologia da *Poética do Cinema*, analisarei, no próximo capítulo, os curtas-metragens *Negrum3* (Diego Paulino, 2018) e *Sem Asas* (Renata Martins, 2019).

4 - A *Poética do Cinema* - uma análise dos filmes *Negrum3* e *Sem Asas*

> Mas, a análise coloca problemas. No imediato, analisar um filme na sua totalidade afigura-se uma tarefa quase interminável. Mas, o principal problema é o facto do filme não ser citável; por exemplo, na análise/crítica literária são usadas palavras que se referem a palavras, na análise/crítica de filmes são usadas palavras que se referem a imagens e sons. Outros problemas que a actividade de análise coloca prendem-se com a relação que o analista estabelece com o filme. Se o analista racionalizar demasiado o visionamento de um filme o mesmo passa a ser um objecto sobre o qual é exercido controlo e a afectação emocional poderá sair prejudicada por esse processo racional. O analista poderá considerar-se autor do filme e daí saírem prejudicadas as possíveis observações sobre o lugar que o filme instaura/reserva para o espectador. O analista poderá considerar-se um interpretador livre, mas a partir desta sua posição o realizador, na sua legítima situação de criador, é deixado de lado.
>
> Manuela Penafria

4.1 - Sobre *Negrum*

Queer era uma palavra usada, inicialmente, para se referir, de forma pejorativa, a pessoas homossexuais. Ressignificado pelos grupos de ativistas LGBTs estadunidenses, a partir dos anos de 1980, o termo teve a sua conotação negativa revertida e tornou sinônimo da sexualidade dissidente da heteronormatividade.

> Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito dasexualidade desviante- homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, drags. É o excêntrico que não deseja ser integrado e muito menos tolerado. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira ao centro e nem o quer como referencias; um jeito de pensar que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do entre lugares, do indecidível. Queer é um corpo estranho queincomoda perturba, provoca e fascina" (LOURO, 2004, pág.30)

Obra afrontosa e afrofuturista, *Negrum3* (2018), de Diego Paulino, é uma espécie de manifesto estético e político da negritude queer.

> O cinema da negritude queer oferece-se como possibilidade de compreensão de um universo particular de filmes, marcados pela experiência estética e política de seus realizadores, negros e negras, que assume o repertório e o repositório do movimento da resistência que garante identidade e identificação aos sujeitos que se definem por esses lugares e posições. Referimo-nos a um setor específico da negritude fílmica, notadamente, narrativas e poéticas cinematográficas que colocam no centro a subjetividade e a corporeidade queer em sua diversidade, oferecendo, consequentemente, uma compreensão atualizada sobre a expressão visual e sonora dos filmes. (SOBRINHO, 2020, pág.155)

A sinopse de *Negrum3* é a seguinte: "Entre melanina e planetas longínquos, NEGRUM3 propõe um mergulho na caminhada de jovens negros da cidade de São Paulo. Um filme-ensaio sobre negritude, viadagem e aspirações espaciais dos filhos da diáspora". Composta pela mistura de diferentes gêneros e linguagens - performance, entrevistas, registros documentais, colagens, musical, vídeo clipe, entre outras - *Negrum3* é protagonizado pelo performer e promoter Eric Oliveira e pelos multiartistas Félix Pimenta, Euvira e Aretha Sadick. Uma das grandes referências do curta é o movimento afro-futurista, que combina elementos de ficção científica com a história e a cultura de povos africanos para repensar o passado, criticar o presente e imaginar o futuro dos filhos da diáspora negra no mundo.

> Desta forma, há muitas definições. A que prefiro é a que pensa o Afrofuturismo como um movimento político e estético que explora narrativas de ficção especulativa a partir da perspectiva negra. Algumas vislumbram a possibilidade de novos futuros para a população negra, enquanto outras trabalham reelaborando o passado ou fabulando o presente. (FREITAS apud MENA ,2018, sem pág)

O afrofuturismo está presente na música, na moda, na dança, nos quadrinhos, na literatura, nas artes plásticas, no cinema, entre outros campos artísticos. Na década de 1990, o jazzista, poeta e "filósofo cósmico" Sun Ran foi um dos precursores do movimento, embora, conceitualmente, o termo afrofuturismo tenha surgido 40 anos mais tarde, quando o crítico cultural estadunidense Mark Dery, um homem branco, publicou o ensaio *"Black to the Future"*. Nesse texto, ele entrevista três pensadores negros - o escritor Samuel Delany, o escritor e músico Greg Tate e a crítica cultural Tricia Rose - sobre a ausência da autoria negra no gênero de ficção científica.

Pensando em gênero cinematográfico, *Negrum3* tem a mesma natureza de *Alma no Olho*, de Zózimo Bulbul - obra gênese do Cinema Negro brasileiro, que discutimos no primeiro capítulo desta dissertação. O filme é um documentário performático, segundo o modelo de classificação elaborado por Bill Nichols. Para o teórico, esse modo combina a experiência do próprio cineasta (Diego Paulino é preto e homossexual) com as dos personagens do filme.

> Os filmes performáticos dão ainda mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória, que se afastam do relato objetivo (...)Os acontecimentos reais são amplificados pelos imaginários. A combinação livre do real e do imaginado é uma característica comum do documentário performático. (NICHOLS, 2010, pág. 170)

Em setembro de 2019, o diretor Diego Paulino e toda a equipe de *Negrum3* tiveram que enfrentar a sanha homofóbica e a censura do governo Bolsonaro. O filme teve revogado o apoio financeiro, uma ajuda de custo de R$ 4,6 mil, para participar do *Festival Internacional de Cinema Queer*, em Lisboa, capital de Portugal. Os produtores do curta tiveram que recorrer a uma vaquinha na internet para custear parte das despesas com a viagem. No mês anterior, o presidente brasileiro de extrema direita, Jair Messias Bolsonaro, em uma transmissão ao vivo, anunciara que a Ancine (Agência Nacional do Cinema) iria negar a autorização para que obras com temáticas LGBTQIA+ pudessem captar recursos via Lei do Audiovisual. O infame mandatório do país, também suspendera edital que selecionaria séries para as TVs públicas, com temas sobre a diversidades racial, sexual e de gênero.

Negrum3 participou de mais de 70 festivais, mostras e cineclubes. Ao longo dessa trajetória, o curta-metragem recebeu, pelo menos, 48 prêmios. Entre eles, a obra foi eleita melhor filme do *21º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte* (MG); venceu, no Júri Popular, a categoria de curta-metragem na *Mostra de Tiradentes* e ainda ganhou o Prêmio Canal Brasil de Curtas. *Negrum3* também venceu o *Shortcup World Film Festival*.

Segundo o Dicionário Online de Português, Negrume significa: "Cerração intensa; aglomeração de nuvens; trevas" (2020).

4.2 - O efeito de *Negrum3*

Documentários são filmes que produzem asserções sobre o mundo (RAMOS, 2008). Dessa maneira, é presumível que o documentarista - cineasta que realiza um documentário - seja alguém que tenha algo a dizer sobre determinado assunto e o espectador que assiste este tipo de narrativa esteja interessado - pelos mais variados motivos - em conhecer o ponto de vista proposto pela obra. Em geral, os documentários são vistos muito mais pelo conteúdo do que pela forma fílmica.

Caracterizado pelo compromisso de expor a realidade e de dizer a "verdade", a produção de conhecimento é questão central na prática documental. Para cumprir esse

objetivo, ao longo de toda a história do gênero, os documentaristas buscaram informações, falaram sobre o outro e retrataram o universo alheio. Documentário seminal, *Nanook, O Esquimó (1922)* é um filme feito por um estadunidense, o antropólogo e cineasta Robert J. Flaherty, sobre um esquimó no Canadá. Mas os documentários performáticos representaram uma virada nessa concepção. A busca da verdade não está mais no outro, mas na própria experiência do cineasta. Para dar conta desse cinema de auto-representação, investe-se, de modo dominante - mas no o único - em estratégias e estruturas que privilegiam as dimensões subjetivas e afetivas. Mas, ainda assim, o efeito *Negrum3* é o cognitivo. O filme quer fazer o espectador conhecer os traumas, as experiências de vida, o cotidiano e as aspirações de futuro da negritude queer da cidade de São Paulo.

4.3 - A análise da *Poética do Cinema* em *Negrum3*

Negrum3 inicia-se com uma *voz over* robotizada e um tanto debochada. Ela se dirige aos espectadores, advertindo-os sobre o que esperar de *Negrum3* e como devem se comportar diante do filme. Essa voz também é um elemento que remete ao gênero de ficção científica, prenunciando uma das múltiplas linguagens presente na obra.

> Trigger. Warning. Aviso de acionador. Essa cena contém nudez, corpos bioquimicamente modificados, quimeras, máquina, auto-mutilação, crises existenciais, empoderamento questionável, feminismo degenerado, ruídos, jargões pós-modernos, plágio, academicismo barato, violência gratuita, saliva, sangue e outros fluídos, A qualquer momento que sentir necessidade, por favor, deixe o espaço, paaaaçççooooo, paaaaçççooooo, paaaaçççooooo, paaaaçççooooo, paaaaçççooooo (PAULINO, 2018, 00min01s)

A cena inicial abre com um plano médio frontal. Vemos Erick: jovem, preto, *queer*, gordo, seminu e de cabelo rosa. O rapaz está na penumbra. A iluminação do local produz sombras em seu corpo, principalmente na região dos olhos, abaixo do queixo e dos mamilos. Plano americano: Erick está só, sozinho, solitário no espaço. Na seqüência, o diretor Diego Paulino corta para um contra-plano de um espelho quebrado - também em plano americano. Em seguida, um novo plano do espelho - agora mais próximo do objeto.

Pela justaposição desses planos, o filme estabelece que Erick está encarando o espelho quebrado. Diego Paulino utiliza aquilo que Sergei Eisenstein chama de

montagem dialética "dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma qualidade, que surge da justaposição". (EISENSTEIN, 2002 pág.14)

Figura 2 - Seqüência inicial de Negrum3



Fonte: Negrum3 (2018)

Plano geral. O cenário é um palco teatral. Erick caminha em direção ao espelho, se encara, estica a mão para tocar o próprio reflexo, hesita. Surgem, dependuradas em cabides, roupas agêneros - que não têm um gênero definido.

Figura 3 - Seqüência de Negrum3





Fonte: Negrum3

Defronte ao espelho estilhaçado, Erick pinta os lábios com batom vermelho, depois o rapaz coloca uma boiná colorida e passa a experimentar as roupas dispostas nos cabides, calçados e acessórios. Essa seqüência é composta por meios de elipses temporais: quando o cineasta encurta o tempo da ação diegética retirando da cena tudo o que não é relevante, fazendo o filme seguir com mais agilidade sua narrativa. Da forma como tudo está concebido até aqui, *Negrum3* causa a sensação de estranhamento no espectador.

Figura 4 - Seqüência de Negrum3





Fonte: Negrum3

Em determinado momento, Erick para diante de um vestido de paetêe e enforca-gato - a peça foi concebida pelo estilista negro Victor Apolinário, idealizador da marca Cem Freio, que trabalha com roupas agêneros. Em seguida, Diego Paulino corta para Erick experimentando o mesmo vestido, diante de um espelho, no banheiro de sua casa. O diretor está indicando ao espectador que tudo que ele viu até aquele momento no curta se passou dentro da mente do personagem.

Figura 5 - Seqüência de Negrum3



Fonte: Negrum3

Rapidamente, o filme retoma as memórias de Erick. Na seqüência, vemos Erick, em contraponglee, saindo de casa. Esse plano antecipa momentos futuros da trama.

Figura 6 - Seqüência de Negrum3



Fonte: Negrum3

Nesse ponto, o curta começa num novo movimento e vai radicalizar o campo sensorial: o espectador vai sentir a montanha de amargura e raiva vivenciada por Erick aos longos dos anos. Esse segmento da trama inicia com um plano geral: vemos um amontoado de roupas pelo chão e apenas uma peça no cabide. Em *voz over*, Erick: "É... bem estranho assim a sensação de não ser aceito pela sociedade!" (PAULINO, 2018, 3min23s). Outras vozes vão se somar ao relato de Erick. Essa vozes (*over*) sobrepostas, falam sobre os percalços que obstruem os caminhos dos jovens pretos e pretas em nossa sociedade racista, como "aí, a pessoa não valorizar o nosso intelectual, a nossa experiência, as nossas vivências" (PAULINO, 2018, 3min27s) ou "nem o mercado de trabalho aceita a gente" (PAULINO, 2018, 3min42s). No campo diegético, Erick realiza, diante do espelho quebrado, uma série de pantomima para expressar sua dor, como rolar e se debater em meios as roupas no chão ou se ajoelhar, com um véu a cobrir seu rosto, num clara postura de expiação dos pecados. Para dar conta desse momento, a montagem picota os frames, aparecem *glitches* eletrônicos, ruídos. A trilha sonora traz sirenes policiais, gritos, vidros se quebrando, rajadas de metralhadoras. A performance de Erick é alternada por imagens dele no metrô de São de Paulo, no vagão, olhando diretamente para a objetiva; andando pela estação e na escada rolante. Utiliza--se o efeito de *auto-reverse* ("de trás pra frente") em alguns momentos.

Surgem sons de tambores, atravessado por ruídos eletrônicos, evidenciando que um novo momento começa. Em *voz over*, a artista afroperuana Victoria Santa Cruz a declamar o seu famoso poema "Me Gritaram Negra": "Tinha sete anos apenas, apenas sete anos" (PAULINO, 2018, 4min56s). O poema prossegue em *background* e a voz *off* de Erick toma o primeiro plano sonoro: "A minha estética, ela foi construída por eu achar que antes eu não podia ser o que eu queria ser. Não podia me sentir bem"

(PAULINO, 2018, 5min00s). A voz de Victoria Santa Cruz volta ao primeiro plano: Negra! Negra! Negra! Negra! Essa vozes emolduram a performance de Erick, que se debate diante do espelho quebrado. Relembrando o confronto com a sua própria imagem, ele chegar a improvisar com faixas uma cinta para conter a gordura abdominal de seu corpo, conformando-o aos padrões estéticos de beleza. Erick coloca uma peruca loira.

Figura 7 - Seqüência de Negrum3







Fonte: Negrum3

Em *off*, Erick: "E aí eu acho que hoje em dia eu estou conseguindo desconstruir tudo isso comigo, pô. A minha luta de desconstrução é diária, sabe? É a todo momento" (PAULINO, 2018, 5min17s). A voz de Victoria Santa Cruz se sobrepõem: "Negra! E me senti negra, Negra!" (PAULINO, 2018, 5min27s). A partir desse instante, a performance de Erick entra em novo momento: o processo de cura e empoderamento. Erick ergue o punho cerrado, símbolo do movimento *Black Power*. No campo sonoro, ele continua o relato: "Eu sinto pelo fato de eu estar existindo, já é um bem significante para algumas pessoas. Eu sinto sempre que a gente estar num mundo vazio, e quando vê uma possibilidade de afeto, é aquela possibilidade que a gente vai agarrar!" (PAULINO, 2018, 5min30s). Para ilustrar a fala de Erick, Diego Paulino corta para uma seqüência de imagens de Erick abraçando amigos na festa Baterkoo e fragmentos de jovens negros e negras olhando diretamente para a câmera. A voz de Victoria Santa Cruz afirma: "Negro! Negro! Negro! Negro! Negro! Negro! Negro!" (PAULINO, 2018, 5min48s).

Figura 8 - Seqüência de Negrum3



Fonte: Negrum3

Depois desse turbilhão sensorial, *Negrum3* se encaminha para o fim do primeiro ato. Inicialmente, Diego Paulino vai investir num registro expositivo, uma estilística clássica de documentário, já que a intenção é apresentar e fazer o espectador conhecer o protagonista do curta: Erick, 19 anos, produtor e prometer - um jovem preto, queer e gordo. Dessa forma, o espectador fica conhecendo um pouco da família e o espírito de insubordinação do rapaz. Em dado momento, Erick chega a revelar que usava batom na

escola, quando era adolescente: "Eu andava sempre de batom na escola só para chocar" (PAULINO, 2018, 7min00s). Erick também explica que usa as redes sociais como meio de ganhar dinheiro e relembra ataques homofóbicos sofridos pela internet. Nessa passagem, o espectador ouve o diretor Diego Paulino entrevistando Erick Oliveira. A presença da direção por meio da voz no extracampo é uma estratégia deliberada. O recurso, anti-ilusionista, afirma o filme como uma construção e é utilizado como um meio de inserir o diretor na obra.

Nessa seqüência, *Negrum3* documenta Erick se arrumando para curtir diferentes baladas no centro de São Paulo (Brooke Candy, a Batekoo e a Vampire). Ele colocará o o vestido do Apolinário, feito sobre medida, e a peruca loira, conforme a cena já apresentada ao espectador. “E o *hair* tava pensando em loira.Vou colocar essa peruca loira, coisa de branca maluca, bem cisgênera” (PAULINO, 2018, 9min00s). Mais uma vez, a escolha de Erick, que parodia o padrão da mulher branca, esguia e loira, revela ao espectador a sua personalidade iconoclasta. O primeiro ato encerra com um clipe de Erick (ao som de uma batida eletrônica) saindo de casaa caminho das festas. Nessa passagem, há um instante bem representativo. Erick caminha em direção à entrada do metrô, todo montado, enquanto uma garotinha branca, de mãos dadas com a mãe, vira o pescoço para olhar para Erick, com o espanto de quem não consegue apreender o que está vendo. A jornada de Erick pelo metrô também é mostrada. Ele chega à Batekoo (SP) e encontra os amigos, abraça-os com carinho e alegria. Nesses planos, *Negrum3* evoca a ideia de coletivo, de afeto e comunhão. Tudo é colorido e alegre. Corpos negros e LGBT ocupam o espaço e se divertem. Uma série de jovens performam e olham para a câmera - um procedimento comum ao curta. Mais do que uma festa, a Baterkoo tornou um manifesto da juventude negra LGBTQIA!

Negrum3 é divido em três partes. A primeira delas é o ato do espelho: o performer e promoter Eric Oliveira rememora os traumas causadas pelo confronto com a sociedade tradicional, branca, heteronormativa e cisgênero e o seu processo de cura e empoderamento. No último plano desse segmento, Erick dança em cima do trio elétrico, olhando para a câmera, que o deixa para focalizar o céu, de um cinza luminoso. Fade para título do filme: *Negrum3* (ne-groo-mi)!

Figura 8 - Seqüência de Negrum3







Fonte: Negrum3

O segundo ato de *Negrum3* representa o presente. Nesse segmento, o curta apresenta ao espectador a cena artística e sociocultural preta e queer da cidade de São Paulo e algumas das pessoas que transitam e fazem ela acontecer. A chave para adentrar nesse universo é o *Manifesto Pelo Espaço Preto*, escrito pelo diretor Diego Paulino e interpretado pelo dançarino, performer, pesquisador, professor e coreógrafo de danças urbanas, Félix Pimenta, que é um dos protagonistas da obra.

Esse bloco começa com Félix Pimenta, em close. Ele está sentado e veste um terno colorido de listras verticais. Uma figura andrógina, com um véu de lantejoulas a tapar por completo o rosto e com longas luvas vermelha nas mãos arruma o seu cabelo *black*, com um pente de grafo também na cor vermelha. A câmera realiza um *zoom out*, revelando um pouco mais do cenário, predominantemente rubro. Ao fundo, há uma série de pinturas do artista plástico Sirius Amen, chamada A Ferida Aberta.Uma das telas se chama *"Francisco - Traumatismo Cervical e parada respiratória por ferimentos de bala"*. Nas peças, o vermelho do sangue sobressaí. Na seqüência, Félix Pimenta aparece de pé, diante de um pedestal com microfone. Chama atenção uma pintura negra em seu rosto. O nome da tintura é negrume e ela é utilizada para pintar o rosto dos brincantes do maracatu cearense. O Maracatu é uma manifestação cultural negra, que homenageia rainhas e reis africanos. Uma das teorias sobre a prática de pintar o rosto de preto tem viés político, pois seria uma maneira de se opor à falácia de que não havia negros no Ceará.

> Alguns pesquisadores defendem que pintar-se para representar o negro é uma forma de resistência à teoria de que não existiram negros no Ceará perante o processo de colonização. Na histórica do Estado há uma forte negação da existência de negros devido à forma diferente do processo colonial açucareiro que se deu em outros Estados do Nordeste, como Pernambuco. Outros expõem que a ação de pintar o rosto pode ser feita com o intuito de esconder-se atrás do negrume para o não reconhecimento dentrodo grupo. E há

> também a defesa de que o negrume age como uma máscara artística, como um instrumento estético do maracatu. (OLIVEIRA, 2014, pág.4)

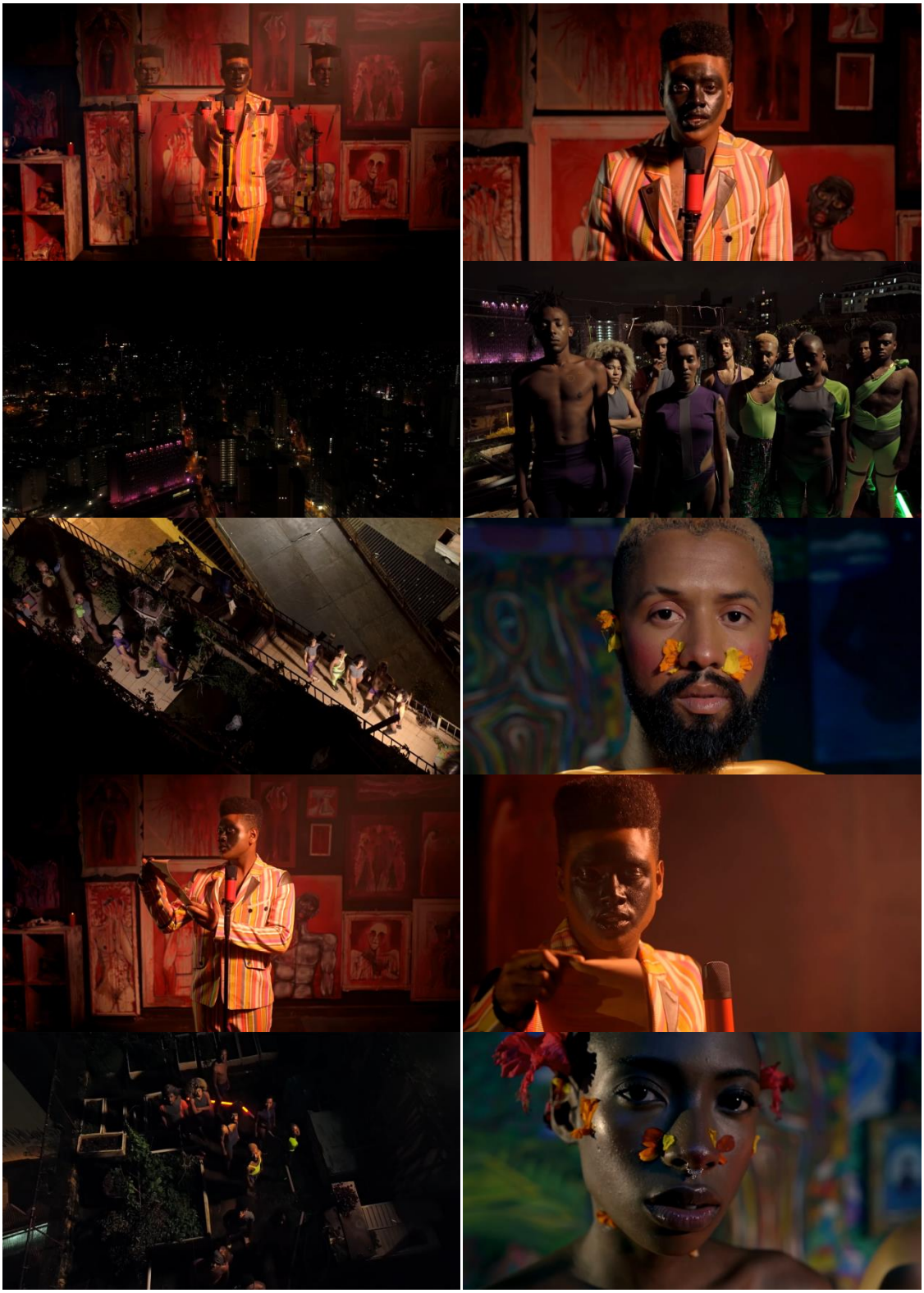
Negrum3 no maracatu cearense é um ato de resistência e afirmação da negritude no Estado do Ceará. Ou seja, Negrume não é blackface! A partir de então, Félix Pimenta começa a declamar o *Manifesto Pelo Espaço Preto*, ao som de batidas eletrônicas.

> Na minha pele preta, tão escura quanto a noite, carrega a história de gerações, da minha e das passadas. Carrego as vozes daqueles que vieram antes de mim e resisto hoje em nome daqueles que virão depois.Se minha pele preta é meu manto de coragem, uso de sua proteção para avançar e perdurar no cotidiano, contrariando estatísticas, desviando de projéteis de chumbo que me miram na luz do sol ou ao brilho da lua. Não importa o tecido ou o acessório que me cubro. (PAULINO, 2018, 11min54s).

Para compor essa seqüência, o cineasta mescla Félix Pimenta com uma série de diferentes planos. Primeiro aparece uma imagem aérea (filmada,provavelmente, por um drone) da cidade de São, à noite. Na seqüência, o curta foca um grupo, formados por jovens pretos e pretas, belos, no topo de prédios. Eles estão dispostos em formação, uniformizados - será que pertencem a uma seita e estão fitando o céu à espera de uma divindidade afrofuturuista vinda do espaço sideral para a libertação negra? Com esses planos, Diego Paulo permite que o espectador veja o mundo de outro lugar (lá do alto), levando-o a percepções inéditas no curta. Nessa passagem, *Negrum3* também apresenta quadros rápidos de perfomance de *vogue* e mais corpos e rostos de jovens negros na cena artística queer e noturna paulista.

Figura 9 - Seqüência de Negrum3







Fonte: Negrum3

Na seqüência, Paulino introduz um registro documental da Ball Vera Verão 2018 no Aparelha Luzia - centro cultural, fundado pela ativista, artista, educadora e deputada estadual por São Paulo Erica Malunguinho. Criado em 2016, o Aparelha Luzia foi idealizado como um quilombo urbano, possui agitada programação cultural e se tornou um espaço de convivência de artistas negros e de pessoas identificadas com a luta antirracista e contra a homofobia. No local, apinhado de gente, uma jovem negra, discursa ao microfone para o público. Pelo tom e o conteúdo da fala, é possível supor que algum ato racista tenha sido cometido. A cena mostra a efervescência cultural e política do espaço.

> Gente, boa noite! Desculpe atrapalhar o rolê. A gente está aqui, porque essa casa, essa casa ela funciona, ela foi fundada por um mulher trans, negra. E é inadmissível qualquer branco, falar comigo que a gente é agressivo... Por que a gente já está acostumado. Todo dia a gente escuta: "Ah, que a mulher negra é agressiva!". Desculpa não paga a reintegração de posse que vocês nos roubaram. Por que eu não sei vocês, mas a ancestralidade negra é isso aqui. Agora a dos brancos eu já não sei. È golpista. Rouba. Estupra. Então, o negócio é o seguinte: branco, brancas... Tá achando ruim, mano. A porta da rua é serventia da casa. (PAULINO, 2018, 12min29s).

Ao longo do registro utiliza-se, por meio de *motion graphics*, a técnica de colagem, que consiste na justaposição de duas ou mais imagens de origens diferentes com o objetivo de criar novas formas de integração entre os diversos elementos compositivo. Nessa passagem, são usadas imagens da pintura "Uma Família Brasileira

com Escravos", do artista francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848), e da fotografia "Babá brincando com criança em Petrópolis", clicada em 1899 por Jorge Henrique Papf, entre outras. Esse artifício funciona como um comentário sobre a fala da jovem.

Figura 10 - Seqüência de Negrum3



Fonte: Negrum3

Corta para apresentação de *vogue*, ainda no Aparelha Luzia. A montagem dessa cena acompanha a dinâmica da música e permite que o espectador veja os movimentos, os corpos das voguers, nome dado aos dançarinos desse estilo. O *vogue*, ou *voguing*, tem suas origens nas comunidades negra, latina e queer do Harlem (Nova Iorque) nos anos 1980. A dança é marcada pela imitação de poses, "caras e bocas", dos modelos das revistas de moda, como a Vogue, que acabou batizando a dança. O *vogue*, mais do que um modo de dançar, se tornou um movimento de reafirmação de identidade de gênero e sexualidade.

> Em um ambiente sociocultural (New York, 1980) em que os heterossexuais e brancos podiam fazer tudo enquanto os gays deviam controlar como se vestiam, falavam e se portavam, a ball culture forjava espaços em que os participantes podiam ser o que quisessem, mostrar sua elegância, sedução, beleza, habilidades e conhecimentos. Temporariamente, podiam se mostrar e se expressar sem correr o risco de serem criticados, questionados e humilhados (...) Naquele ambiente da ball culture, em que imagens de revistas, publicidade, cinema e televisão eram transformadas e reconstruídas em forma de desfile, dança, teatralidade e performance, criando “um show

> cult", como destaca Shusterman (1998), surge a dança vogue marcado por poses, 'caras e bocas'. (BERTE e MARTINS, 2014, pág.869)

Figura 11 - Seqüência de Negrum3



Fonte: Negrum3

Para ressaltar a importância do *voguing* para a cena *underground queer* de São Paulo, *Negrum3* traz um depoimento de Félix Pimenta, que fala de sua relação com a dança e de como a cena *ballroom* se tornou um espaço de comunhão de pessoas consideradas fora do padrão branco e heteronormativio - tema que perpassa todo o curta-metragem.

> Como é que com o Vogue eu consegui me descobrir, assim... me fortalecer, é que eu dei um start assim. Eu falei, assim: "Nossa, eu posso muito mais, assim.. Muito mais, com muitas mais liberdade. e imaginando muito mais outras possibilidades." É estar junto com alguém ou demonstrar a não-normatividade nesse lugar. Ou estar juntos com os meus amigos que também é fora dessa normatividade. (PAULINO, 2018, 13min40s).

Adiante, *Negrum3* traz, no estilo videoclipe, novas performances de *vogue* de Félix Pimenta e Euvira em espaços já mostrados pelo filme.

Figura 12 - Seqüência de Negrum3



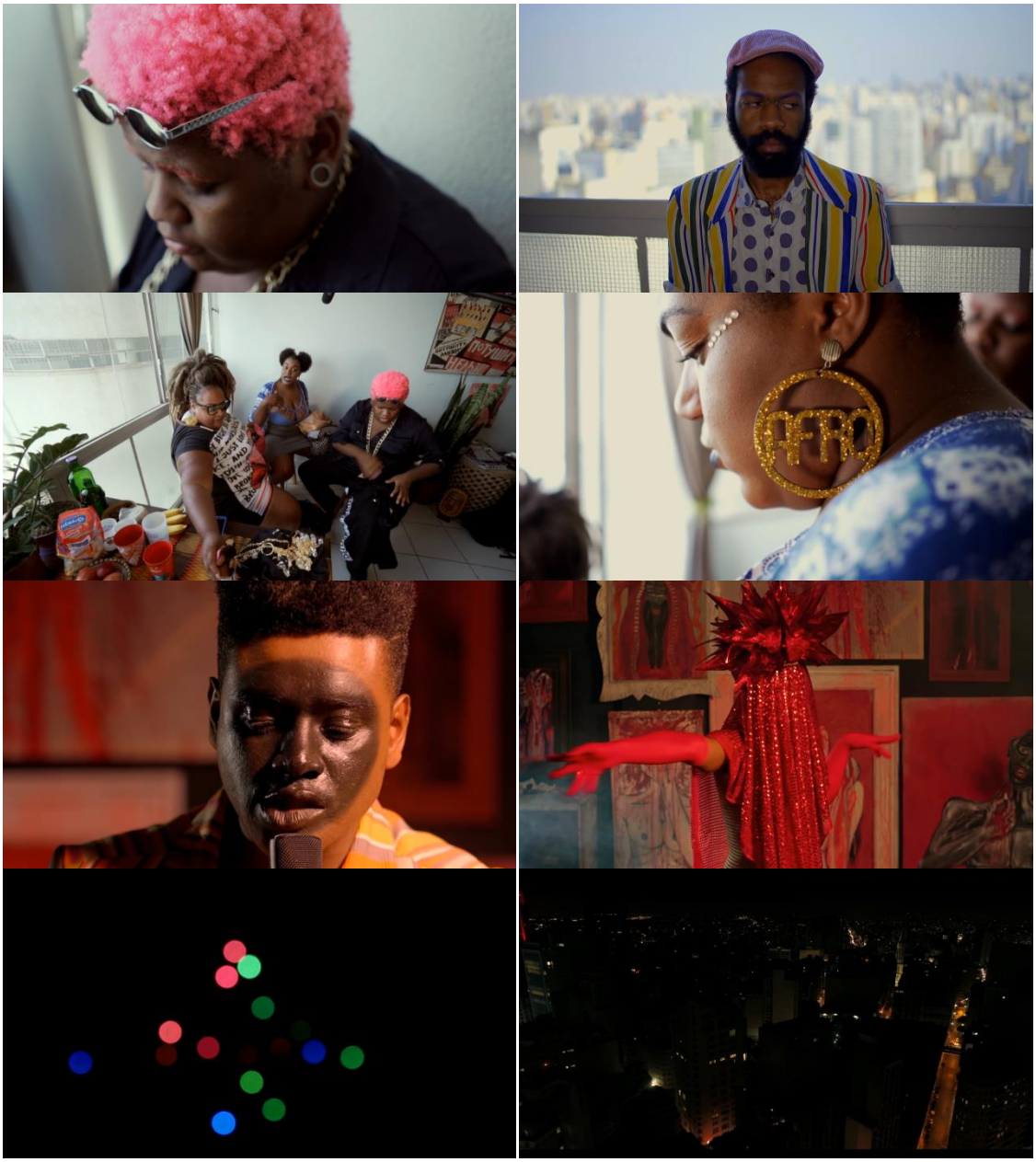
Fonte: Negrum3

Negrum3 retoma ao *Manifesto Pelo Espaço Preto*, inicialmente em *voz over* de Félix Pimenta. No campo das imagens, o curta mostra jovens pretos em momentos de afeto e cooperação. Entre eles, Erick Oliveira, a designer e pesquisadora, Kelen Lima, a dançarina, promoter da festa Batekoo e diretora da Frente Nacional de Mulheres do Funk, Renato Padro, e o próprio Diego Paulino, diretor do filme. O sentido é de aquilombamento.

> A minha pele preta, escura e sombria, reluz como as estrelas do firmamento a cada dia vivido das histórias de luta que carrego em minhas veias, cabelo, boca e nariz. Busco forças para inventar um futuro onde a existência, minha e de meus irmãos, seja a própria ideia fundamental de ser humano. Aspiramos ao cosmo pela simples possibilidade de sonhar, aspiramos ao espaço sideral para além do etéreo e longínquo, mas ao espaço em sua forma mais literal: espaço. (PAULINO, 2018, 14min24s).

Figura 13 - Seqüência de Negrum3





Fonte: Negrum3

Na nova cena, temos finalmente a presença de Euvira. Em entrevista, Euvira fala sobre representatividade negra. O depoimento serve à trama para ilustrar a necessidade de as pessoas negras ocuparem espaços não-subalternizados.

> Sendo performe das festas, eu tenho acessado espaço que até então não eram ocupados por negros. Nos lugares onde eu trabalho, a maioria dos negros ou é segurança ou trabalha na limpeza. A importância da minha imagem é justamente representar para outras pessoas negras que vão para a festa que o lugar dos negros não é só limpando as garrafas qjue os brancos jogam no chão, nem fazer a segurança dos brancos. (PAULINO, 2018, 15min06s).

Novamente Félix Pimenta conclama o *Manifesto Pelo Espaço Preto*. "Lutamos pela individualidade de nossos corpos e a pluralidade da nossa negritude ao exercer nossas múltiplas formas de ser" (PAULINO, 2018, 15min26s). Esse discurso tem a intenção de falar ao espectador sobre a diversidade da negritude, sobre o fim do sujeito negro essencial, pois como escreveu Fanon: "não há um preto, há pretos" (FANON, 2008, pág. 123). O manifesto segue em *voz over* e embalado pela trilha eletrônica, *Negrum3* retoma ao grupo de jovens negros e negras no topo dos prédios. Nessa seqüencia, Diego Paulino privilegia os closes e planos filmados por um drone, que remetem à ideia de espaço.

> Não introjete em nossas veias suas ideias pálidas e esquálidas ou as máximas retrógadas que delimitam a sexualidade e o gênero. Nossos corpos negros e celestes são maiores do que isso. Juntos escurecemos o céu desbotados que nos cobre, em busca de recriar o presente. Reconhecemos a força daqueles que vieram antes de nós e concebemos o futuro aqueles que estão por vi. (PAULINO, 2018, 15min37s).

Figura 14 - Seqüência de Negrum3





Fonte: Negrum3

Na seqüência, uma viagem intergaláctica: uma nave espacial a caminho do planeta Terra. Em seguida, a nave, já na atmosfera terrestre, começava a aterrissagem. Para o espectador dos dias de hoje, acostumados com efeitos visuais especiais de última geração, essas imagens, que remetem ao cinema de ficção científica da década de 1970, podem soar *demodê*. Essas imagens marcam o início do terceiro ato, que fala sobre o futuro, e são usadas para indicar que *Negrum3*, a partir desse momento, assumirá de vez a sua verve afrofuturista.

As imagens, em questão, foram extraídas do filme *Space is the Place* (John Coney, 1974), "uma improvável blaxploitation de ficção científica protagonizada pelo jazzista Sun Ra" (FREITAS, 2018, sem página). Sun Ra é um dos precursores do movimento afrofuturista e *Space is the place* é uma das referência para *Negrum3*. A obra fala sobre a criação de um colônia espacial para a população negra longe da Terra.

Figura 15 - Seqüência de Negrum3 (planos extraídos de *Space is the Place* (John Coney, 1974)

Figura 15 - Seqüência de Negrum3



Fonte: Negrum3

Finalmente, *Negrum3* apresenta o seu último personagem: a multiartista transexual e negra Aretha Sadick. Em entrevista, num cenário carnavalesco, ela diz: "Eu amo muito estar viva. Eu amo muito viver, sabe? E ver as coisas, viver o momento. Eu gostaria que as pessoas se lembrassem por isso: Aretha estava vivo, viveu, brilhou, energia" (PAULINO, 2018, 16min11s). O discurso é uma estratégia usada para reafirmar a vida diante do genocídio da população negra e LGBTQI+**.** Em seguida, *Negrum3* divide com o espectador uma possível explicação para o título do filme, a partir do depoimento de Aretha Sadick.

> Então, Negrum3 para mim é esse lugar, assim... È o maravilhoso brilho da noite. É o maravilhoso brilho viscoso, o maravilhoso brilho daquilo que está em cima. Acho que não está no chão, ele está no céu. Constelação. (PAULINO, 2018, 16min23s).

Figura 16 - Seqüência de Negrum3



Fonte: Negrum3

O curta retoma a *Space is the Place*. A porta da aeronave está aberta e do interior do veículo espacial uma fumaça branca emana. A cena serve de abertura para o número musical de Aretha Sadick. A personagem encarna uma Divindade futurística, uma espécie de Rainha Queer - é possível que essa entrada seja uma paródia com o "Xou da Xuxa". No topo da escada, Aretha Sadick está de costas e, teatralmente, vira-se para a

câmera. Ela veste um traje alegórico, dourado, com muito brilho, kitsch. Aretha desce as escadas fazendo um poderoso discurso afrofuturista.

> Enegritamos por meio de vozes amplificadas. A todas, todes e todos do continente. The time has come! A hora, o dia, o momento. Ter de volta o que é nosso. Lembre-se: viemos de lá, trazidos à força! Reinos, reinados e rainhas, legados, tesouros e impérios, pirâmides, faraós, famílias, histórias, costumes e linguagens, amores, afeitos, riquezas e coroas deixadas para trás. Hoje vamos olhar para o futuro de onde tudo começou... (PAULINO, 2018, 17min10s).

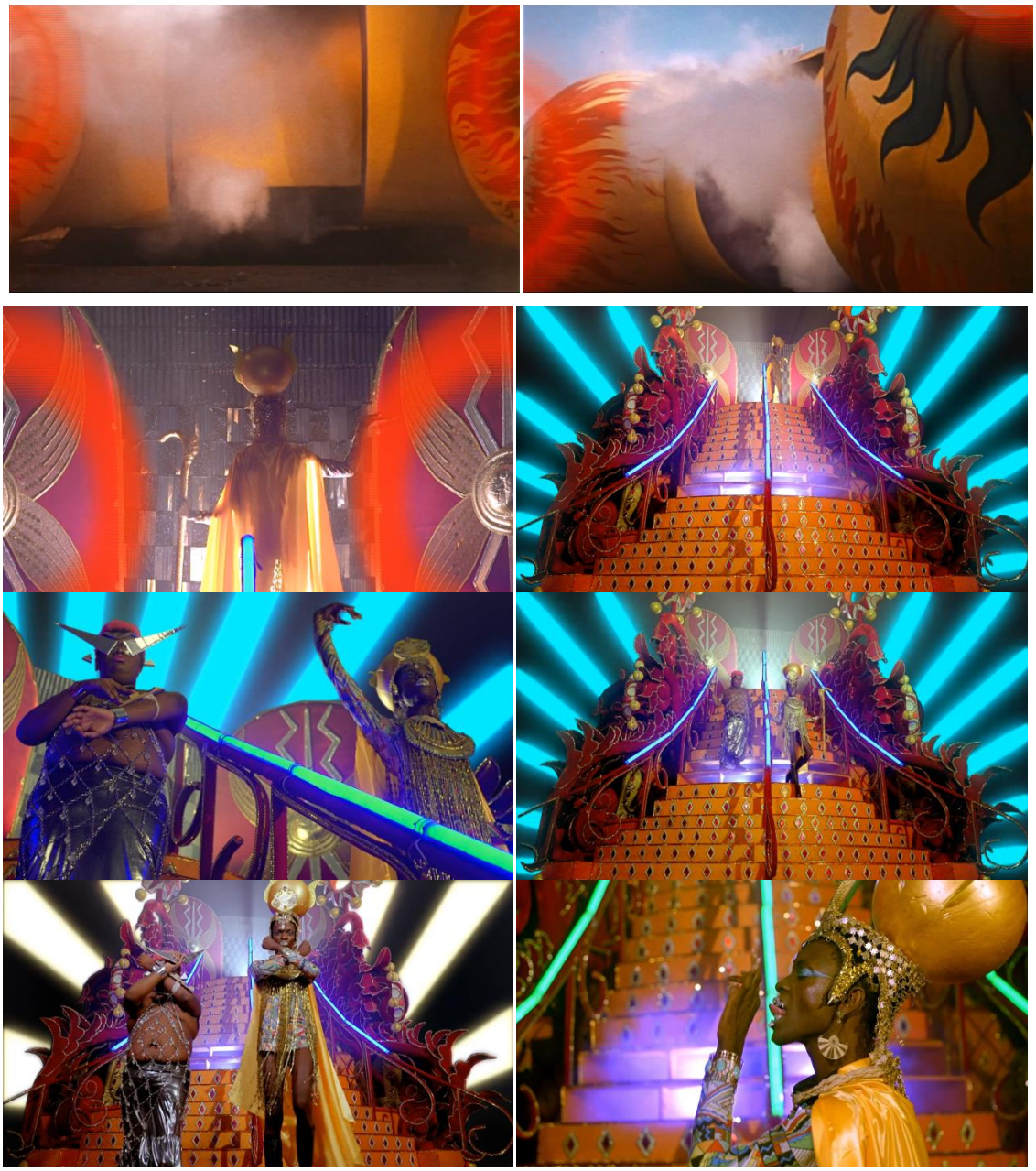
Quase ao fim do discurso, surge Erick, numa passe de mágica, com um figurino prateado. Passado e futuro se encontram. Aretha diz, apontando para Erick: "Esta é a independência do corpo negro. Panteras soltas e livres, vão devorar você!" (PAULINO, 2018, 18min03s).A partir daí, as personagens realizam uma nova performance. Levados por um trilha sonora eletrizante, Aretha canta e Erick dança.

> Ilê, Ayê,Axé. ação!
> O negrume da noite que chega,
> quem arrasa e detona, não deita.
> Na magia do escuro poder, nenhum macho deita você.
> Quebradeira chegando no topo, enegrece o branco desgosto.
> Ele sabe que eu faço chover,essa chuva faz ele temer.
> Essa chuva faz ele tremer. Seu corpo é tudo1.
> Sua vida! É fechação!. Sua melanina!
> O Seu brilho é universal. Constelação, negritude fatal!
> Vem reinando mais que tá pouco.
> Quero tudo e não o seu corpo.
> Apresento reis e rainhas, Negrume da noite que brilha.
> (PAULINO, 2018, 18min37s).

Em voz *off*, Aretha passa a evocar líderes e personalidades negras e outros negros que estão fazendo suas correrias. Na tomada, vemos, mais uma vez, o diretor Diego Paulino. Ele dança diante da câmera e outros jovens fazem o mesmo - um deles é o diretor de fotografia do curta, Leandro Caproni. O filme retoma também algumas imagens de jovens negros e negras por São Paulo, em close, olhando diretamente para a câmera, fazendo "carão", num postura afrontosa e de empoderamento.

> Zózimo. Spike Lee, Jup do Bairro. A trava Linn, Carolina de Jesus. Dandara e Zumbi, Nao me esqueço, Mandela. Mikky Blanco. Solange. Siyster Beyoncé. Marlon Riggs, King, Luther King. Malcom X. Xis. Zezé Motta e Xica da Silva. Taís Araújo.... (PAULINO, 2018, 19min45s).

Figura 17 - Seqüência de Negrum3





Fonte: Negrum3

Por fim, *Negrum3* homenageia a Marielle Franco e a Matheusa Passarelli. Cria da favela da Maré, negra e bissexual, a vereadora Marielle Franco foi assassinada em 14 de março de 2018, no Rio de Janeiro. Ativista dos Direitos Humanos, ela lutava pelo antirracismo, pela igualdade das mulheres e pelos direitos das pessoas LGBTQIA+. O crime, ainda segue sem resposta, mas a figura de Marielle Franco virou semente e segue inspirando a luta pelos direitos humanos. Cerca de 50 dias depois da morte de Marielle, a ativista LGBT e estudante de artes de Uerj Matheusa, de 21 anos, foi "julgada" antes de ser morta por traficantes do Morro do 18, em Quintino, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Matheusa era negra, mulher trans não binária, e seu brutal assassinado revela um retrato fiel da violência contra a população transgênera no Brasil.

Negrum3 possui uma cena pós-créditos. Erick continua dançando e Aretha deixa a seguinte mensagem: "E a todas as gatas, minhas irmãs que não estão aqui: eu estou

com vocês. Estamos juntas. Sadikisses, bitches!" (PAULINO, 2018, 21min18s). Segue o restante dos créditos e *Negrum3* se encerra!

Figura 18 - Cena pós- crédito de Negrum3



Fonte: Negrum3

4.4 - Sobre *Sem Asas*

Sem Asas, de Renata Martins, é inspirado numa história real. Douglas Martins Rodrigues tinha 17 anos, cursava o ensino médio e trabalhava numa lanchonete em Pinheiros, Zona Oeste de São Paulo. Na tarde de 27 de outubro de 2013, um domingo, a poucos metros de casa, o jovem foi assassinado por um tiro disparado por um policial militar. Morador do Jardim Brasil, na Zona Norte da capital paulista, Douglas estava indo com o irmão, de 12 anos, a um festival de pipas, quando foi abordado por uma viatura da policia militar. Os policiais tinham ido averiguar uma denúncia de perturbação de sossego: um carro que tocava funk muito alto. Segundo o irmão de Douglas e outras testemunhas, o soldado da PM, Luciano Pinheiro Bispos, chegou atirando. A bala atingiu o tórax de Douglas e lhe tirou a vida (AMARAL, 2019).

> “Eu me fazia muitas perguntas, mas não tinha nenhuma resposta”, conta Renata. “Como é que um adolescente sai domingo à tarde e não volta mais? O que leva um policial militar a tirar a vida de um jovem inocente que não apresentava nenhum perigo para a sociedade?”. (MARTINS apud VELOSO, 2020, sem página)

Gravemente ferido, Douglas ainda conseguiu reunir forças para interpelar o policial: "Por que o senhor atirou em mim?". As últimas palavras do jovem viraram um símbolo das manifestações contra o genocídio de jovens negros nas periferias brasileiras, desencadeada em São Paulo, após a morte do jovem. A perplexidade e o

pavor contidos no questionamento feito por Douglas ecoam na súplica do afro-americano George Floyd, antes de ser assassinato por asfixia pela polícia em Minneapolis, nos EUA, num caso que ganhou repercussão mundial e levou a uma onda de protestos contra o racismo e a violência policial ao redor do mundo: "Não consigo respirar!".

Mas *Sem Asas*, não é um filme sobre a morte. *Sem Asas* é uma ficção sobre a vida, sobre uma família preta e seus sonhos, sobre renascimento, esperança e um moleque voador. Eis a sinopse: "Zu é um garoto negro de doze anos. Ele vai à mercearia comprar farinha de trigo para a sua mãe e, na volta pra casa, descobre que pode voar."

> "Sobreviver às tentativas de extermínio é a condição primária para caminhar ou voar rumo ao futuro. No fundo, Zu e todas as crianças negras só querem ter o direito fundamental e primordial à vida. Se a realidade não dá direito ao sonho, ao futuro, que ao menos o cinema, o realismo fantástico dê. (MARTINS apud VELOSO, 2020, sem página)

Sem Asas participou de diversas festivais nacionais e internacionais, ganhando diversos prêmios. Em 2020, o filme concorreu ao Grande Prêmio do Cinema Brasileiro 2020 na categoria melhor curta-metragem ficção. Nessa categoria, os cinco filmes concorrentes tinham mulheres na direção. Dentre elas, outras duas diretoras negras: Ana Flavia Cavalcanti, por "Rã" - obra co-dirigida com Julia Zakia -, e Sabrina Fidalgo, por "Alfazema". *Sem Asas* foi eleito o melhor curta-metragem e Renata Martins levou o Troféu Grande Otelo, sendo a única mulher laureada nessa edição da premiação, que é apelidada de o "Oscar Brasileiro".

4.5 - O efeito de *Sem Asas*

Os efeitos causados por *Sem Asas* são emocionais. Ou seja, o filme é construindo para provocar nos espectadores uma resposta afetiva, moldar certo estado de ânimo, emoções e sentimentos. *Sem Asas* é uma obra que se assemelha a uma tragédia grega. Para Aristóteles, uma tragédia é "representação de uma ação "dramática" "e que, suscitando o temor e a compaixão, tem por efeito a purificação [cátharsis] dessas emoções". São justamente o terror, a compaixão e catárse os efeitos produzidos pela obra.

> O temor, afirma Aristóteles, é uma emoção que se origina quando vemos um nosso semelhante em desdita e a compaixão, quando contemplamos alguém

> que é infeliz sem o merecer. São estas, e não outras, a emoções trágicas por excelência, as únicas que devem ser previstas na poesia trágica.
> (GOMES, 2004, pág. 30)

Vejamos, a seguir, como a diretora Renata Martins programou seu filme para causar efeitos nos espectadores.

4.6 - A análise da *Poética do Cinema* em *Sem Asas*

Os sons vão surgindo. Êêêêêêêê! Vozes de crianças. Ruídos indecifráveis. Tudo em *off* sobre os créditos iniciais, onde se apresentam, inicialmente, as logos da Spcine e depois da produtora (Mahin Produções Audiovisuais) e, por último, das co-produtoras (Spcine e Prefeitura de São Paulo) de *Sem Asas*. Os sons são os primeiros estímulos ao espectador. O filme já começou. Ainda em *off*, sobre as últimas logomarcas, voz feminina: "Hei, turma, vamos: Rosana, Roseli, Thaila, Lucas, Helena... Vamos, gente?!" (MARTINS, 2018, 00min31s). Surgem as primeiras imagens e sons diegéticos do filme. Sala de aula. Estamos numa escola. A câmera balança tremulamente. Trata-se de uma câmera na mão, que emulando os vídeos caseiros passeia frenética pelo ambiente, focalizando um mural na parede com pinturas feitas a partir do contorno de mãos infantis. Corta para um segundo mural. Neste, está escrito: formandos. Três crianças negras, dois meninos e uma menina, correm pela sala. Vestem beca e capelo vermelho e do canudo - da mesma cor - simulam um duelo entre espadas. Formatura do pré-zinho. Fora de campo, uma mulher, *em off*, tenta colher um depoimento das crianças. É ela que está segurando a câmera, que passeava trêmula pela sala de aula. Mais adiante, na cena seguinte, o espectador descobrirá que a voz é de Jussara (interpretada por Grace Passô), a mãe de Zu, protagonista do filme. Jussara fala com Alê: "Favor, é rapidinho, vai....É rapidinho.. Olha aqui para câmera, Alê. O que você quer ser quando crescer?" (MARTINS, 2018, 00min48s). Alê (Rafael Dionízio Cardoso da Silva) responde: "Um astronauta!" (MARTINS, 2018, 00min49s). Jussara pergunta à menina: "E você, Amora?" (MARTINS, 2018, 00min50s). Em meio a risos, Amora (Pietra Castro Oliveira) responde: "Quero ser uma pilota de avião!" (MARTINS, 2018, 00min52s). Agora, dirigindo-se a seu filho: "E você Zu?" (MARTINS, 2018, 00min51s). Titubeante, Zu (Felipe Moreira Romão) responde: "Quando eu crescer, eu quero ser um colete à prova de bala!" (MARTINS, 2018, 00min57s). A resposta inusitada gera

gargalhadas dos coleguinhas de Zu e do próprio. "Não, não!" (MARTINS, 2018, 1min01s), Zu corrige: "Super-herói à prova de bala" (MARTINS, 2018, 1min04s).

Figura 19 - Prólogo de Sem Asas





Fonte: Sem Asas (2019)

A primeira cena de *Sem Asas* é um *flash back*: uma ação do passado, que se relaciona com o tempo presente da narrativa. "O flashback é uma técnica utilizada para expandir a compreensão da história, personagens e situação pelo público" (FIELD, 2016, pág. 115). Nessa cena, o filme lança pontos importantes para a trama que vai se desenrolar, apresentando alguns dos personagens principais - Zu e Jussara - e coloca em em foco o futuro de crianças pretas, discussão que atravessa a obra. As aspirações de Alê e Amora remetem a profissões ligadas ao desejo de voar e dialogam com o próprio título da obra. Já o desejo de Zu, ser um*"Super-herói à prova de bala"* (MARTINS, 2018, 1min04s), funciona de três maneiras:

1 - Evidencia o tema de *Sem Asas*: o genocídio de jovens negros. Num país que, em 2016, matava, de forma violenta, em especial, por arma de fogo, um jovem negro a cada 23 minutos, segundo relatório o relatório final da CPI do Senado sobre o Assassinato de Jovens (2016), desde de muito cedo as crianças negras, meninos e meninas, são instados a buscar um modo de fugir da morte iminente e sobreviver. Sem vida, não há futuro!;

2 - É uma referência ao super-herói Luke Cage, personagem da Marvel. Inspirado pelos filmes do *Blaxpoitation*, o personagem foi o primeiro super-herói negro a ter uma revista própria, em 1972, e em setembro de 2016 ganhou uma série lançada pela Netflix. *Luke Cage!* fez sucesso no Brasil, principalmente junto ao público jovem e negro ávido por representação. Preso por um crime que não cometeu, Cage passa na prisão por um procedimento experimental e ganha os poderes de força sobre-humana e pele inquebrável, o que o torna à prova de balas para combater o crime no bairro do Harlem, em Nova Iorque;

3 - Mais do que qualquer outra função e para o efeito emocional pretendido em *Sem Asas*, um *"Super herói à prova de balas"*(MARTINS, 2018, 1min04s) é Plant/Pistas e Pay Off/Recompensas.

> Uma “pista” é um artifício preparatório que ajuda a construir um roteiro bem estruturado. Pode ser uma fala num diálogo, um gesto de um personagem, um maneirismo, um acessório cênico, ou uma combinação disso tudo. À medida que a história se desenvolve, a pista é plantada algumas vezes, o que a mantém viva na mente do espectador. Em geral, perto da resolução da história, quando as circunstâncias dos personagens e também o público já tiverem mudado, surge um “payoff”, aqui chamado de recompensa. Na recompensa, o gesto, acessório cênico ou seja lá o que for adquirem um novo significado (HOWARD, David e MABLEY, Edward apud RABELO, 2015)

Em um momento crucial de *Sem Asas*, o espectador vai compreender que essa cena antecipava eventos futuros da trama e que o desejo de Zu tinha função dramática para a narrativa do curta. O prólogo de *Sem Asas* termina com a risada estridente de Amora, que ri da resposta de Zu e com as crianças brincando. *Fade* para o título do filme: *Sem Asas*.

Na segunda cena, Zu, aos 12 anos - interpretado por Kaik Pereira - estuda para a prova de Matemática, à mesa do café, com auxílio de seu pai, Akins, homem negro, interpretado por Melvin Santhana, enquanto Jussara, da cozinha americana, acompanha a conversa entre eles e lida com os afazeres de seu trabalho. A cena abre com Akins folheando o caderno de exercício do filho. Ele pergunta*:* "Terminou?!" (MARTINS, 2018, 1min24s).

Figura 20 - Plano de Sem Asas



Fonte: Sem Asas (2019)

Na cozinha, Jussara, uma mulher negra, entra em quadro a caminho da geladeira. Fora de quadro, Zu, *em off*, responde a seu pai: "Essa matéria já sei, pai!" (MARTINS, 2018, 1min26s). Jussara abre a geladeira, vira-se o para o filho e retruca: "Não é isso que o seu boletim diz, Zu!" (MARTINS, 2018, 1min25s). É a primeira vez que vemos

Jussara - lembremos que na seqüência inicial ouvimos apenas a sua voz. O espectador mais atento vai notar como a direção de arte e a cenografia do filme trabalham para comunicar visualmente elementos do enredo. Na parte superior da geladeira, há um adesivo, em losango (o mesmo formato das pipas que aparecerão nas cenas seguintes), da Boutique dos Salgados. Como ficará explícito adiante, Jussara está tocando seu próprio negócio: ela empreende no ramo dos salgadinhos. Outro objeto importante é a borboleta, acima da foto de Zu, que antecipa a transformação que o garoto irá viver. Depois de retirar um frango embalado da geladeira, Jussara vai até a pia. A câmera acompanha. Diante da pia, ela diz*:* "Parece seu pai.... Na faculdade, ele fazia a mesma coisa. Eu estudava..." *?!"* (MARTINS, 2018, 1min32s).

Figura 21 - Sequência de Sem Asas



Fonte: Sem Asas (2019)

Close em Zu. É a primeira vez que o espectador vê Zu, o protagonista, mais crescido. Ele está risonho, ouvindo a mãe falar sobre o pai nos tempos de faculdade. Jussara prossegue*:* "... eu estudava e aí no dia da prova ele sentava atrás do mim com os olhos desse tamanho" (MARTINS, 2018, 1min42s). Zu gargalha. Akins se justifica: "Sua mãe era a "Rainha dos Números", né... Bora, bora terminar, vamos lá" (MARTINS, 2018, 1min48s).

Figura 22 - Plano de Sem Asas



Fonte: Sem Asas (2019)

Corte para Akins: "Se Kendricks correu 400 metros em 20 segundos, quantos metros ele correrá em dois minutos?" (MARTINS, 2018, 1min52s). A câmera corrige para Zu, o garoto hesita, meneia a cabeça, não sabe a resposta. Akins provoca: "Para quem quer ser astronauta, você já deveria estar com essa resposta na ponta da língua!" (MARTINS, 2018, 2min04s). Zu bufa e protesta: "Astronauta não, pai! Super herói. Super herói não precisa saber Matemática!" (MARTINS, 2018, 2min07s).

Figura 23 - Sequência de Sem Asas



Fonte: Sem Asas (2019)

Plano detalhe. No fogão, uma panela frita coxinhas. Assim, inicia-se um segundo bloco da segunda cena de *Sem Asas.* Aqui é preciso trazer uma questão que ultrapassa o universo do filme. É um elemento que o espectador apenas é capaz de compreender a partir de sua bagagem cultural e vivência de mundo - não impede a apreciação da obra nem o seu entendimento, mas pode tornar a experiência mais rica. Coxinha é um forma depreciativa para se referir a policiais militares em São Paulo, que ganharam esse apelido por freqüentarem bares e lanchonetes e comeren de graça em troca de fazer a segurança do local.

> Esses policiais costumavam e ainda costumam espantar das portas das padarias e seus similares os pivetes e os jovens moradores das comunidade locais. Eles costumavam e costumam espantar/afastar jovens que muitas vezes cresceram juntamente com seus irmãos e que por vezes frequentaram ou frequentam as mesmas escolas que eles frequentaram. Ou seja, são todos conhecidos, têm o mesmo berço econômico e social.Tais jovens, ao serem “afastados/espantados” para longe dos estabelecimentos comerciais guardados por tais policiais ficavam furiosos e gritavam para eles: “seu coxinha, vc sabe que eu não sou bandido. Vc me conhece. Vc está defendendo esse cara em troca de uma mísera coxinha. Coxinha, coxinha!”
>
> (...) A expressão coxinha passou então a ser sinônimo daquele que defende um status quo ao qual ele não pertence. Ele defende os ricos, pensa ser rico, mas na verdade é um objeto a serviço dos ricos. Um instrumento para subjugar os seus iguais (SCHIMIDT, Margarete apud BITTENCOURT, 2017, sem página)

Figura 24 - Plano de Sem Asas



Fonte: Sem Asas (2019)

Zu ainda não conseguiu resolver o exercício matemático e mais uma informação é dada ao espectador para que compreenda a situação da família: Akins começa num novo emprego naquele dia. Desse momento em diante, o fora de campo passa a ser um elemento ainda mais importante da narrativa. Vindo da janela da cozinha, ouvimos os sons das ruas - uma sirene precipita-se preparando o espectador para o desenrolar da trama. Jussara mexe a farinha de trigo numa vasilha. Em seguida, ela vai ao armário da cozinha e nota que não há mais farinha de trigo. Nesse momento, acontece o ponto de virada da trama, que vai lançar a história adiante. "O Ponto de Virada (plot point) é um incidente, ou evento, que "engancha" na ação e a reverte noutra direção" (FIELD, 2001, pág. 96-97). Jussara vai resolver pedir Zu para ir à mercearia comprar mais farinha de trigo. Para isso, ela precisa que Zu termine o dever de casa.

Figura 24 - Plano de Sem Asas



Fonte: Sem Asas (2019)

Na seqüência, Jussara, a *"Rainha dos Números"*, substitui Akins, enquanto Zu insiste que não sabe como resolver a questão. O momento é representativo da força do matriarcado, da autoridade exercida pela mulher-mãe na família e na comunidade.

Figura 25 - Seqüência de Sem Asas



Fonte: Sem Asas (2019)

Enquanto Jussara ensina Zu, Akins termina de fritar as coxinhas. Ele olha para fora de quadro e sorri, vendo a esposa e o filho. A mensagem é clara: os homens precisam dividir com as mulheres as tarefas domésticas.

Figura 26 - Seqüência de Sem Asas



Fonte: Sem Asas (2019)

Com ajuda de Jussara, Zu finaliza o exercício. Em seguida, Jussará diz: "Escuta... Corre lá na mercearia do Seu Zé e compra 1kg de farinha de trigo". Zu protesta, mas acata o pedido de sua mãe (MARTINS, 2018, 4min25s).

Figura 27 - Seqüência de Sem Asas



Fonte: Sem Asas (2019)

Quando Zu se levanta da mesa temos mais um reforço na pista. A camisa do menino traz um estampa de um super-herói com asas. A diretora Renata Martins usa o figurino para ajudar a contar a história do filme. A peça de roupa pode ser pensada como o uniforme do nosso super herói: Zu, o protagonista da obra.

Figura 28 - Plano de Sem Asas



Fonte: Sem Asas (2019)

Akins volta à mesa e Zu caminha em direção à porta. Antes de Zu sair de casa, Akins chama o filho. Zu volta e Akins lhe dá um sermão: "Zu, você pode achar que Matemática não é importante. Que estudo não é importante. Que a gente pega no seu pé à toa. Filho: eu quero que você saiba que para homens como nós, o estudo é o passaporte para o mundo melhor. Eu não quero nunca mais, nunca mais, ouvir que você não sabe, que você não consegue. Combinado?!" (MARTINS, 2018, 4min53s). Zu sai de casa.

Em Morfologia do Conto Maravilhoso (2001), Vladimir Iacovlévitch Propp analisa a construção dos contos de magia. O afastamento é uma das funções submetidas aos personagens nessas histórias. Ou seja, após a situação inicial, um dos membros da família sai de casa. "Às vezes, são os membros da geração mais nova que se afastam. Vão fazer uma visita, pescar, passear, apanhar frutas (2001, pág. 19). Embora a obra do teórico russo destine-se ao folclore, seus conceitos foram aplicados a outros tipos de narrativas. A teoria de Propp é referência no meio cinematográfico, estando presente em incontáveis filmes.

Figura 29 - Seqüência de Sem Asas



Fonte: Sem Asas (2019)

Após a saída de Zu, segue um diálogo entre Jussara e Akins, que é desenvolvido como mais uma estratégia da diretora Renata Maartins para identificar os espectadores com os personagens. O objetivo é despertar o sentimento de empatia do público e mostrá-lo como a pretensa paz de uma família negra pode ruir a qualquer instante numa sociedade estruturada pelo racismo, como é a brasileira. Na cozinha, Akins e Jussara relembram os conselhos de seus pais. Depois do puxão de orelha dado a Zu, Akins recorda: "Engraçado, né?! Quando eu era pequeno meu velho olhava bem no fundo do meu olho, sabe? Ele dizia: a gente tem que ser três melhor dos que os outros. Pra gente não existe não posso, não consigo" (MARTINS, 2018, 5min56s). Jussara diz: "Dona Rosália também não era mole, não. Era um tal de penteia esse cabelo menina, não dá mole para ninguém na rua, não..." (MARTINS, 2018, 6min22s). Akins diz: "Nosso menino cresceu!" (MARTINS, 2018, 6min43s). Jussara complementa: "A gente está fazendo um bom trabalho, juntos. Não, é?"(MARTINS, 2018, 6min48s). Akins concorda: "Sim, senhora!" (MARTINS, 2018, 6min51s). A cena encerra num gesto de amor e afeto (sem nenhuma conotação erótica) entre um casal negro - algo até bem pouco inexistente na cinematografia brasileira.

Figura 30 - Plano de Sem Asas



Fonte: Sem Asas (2019)

Nessa segunda seqüencia de *Sem Asas*, a diretora Renata Martins se esmera em apresentar, de forma descontraída, os personagens - pela primeira vez, vemos Zu, mais crescido, Jussara, que até então conhecíamos apenas a voz, e Akins - e conectá-los com os espectadores. Essa conexão é indispensável para o público se engajar na ação e experimentar a resposta emocional pretendida pela obra. Para isso, a estratégia utilizada é a criação de uma atmosfera lúdica e afetiva. O filme dá ao espectador a chance de conhecer um pouco da história amorosa de Jussara e Akins, que foram colegas de faculdade. Também elementos importantes do enredo do filme estão presentes. Zu reforça a pista ao responder ao pai que não quer ser astronauta, mas um super-herói. O imã de borboleta na geladeira e o próprio exercício de Matemática, em que o menino precisa calcular qual distância um indivíduo percorre em dois minutos correndo em velocidade xis, não são gratuitos, como veremos a seguir. Toda a ação contribui para a caracterização das personagens e para o enredo do curta. Após todos esses elementos, o filme dá início à jornada iniciática de Zu. Quando Zu sai de casa para atender um pedido de sua mãe, deixando a segurança de seu lar, ele está se colocando em risco. Assim, termina o primeiro ato de *Sem Asas*. Criou-se uma atmosfera de suspense e expectativa. O espectador - ainda que inconsciente - pressente que algo terrível está prestes acontecer e isso acabará com a paz daquela família preta.

O segundo ato inicia-se com uma câmera que focaliza as panturilhas de Zu e a farinha de trigo, numa sacola da mercearia. Esse plano inventivo não é um mero capricho estético. Da forma como é filmado, mais que informar ao espectador que Zu está voltando para casa (uma vez que ele já comprou a farinha de trigo), o plano chama atenção para a farinha de trigo, que mais adiante terá uma função dramática na trama. É como se a diretora Renata Martins pegasse o espectador pelos braços e dissesse "foque nisso aqui. Isso será importante!".

Figura 31 - Plano de Sem Asas



Fonte: Sem Asas (2019)

Ao ouvir vozes de meninos, Zu interrompe o seu caminho, vira-se e olha para o céu. A câmera faz um *tilte,* indo dos pés ao rosto do personagem. Corte para duas pipas no céu. As pipas, que tanto despertam o fascínio de meninos por todo o Brasil, são elementos que se relacionam com o ato de voar e evocam a ideia de ter asas e o próprio título do filme. É importante notar que, mais uma vez, Renata Martins emprega o recurso da repetição, com a finalidade de reforçar a significação de uma ideia.

Figura 32 - Seqüência de Sem Asas



Fonte: Sem Asas (2019)

Na seqüência, Alê (agora interpretado por Breno de Almeida Ferreira) se aproxima de Zu. Vidrado na pipa, ele nem nota a chegada do amigo. Alê pergunta se Zu estudou para a prova e se ele poderia ajudá-lo. Zu, mais interessado na pipa, balbucia "Cara, na escola a gente ver isso" (MARTINS, 2018, 7min30s)**.** Não há nada que indique que aquele menino seja o coleguinha de Zu dos tempos dos pré-zinho. Zu não irá mencionar o seu nome, mas o espectador médio, a partir de sua bagagem cinematográfica, é capaz de supor essa possibilidade. Essa confirmação só virar nos

créditos finais. Uma pipa corta a outra. Zu sai em disparada, seguido por outros dois meninos, deixando Alê pra trás. Pela segunda vez, o ato de correr aparece no filme.

Figura 33 - Plano de Sem Asas



Fonte: Sem Asas (2019)

Corta para Zu entrando em quadro no topo de um beco, com uma escadaria. O garoto corre para descer as escadas. Plano detalhe dos pés de Zu em movimento. Corta para um plano geral e em seguida para Zu prestes a sair do beco. Toda essa seqüência dura cerca de oito segundos e é filmada de forma a tornar a ação mais dinâmica. Ao sair correndo do beco, Zu quase é atropelado por um carro. Apenas um susto dado ao espectador. O perigo que espreita Zu é outro e mais terrível.

Figura 34 - Seqüência de Sem Asas





Fonte: Sem Asas (2019)

Em seguida, a diretora Renata Martins introduz um plano cheio de simbolismo. Na pia da cozinha, Jussara corta a asa do frango, antecipando, mais uma vez, fatos da trama. A repetição de elementos é usada também como estratégia para criar paralelismo - mais adiante explicarei esse artifício. De repente, Jussara para a ação, a câmera corrige num *tilt*, de cima para baixo, e perscruta seu rosto. Jussara tem uma premonição. Invade o quadro, vindo da janela da cozinha, o som da hélices de um helicóptero**.** A utilização desse modelo de aeronave é comum nas operações policiais nas favelas brasileiras. Em carta para os desembargadores do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, uma criança, moradora do Complexo de Favelas da Maré, no Rio de Janeiro, descreve o horror da vida sob fogo cruzado: "Não gosto do helicóptero porque ele atira para baixo e as pessoas morrem" (BETIM, 2019, sem pág). Além de evocar a ideia de asas, o som do helicóptero indica ao espectador que o perigo está próximo.

Figura 35 - Plano de Sem Asas



Fonte: Sem Asas (2019)

Zu encontra a pipa. Ela caiu numa casa. Um cachorro toma conta do pequeno quintalzinho da residência. Zu decide pegar a pipa. Ao passar pelo portão, que estava aberto, ele prende, no trinco e em arames, a sacola da mercearia. Esse descuido vai

deixar o saco de farinha mais evidente, o que será um elemento importante para o desenrolar da história. Zu fica apenas com a farinha de trigo. O cachorro, preso pela corrente na casinha, limita-se a latir. Zu pega a pipa.

Figura 36 - Seqüência de Sem Asas



Fonte: Sem Asas (2019)

Zu vai tentar sair sem ser visto por ninguém. Ele se esgueira, olha para os lados e notando a movimentação na rua se abaixa junto ao portão para se esconder. Ele decide aguardar mais um pouco para deixar o local. Fora de quadro, sirene de polícia. Por um buraco no portão, Zu vê pernas de crianças correndo pela rua. Neste momento, o filme investe numa montagem paralela, alternando entre a aflição de Zu e Jussara, com a intenção de ampliar o suspense e a tensão. Ainda olhando pelo buraco no portão, Zu vê policiais correndo na mesma direção que as crianças passaram e Jussara segue os seus

afazeres na cozinha - e embora sorria ao ouvir o marido cantarolando no banho, ela está tensa. A questão está dada: Zu está em perigo. A polícia é a ameaça!

Figura 37 - Seqüência de Sem Asas





Fonte: Sem Asas (2019)

Ao sair, Zu dá de cara com a polícia. O garoto tenta dar meia-volta, mas é interrompido. "Ô, ôôô tá indo aonde? Estou falando com você moleque" (MARTINS, 2018, 9min30s), diz o policial - o coxinha! A forma como esse momento é filmado remete ao instante em que Zu estava prestes a sair de casa para ir comprar a farinha de trigo na mercearia - mais uma evidência dos jogos de repetições e paralelismo feitos pela diretora Renata Martins ao longo do curta.

Figura 38 - Seqüência de Sem Asas





Fonte: Sem Asas (2019)

Agora, *Sem Asas* segue para o clímax. O conflito vai alcançar seu grau máximo: a provação do herói. O que vai acontecer? Zu será morto pela polícia ou conseguirá voltar para a sua família e terá um futuro? É neste dilema que o filme vai realizar o seu efeito emocional. Todo o curta é construído para levar o espectador a temer pela vida de Zu, a se angustiar diante daquela situação, a torcer para o menino não ser assassinado, como centenas de jovens pretos são cotidianamente pela polícia no Brasil. Essa é típica cena de fazer o espectador "prender a respiração"!

Para tornar esse desenlace mais angustiante e, assim, intensificar os efeitos previstos na obra, a estratégia usada é filmar toda ação num plano seqüência, com a introdução de um breve *insert*, que comentarei adiante uma possível interpretação desse plano. A medida que a tensão da cena vai aumentando, a câmera, pouco a pouco, se aproximando de Zu, indo de um plano conjunto até um close, quando o rosto do garoto, angustiado, toma toda a tela. Outro recurso empregado é o uso fora de campo. Durante o filme, as ameaças sempre vieram desse espaço. Dessa vez, não vemos os policiais, suas vozes em *off* vem do fora de campo, o que torna tudo ainda mais perturbador. Outro elemento sonoro é o chiado da panela de pressão (de Jussara), que é usado para pontuar o abuso policial sofrido por Zu.

Figura 39 - Plano de Sem Asas



Fonte: Sem Asas (2019)

Zu: Moço! (MARTINS, 2018, 9min43s)

Policial 1 (OFF) : Moço? Pra você é senhor! Entendeu? E esse bagulho aí? (MARTINS, 2018, 9min43s)

Zu: Olha, eu entrei na casa da moça, mas foi só para pegar a pipa! Pode ficar com ela, senhor! (MARTINS, 2018, 9min51s)

Policial 1 (OFF) : Tá me tirando, moleque? Estou falando do bagulho! (MARTINS, 2018, 9min57s)

Dissimulado, o policial usa a farinha de trigo como motivo para a abordagem policial em Zu.

Policial 2 (OFF): Deixa o menino. (MARTINS, 2018, 10min01s)

Zu: Isso aqui é farinha. Farinha de trigo. É pra minha mãe! (MARTINS, 2018, 10min02s)

Policial 1 (OFF): Sua mãe?! Vai fazer bolinho, é?! (MARTINS, 2018, 10min06s)

Zu: É que minha mãe, ela é... (MARTINS, 2018, 10min12s)

Policial 2: Para com isso. Vamos bora! (MARTINS, 2018, 10min13s)

Policial 1: Vaza moleque! (MARTINS, 2018, 10min18s)

Corta para um plano de cobertura. Zu é visto através das grades do portão da casa que ele tinha acabado de sair com pipa na mão. A cena sugere que alguém esteja testemunhando o abuso policial sofrido pelo garoto. Muitas ocorrências desse tipo - ou até mesmo de discriminação racial -, têm vindo à tona por causa da coragem das

testemunhas, que chegam a registrar tais crimes por meio de celulares e *smartphones*. Lançadas na web, essas imagens correm o mundo na velocidade de um clique, denunciam o ocorrido, sensibilizando mais facilmente a opinião pública e servem para levar os acusados pelos crimes mais rapidamente a julgamento, como vimos no caso de George Floyd (E.U.A, 2020).

Figura 40 - Plano de Sem Asas



Fonte: Sem Asas (2019)

Policial 1(OFF): Pode ir. Está esperando o quê? (MARTINS, 2018, 10min21s)

Zu segue a ordem do policial. Mas ele vai andando devagar, temendo ser baleado pelas costas.

Policial 1 (OFF): Ei, ei, ei... (MARTINS, 2018, 10min25s)

Devagar, sem fazer movimentos bruscos, Zu começa a se virar para o policial.

Policial 1 (OFF): Está correndo porquê, moleque? (MARTINS, 2018, 10min31s)

Zu: Eu não estou correndo não, senhor! (MARTINS, 2018, 10min36s)

Nós, negros, especialmente do sexo masculino, ouvimos, diversas vezes, ao longo da vida, falas racistas do tipo: "Negro correndo é ladrão". Para proteger seus filhos, pais e mães pretos chegam a orientá-los para não correr nas ruas. Além do jogo sádico feito pelo policial, a pergunta é mais uma referência ao exercício de Matemática: "Se Kendricks correu 400 metros em 20 segundos, quantos metros ele correrá em dois minutos?" (MARTINS, 2018, 1min52s).

Policial 1(OFF): Está com pressa? Tem certeza que não está me escondendo nada?! (MARTINS, 2018, 10min38s)

Policial 2 (OFF): Cara, não precisa disso. (MARTINS, 2018, 10min43s)

Zu: Pode me revistar (MARTINS, 2018, 10min47s).

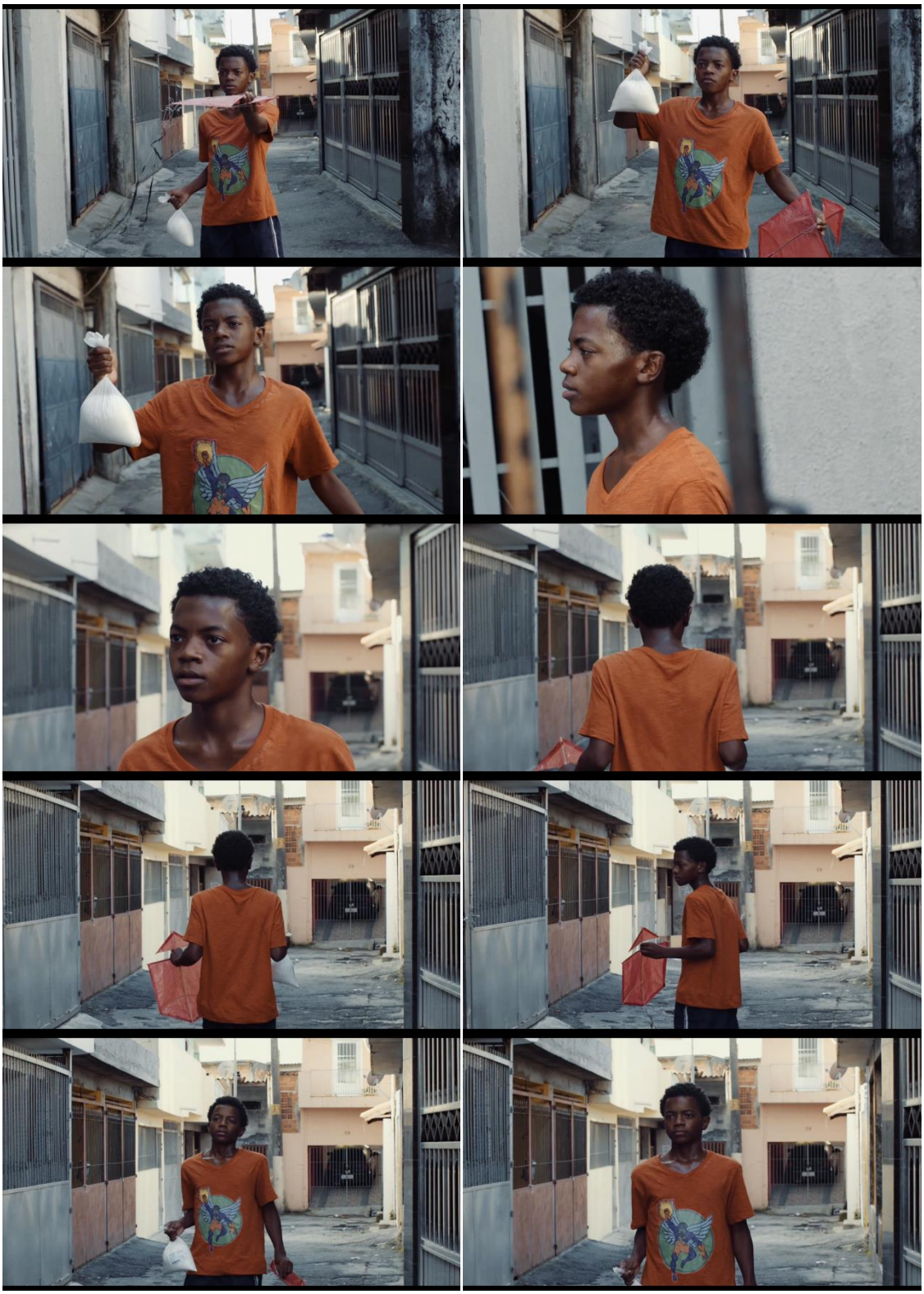
Zu levanta os braços para o alto. Ou seja, as "asas". O som de arma engatilhada. Zu larga a pipa, à espera do disparo. Ouve-se os as batidas do coração do menino e em *voz over* seus pais. Jussara, na formatura do pré-zinho: "E você, Zu? O que você quer ser quando crescer? (MARTINS, 2018, 00min51s). Akins, no sermão antes de sair de casa: "Eu não quero nunca mais, nunca mais, ouvir que você não sabe, que você não consegue" (MARTINS, 2018, 5min26s). Novamente, Jussara: "Não esquece, mamãe te amo, viu?". Agora, neste momento, temos o *"payoff".* O espectador compreende: se Zu fosse um super-herói à prova de bala, ele sairia ileso!

Em close, o rosto de Zu toma toda a tela. Esse recurso utilizado por Renata Martins "hiperdramatiza' o conteúdo da narrativa ao explicitar os sentimentos e emoções do personagem. Zu fecha os olhos. O espectador "prende a respiração". Um tiro. O saco de farinha explode e suja de branco a pele negra de Zu. Ele limpa o rosto e abre os olhos. Incrédulo, Zu interpela o policial: "Por que você atirou em mim?!" (MARTINS, 2018, 11min18s). Novo disparo.

Policial 2 (OFF): "Baixa essa arma. Você está louco!" (MARTINS, 2018, 11min20s).

Atingido, Zu tomba. 1

Figura 41 - Seqüência de Sem Asas





Fonte: Sem Asas (2019)

Depois dessa explosão emocional, o filme entra na fase de resolução. Zu sobrevive ou morre? Na primeira cena desse último ato da trama, Jussara, na cozinha, recebe a terrível notícia - por intermédio de uma vizinha. Mais uma vez, usa-se o recurso da voz *off* (fora de quadro). Jussara sai atordoada. No banho, Akins cantarola a música *Banho de Folhas* (2017), de Luedji Luna e Emillie Lapa.

Figura 42 - Seqüência de Sem Asas



Fonte: Sem Asas (2019)

Na seqüência, vemos Jussara, em desespero, abraçada a Zu. Jussara quer saber o que aconteceu e qual a gravidade do ferimento de Zu. O menino foi atingindo de raspão no braço, que é a parte do corpo humano equivalente ao lugar das asas nas aves. Lembremos que antes de seu filho ser baleado no braço, Jussara cortara as asas de um frango. A câmera se movimenta pra imprimir dinâmica à cena. *Em Morfologia do Conto Maravilhoso,* Propp ensina que o herói precisa ser ferido no confronto direto com o antagonista: "A marca é impressa em seu corpo. O herói ferido em combate" (2001, pág. 31).

Figura 43 - Seqüência de Sem Asas



Fonte: Sem Asas (2019)

Câmera subjetiva, que remete a cena do pré-zinho. Akins sai do banho chamando a esposa. Ao ver as panelas no fogo e a torneira da pia aberta, ele entende que algo terrível aconteceu. Akins desliga o fogão, fecha a torneira da pia e saí para rua correndo. As estrofes *Banho de Folhas,* que Akins cantava ao chuveiro, antecipavam essa ação:

> Saí pra te procurar / Andei a cidade inteira / Mas, cadê você / Cadê você A cidade é grande / As pessoas muitas / E eu por aí / Sem te encontrar / Vou pedir a Oxalá / Oxalá quem guia / Oxalá quem te mandou
> (BANHO DE FOLHAS, 2017)

Figura 44 - Seqüência de Sem Asas



Fonte: Sem Asas (2019)

Na cena seguinte, Jussara dá banho em Zu. Ela acaricia o rosto, limpa os resquícios de farinha de trigo de sua face e afaga o corpo do filho. Para enfatizar o efeito dramático, a cena é filmada em câmera lenta e o primeiríssimo plano (big close) é utilizado para transmitir as nuances das emoções dos personagens A cena evoca um ritual religioso e também traça um paralelo com a música *Banho de Folhas.* No candomblé, as águas de Oxalá são reverenciadas como elementos portadores de axé: energia fundamental para renovação da vida.

Figura 45 - Seqüência de Sem Asas

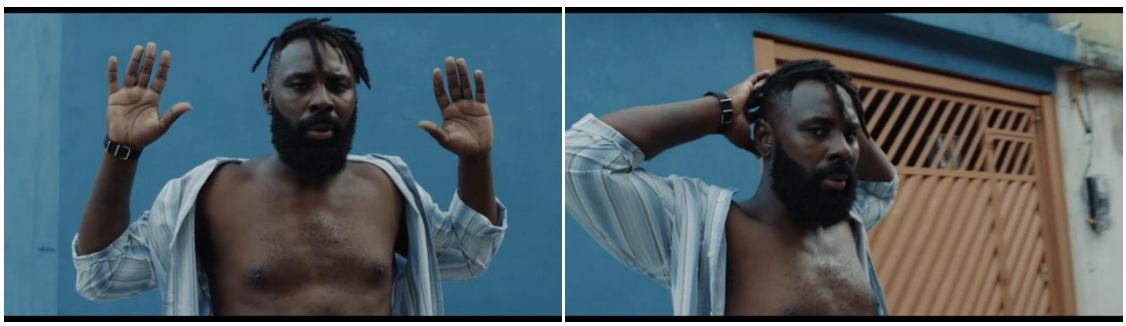




Fonte: Sem Asas (2019)

Akins é enquadrado pela polícia. Ele levanta as mãos até colocá-la atrás da nuca. Dessa maneira, o pai fica na mesma posição em que o filho esteve antes de ser almejado. A repetição do gesto recria o paralelo entre os braços e as asas. A cena é filmada pelo ponto de vista (POV) do policial e a câmera se movimenta seguida pelo olhar inquisidor de Akins. Situação absurda: ele teve o filho quase morto pela polícia, mas, ainda assim, precisa prestar esclarecimentos aos algozes. Como Akins olha diretamente para o policial/câmera, ele quebra a quarta parece. O olhar severo de Akins cobra uma tomada de posição dos espectadores. A estratégia é utilizada para fazer o filme transbordar para fora da tela.

Figura 46 - Seqüência de Sem Asas



Fonte: Sem Asas (2019)

O filme vai optar por não mostrar o que acontece com Akins depois da abordagem policial. Mas, na cena seguinte, um diálogo entre Jussarae Zu informa ao

espectador que ficou "tudo bem" com ele. Akins seguiu para o primeiro dia do novo trabalho: "Sinto muito, viu. Muito. Mas as coisas vão melhorar, né? Seu pai está num emprego melhor" (MARTINS, 2018, 15min06s). Nesta cena, Jussara faz curativo em Zu e temos mais um exemplo de como a direção de arte e a cenografia ajudam a contar uma história. No quarto de Zu, há uma pipa - objeto que demonstra o fascínio de Zu por pipas e reforça a ideia de ter asas - e na parede tem um pôster do super herói que Zu trazia estampado na camisa. Nele, está escrito Sankofa. Símbolo Adinkra, originário dos povos Akan (grupo étnico da Costa do Marfim e de Gana), Sankofa pode ser representado como um pássaro mítico - asas!- que voa para frente, com a cabeça voltada para trás e carregando no seu bico um ovo, que significa o futuro. "O termo Sankofa se traduz no português, ao pé da letra, como “volte e pegue” (san – voltar, retornar; ko – ir; fa – olhar, buscar e pegar), mas pode ser elaborado como “nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou para trás”. (DRAVET e OLIVEIRA, 2017, pág 14). É preciso aprender com o passado para construir o futuro.

Apesar de tudo que aconteceu, Zu decide ir à escola. Jussara passa ao filho o uniforme da escola Cidade Líder, em Itaquera, zona leste de São Paulo - local onde o filme foi filmado e a história se passa e onde vive a diretora Renata Martins. O emblema do uniforme é um livro aberto, com páginas que lembram: asas! Crianças negras podem por meio da educação alçar vôo para um futuro melhor. Essa é uma ideia que permeia o filme. Jussara sai para preparar algo para o filho comer antes da escola e Zu coloca o uniforme.

Figura 47 - Plano de Sem Asas



Fonte: Sem Asas (2019)

Corta para Jussara na cozinha, desmanchando com a mão as coxinhas que ainda não tinham sido fritas - justiça é o desejo dessa mãe. A cena mostra o pesar de uma mãe

que por pouco não teve o filho assassinato. Jussara está esmagada pelo peso da experiência vivida por Zu. A cena é construída de forma a sensibilizar o espectador para o drama das mães pretas, cujos filhos correm o risco de serem assassinados ao ir à mercearia comprar um saco de farinha de trigo.

Figura 48 - Seqüência de Sem Asas



Fonte: Sem Asas (2019)

Volta para Zu. Num momento mágico, de fabulação, nascem asas de borboletas em Zu - as mesmas do íma de borboleta na porta da geladeira de sua casa. A borboleta é considerada o símbolo da transformação: a lagarta, que após um processo de metamorfose, se torna uma linda borboleta. Zu, em sua jornada iniciática, viveu a sua transformação. Nunca mais ele será o mesmo.

> As asas que nascem em Zu após a vivência de um trauma são a metáfora para o sentimento de resiliência em meio à estrutura que oprime e mata crianças e jovens como ele. Zu escolhe acreditar que "pode voar" e sublimar como condições desfavoráveis, optando por preservar à integridade da infância e dos seus sonhos mesmo em meio a dor da perda e ao medo de ser o próximo na linha de tiro.
>
> Suas asas, contudo, são asas de borboleta: belas, imponentes, mas frágeis e imaginárias. Um simbolismo que é referendado no título do filme **xxxxxxxxxx**

Figura 49 - Seqüência de Sem Asas



Fonte: Sem Asas (2019)

Na última cena de "Sem Asas" vemos Zu com Alê e Amora a caminho da escola. Alê cobra ao amigo: "Pô, você nem me ajudou né para a prova!" (MARTINS, 2018, 17min35s). Zu responde: "Matemática é fácil, cara! !" (MARTINS, 2018, 17min38s). Alê retruca: "Não é, não! (MARTINS, 2018, 17min41s). Zu sorri e meneia a cabeça discordando da inocência do amigo, como se dissesse: "Difícil mesmo é ser como nós: negros".

Figura 50 - Seqüência de Sem Asas



Fonte: Sem Asas (2019)

Sobem os créditos e o filme encerra com a música *"Nascimento"* (2017), do rap Melvin Santhana, que interpreta Akins.

> Nascimento é uma música que relata de fato a desestrutura social que afeta a comunidade afro-brasileira. As questões que eu percebo enquanto homem negro, enquanto artista negro, atravessando a cidade, visualizando e entendendo as problemáticas da urbanidade. É com esse olhar que perpassam pela faixa questões étnico-raciais, o racismo, o que é ser um cidadão afro-brasileiro e itinerante na cidade de São Paulo, e talvez no mundo. Nela, falo diretamente das pessoas periféricas, residentes das extremidades da cidade e pretas (MELVIN apud, DNA Urbano - As Ruas nas Redes 2017, sem pág)

Nascimento traz um tom de melancolia ao desfecho de *Sem Asas.*

> Apesar de fazer uma espécie de justiça poética a vários casos de meninos e meninas negras vitimadas pela racismo estrutural - e pela necropolítica que o corrobora - o discurso do filme confirmado que sim, a esperança e a resiliência são importantes, mas é preciso estar sempre atento para não se tornar mais "um ponto negro na massa de tiro". (FRANÇA, 2020, sem página)

Abaixo segue a letra da música:

> Nasce mais 1, nascem 2, nascem 3,
> nasce em todo lugar, nasce um príncipe, um rei,
> nasce o escravo da lei
> nasce a mãe, nasce a filha de quem não nasceu pra chorar,
> nasce o pai

nasce o filho de santo gerado num ventre livre
que descansa e desperta quando nasce o sol
nasce o espírito santo pra salvar nossa pele
nasce a chaga da plebe, é mais um no futebol
pra tentar, prosseguir, despontar, se iludir,
nem sonhar, desistir nem pensar
REFRÃO (2x)
Nascimento e dor, o grito chama a alma,
pra realidade crua desse corpo nu.
é muito louco, é mo sufoco,
viver um dia após o outro nesse mundo cão
É difícil pra gente que se divide
de viver num país que a gente nunca foi livre
quando o livro da gente não vai pra escola
uma história recente, que a minha alma ainda chora
me ignora, eu sei que me ignora
a memória da gente vai se encontrar outra hora
é no espelho, é na roupa, é no seu neto, senhora
Na feijoada da quarta ao cafézinho na mesa,
o caldo de cana gelado com pastel da feira
é na batida pulsante, do rock, do funk,
no samba do chico, no tom do João
eu quero que você cante pra mim,
dance pra mim
veja o pandeiro imaginário rodando
é assim que a gente se sente é o preto,
é o ausente, é a ausência de cor
é o preto na carne, é a dor
REFRÃO (2x)
Nascimento e dor, o grito chama a alma,
pra realidade crua desse corpo nu
é muito louco, é mo sufoco,
viver um dia após o outro nesse mundo cão
“ Ao olhar do tira e a dama que admira, to na mira sempre,
como é curioso”
Bastardos inglórios, o cheiro de terra, menores na frente e
atrás um monte de velas,
pretas e pretos nas telas, bicas e becos, favelas,
que nascem nas pistas e morrem nos fundos das celas.

(NASCIMENTO, 2017)

5 - Considerações finais

> Para conseguir voar, o homem estudou atentamente o movimento das asas dos pássaros, e ao se dar conta das múltiplas funções que elas desempenhavam durante o vôo, ao se dar conta de que as asas dos pássaros funcionam às vezes como hélices e às vezes como superfícies para planar, dividiu essas funções em diferentes partes, criando para cada uma delas uma parte em separado; então, através da montagem dessas partes numa outra ordem, inventou o avião. Para criar uma obra de arte, para conhecer e transformar a realidade através da arte, o homem trabalha assim como trabalhou para inventar o avião.
>
> José Carlos Avellar

Ouvi falar, pela primeira vez, do *Sem Asas*, de Renata Martins, na cerimônia de premiação do *Festival Visões Periféricas*, realizado no Centro Cultural do Banco do Brasil (CBBB), no Rio de Janeiro, em setembro de 2019. *A Pedra*, meu filme, concorria na categoria Panorâmica. *Sem Asas* foi eleito o melhor filme na categoria Fronteiras Imaginárias - batendo, entre outros filmes, *Negrum3*, de Diego Paulino. Assim, o júri, formado por duas mulheres negras, Ana Paula Alves Ribeiro, professora da Faculdade de Educação e integrante do Elvira - Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema, e a curadora, cineasta e produtora Flávia Cândida, justificou a vitória do filme: "Por tratar de temas urgentes como direito à infância, racismo, genocídio de jovens negrxs de forma contundente, com um tratamento inovador, amoroso e delicado. E por nos mostrar que crianças e jovens deveriam estar protegidxs de qualquer violência e realizar desejos de se tornarem super-heróis/heroínas à prova de bala".

No mês seguinte, *A Pedra* participou da 3ª Mostra do Filme Marginal, edição Maricá (RJ), idealizada pel cineasta e curador negro Uilton Oliveira, onde marquei presença num debate sobre o meu filme. *Sem Asas* também estava na programação da mostra. Nessa oportunidade, vi o curta-metragem de Renata Martins. Não sabia muita coisa sobre o filme. Meu interesse decorria do que eu consegui captar da justificativa do júri do *Visões Periférica* e de um ou outro comentário que tinha ouvido a respeito da obra. Embarquei plenamente na experiência. Sem saber nem a sinopse do curta, ficava mais difícil prever o que aconteceria a Zu. Cansados de ver negros morrendo de forma violenta ou sendo vítimas de variados e sórdidos tipos de violência, há espectadores negros e negras que têm optado por não assistir mais narrativas que coloquem seus pares nessas situações perturbadoras. Não costumo ser esse tipo de espectador - consigo lidar com esses filmes, quando não são gratuitos (e *Sem Asas* não é), mesmo que meus

olhos marejem e aperte o nó na garganta. Mas, naquela tarde, na cena do abuso policial, a tensão chegou a um nível insuportável e diante daquela angústia, fiz um pacto comigo: se o menino morresse, eu deixaria a sessão! Eu não tinha nem 10 anos, quando, na esquina de casa, um policial militar me apontou um revólver 38 e me revistou. Em agosto de 2012, no bairro da Lapa, área central do Rio de Janeiro, um homem armado me abordou numa lanchonete, se identificou como policial, me xingou de "vagabundo" e "macaco" e me ameaçou de morte. É provável que a cena tenha despertado muitos gatilhos nos espectadores negros e negras, tamanha a força de sua *mise-en-scène*.

Já *Negrum3* eu vi no Cine Odeon (RJ) na sessão *Black LGBTQI+* do *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe -12 anos*, realizado em 2019. Embora a minha vivência negra não seja a mesma das personagens do filme (sou hétero e cisgênero) me recordo que viajei, por completo, na energia avassaladora de *Negrum3*. Tudo me cativou na obra: *a mise-en-scène* exuberante, a montagem febril, a trilha sonora pulsante, os figurinos coloridos, kistch, pop's e carnavalescos e a fotografia primorosa de Leandro Caproni, que infelizmente teve a vida tragicamente interrompida dias antes da exibição de *Negrum3* no festival - ele foi atropelado por um jovem branco (sem habilitação e em alta velocidade) ao volante de um carro de luxo numa das principais marginais de São Paulo. *Negrum3* é um filme fodástico, um caldeirão de gênero e linguagens, temperado, magistralmente, pelo seu diretor, Diego Paulino, para criar um turbilhão de sensações capaz de dar conta das experiências de vida da *negritude queer* de São Paulo.

Os efeitos estão sempre previstos na confecção de uma obra, cabendo aos espectadores executá-los, no momento da apreciação.

> Ao ver um filme, o receptor identifica certas indicações que o incitam a executar numerosas atividades de inferência, que vão desde a atividade obrigatória e rapidíssima de perceber o movimento aparente, passando pelo processo mais 'penetrável do ponto de vista cognitivo', de construir, digamos, vínculos entre as cenas, até ao processo ainda mais aberto de atribuir significados abstratos ao filme. Na maioria dos casos o espectador aplica estruturas de conhecimento às indicações que reconhece dentro do filme. (BORDWELL, 1991, pág.3).

A *Poética do Cinema* - uma análise fílmica de curtas-metragens do Cinema Negro Brasileiro contemporâneo teve o objetivo de compreender justamente como foram programados, pelos diretores Diego Paulino e Renata Martins, os efeitos provocados na experiência empíricas de seus filmes, *Negrum3 e Sem Asas*,

respectivamente.

A análise, inspirada na metodologia da *Poética do Cinema*, partiu da identificação dos efeitos, para reconstruir com eles foram criados. Por essa perspectiva, analisamos como funcionam, internamente, cada um dos filmes que compõem o corpus da pesquisa. Conforme antecipamos no capítulo 4, intitulado *A Poética do Cinema - uma análise dos filmes Negrum3 e Sem Asas*, o estudo das estratégias de produção de efeitos em *Negrum3* nos permitiu avaliar que o programa de efeitos da obra é cognitivo. Já *Sem Asas*, detectamos que as instruções programadas na obras requerem disposições emocionais de seus espectadores. Em ambos os casos, optamos por analisar os curtas-metragens por inteiro, buscando demonstrar de que maneira os elementos fílmicos - a estrutura da narrativa, os cenários, a iluminação, a música e ruídos, a caracterização dos personagens, entre outros - mais importantes de cada cena estavam organizados com a finalidade de criar o efeito pretendido pela obra. Muitos desafios foram encontrados nesse estudo. Obras como *Negrum3*, dotadas de uma gramática radical, exigem um esforço aguerrido de apreensão. Ainda que *Sem Asas* tenha um código narrativo mais familiar, analisar suas estratégias de produção de encanto foi uma tarefa de extrema complexidade.

Mesmo sendo impossível descartar totalmente a minha subjetividade do processo analítico e embora algumas vezes eu tenha recorrido a informações contextuais para propor possíveis interpretações dos curtas-metragens analisados - por exemplo, quando explico que negrume é uma tintura preta usada para pintar os rostos dos brincantes do maracatu cearense ou quando associo as coxinhas da Boutiques dos Salgados ao apelido pejorativo dado aos policias militares em São Paulo -, na condição de analista, busquei interpretá-los, ao máximo, com base na obra - me colocando no lugar do leitor-modelo. Esse foi o sul para realizar interpretações válidas e que pudessem ser comprovadas em confronto com a obra - talvez os diretores dos filmes possam discordar das minhas conjecturas sobre seus filmes.

Ressalto, que os efeitos principais identificados em cada uma das obras não descartam a existências de outras dimensões. *Em Princípios da Poética (com ênfase na Poética do Cinema),* o professor Wilson Gomes argumenta que as dimensões de efeitos - sensação, sentimento e sentido - coexistem, simultaneamente, numa obra e que somente em um processo de abstração elas podem ser desmembradas para análise.

> Na verdade, estas dimensões só podem ser separadas com nitidez no interior de um processo de abstração, enquanto "in re", na coisa mesma, encontram-se mais freqüentemente combinadas ou justapostas em linhas de continuidade onde é muito difícil precisar onde começa uma e termina a outra. (GOMES, 2004, pág. 55)

Inicialmente, eu vislumbrava a realização da análise dos filmes em grupo. Para Gomes, inventor da Póetica do Cinema, o trabalho analítico pode ser bem mais proveitoso e eficaz se for realizado coletivamente.

> O intérprete pode falhar tomando aspectos idiossincráticos da sua apreciação como se fossem componentes básicas da apreciação-modelo empregada na obra. Assim, os seus preconceitos, sua atenção e percepção seletivas, sua competência no manejo da enciclopédia semântica e pragmática, as peculiaridades da sua estrutura sensorial ou afetiva, tudo isso pode tomar conta da sua apreciação e comprometer a sua interpretação. Por isso mesmo, o trabalho analítico em geral tem mais chances de sucesso quando é realização coletiva ou quando, pelo menos, se coloca no interior de uma comunidade de controle e correções recíprocas. (GOMES, 2004, pág.64)

Contudo, por conta da pandemia do Coronavírus - que matou no Brasil mais 600 mil pessoas no momento em que escrevo essas linhas - , optei por descartar as análises em grupo, mesmo que houvesse a possibilidade de encontros virtuais. No meu entendimento, essa atividade deveria ser feita presencialmente para render todo o seu potencial. Embora a vacinação tenha avançado ao longo de 2021, com a suspensão gradual de medidas restritivas, eu acreditava ser imprudente reunir pessoas para discutir filmes. A vida das pessoas é maior do que isso.

Por meio da análise dos efeitos provocados pelos filmes do Cinema Negro nos espectadores e de como foram produzidos, a *Poética do Cinema* abre caminho para nos ajudar a entender o fazer poético dos cineastas negros e negras, sendo possível compreender e classificar o Cinema Negro para além da autoria e do protagonismo negro. Para tanto, outras perguntas surgem: há uma forma comum de agenciar os elementos narrativos e visuais nos filmes dirigidos por negros e negras? E os sonoros? Como o Cinema Negro é construído a partir dos recursos audiovisuais? Em suma, há uma poética do Cinema Negro? Para responder esses questionamentos com mais clareza e propriedade, seria necessário observar um corpus maior de filmes, o que não foi possível e nem era a intenção desse estudo, a nível de mestrado. As reflexões contidas em *Poética do Cinema - uma análise fílmica de curtas-metragens do Cinema Negro brasileiro contemporâneo* são um primeiro passo para um estudo mais amplo e aprofundado para encontrar - se ela existir - a Poética do Cinema Negro, o que pode vir a ser feito num po-

tencial doutorado.

Que Exú, Orixá Mensageiro, Patrono da Comunicação, mestre do cinema, continue a nos guiar pelas encruzilhadas. Laroye, Exú!

FILMOGRAFIA

Abolição (1989)
Aitaré da Praia (1925)
Alma no Olho (1974)
Aruanda (1960),
Artesanato do samba (1974)
A Filha do Advogado (1926)
A Negação do Brasil – O negro nas telenovelas brasileiras (2001)
A Pedra (2019)
A Quadrinha do Esqueleto (1917)
As Aventuras amorosas de um padeiro (1975),
As treze cadeiras (1957)
BANDO, UM FILME DE (2018)
Bahia de Todos os Santos (1960)
Barravento (1962)
Borom Sarret (1963)
Café com Canela (2017)
Capadócio da Cidade Nova (1908),
Cidade de Deus (2001)
Cidade de Deus - 10 Anos Depois (2013)
Cinco Vezes Favela (1962)
Compasso de Espera (1970)
Corcunda (1924)
Dividindo o apê (2014)
Doutor Gama (2021)
Escrava Isaura (1929)
Esse mundo é meu (1964)
Estou Aí (1958)
Filhas do Vento (2004)
Ganga Zumba (Carlos Diegues, 1964)

Hiroshima, meu amor (1959)

Ilha (2018)

Integração Racial (1964)

Jurando Vingar (1925)

Kapo - Uma História do Holocausto

La Noire (1959)

Luke Cage! (2016)

Kbela (2015)

Medida Provisória (2021)

Meu Amigo Fela (2019)

Moleque Tião (1943)

Músicos brasileiros em Paris (1976)

M-8 - Quando a Morte Socorre a Vida (2019)

Nanook, O Esquimó (1922)

Negrum3 (2018)

Niaye (1964)

Noite e Neblina (1955)

Na boca do mundo (1978)

Olhos Quem Condenam (2019)

O Caso do Homem Errado" (2017)

O Dia de Jerusa (2014)

O Nascimento de uma Nação (1915)

O segredo do Corcunda (1924)

Pista de Grama (1970)

Rio Fantasia (1957)

Rio Zona Norte (1957)

Sem Asas (2019)

Sinhá Moça (1953

Sorria: você está sendo... (2009)

Space is the Place (1974)

Também Somos Irmãos (1949),

Thesouro Perdido (1927)

The Birth of a Race (1918).

The Railroad Porter (1912)

Um Dia Com Jerusa (2020)

Um é pouco, dois é bom (1970)

Vazante (2017)

Xica da Silva (1976)

Referências bibliográficas

AMARAL, Isabella Semeraro. O olhar e a dor do outro: um estudo de caso da morte de Douglas Rodrigues e sua cobertura telejornalística ela Rede Globo. São Paulo, SP. Originalmente apresentado como dissertação de mestrado em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2019.

ARAÚJO, Joel Zito. O tenso enegrecimento do cinema brasileiro nos últimos 30 anos. Revue Annuelle de L'association Rencontres Cinemas D'amerique Latine de Tolouse (arcalt), Toulouse, v. 26, p.77-85, 2018.

ARISTÓTELES. Arte Poética. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2006.

AUGUSTO, Heitor. "Passado, presente e futuro: cinema, cinema negro e curta-metragem". In: SIQUEIRA, Ana [et al]. Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico do cinema. Campinas, SP: Papirus, 2003.

----------., 1942 - As teorias dos cineastas / Jacques Aumont; tradução Maina Appenzeller.-Campinas, SP: Papirus, 2004 - (Coleção de Campo Imagético).

AVELLAR, José Carlos. O Cinema Colorido. Revista Filme Cultura nº 40, de agosto a outubro de 1982.

BENTES, Ivana. O Copyright da miséria e os discursos da exclusão. Lugar Comum (UFRJ), Rio de Janeiro, p. 85-95, 2002.

BERTE, Odaílson e MARTINS, Raimundo. Vogue! Strike a pose! Se posicione! Dançando (com) afetos e imagens. In: Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Chaud, E. (Orgs.). Goiânia-GO: UFG, FAV, 2014.

BETIM, Felipe. As cartas das crianças da Maré: "Não gosto do helicóptero porque ele atira e as pessoas morrem". El País Brasil. 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/14/politica/1565803890_702531.html>. Acessado: 18/04/2021.

BEZERRA, Julio; A moral da memória: quando o cinema vai ao Holocausto; Revista Fronteiras, vol. 12 n° 1, jan/abr, 2010; disponível em: http://www.fronteiras.unisinos.br/pdf/82.pdf. Acessado: 03/03/2021.

BIKO, Stevie. A definição da Consciência Negra. In Site Geledes. 21 jul. 2014. Disponível em:
<http://www.geledes.org.br/definicao-da-consciencia-negra/#axzz3YzuttmOy>. Acessado: 09/03/2021.

BITTENCOURT, Julinho. Finalmente alguém explicou o surgimento do termo ‘coxinha’. Leia aqui. Revista Fórum, 2017. Disponível em: https://revistaforum.com.br/politica/finalmente-alguem-explicou-o-surgimento-do-termo-coxinha-leia-aqui/ Acessado: 04/07/2021.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. A arte do cinema: uma introdução. São Paulo, editora Unicamp e Edusp, 2013.

BRASIL. [Estatuto da igualdade racial (2010)]. Estatuto da igualdade racial [recurso eletrônico] : Lei nº 12.288, de 20 de julho de 2010, e legislação correlata. – 4. ed., 1. reimpr. – Brasília : Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2015. – (Série legislação ; n. 171).

CARLOS, C. S. Roma, Cidade Aberta. In: CARLOS, C. S.; GUIMARÃES, P. M., ALPENDRE, S. (Org.) Roma, Cidade Aberta. Coleção Folha Cine Europeu, v.17. São Paulo: Moderna, 2011.

CANDIDO, Marcia Rangel; DAFLON, Verônica Toste; FERES JR, João; MORATELLI, Gabriella. A Cara do Cinema Nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012). textos para discussão do gemaa / n. 6 / ano 2014.

CANDIDO, Marcia Rangel; FLOR, Juliana Flor; FREITAS, Jefferson Belarmino de. "Raça e Gênero no Cinema Brasileiro - Desigualdades entre diretores(as), roteiristas e personagens de filmes nacionais de grande público. Boletim, n . 7Edição especial - 1 0 a n o s . G E M A A. 2020.

CARNEIRO, Gabriel; SILVA, Paulo Henrique. Curta Brasileiro – 100 Filmes Essenciais. Minas Gerais, Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), Canal Brasil e Grupo Editorial Letramento, 2019.

CARVALHO, Noel; DOMINGUES, Petrônio. DOGMA FEIJOADA A INVENÇÃO DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO. Revista Brasileira de Ciências Sociais, [s.l.], v. 33, n. 96, p.1-18, 5 fev. 2018. ANPOCS. http://dx.doi.org/10.17666/339612/2018.

CARVALHO, Noel dos Santos. O produtor e cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do cinema negro brasileiro. Revista Crioula nº 12, 2012.

----------. Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul. Tese de doutorado, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH-USP, São Paulo, 2005.

----------. Imagens do Negro no Cinema Brasileiro: o período das chanchadas. Revista Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão. São Luís, Ma. 2013.

----------. O negro no cinema brasileiro: O período silencioso. Plural, 10, 155-179. 2003.

CARVALHO, Noel. Site da RFI, 2018. Disponível: http://www.rfi.fr/br/brasil/20180122-rfi-convida-noel-de-carvalho.Acessado: 24/06/2020

COMPARATO, Doc. Da criação ao roteiro 5. edição revista e atualizada com exercícios práticos. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 2000.

CUNHA, Paulo; LEROUX, Liliane e SALLES, Michelle (Org). Cinemas pós-coloniais e periféricos / Nós por cá todos bem - Associação Cultural; Rio de Janeiro: Edições lCV, 2019.

DANEY, Serge; O travelling de Kapò; disponível em: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:oj8_0RbvkqYJ:www.geocities.ws/ruygardnier/daneyotravellingdekapo.doc+&cd=1&hl=ptBR&ct=clnk&gl=br Acessado: 04/01/2021.

DAVIS, Angela. Mulheres, raça e classe. São Paulo: Boitempo, 2016.

DE, Jeferson. Dogma Feijoada. O cinema Negro Brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

DE, Jeferson. Alma no Olho. Blog JEFERSON DE Minhas anotações digitais, 2008. Disponível. https://jefersonde.blogspot.com/2008/12/alma-no-olho.html?view=magazine último acesso 9 de março de 2021.

DE LIMA, Juliana Domingos. Site: Nexo Jornal, 2018. Disponível: https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/08/25/A-relev%C3%A2ncia-do-filme-%E2%80%98Caf%C3%A9-com-Canela%E2%80%99-segundo-este-cr%C3%ADtico. Acessado: 09/03/2021.

DE OLIVEIRA, Yves Marcel.Travelling é uma questão moral: a filosofia do cinema. Universidade Estadual de Feira de Santana(UEFS) Revista de Filosofia da UEFS.

DESBOIS, Laurent. A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. Título original: L'Odyssée du cinéma brésilien. Tradução: Julia da Rosa Simões.

DIAWARA, Manthia. O Espectador Negro: o problema acerca da identificação e resistência. Blog Urso de Lata. Disponível em: Acessado: 12/12/2020.

DRAVET, F.M.; OLIVEIRA, A. S. de. Relações entre oralidade e escrita na comunicação: Sankofa, um provérbio africano. In: Miscelânea, Assis, v. 21, p. 11-30, jan.- jun. 2017.

EISENSTEIN, Sergei . O Sentido do Filme. Trad. Teresa Otonni. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002.

FANON, Frantz. PELE NEGRA, MÁSCARAS BRANCAS; tradução de Renato da Silveira . Salvador : EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Viviane. Cinema Novo e Cinema Negro: da Estética da fome à Estética do Faminto. Site NOBRASIL, 2016 Disponível: http://nobrasil.co/cinema-novo-e-cinema-negro-da-estetica-da-fome-estetica-do-faminto/ Acessado: 09/03/2021.

FIELD, Syd Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico / Syd Field. - Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FRANÇA, André Ramos. Das teorias do cinema à análise fílmica. Salvador, BA. Originalmente apresentado como dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia. 2002.

FRANÇA, Sandro Alves de. Sem Asas. Curta Curtas, 2020. Disponível: < https://medium.com/curtacurtas/sem-asas-54966feae9dd > Acessado: 01/04/2021.

FREITAS, Freitas. "Passado, presente e futuro: cinema, cinema negro e curta-metragem". In: SIQUEIRA, Ana [et al]. Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

FOLHAS, Banhos de Interpréte: Luedji Luna. Compositores: Luedji Luna e Emillie. Banhos de Folhas, 2017. Disponível em:<www.youtube.com/watch?v=CoJ23XNHgG0>Acessado: 25/08/2021

GAINES, Jane. Uma breve história dos Race Movies. In: ALMEIDA, Paulo Ricardo G. de. (Org). Oscar Micheaux: o cinema negro e a segregação racial. Calac Nogueira, I. ed., Rio de Janeiro: VOA! Comunicação e Cultura, 2013.

GALVÃO, Emília Maria. Cena e Sentimento: um estudo sobre estratégias de produção de efeitos emocionais no cinema. Salvador, BA. Originalmente apresentado como dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia. 2011.

GARDNIER, Ruy; O cinema faz política (1): Gillo Pontecorvo; Revista Contracampo; disponível em: http://www.contracampo.com.br/22/kapoepolitica.htm , acessado em: 18 de junho de 2014 às 21:41.

GOMES, Luciano. O Movimento Branco. Site: Revista Piauí. Disponível: https://piaui.folha.uol.com.br/o-movimento-branco/ Acessado: 03/09/2019.

GOMES, N. L (2017). O Movimento Negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis, RJ: Vozes.

GOMES, WILSON S.. Estratégias de produção de encanto: O Alcance contemporâneo da Poética de Aristóteles. Textos de Cultura e Comunicação., Salvador, v.35, p.99-125, 1996.

---------- la poética del cine y lá cuestión del metodo de análisis fílmico. Significação: revista brasileira de semiótica, Curitiba, v.21, p.85-106,2004a.

---------- Princípios da Poética (com ênfase na poética do cinema). In:PEREIRA, M.;GOMES, R.; FIGUEIREDO, V. (Org). Comunicação, representação e práticas sociais. Rio de Janeiro: PUC:2004b. p 93-125.

GONÇALVES, Ana Maria. Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul - Brasíl, África e Caribe / 11 anos (catálogo). Rio de Janeiro: Centro Afrocarioca de Cinema Zózimo Bulbul, 2018.

GONÇALVES, Ana Maria. O que a polêmica sobre o filme "Vazante" nos ensina sobre fragilidade. Site: The Intercept_Brasil. Disponível: https://theintercept.com/2017/11/16/o-que-a-polemica-sobre-o-filme-vazante-nos-ensina-sobre-fragilidade-branca/. Acessado: 09/03/2021.

HALL, Stuart. A Identidade cultural na pós-modernidade. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993). São Paulo, SP. . Originalmente apresentado como uma tese de doutorado, Universidade de São Paulo. 2013.

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

JÚNIOR, David Marinho de Lima. Descolonizando as mentes: Ousmane Sembène e a proposta de um cinema africano na década de 1960 / David Marinho de Lima Júnior ; orientador: Maurício Barreto Alvarez Parada. – 2014.

LIGOCKI, Marcus. Prefácio. A Narrativa Visual: Criando a estrutura visual para cinema, tv e mídia digitais / Bruce A. Block; tradução Claudia Mello Belhassof.-São Paulo:Elsevier,2010.

LOPES, Claudinei Jair. Manipulação da linguagem e linguagem da manipulação: estudo do tema a partir do filme A fuga das galinhas / Claudinei Jair Lopes. - 1.ed - São Paulo: Paulinas, 2008.

LOURO, G. L. Um Corpo Estranho. Ensaios sobre sexualidade e teoria Queer -2. Ed.; 3ª. Reimp. – Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

MARTIN, Marcel; A linguagem cinematográfica; tradução: Paulo Neves; 2. Ed. – São Paulo: Brasiliense, 2011.

MASCELLI, Joseph V. Os cinco Cs da cinematografia : técnicas de filmagem. [tradução: Janaína Marco antônio]. São Paulo: Summus. 2010.

McKEE, Robert. Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros. tradução: Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

Melvin Santhana lança clipe de "Nascimento" com a participação de KL Jay, Rincon Sapiência e importantes bailarinos de São Paulo. DNA Urbano - As Ruas nas Redes, 2018 Disponível em: https://www.dnaurbano.com.br/fotos?task=download&id=209. Acessado: 15/06/2021

MENA, Isabela. Verbete Draft: o que é Afrofuturismo. Projeto Draft, 2019. Disponível em: https: https://www.projetodraft.com/verbete-draft-o-que-e-afrofuturismo /. Acesso em: 14 out. 2021.

MOÇO, Aline Campos Paiva. Em defesa do americanismo: O Nascimento de uma Nação de Griffith. São Paulo, SP. Originalmente apresentado como dissertação de mestrado em Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP.2010.

MONTEIRO, Adriano Domingos. Os territórios simbólicos do cinema negro : racialidade e relações de poder no campo audiovisual brasileiro. Vitória, 2017.

MUNANGA, Kabengele.Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis: Vozes, 1999.

(MURARO, Cauê. Daniela Thomas fala da polêmica ao retratar escravidão e violência sexual em 'Vazante': 'Não é um filme militante'. Portal G1, 2017. Disponível em: https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/daniela-thomas-fala-da-polemica-ao-retratar-escravidao-e-violencia-sexual-em-vazante-nao-e-um-filme-militante.ghtml. Acessado: 25/08/2019.

NASCIMENTO, Abdias. O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO. Interpréte: Melvin Santhana. Compositores: (Melvin Santhana/William Simplício). Nascimento, 2017. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=BieQDEnPsGM> Acessado: 12/05/2021.

NASCIMENTO, Beatriz. Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidade nos dias da destruição. Diáspora Africana, Editora Filhos da África, 2018.

NEVES, David. "O Cinema de Assunto e Autor Negros no Brasil In: SIQUEIRA, Ana [et al]. Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

NICHOLLS, Bill. Introdução ao docum entário/BilI Nichols; tradução Mônica Saddy Martins. - Campinas, SP: Papirus, 2 00 5. - (C o le ç ã o C ampo Imagético).

OLIVEIRA Fátima. Ser negro no Brasil: alcances e limites . Estudos Avançados, 18(50), 57-60. Recuperado de https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9969. 2004.

OLIVEIRA, Janaína. Kbela e Cinzas: O Cinema Negro no Feminino do “Dogma Feijoada” aos Dias de Hoje. Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

OLIVEIRA, Laís Cordeiro de. Tornar-se o outro: A prática do negrume entre os brincantes do maracatu Rei de Paus no Ceará1. Universidade Estadual do Ceará – UECE. I Encontro de Antropologia Visual da América Amazônica. Belém/PA, 2014.

PARENTE, Marília; TEIXEIRA, Cristina. A Representação Arquetípica do Negro em "Cidade de Deus. XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Fortaleza, 2017.

PENAFRIA, M. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). VI Congresso SOPCOM, Abril de 2009.

PROPP, Vladimir I. Morfologia do Conto Maravilhoso. Trad. Lúcia Pessôa da Silveira. Editora Forense Universitária, 2001.

PRUDENTE, Celso. Cinema Negro: aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro. Revista Palmares – Cultura Afro-Brasileira. Ensaios. Ano 1 – Nº 1. Agosto, 2005.

RODRIGUES, José Carlos . O negro brasileiro e o cinema. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

RODRIGUES, João Carlos. O negro no cinema brasileiro de ficção. Site Mnemocine. Disponível: http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/87-o-negro-no-cinema-brasileiro-de-ficcao. Acessado: 02/07/2021

SENNA, Orlando. Preto-e-Branco ou Colorido (O Negro e o Cinema Brasileiro)In: SIQUEIRA, Ana [et al]. Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

SILVA, Viviane Angélica. Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbull: Pontes Históricas e Diaspóricas. Site Portal Geledés, 2018. Disponível: https://www.geledes.org.br/encontro-de-cinema-negro-zozimo-bulbull-pontes-historicas-e-diasporicas/. Acessado: 09/03/2021.

SILVA, Paulo Henrique e CARNEIRO, Gabriel (Org.). Curta Brasileiro: 100 filmes essenciais. Ed. 1. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2019.

SOARES, Ingrid. Presidente da Fundação Palmares nega racismo, e pede fim do movimento negro. Correios Braziliense, 2019. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2019/11/27/interna_politica,809699/presidente-da-fundacao-palmares-nega-racismo-e-pede-fim-do-movimento.shtml>. Acessado: 27/01/2020.

SOUZA, Edileuza Penha de. Cinema na Panela de Barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade. Brasília, DF. Originalmente apresentado como uma tese de doutorado, Universidade de Brasília. 2013.

STAM, Robert. Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura

e no cinema brasileiros. São Paulo: EDUSP, 2008.

RABELO, Thiago. Black Mirror: pistas e recompensas que se questionam. Moviement, 2015. Disponível em: <https://revistamoviement.net/afinal-o-que-%C3%A9-a-revista-moviement-eaae5f511484>. Acessado: 04/07/2021.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas afinal... O que é mesmo documentário? São Paulo: SENAC, 2008.

SOBRINHO, G.A. . O Afroperspectivismo de A Trilogia da Bicha Preta, de Juan Rodrigues: construindo as estéticas das resistências. Logos (Rio de Janeiro. Online) , v. 27, p. 152, 2020.

THAYNÁ, Yasmim. A obra de Zózimo Bulbul é uma bússola para o nosso fazer cinematográfico. Site Nexo Jornal, 2017. Disponível: https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2017/Ele-nos-ensina-a-ter-alma-no-olho. Acessado: 09/03/2021.

THOMAS, Daniela. O Lugar do Silêncio. Site: Revista Piauí. Disponível: https://piaui.folha.uol.com.br/o-lugar-do-silencio/Acessado: 03/09/2019.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994.

VELOSO, Lucas. Produzido por cineasta de Itaquera, filme ‘Sem Asas’ vence prêmio nacional. Agência Mural, 2020. Disponível em: https://www.agenciamural.org.br/produzido-por-cineasta-de-itaquera-filme-sem-asas-vence-premio-nacional/. Acessado 4/07/2021.

VILLAÇA, Pablo. O Nascimento de uma Nação. Site Cinema Em Cena - o mais tradicional portal de cinema da internet brasileira, 2000. Disponível: https://cinemaemcena.com.br/critica/filme/6932/o-nascimento-de-uma-nacao. Acessado: 07/03/2021.

ZENUN, Maíra. Cinema Negro: sobre uma categoria de análise para a sociologia das relações raciais. Site Fórum Itinerante de Cinema Negro. 2014. Disponível: Link 1: http://ficine.org/?p=1097 | Link 2: http://ficine.org/?p=1112 Acessado: 03/09/2019.