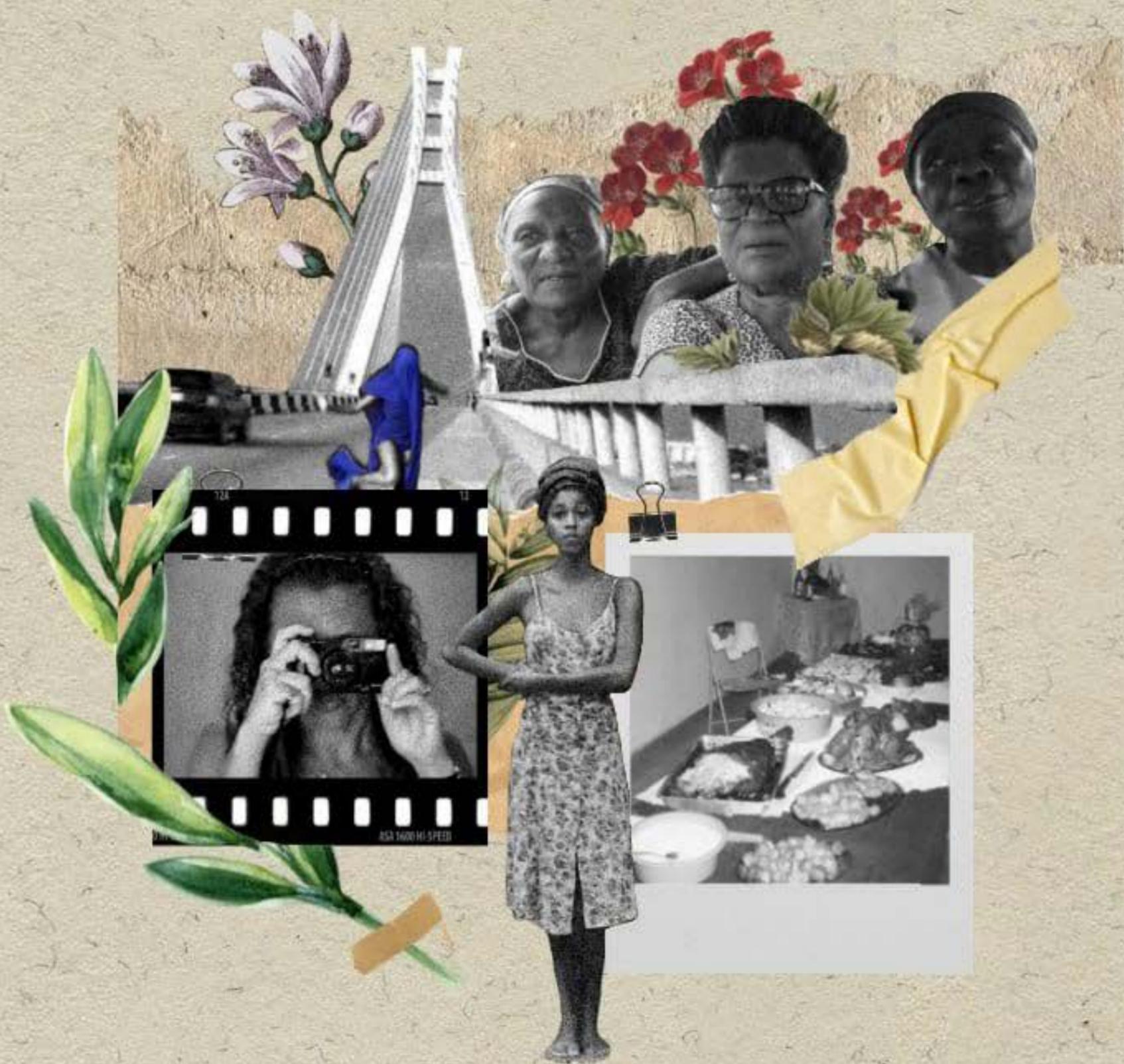


Universidade Federal de Minas Gerais
Nicole Faria Batista



Bem-vindas de volta:

A autodefinição no cinema
de Tila Chitunda, Ana Pi, Safira Moreira
e Yasmin Thayná

Belo Horizonte

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

NICOLE FARIA BATISTA

BEM-VINDAS DE VOLTA:
A AUTODEFINIÇÃO NO CINEMA DE TILA CHITUNDA, ANA PI, SAFIRA
MOREIRA E YASMIN THAYNÁ

Belo Horizonte

2021

Nicole Faria Batista

**BEM-VINDAS DE VOLTA:
A autodefinição no cinema de Tila Chitunda, Ana Pi, Safira Moreira e
Yasmin Thayná**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Linha de Pesquisa: Pragmáticas da Imagem

Orientador: Prof. Dr. César Geraldo
Guimarães

Belo Horizonte

2021

301.16 Batista, Nicole Faria.
B333b Bem-vindas de volta [manuscrito] : a autodefinição no
2021 cinema de Tila Chitunda, Ana Pi, Safira Moreira e Yasmin
Thayná / Nicole Faria Batista. - 2021.
139 f.
Orientador: César Geraldo Guimarães.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

1. Comunicação – Teses. 2. Cinema - Teses. 3. Memória – Teses . 4. Negras - Teses. I. Guimarães, César Geraldo . II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

Ata da Defesa de Dissertação de **NICOLE FARIA BATISTA**

Número de Registro na UFMG: 2019661610

Às nove horas do dia quatorze de dezembro de 2021, na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais reuniu-se a comissão examinadora, constituída pelo professor doutor César Geraldo Guimarães (Orientador - UFMG) e pelas professoras doutoras Maria Aparecida Moura (ECI-UFMG) e Kênia Cardoso Vilaça de Freitas (UNESP). A comissão reuniu-se para julgar o trabalho final da aluna do mestrado Nicole Faria Batista, intitulado "**BEM-VINDAS DE VOLTA: A autodefinição no cinema de Tila Chitunda, Ana Pi, Safira Moreira e Yasmin Thayná**", requisito final para obtenção do Grau de Mestre em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, área de concentração Comunicação e Sociabilidade Contemporânea, linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem. Abrindo a sessão, o orientador e presidente da comissão, professor César Geraldo Guimarães apresentou a banca, e em seguida passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho final. Após a apresentação, seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa de Nicole Faria Batista. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. A Comissão Examinadora julgou a candidata **apta a receber o grau de Mestre em Comunicação Social**. O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pelo Presidente da Comissão que encerrou a sessão, lavrando assim, o presente documento, que será assinado por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 14 de dezembro de 2021.

Prof. Dr. César Geraldo Guimarães (UFMG)

Prof. Dr^a. Maria Aparecida Moura (ECI-UFMG)

Prof. Dr^a. Kênia Cardoso Vilaça de Freitas (UNESP)

Assinatura dos membros da banca examinadora:



Documento assinado eletronicamente por **Kênia Cardoso Vilaça de Freitas, Usuário Externo**, em 14/12/2021, às 11:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cesar Geraldo Guimaraes, Professor do Magistério Superior**, em 15/12/2021, às 09:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Aparecida Moura, Professora do Magistério Superior**, em 14/01/2022, às 16:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1143685** e o código CRC **662D1C70**.

*Ao meu pai, Welliton Batista (in memorian), quem me ensinou a
sempre ter esperança na educação.*

*Ao meu tio, Paulo Freire (in memorian), por todo amor,
incentivo, confiança e acolhimento que me fizeram chegar até
aqui.*

*Se o mar tivesse varandas
a água teria gosto de terra
a paisagem seria uma arquitetura
e da praia daqui e da praia de lá
teríamos a mesma vista*

*Se o mar tivesse varandas
as ondas passariam recolhendo testemunhos
e a memória de uma costa
seria passada à outra
chocando-se contra as rochas*

Aline Motta

AGRADECIMENTOS

Essa dissertação foi escrita durante um período extremamente conturbado, de perdas, mudanças e crises globais. Sem dúvida alguma, ela não se fez a uma só mão, e sim com o esforço, o incentivo, o cuidado, as trocas e as discussões possibilitados por uma forte rede de afetos que me cerca. Ainda que eu não consiga agradecer pessoalmente a todos que fazem parte desse processo, deixo com muito carinho alguns nomes guardados aqui.

Agradeço aos Orixás e guias, que me acompanham em cada passo, por me sustentarem até aqui. À minha avó Luzia, pelo amor e pelas orações que dedicou ao meu bem estar durante o processo de escrita deste texto. À minha mãe Sandra, e às minhas tias Rosa e Cida, por sempre inventarem e viverem todos os meus sonhos junto comigo, sem em nenhum momento duvidar das nossas vitórias. Ao meu pai de santo, Ricardo de Moura, por todas as longas conversas sobre cinema e sobre a pesquisa, e por todos os conselhos, orientações e, principalmente, por sempre acreditar em mim.

À minha grande amiga e parceira de reflexões acadêmicas e de vida, a poeta e pensadora feminista negra Juliana Tolentino, quem primeiramente (e despretenciosamente) me apresentou o trabalho de Patricia Hill Collins e o conceito de “autodefinição” que guiou esta pesquisa.

À todos os estudantes que passaram pelas minhas salas de aula, me movimentando e aguçando intelectualmente, por todos os ensinamentos e transformações que me proporcionaram. Agradeço às turmas de 2019 do Ensino Médio da Escola Estadual Ursulina de Andrade Melo e da Escola Estadual Governador Milton Campos, com quem, e onde, me tornei efetivamente uma educadora. Um salve mais que especial para minha querida ex-aluna, a artista visual Marília Lima, agradeço por ter aceito o convite e emprestar seu olhar e sensibilidade para realizar a capa desta dissertação.

À todos os meus colegas e professores do PPGCOM, pela parceria e pela partilha generosa do conhecimento. Em especial, agradeço ao Fábio Filho, amizade que ganhei como presente, por todo carinho e acolhimento, pelos cafés, salas de cinema e chamadas de vídeo que me possibilitaram construir com confiança as

reflexões que criaram esse trabalho. À Alessandra Brito, Julia Rodrigues e Ousmane Sané, pela parceria, conversas, trocas e pela paciência em ouvir todos meus desabafos. À Carla Italiano, pela generosidade em me receber neste mundo novo que o cinema representou para mim. Ao meu querido orientador César Guimarães, pela paciência e pelo cuidado com o qual sempre tratou meu trabalho e meu processo de aprendizagem e inserção no universo dos filmes e da pesquisa.

Às minhas grandes amigas e parceiras de vida, Andrezza Duarte (quem me emprestou o notebook que usei para escrever esse texto), Ana Paula Rodrigues, e Fabio de Lima, que, com o coração aberto, sempre estavam dispostas a me ouvir e acolher. À minha comadre Cecília Lobo, pela revisão cuidadosa e pelas doses diárias de incentivo. Às minhas meninas amadas, Ana Luisa Silva, Isabela Gonçalves e Sofia Clark, companheiras de casa e de quarentena, que me acolheram em momentos cruciais e inimagináveis, cuidaram de mim e viveram diariamente esse processo ao meu lado. À minha irmã e amiga Tâmara Eulália, por me acolher em seu enorme coração de Oxum, me estender a mão e oferecer ajuda quando eu achava que nada era possível. À Bárbara Oliveira, companheira de lamentos e vitórias acadêmicas.

RESUMO

A partir da apresentação da trajetória artística das diretoras Tila Chitunda, Ana Pi, Safira Moreira e Yasmin Thayná, e da contextualização do campo em que o seu cinema se insere, procura-se demonstrar como seus filmes inventam uma autodefinição propriamente cinematográfica, segundo a noção formulada por Patrícia Hill Collins (2019). A análise comparativa dos curtas-metragens Nome de Batismo – Alice (2017), de Tila Chitunda; NoirBlue (2018), de Ana Pi ; Travessia (2020) de Safira Moreira e Fatura (2019), de Yasmin Thayná mostra de que maneira – cada um ao seu modo – eles elaboram histórias pessoais e familiares, religando-as à história coletiva dos povos negros.

PALAVRAS-CHAVE: autodefinição; cinema negro; mulheres negras; memória.

ABSTRACT

Based on the presentation of the artistic trajectory of Tila Chitunda, Ana Pi, Safira Moreira and Yasmin Thayná, four brazilian black women filmmakers, as well as the context of the field in which his cinema is inserted, this thesis seeks to demonstrate how their films invoke a cinematographic self-definition, analyzing them alongside the concept as it was written by Patricia Hill Collins (2019). The comparative analysis of the short movies *Nome de Batismo - Alice* (2017), by Tila Chitunda; *NoirBlue* (2018), by Ana Pi ; *Travessia* (2020) by Safira Moreira and *Fartura* (2019), by Yasmin Thayná shows how - each in its own way - they elaborate personal and familiar stories, reconnecting them to the collective history of black people.

KEYWORDS: self-definition; black cinema; black women; memory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. “Meu conjunto rosa de duas peças”	17
Figura 2. “Uma foto com minha filha”	18
Figura 3: Foto da cineasta Tila Chitunda	21
Figura 4: <i>Frame</i> de <i>Histórias do Lado de Lá</i> (2004, Chitunda e Araújo)	22
Figura 5: <i>Frame</i> de <i>FotogrÁfrica</i> (2016)	23
Figura 6: <i>Frame</i> de <i>FotogrÁfrica</i> (2016)	25
Figura 7: <i>Frame</i> do filme <i>Deslocamentos, paraísos e caos</i> (2020)	28
Figura 8: Foto de Ana Pi	30
Figura 9: <i>Frame</i> do vídeo <i>Ceci n’est pas une performance</i> de Ana Pi	31
Figuras 10 e 11: <i>Frames</i> do vídeo <i>Vós</i> (2011) de Ana Pi	33
Figura 12: <i>Frame</i> de <i>Instituição_Intuição</i> (2020), de Ana Pi	35
Figura 13: Foto de Safira Moreira	36
Figuras 14 e 15: <i>Frames</i> do vídeo <i>Nascente</i> (2020)	37
Figuras 16, 17 e 18: <i>Frames</i> de episódio da série <i>Olhares Negros</i> (2021), de Safira Moreira	39
Figura 19: Foto de Yasmin Thayná	42
Figura 20: Yasmin Thayná, à esquerda, e as atrizes no set de <i>Kbela</i> (2015)	44
Figura 21: <i>Frame</i> do filme <i>Kbela</i> (2015)	45
Figura 22: <i>Bombril</i> (2010), de Priscila Rezende	46
Figura 23: <i>Frame</i> do filme <i>Kbela</i> (2015)	46
Figura 24: <i>Frame</i> da vídeoinstalação <i>A vida é urgente</i> (2020)	48
Figuras 25 e 26: <i>Frames</i> de <i>O Descobrimento do Brasil</i> (1936)	73
Figura 27: <i>Frame</i> do filme <i>Rio Zona Norte</i> (1957)	75
Figura 28: <i>Frame</i> do filme <i>Orfeu Negro</i> (1959)	76
Figura 29: <i>Frame</i> de <i>Ganga Zumba</i> (1963)	78
Figura 30: <i>Frame</i> do filme <i>Xica da Silva</i> (1976)	79
Figuras 31, 32, 33 e 34: <i>Frames</i> de <i>Alma no Olho</i> (1974)	80
Figura 35: Foto de Adélia Sampaio	81
Figura 36: Cartaz de <i>Amor Maldito</i> (1984)	83
Figura 37: Imagem de <i>Cinema de Preto</i> (2004)	86

Figura 38: <i>Frame de Balé de Pé no Chão (2005)</i>	87
Figura 39: <i>Frame do filme Nome de Batismo - Alice (2017)</i>	92
Figura 40: <i>Frame de Nome de Batismo - Alice (2017)</i>	94
Figura 41: <i>Frame de Noir Blue (2018)</i>	94
Figura 42: <i>Frame de Nome de Batismo – Alice (2017)</i>	96
Figura 43: <i>Frame de NoirBlue (2017)</i>	98
Figura 44 e 45: <i>Frames de Nome de Batismo - Alice (2017)</i>	99
Figuras 46 e 47: <i>Frames de Noir Blue (2018)</i>	100
Figura 48: <i>Frame de Nome de Batismo - Alice (2017)</i>	101
Figura 49: <i>Frame de NoirBlue (2018)</i>	102
Figuras 50 e 51: <i>Frames de NoirBlue (2018)</i>	104
Figuras 52, 53, 54 e 55: <i>Frames de Nome de Batismo - Alice (2017)</i>	106
Figura 56: <i>Frame de NoirBlue (2018)</i>	106
Figuras 57 e 58: <i>Frames de Nome de Batismo - Alice (2017)</i>	108
Figuras 59 e 60: <i>Frames de Nome de Batismo - Alice (2017)</i>	109
Figura 61: <i>Frames de NoirBlue (2018)</i>	110
Figura 62: <i>Frames de NoirBlue (2018)</i>	111
Figura 63: <i>Frame de NoirBlue (2018)</i>	112
Figura 64: <i>Frame do filme Fartura (2020), de Yasmin Thayná</i>	118
Figura 65: <i>Frame de Travessia (2017), de Safira Moreira</i>	118
Figura 66: <i>Frame de Travessia (2017)</i>	120
Figura 67: <i>Frame de Travessia (2017)</i>	121
Figura 68: <i>Frame de Travessia (2017)</i>	123
Figura 69: <i>Frame de Fartura (2020)</i>	125
Figura 70: <i>Frame de Fartura (2020)</i>	126
Figura 71: <i>Frame de Fartura (2020)</i>	128

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1. QUATRO RETRATOS: TRAJETÓRIAS DE TILA CHITUNDA, ANA PI, SAFIRA MOREIRA E YASMIN THAYNÁ	20
1.1 Retratos	20
1.1.1 Tila Chitunda: o ato fundante de contar histórias	20
1.1.2 Ana Pi: corpo, movimento e imagem	29
1.1.3 Safira Moreira: políticas da memória	36
1.1.4 Yasmin Thayná: imagens em comunidade	42
1.2 Pontos de vista coletivos	50
CAPÍTULO 2. A AUTODEFINIÇÃO PELOS MEIOS DO CINEMA	52
2.1 A autodefinição: estratégias e processos para insurgir	57
2.2 Construindo caminhos e contextos para a autodefinição pelos meios do cinema	66
2.2.1 Situar-se no mundo: o pensamento feminista negro	66
2.2.3. O cinema negro no Brasil: alguns apontamentos	73
CAPÍTULO 3. HAVEMOS DE VOLTAR	94
3.1 Deslocamentos	94
3.2 Encontros	105
CAPÍTULO 4. POLÍTICAS DA MEMÓRIA	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	139
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	142

INTRODUÇÃO

*Nem todo trajeto é reto
Nem o mar é regular*

*Estrada, caminho torto
Me perco pra encontrar
Abrindo talho na vida
Até que eu possa passar*

*Como um moinho que roda
Traçando a linha sem fim
E desbravando o futuro
Girando em volta de mim*

Cobra Rasteira - Kiko Dinucci

Os caminhos que deram forma à realização desta pesquisa e à escrita desta dissertação não foram lineares. O desenho do texto apresentado a seguir passou por diversas mudanças e entraves até se consolidar nas proposições e problemáticas da pesquisa – que investiga as formas de autodefinição pelos meios expressivos do cinema nos filmes de Tila Chitunda, Ana Pi, Safira Moreira e Yasmin Thayná. Diante de um processo de construção de pesquisa tão sinuoso, julgo importante indicar quais foram as movimentações que me levaram até os filmes escolhidos e às reflexões suscitadas por eles.

Atuei durante quatro anos como professora de Sociologia em escolas públicas estaduais de Belo Horizonte. Neste âmbito, para criar um contexto de aprendizagem significativo e efetivo, eu, uma professora e pesquisadora branca, precisava não somente criar vínculos com os estudantes – em sua maioria negros e moradores de bairros de periferia – mas também teria de apresentá-los a uma disciplina acadêmica cujas discussões atravessam suas vivências e singularidades. Ensinar a teoria sociológica implica em abordar temas como raça, classe social, gênero e violência urbana (dentre muitos outros) em salas de aulas repletas de jovens que experimentam estes fenômenos na pele, duramente, em seu cotidiano. Sabe-se que qualquer processo de ensino-aprendizagem é complexo e envolve as relações interpessoais, a aproximação e a conexão entre educando e educador. No âmbito das

Ciências Humanas, que tratam de situações coletivas cotidianas, perpassadas por questões individuais ou pessoais, esse processo expõe as contradições que estão implícitas inclusive nas relações estabelecidas dentro da escola e da sala de aula - como aquelas entre estudante e professor, ou entre os próprios alunos. Nesse sentido, buscando maneiras de lidar com esses desafios e formas de efetivar o compromisso com uma educação libertadora e crítica, encontrei no cinema e nas imagens uma aliança para mediar e potencializar uma relação engajada com o processo educativo.

Em 2019, a partir de discussões partilhadas com professores e colegas nas aulas de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PPGCOM), tive contato com uma gama de filmes produzidos pelos mais diversos sujeitos, com narrativas e histórias distintas, que me despertaram para a possibilidade de pensar essas obras como mediadoras de relações e discussões de diferentes temas em sala de aula. Isto me levou a organizar exibições de filmes realizados por cineastas indígenas, negros, por mulheres latinas, por mulheres negras, etc nesses espaços. Uma dessas exibições aconteceu em maio de 2019, na Escola Estadual Ursulina de Andrade Melo, na Zona Oeste de Belo Horizonte, quando o curta-metragem *NoirBlue: Deslocamentos de uma dança* (2018), de Ana Pi – que acabou se tornando um dos filmes aqui analisados – foi exibido para uma turma de segundo ano do ensino médio. Na ocasião da exibição, convidamos o professor senegalês e doutorando pelo PPGCOM, Ousmane Sané, para uma conversa com os estudantes sobre o filme e sobre as relações do Brasil com o continente africano. Esse evento foi um momento marcante para minha interação e vínculo com aqueles estudantes, que se identificaram com a dança e o movimento de Ana Pi e foram muito instigados pela conversa com meu colega Ousmane Sané. A partir disso, as percepções e a curiosidade dos estudantes (tanto negros quanto brancos) pela temática cresceu, me fazendo crer que essa dinâmica veio a fomentar em muito as discussões que emergiram em nossas aulas. Uma semana depois da visita de Ousmane, alguns alunos – até então apáticos em relação às discussões sociológicas – me abordaram nos corredores com vários livros na mão, dizendo: “Professora, olha o que encontramos na biblioteca”. Eram títulos como “História da África do Sul”, “Relações raciais no Brasil”, “A cultura afro-brasileira”. Além disso, percebi também

que esses estudantes começaram a traçar uma relação de maior confiança e respeito comigo, como professora, e com a Sociologia, como disciplina. Falas como “queríamos essa aula mais vezes por semana”, ou “só viemos hoje para discutir Sociologia” se tornaram comuns. Toda essa experiência também se refletiu na qualidade dos debates e da escrita dos trabalhos que eu propunha aos alunos.

Dado esse contexto, percebi que as imagens, sobretudo aquelas produzidas e protagonizadas por sujeitos diversos, e o diálogo que elas geram, podem ser um importante campo de investigação acadêmica para se pensar e se potencializar as relações entre o cinema e a educação. Estes acontecimentos me levaram a apresentar ao PPGCOM um primeiro projeto de pesquisa intitulado “Cinema Negro na Escola: possibilidades e perspectivas para uma educação libertadora”. A ideia inicial para desenvolvê-lo se daria através da exibição de filmes de curta-metragem do cinema negro brasileiro em uma escola de Ensino Médio da rede estadual de Belo Horizonte. Foram escolhidos cinco filmes, sendo eles *NoirBlue* (Ana Pi, 2018), *Kbela* (Yasmin Thayná, 2015), *Travessia* (Safira Moreira, 2017) - cujas diretoras seguem no corpus atual da pesquisa -, *Nada* (Gabriel Martins, 2017) e *Peripatético* (Jéssica Queiroz, 2017). Infelizmente, a pandemia do novo Coronavírus se instaurou antes da realização do trabalho de campo que guiaria essa pesquisa, impossibilitando as exibições na escola, o que nos levou à construção de uma nova proposta.

Partindo dessa experiência na escola - tendo a docência mobilizada pela maneira com que os filmes de diretoras e diretores negros despertavam um vivo e entusiasmado interesse dos estudantes pelos temas e questões abordados -, busquei articular uma nova proposta de pesquisa que ainda pensasse o cinema negro como força insurgente e questionadora. As inquietações e os avanços que os trabalhos realizados com esses filmes na escola trouxeram para minha prática me motivaram a continuar o diálogo estabelecido com esse campo através de um novo desenho de pesquisa. Esse desenho se valerá, então, da metodologia da análise fílmica como forma de aproximação e de aprendizado das questões que esses filmes podem trazer. O projeto de pesquisa inicial teve tamanho impacto na construção da nova proposta, que em nosso corpus atual mantivemos o diálogo com três das diretoras cujos os

filmes exibiríamos em sala de aula durante o trabalho de campo: Ana Pi, Safira e Yasmin Thayná.

Esta dissertação se detém, portanto, no estudo de quatro filmes: *Nome de Batismo – Alice* (2017) de Tila Chitunda; *NoirBlue* (2018) de Ana Pi ; *Travessia* (2020) de Safira Moreira e *Fartura* (2019) de Yasmin Thayná. Procuramos compreendê-los – levando em conta a especificidade dos processos de criação e da escritura de cada um – a partir da noção de autodefinição, segundo a formulação de Patricia Hill Collins (2019), intelectual estadunidense filiada ao pensamento feminista negro. Para essa autora, quando as mulheres negras, orientadas por um pensamento crítico, situado na singularidade de suas experiências, rejeitam o caráter de “Outro” atribuído à elas pela branquitude e pelo racismo, elas são capazes de criar uma nova forma de enunciação de si. Assim, ao elaborar suas próprias experiências, com seus próprios meios, elas negam as definições externas e a “outrização” a que foram submetidas pela estrutura racista. Se autodefinir envolve, então, se insurgir contra procedimentos de validação e classificação políticos que geraram os estereótipos e as definições racistas impostas às mulheres negras.

Partindo das proposições de Collins (2019), buscamos analisar como a autodefinição opera nos filmes dessas quatro diretoras. Em *Nome de Batismo – Alice* (2017), Tila Chitunda investiga a história de sua família, que migrou de Angola para o Brasil nos anos 1970 em decorrência da Guerra Civil Angolana (1975 - 2002). A obra aciona de maneiras distintas as reminiscências da história familiar e coletiva. *Fartura* (2020) de Yasmin Thayná, se vale da fotografia vernacular de famílias negras para tecer histórias sobre a relação das pessoas com as festas, em sua potência fortalecedora de vínculos e do senso de comunidade. Em *NoirBlue – Deslocamentos de uma dança*, a artista Ana Pi faz uma viagem de reencontro à sua ancestralidade na África Subsaariana, realizando performances em diversos lugares dos países que visita. *Travessia* (2017), de Safira Moreira, coloca também a fotografia em cena para reinventar as maneiras com que as pessoas negras foram historicamente representadas. Estes trabalhos têm em comum a elaboração de uma autodefinição a partir do uso da fotografia, das imagens de arquivo e do testemunho de si e de outros. Com esse gesto, as autoras reformulam e reelaboram – cada uma ao seu modo – suas

histórias pessoais, ao mesmo tempo que as conectam com uma história comum, coletiva.

Ainda movidos pelas inquietações do primeiro projeto de pesquisa, julgamos que é de fundamental importância definir a lente através da qual olhamos esses filmes, visto que se trata de uma pesquisa sobre o cinema feito por mulheres negras, escrita e orientada por pessoas brancas. A partir de muitas reflexões, mobilizadas principalmente pelas contribuições da banca de qualificação, composta pelas professoras Maria Aparecida Moura e Luciana Oliveira, ambas docentes do PPGCOM/UFMG, procuramos compreender os filmes e as investigações das cineastas com um olhar atento aos pressupostos da branquitude. Para tanto, buscamos uma maneira de nos aproximar dos filmes que não se fizesse exclusivamente guiada pelos métodos da análise fílmica. Duas das principais contribuições feitas pelas professoras da banca foram a inserção do conceito da “autodefinição” como uma guia para se aproximar dos filmes, indicada pela professora Luciana Oliveira; e, também, a tomada das trajetórias artísticas das quatro realizadoras como ponto fundante para se pensar o cinema que elas constroem - não apenas como diretoras mas também como pesquisadoras -, como sugeriu a professora Maria Aparecida Moura.

Em seus escritos sobre educação, a teórica estadunidense bell hooks (2017) reivindica que, para que as práticas de ensino alcancem uma educação para a liberdade, é crucial que pesquisadores, professores e estudantes engajados nesse projeto – negros e brancos, homens e mulheres – estejam abertos para “partilhar ideias entre si, mapeando seus terrenos, seu vínculos e suas preocupações comuns” (hooks, 2017, p. 173). hooks (2017) afirma que podemos criar estratégias para que a educação confronte a sociedade desigual na qual vivemos. Para a autora, se nas salas de aula (e aqui poderíamos compreender outros espaços educativos, como por exemplo a pesquisa e a pós-graduação) não somos todos iguais (visto que as hierarquias previamente dadas da estrutura social nos separam), são esses mesmos espaços que nos possibilitam alcançar um grau de igualdade na medida em que, no seu interior, nos coloquemos igualmente comprometidos com a mudança. Estabelecer *juntos* essa movimentação dentro da escola ou da universidade é o que

permite a construção do que hooks chama de *comunidades pedagógicas* ou *comunidades de aprendizagem*. Para nós, os filmes aqui estudados nos convocam – em seus processos de criação, em suas escrituras e nas experiências estéticas que ensejam – a constituir uma comunidade de aprendizagem. Eles nos convidam a engajarmo-nos na construção coletiva dessa comunidade pedagógica. Essa postura que nos é demandada altera em muito a posição convencional do analista de filmes e, sobretudo, incide criticamente sobre o lugar que os estudiosos – brancos e brancas – ocupam na estrutura da crítica e da análise de filmes que adotam um olhar e uma perspectiva negra, isto é, situados nas experiências que as pessoas negras têm do mundo social histórico no qual vivem e no qual lançam sua imaginação política e suas invenções estéticas. Mais do que estudiosos ocupando um lugar ideal – o do analista com seus métodos – sentimo-nos concernidos como pesquisadores brancos que procuram se engajar, junto com outros pesquisadores – negros e negras – nessa comunidade de aprendizagem imantada pela força dos filmes. Assumimos a postura de que estamos aprendendo com eles, e essa dissertação pode ser vista como o resultado daquilo que eles nos ensinaram, quando nos colocamos também na companhia de outros estudiosos que contemplaram as questões e os temas ali abordados.

Estudar a história social, suas cisões, opressões e estruturas hierarquizantes consiste sempre em um processo conflituoso, inacabado, visto que inúmeras questões atravessam esse campo do conhecimento. Ao procurarmos aprender com os filmes, e uns com os outros a partir deles, lançamo-nos em um processo que envolve tensões, equívocos, dificuldades, hesitações - que como coloca bell hooks (2017), são pontos incontornáveis de qualquer processo de aprendizagem, principalmente aquele que se quer libertador.

Para melhor visualizar o movimento que guiou esta dissertação e que caracterizou os processos de autodefinição desenvolvidos por meio dos recursos expressivos do cinema, voltemos nossa atenção para a série de fotografias *Ke Lefa Laka –A história dela*, da artista sul-africana Lebohang Kganye. Após a morte de sua mãe em 2010, a fotógrafa fez um trabalho em torno dos álbuns de família, criando relações entre as imagens dela e as da mãe, jogando poeticamente com as poses e

roupas maternas. A série, cujo título em lesoto, sua língua natal, pode ser traduzida como “minha herança”, é composta de autorretratos em que a artista se veste como sua falecida mãe e repete (mas também produzindo variações) os posicionamentos corporais e expressões que encontrou nas imagens dela dos arquivos familiares. As fotografias de Kganye são então sobrepostas às imagens da mãe, em um gesto de conexão e rememoração.

Figura 1. “Meu conjunto rosa de duas peças”



Lebohang Kganye, 2013.

Pautada pela elaboração do luto, a série de fotografias possui também um alcance ainda mais ampliado, pois em seu cerne está a relação com a ancestralidade construída e mantida no contexto da diáspora africana – alcançada aqui por meio da relação entre mulheres, entre mãe e filha. Como afirma a poeta sul-africana Napo Masheane (p. 117, 2020), nesta série fotográfica de Lebohang “percebemos que somos espelhos que pertencem não só a nós mesmos, mas a todos que são ou foram parte de nossa linha genealógica. [...] somos parte dos capítulos de todos os demais.” Nesse

sentido, a conexão íntima e pessoal entre as duas faz parte de uma realidade social e histórica mais ampla, de origem coletiva e comunitária.

Figura 2. “Uma foto com minha filha”



Lebohang Kganye, 2014.

O gesto de Kganye, de se colocar como sombra ao lado da imagem materna sem com ela se fundir, fazendo com que a semelhança (a herança) surja no interstício entre repetição e variação, nos inspira a pensar que algo similar ocorre nos filmes escolhidos. Masheane (2020) comenta que o trabalho de Kganye permite imaginar que “não somos apenas ‘os sonhos mais ousados de nossos antepassados’, mas senhores de nosso destino se passamos a narrar nossas histórias” (p. 118). O gesto de narrar a si mesmo, de se fazer junto à imagem dos seus (parentes e ancestrais), permite um novo olhar lançado à história, ao passado e ao futuro, assim como produz uma inscrição que marca e altera o presente. Estar, portanto, diante, ou lado do outro – de seus iguais e de sua comunidade – possibilita maneiras de dizer de si, de se autodefinir.

A dissertação está organizada em quatro capítulos. No primeiro deles, “Quatro retratos”, traçamos brevemente as trajetórias de Tila Chitunda, Ana Pi, Safira

Moreira e Yasmin Thayná, como cineastas e pesquisadoras, procurando assinalar a importância de suas trajetórias artísticas na construção de seu cinema. Buscamos também destacar o *ponto de vista coletivo* em que as obras se situam. No segundo capítulo, “A autodefinição pelos meios do cinema” apresentamos o contexto mais amplo que amparou o surgimento das criações dessas cineastas e pesquisadoras e também fazemos uma breve exposição teórica do conceito de autodefinição, revelando suas possibilidades de construção por meio dos recursos expressivos do cinema. Ainda nesse capítulo, fizemos dois movimentos: primeiro, localizamos as principais linhas de força do pensamento feminista negro, visto que essa corrente teórica nos permite situar os filmes e as biografias dessas diretoras num universo mais amplo, e em seguida, recorrendo principalmente aos estudos de pesquisadores contemporâneos (AUGUSTO, 2018; CARVALHO, 2018; FREITAS, 2018; OLIVEIRA, 2018; SANTOS, 2020) procuramos identificar os principais traços do cinema negro brasileiro. No terceiro capítulo, “Havemos de Voltar”, empreendemos a análise dos filmes, guiando-nos pelas noções de *deslocamento* e *encontro* para compreender os universos de *NoirBlue: deslocamentos de uma dança* (2018), de Ana Pi, e *Nome de Batismo – Alice* (2017), de Tila Chitunda. No último capítulo, intitulado “Políticas da Memória”, nos detivemos na análise de *Travessia* (2017), de Safira Moreira e *Fartura* (2019), de Yasmin Thayná.

CAPÍTULO 1. QUATRO RETRATOS: TRAJETÓRIAS DE TILA CHITUNDA, ANA PI, SAFIRA MOREIRA E YASMIN THAYNÁ

Este texto acompanha as estratégias e os processos de autodefinição (Collins, 2019) por meio dos recursos expressivos do cinema, a partir do trabalho de quatro diretoras negras brasileiras: Tila Chitunda, Ana Pi, Yasmin Thayná e Safira Moreira. O encontro com essas diretoras e também pesquisadoras (como demonstraremos mais adiante) e a análise detalhada de quatro de seus curtas-metragens - *Nome de Batismo – Alice* (2017); *NoirBlue* (2018); *Fartura* (2019) e *Travessia* (2020) - , nos mostrou como sua formação, suas trajetórias e sobretudo suas experiências artísticas se imbricam e se inscrevem de maneira singular nos processos e na escritura de seus filmes. Dessa maneira, compreendemos a importância de que, além das histórias contadas nos filmes, suas trajetórias também sejam apresentadas e tomadas por nós como parte fundante do seu processo de criação. Compreendemos, certamente, que todo trabalho artístico, acadêmico e/ou intelectual, é tomado e pautado pelas experiências de quem os cria. Porém, nesse caso, os filmes dessas diretoras são, eles mesmos, locais primordiais de construção de suas identidades e subjetividades. Assim sendo, trataremos a seguir de apresentar – ainda que de maneira breve, visto a multiplicidade e grandeza das trajetórias dessas mulheres – os percursos das realizadoras cujos filmes orientam nossa pesquisa.

1.1 Retratos

1.1.1 Tila Chitunda: o ato fundante de contar histórias

Propomos, então, adentrar no universo que esses filmes compõem a partir da trajetória de Tila Chitunda, diretora e produtora audiovisual em cinema e TV. Pernambucana, nascida em Olinda em 1977, é autora de *Nome de Batismo - Alice* (2017), filme que faz parte do corpus da pesquisa. Chitunda é filha de uma família originária de Angola, país localizado na África Central, e que, nos anos 1970, precisou se refugiar no Brasil devido à Guerra Civil Angolana (1975 -2002). Alice Frances Tilovita Sicato Chitunda é o nome de batismo da diretora, sendo que cada um desses

cinco sobrenomes carregam uma parte da história de sua família e que, segundo sua mãe, foram dados a ela com o intuito de que essa história fosse sempre lembrada.

Figura 3: Foto da cineasta Tila Chitunda



Foto: Kenji Nakamura

O ato de contar e guardar histórias, presente em seus nomes de batismo, reverbera no fazer cinematográfico de Tila Chitunda. Em seus filmes, ela realiza a tarefa implicada em seus sobrenomes, e articula à sua busca pessoal – pela sua origem e a de sua família – elementos históricos, sociais, imagens, testemunhos e arquivos, criando narrativas que atravessam a particularidade de sua experiência e alcançam uma dimensão coletiva.

Logo no início de sua carreira, em seu trabalho de conclusão no curso de graduação em *Rádio e TV* pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), a realizadora nos apresenta esses elementos que giram em torno da investigação da sua trajetória familiar, e de como esta coincide com a história coletiva. O filme *Histórias do Lado de Lá* (2004), realizado juntamente com Juliana Araújo, reúne alguns testemunhos de refugiados da Guerra Civil Angolana em Pernambuco. Ainda que de maneira distanciada, sem colocar seu corpo ou voz na narrativa (em oposição ao que ocorre em seus filmes mais recentes), a diretora apresenta membros de sua família como personagens e narradores daquela história.

Irmãos, primos e a mãe, Amélia Sicato – figura central para a elaboração das histórias que a diretora quer contar – narram passagens da história de Angola, apresentam suas perspectivas sobre o refúgio e sobre o futuro do país de origem, que

apenas dois anos antes das gravações daquele documentário havia assinado os tratados de paz que levariam ao fim da guerra. Seus testemunhos são dados à câmera de Tila Chitunda e Juliana Araújo em meio às paisagens do estado de Pernambuco, lugar que acolheu aquela família. A praia, a cidade e casarões históricos são contrapostos às imagens de arquivo da violenta guerra que assolou o país africano. O contraste entre as cenas denota a segurança e o refúgio que a nova terra ofereceu a essas pessoas naquele momento. Amélia, mãe de Tila Chitunda, é uma das únicas personagens que não está entre as paisagens das cidades pernambucanas, e sim em frente ao seu mural de fotografias, um mosaico de imagens familiares resgatadas de Angola e enviadas a ela por amigos, como forma de seguir contando sua história e de preservar a conexão com sua terra natal.

Figura 4: *Frame de Histórias do Lado de Lá* (2004, Chitunda e Araújo)



Amélia Sicato, mãe da diretora Tila Chitunda, e personagem central de suas obras – diante do acervo de fotografias da família.

Mais adiante, no ano de 2016, Chitunda realiza o filme *FotogrÁfrica* (2016), onde a mãe será novamente personagem e aparecerá novamente nesse mesmo quadro, dessa vez utilizando a própria parede de fotos para narrar sua história de maneira mais íntima e pessoal. Os testemunhos, as imagens de arquivo, a figura da mãe e sua relação com o acervo fotográfico vão sendo cada vez mais acionados por Tila Chitunda, seja como elementos de sua investigação, seja como componentes estruturantes dos filmes.

Após concluir sua graduação, a realizadora passa um período trabalhando na televisão, como apresentadora e produtora. A partir de 2010, se insere na produção cinematográfica com a realização de dois documentários sobre mestres dos saberes tradicionais e populares de seu estado. Em *O Sertão de Zé do Mestre* (2010), aborda aspectos da cultura local do sertão de Pernambuco, articulados à trajetória do vaqueiro, poeta e ambientalista pernambucano Zé do Mestre. Em *Mestre Nado: a terra, a água, o fogo e o sopro* (2013), ela aborda os saberes de Mestre Nado, um pernambucano, escultor de instrumentos musicais em barro. Ambos os filmes, premiados em edições do FestCine de Recife/PE, revelam a proximidade da diretora, já em seus primeiros trabalhos, com os mais velhos e com os mestres detentores de conhecimentos que atravessam gerações, e também com as narrativas populares e a história local do estado em que nasceu e foi criada.

Com *FotogrÁfrica* (2016), Chitunda retoma a busca pela história de sua família através do cinema, iniciada em seu trabalho de conclusão de curso em 2004. Premiado como melhor curta no African Diaspora Film Festival (Itália, 2016), o documentário se vale dos depoimentos de sua mãe e do mural de fotos de família preservado por ela. Na produção, a realizadora se dedica não apenas àqueles arquivos e fotografias presentes no mural, mas também aos encontros, lugares e conexões que desvelam os trajetos e os caminhos percorridos por seus familiares e antepassados durante a diáspora.

Figura 5: Frame de *FotogrÁfrica* (2016)



Amélia Sicato diante de seu mural de fotografias.

Nesse filme, ela investiga as relações complexas que a família precisou desenvolver para se estabelecer no Brasil após a fuga de Angola. Ao mesmo tempo em que amplia os aspectos trazidos em seu primeiro filme – que apresentava essa história a partir de certa distância – ela os particulariza, a partir de sua própria experiência e da de Amélia Sicato que, nesse filme narrado em primeira pessoa, é apresentada como sua mãe. São gestos que se diferem daqueles traçados em *Histórias do lado de lá* (2004), um documentário de formato mais convencional, em que a diretora não se colocava em cena, nem nas interlocuções com as personagens. Entretanto, essa particularização da história de sua família e de seu país de origem, não reduz ou afasta as elaborações do filme em torno de uma história coletiva, mas sim, singulariza e desenha as complexidades das subjetividades que constroem as histórias.

Esse fato pode ser observado na maneira com que a religiosidade é abordada no filme. A família de Tila Chitunda passou por um processo de catequização cristã-protestante em Angola, e seus integrantes se filiaram a essa religião quando chegaram ao Brasil. Em *FotogrÁfrica* (2016), a realizadora desnaturaliza esse lugar imposto pela colonização, sem, no entanto, deixar de ouvir e buscar compreender as escolhas de sua mãe, pai e familiares em relação à religião protestante. O filme, e sua busca, se iniciam a partir da consulta ao oráculo de búzios de uma iyalorixá do candomblé, religião afro-brasileira. Ao longo do filme, Chitunda apresenta o ponto de vista de sua mãe sobre sua aproximação com a religião e a cultura afro-brasileira, questionando e dialogando sobre o seu lugar e o de sua família nas complexidades em que a diáspora as inseriu.

Ao trazer essas complexidades para a cena, *FotogrÁfrica* (2016) acrescenta novas camadas às narrativas contadas em *Histórias do Lado de Lá* (2004). Na produção realizada em 2004, a mãe e a família da realizadora dizem de sua aproximação com o Brasil e a cultura brasileira, sobretudo no contexto de Pernambuco, de maneira pacífica e harmoniosa, o que é complexificado tanto em *FotogrÁfrica* (2016) quanto nos filmes que Tila Chitunda fará a seguir. Esse aspecto revela não apenas os traços autorais da cineasta, como também o enredamento das narrativas de sua filmografia. Assim, suas produções nos lembram as diversas

perspectivas que o cinema traz para as histórias, que podem ser contadas e lembradas de várias maneiras, em momentos diferentes, até pela mesma pessoa.

Como já mencionamos, o mural de fotografias de Amélia, mãe de Tila Chitunda, está presente nos dois primeiros filmes que relatam a história da chegada da família ao Brasil, ainda que de maneiras distintas – quase como um elemento de figuração, no primeiro filme, e como mote principal, no segundo. Esse mural é a memória da família, a herança que, com cuidado, a mãe deixa aos filhos. Ele também pode ser visto como uma referência para a relação da diretora com as imagens e com o cinema.

Figura 6: *Frame de FotogrÁfrica (2016)*



Em outro momento do filme, Amélia aparece novamente enquadrada diante de seu mural, desta vez limpando, espanando a poeira. Em seu papel de curadora, ela guarda e cuida das imagens, da memória que organizou ao longo do tempo.

Amélia, a mãe e ancestral mais próxima, é a curadora daquelas fotografias que, por meio do cinema de Tila Chitunda - bem como de sua vocação como guardiã de histórias, inscrita em seus cinco sobrenomes - ganham significados, contornos e reverberações distintas na obra da autora. Todos os aspectos tratados até aqui percorrem o trabalho da diretora, e compõem o que pode ser visto como um prelúdio da série *Nome de Batismo* (2015 - presente), na qual ela vem trabalhando desde 2015, segundo o site de sua produtora, Tilovita Produções¹. *Nome de Batismo* é o projeto de criação de uma pentalogia que conta a história de sua família e de Angola a partir dos significados atribuídos aos seus cinco sobrenomes, Alice Frances Tilovita

¹ <https://tilovita.com/portfolio/nomedebatismo/>. Acesso em 22/08/2021.

Sicato Chitunda. O projeto se propõe a criar um curta-metragem documental para cada sobrenome da realizadora. Como supracitado, cada um de seus nomes de batismo lhe foram dados como forma de lembrar algum aspecto da história de refúgio de seus pais e irmãos. Assim, para que não perdessem suas memórias, Tila, a única filha nascida no Brasil, foi batizada desta maneira.

O primeiro filme, *Nome de Batismo – Alice* (2017), que compõe o corpus desta pesquisa, foi lançado em 2017 e apresenta o sobrenome recebido em homenagem à avó da diretora, Helena Alice. Nessa produção, Tila Chitunda vai até Angola e investiga a história de sua família materna e de sua avó, que tem raízes no povo Ovimbundo, etnia da família dos Bantu que habita o planalto central angolano. Esse filme foi exibido em mais de 20 festivais e conquistou o prêmio de Melhor Documentário Curta-Metragem Brasileiro no 23º Festival Internacional de Documentário – É Tudo Verdade.

O segundo filme, *Nome de Batismo – Frances* (2019), foi lançado em 2019 e premiado como melhor curta no FestCine – Recife. Segundo Chitunda, ele trata da relevância da educação formal na história de sua família e na libertação do povo angolano. Frances é o sobrenome que lhe foi dado em homenagem a uma freira beneditina que atuou no sistema educacional de Angola no período colonial, e que se tornou grande amiga de seu pai, Teodoro Chitunda, que trabalhava como professor e inspetor escolar na época. Foi Frances quem resgatou a família de Tila Chitunda no início da Guerra Civil em Angola, e os auxiliou a conseguir um visto permanente de estadia no Brasil, como refugiados. Ao longo do filme, a diretora investiga a história de Frances e de um casal de missionários americanos que atuaram em Angola nesse mesmo período.

O terceiro sobrenome da realizadora, *Tilovita*, foi criado por seus pais a partir da contração da expressão “tila ovita”, que em umbundo significa “fugitiva de guerra”. Tilovita será o nome do terceiro filme a ser lançado por essa série, e que irá tratar da história de Angelina Jamba, tia da realizadora, que durante vinte anos ficou com seus dois filhos escondida nas matas e campos da Namíbia para se proteger da Guerra Civil, então em curso na Angola. O intuito do filme é investigar e contar a história de

Angelina, que, segundo a diretora, é a verdadeira “tila ovita”, ou seja, a fugitiva de guerra.

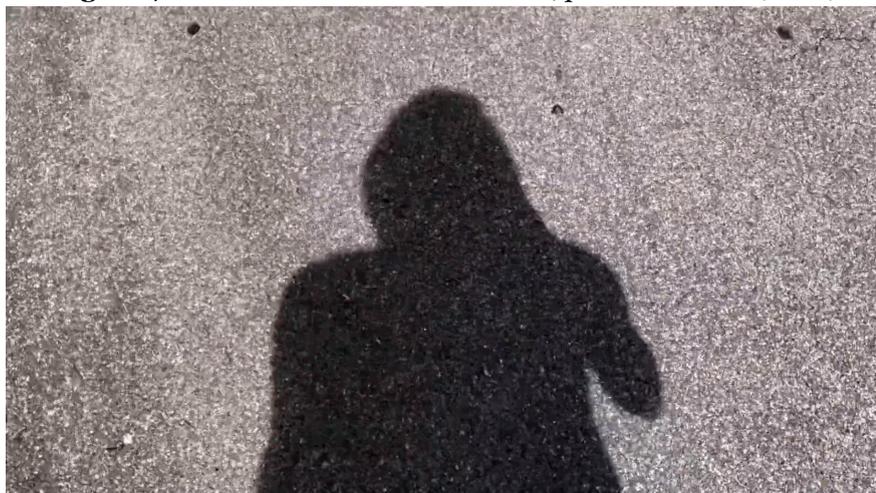
O quarto filme da pentalogia *Nome de Batismo* pretende tratar da história de *Sicato*, o avô paterno de Tila Chitunda. O avô foi chefe de estação da primeira linha de trem de longa distância em Angola. O progresso, à época simbolizado por esse meio de transporte, deverá ser o objeto de reflexão desse filme, em que Tila Chitunda irá investigar um procedimento da política colonial chamado “regime dos nativos”. Através dele, os colonizadores portugueses classificavam os angolanos em graus de assimilação da cultura europeia, sendo que apenas aqueles considerados “assimilados” tinham direitos básicos garantidos pelo regime.

Chitunda, o último filme da série, tratará da história de Teodoro Chitunda, o pai da diretora. A partir da história dele, que nascido em uma família camponesa se torna inspetor escolar do governo colonial português, a diretora investigará os desafios da integração social, do refúgio e da adaptação às pressões do regime colonial que sua família precisou enfrentar. “Como, durante o regime colonial em Angola, Teodoro conseguiu dar à sua família, acesso à educação ocidental e escapar do trabalho forçado? Como, enquanto refugiado de guerra em Pernambuco, conseguiu superar os preconceitos e proporcionar que todas suas filhas estudassem nas universidades públicas mais reconhecidas do estado?”² - são perguntas colocadas por Tila Chitunda no projeto desse filme.

Em 2020, a convite do Instituto Moreira Salles, a diretora realizou o curta *Deslocamentos, paraíso e caos* (2020), filmado em Lausanne, na Suíça, local onde atualmente mora com o marido e os dois filhos.

² <https://tilovita.com/portfolio/nomedebatismo/> Acesso em 22/08/2021.

Figura 7: *Frame do filme Deslocamentos, paraísos e caos (2020)*



A partir da narração em primeira pessoa em *voz off*, percebemos como a diretora insere seu corpo e subjetividade na narrativa. A imagem de si, nesse caso, aparece através da sombra.

Fazendo parte de uma série de filmes e vídeos elaborados por importantes realizadores audiovisuais do Brasil, o curta reflete sobre os impactos da pandemia do Covid-19 em contextos e sujeitos diversos. Tila Chitunda se utiliza de fotografias, colagens, arquivos, imagens de redes sociais, entre outros artifícios para, a partir da narração em primeira pessoa, contrapor sua própria experiência como uma mulher negra e imigrante, mãe de crianças negras, à suposta plenitude e estabilidade social presente naquele país europeu. As imagens de perfeição e harmonia das paisagens “paradisíacas” da Suíça são confrontadas pelas falas e pelas imagens que Tila Chitunda maneja para expor os inúmeros problemas sociais e estruturais – como o racismo, a xenofobia e o machismo – ainda presentes naquele país.

Além de sua trajetória como realizadora audiovisual, cabe também ressaltar as ações de formação propostas pela diretora. Dada a importância de se pautar a questão da presença das mulheres, sobretudo das mulheres negras, no setor de produção audiovisual, bem como de ocupar tais espaços, Tila Chitunda produziu e coordenou, em 2018, a vivência FERA –Feminismo e Equidade para Reinventar o Audiovisual³. Nessa vivência, ocorrida no Recife, foram oferecidas oficinas intensivas de formação, além de *masterclasses* e debates que envolviam diversas etapas do trabalho no setor, como produção, montagem e crítica. Segundo o site do evento, as

³ <https://www.feraaudiovisual.com/> Acesso em 22/08/2021.

formações aconteceram a partir de uma “perspectiva feminista e inclusiva pensada pela FERA para propiciar espaços de encontro, reflexão, formação, e fortalecer a participação das mulheres no audiovisual pernambucano e brasileiro.” A FERA demonstra a importância da educação e da reverberação de saberes na trajetória dessa cineasta, pois essas ações compreendem o cinema como uma atividade que extrapola o ato de criar e dirigir filmes, situando-o no âmbito da formação e da educação, de maneira coletiva e participativa.

1.1.2 Ana Pi: corpo, movimento e imagem

Realizadora do filme *NoirBlue - Deslocamentos de uma dança* (2018), presente no corpus desta pesquisa, Ana Pi é uma multiartista, nascida em Belo Horizonte no ano de 1986. Sua atuação na arte gira em torno da articulação entre corpo e imagem, o que, segundo a artista, se realiza por meio de pesquisas, performances, documentários, vídeos e coreografias em torno das noções de “trânsito, deslocamento, pertencimento, sobreposição, memória, cores e gestos ordinários”⁴. Ana Pi começou seus estudos na dança aos onze anos, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, e graduou-se em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 2009. Realizou formações no Centre Chorégraphique National de Montpellier, na França, país onde vive atualmente. É coreógrafa no MAC VAL – Museu de Arte Contemporânea de Val-de-Marne e no projeto europeu *Dancing Museums: The Democracy of Beings*. Em todas essas frentes de atuação, ela vem construindo sua experiência ao redor do mundo a partir de residências artísticas, festivais, exposições, e através das oficinas e *workshops* que ministra, compartilhando suas pesquisas e ressaltando também seu papel como educadora.

⁴ Informações disponíveis no site de Ana Pi: <https://anazpi.com/> Acesso em 10/09/2021.

Figura 8: Foto de Ana Pi



Foto: Acervo da artista.⁵

Em 2009 graduou-se em Dança na UFBA, e elaborou sua monografia de conclusão de curso em torno do conceito da *vídeodança*, trazendo os primeiros elementos que guiarão seu trabalho como artista, ao transitar entre a dança, a performance, o vídeo e o cinema. *Videodançar, um verbo possível* (2009), partiu da realização de oficinas no Espaço Cultural Comunitário Pierre Verger, em Salvador, Bahia, com crianças e jovens entre 10 e 14 anos.

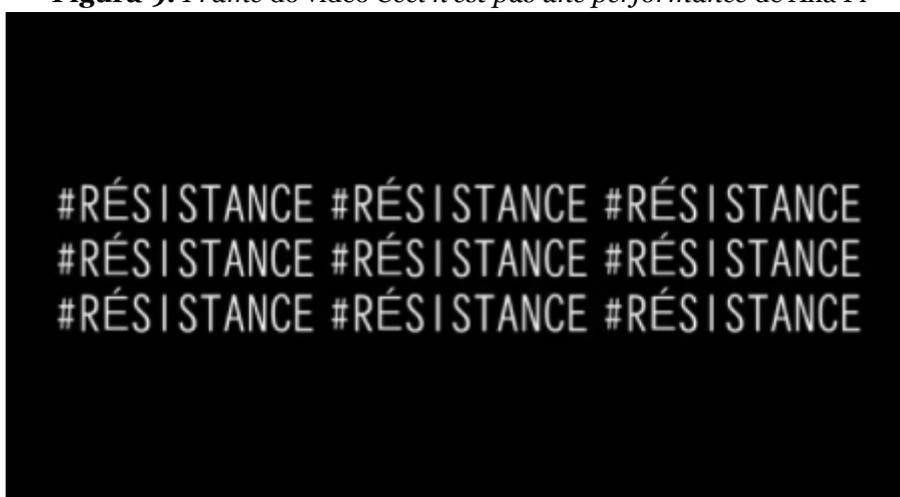
Videodança é a dança do ver, a dança do olhar. É uma linguagem artística contemporânea, que surge como um ponto de confluência entre a dança, a arte de mover-se e a arte de produzir imagens técnicas em movimento, tais como o cinema, o vídeo e as artes digitais. É um caminho artístico cuja questão principal é descontextualizar ou recontextualizar o corpo, as imagens, o tempo, o espaço e o movimento num sentido mais amplo. (OLIVEIRA, 2009, p. 27)

A linguagem da *vídeodança* é vista por Ana Pi como uma potencialidade no campo educativo, por trazer elementos que auxiliam na construção da autonomia dos sujeitos, permitindo a eles lançar o olhar para seus próprios corpos e movimentos. Mediados pelos aparatos técnicos de captação das imagens, é possível produzir uma

⁵ Foto do acervo de Ana Pi em: <https://anazpi.com/> Acesso em 10/09/2021.

percepção e uma noção consciente e crítica do seu corpo e do seus movimentos. Esse recurso expressivo – tanto estético quanto político – aparecerá em muitos outros trabalhos realizados pela artista, como, por exemplo, *NoirBlue*, filme de 2018 que compõe o corpus desta pesquisa, assim como nos vídeos *Ceci n'est pas une performance*, e em *Nós somos o centro*, ambos realizados em 2017 em parceria com o centro cultural “Lá da Favelinha”, do Aglomerado da Serra, em Belo Horizonte, e com o grupo de pesquisa Lugar Comum, da UFBA.

Figura 9: *Frame do vídeo Ceci n'est pas une performance de Ana Pi*



Nesses dois vídeos, a artista realiza uma montagem de registros de *videodanças*, de fontes distintas, gravados por pessoas negras ao redor do mundo. A montagem ressalta a potência dos gestos e da corporeidade na diáspora negra. Ou seja: a dança e os movimentos, negros e ancestrais, não foram ocultados, nem tampouco tiveram sua transmissão interrompida pela diáspora. Estão, na verdade, enraizados em estilos musicais e coreográficos ao redor do mundo, seja no hip hop, no vogue, no kuduro, no dubstep ou em tantos outros estilos abordados pela artista nos vídeos. A investigação sobre as danças urbanas e suas potencialidades como lócus de resistência cultural negra são, portanto, uma importante frente na qual Ana Pi se insere como pesquisadora. Dentre os projetos nos quais Ana Pi se envolveu nesse âmbito está o *Le Tour du Monde des Danses Urbaines*, que ela criou em 2014 para o Centre de Développement Chorégraphique National - CDCN, na França, com palestras e oficinas ministradas por ela na África, América do Sul e Europa. Essa

iniciativa envolveu mais de 400 apresentações para públicos de origens e idades distintas.

Os aspectos brevemente apresentados acima são traços constituintes das criações artísticas de Ana Pi, que os organizou ao longo dos anos através da prática-pesquisa nomeada por ela *CORPO FIRME; danças periféricas, gestos sagrados*. Essa prática toma o gesto e o movimento como algo ancestral e sagrado, a ser retomado, re-aprendido e re-elaborado por meio da arte.

A diáspora negra forçada em direção às Américas durou cerca de 400 anos. Em outro terreno e sob a opressão do contexto, esta imensa massa humana em deslocamento teve a perspicácia de dançar. Compreender esse impacto oferece a oportunidade de viver de modo diferente as danças emergentes de zonas periféricas das cidades, ditas danças urbanas. A pesquisa coletiva sobre a adaptação, groove, improvisação e freestyle são a base desta prática. Dançar em roda, ativar pés, bacia e olhos são aqui percebidos como gestos sagrados, produtores de expansão em permanência.⁶ (PI, [s.d.])

A memória e a ancestralidade são traços fundantes da prática artística de Ana Pi, o que pode ser visto no seu trabalho chamado *Vós* (2011). Nessa *vídeodança*, Ana Pi apresenta uma coreografia para suas duas avós, Alexina da Conceição Oliveira e Terezinha dos Reis Moura. Através de sobreposições – de gestos, palavras, vozes e lugares – vemos a neta apresentar os conhecimentos que adquire e constrói, como bailarina, para as avós. Elas devolvem a ela um olhar carregado de cuidado e afeto.

⁶ <https://anazpi.com/corpo-firme-corps-ancre-steady-body-ana-pi/>. Acesso em 13/09/2021.

Figuras 10 e 11: *Frames de Vós (2011) de Ana Pi*



No vídeo, Ana Pi atua em espaços de afeto, nos quintais e lajes das casas, diante de suas avós

Enquanto Ana Pi dança, as avós estão sentadas e ocupam o centro do quadro. A dança é feita para elas, que comentam os movimentos criados pela neta. Suas vozes são sobrepostas, e suas reflexões sobre a coreografia se aglutinam à falas sobre outros aspectos de suas trajetórias e histórias. O vídeo é uma troca, uma aprendizagem ancestral. Ana Pi gira em torno das avós, de seus saberes, de suas vivências, carregando e enchendo sua dança daquelas palavras. Em 2021, o vídeo foi apresentado na exposição *Histórias Brasileiras*, no Museu de Arte de São Paulo.

O trabalho, conectado à ancestralidade das mulheres de sua família, orienta outras duas criações suas. Em 2018 ela apresentou e criou *COROA*, uma performance e instalação realizada na Galeria Vermelho (em São Paulo), em que confronta as representações limitantes dos corpos das mulheres negras, contando com a *voz off* de sua mãe, Maria Aparecida Moura. Em 2019, Ana Pi cria com sua tia paterna, Mylia Mary, a peça coreográfica *O BANQUETE*, para a Associação Videobrasil. Na peça, as

mulheres evocam a intimidade proporcionada pela cozinha e pela culinária, e convidam o espectador a refletir sobre as noções de herança, afeto e resistência.

Em 2017, Ana Pi criou o solo de dança *NoirBLUE*, que depois seria transformado no curta-metragem homônimo. O solo para palco foi criado com Jean Marc Segalen e Jideh High Elements, tendo sido apresentado na França, em Portugal e na Bélgica. O curta-metragem foi lançado em 2018, e marcou a entrada de Ana Pi no circuito do cinema. *NoirBLUE – deslocamentos de uma dança* (2018), venceu o prêmio de melhor curta nos festivais FestCURTAS de Belo Horizonte e Janela de Cinema do Recife, nesse mesmo ano. Além disso, o filme também foi vencedor do prêmio ecumênico no 65º Festival de Curtas-metragens Oberhausen, e foi selecionado para diversos eventos, dentre eles o Festival de Cinema de Tiradentes e o Festival Internacional de Cinema de Rotterdam, em 2019.

Em 2020, Ana Pi realizou a vídeo-performance *Instituição_Intuição*, como convidada do programa IMS Convida. No vídeo, texto e performance são colocados em cena como maneira de problematizar as questões e desigualdades sociais que foram escancaradas pela pandemia do Covid-19. Por meio de diversos quadros, dispostos de maneira a lembrar uma chamada de vídeo nas plataformas digitais – que se tornou a forma de trabalho e sociabilidade de muitos durante a quarentena provocada pela disseminação do vírus -, Ana Pi captura criticamente os gestos, os espaços, as formas de vida e os hábitos criados nesse momento de isolamento social. Sua proposta promove um desconfinamento do nosso olhar, agindo no interior dos dispositivos que nos aprisionam nesse momento.

Figura 12: *Frame de Instituição_Intuição (2020), de Ana Pi*



O vídeo aguça nossa percepção e compreensão acerca dos dispositivos que nos põem em comunicação uns com os outros em meio ao isolamento social exigido pela pandemia, mas que também nos aprisionam, cerceando nossos corpos e enquadrando nosso olhar (e o que ele vê). Ana Pi, por meio de breves performances multiplicadas nos vários quadros (à maneira das plataformas de vídeo), destaca especialmente como as desigualdades sociais foram acentuadas nesse momento, e questiona o fato de que a própria reclusão (para se proteger da disseminação do vírus) não é algo possível para todos.

Recentemente, a artista foi contemplada com uma bolsa de pesquisa pelo MoMa - Museu de Arte Moderna de Nova York, no âmbito do *Programa Cisneros América Latina*. Nessa pesquisa, Ana Pi dialoga com a cineasta e coreógrafa Maya Deren a partir do filme *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (1954), filmado no Haiti entre 1947 e 1951. Através dessa interlocução, Ana Pi vem trabalhando no projeto *The Divine Cypher (A roda divina)*, que continua sua investigação sobre as danças afro-diaspóricas, agora a partir das danças ritualísticas filmadas por Deren.

1.1.3 Safira Moreira: políticas da memória

Safira Moreira é uma cineasta e fotógrafa brasileira nascida em 1991, no bairro do Engenho Velho da Federação, em Salvador, Bahia. A diretora se formou em 2015 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), no Rio de Janeiro. Além disso, também possui formação em cinema pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro (2017) e pelo Centro Afrocarrioca de Cinema – Zózimo Bulbul (2016). Ela conta que cresceu inspirada pelo meio artístico, e por seus pais, que trabalham nesse ofício. Sua mãe, Angélica Moreira, trabalhou em galerias de arte, e atualmente é chefe de cozinha inspirada na culinária da diáspora. Seu pai, Chico da Prata, é um ourives pioneiro na confecção de jóias que incorporam os motivos estéticos do universo dos Orixás.

Figura 13: Foto de Safira Moreira



Fonte: Instagram. Acesso em 06/09/2021.

Seu trabalho autoral no audiovisual tem girado em torno das “políticas de memória”: seu principal foco é investigar as lacunas e descontinuidades da história na memória das pessoas negras através da imagem. Em 2017 ela dirigiu, roteirizou e montou o curta-metragem *Travessia*, que é objeto de análise desta dissertação. O filme parte de pesquisas realizadas pela diretora em feiras de antiguidades na cidade do Rio de Janeiro, onde buscou registros fotográficos de pessoas negras. *Travessia*

(2017) foi premiado em diversos festivais nacionais e internacionais, tendo sido, em 2019, o curta-metragem de abertura do Festival Internacional de Cinema de Rotterdam (IFFR). Moreira também produziu e dirigiu a videodança *Sentinela* (2016), e em 2019 roteirizou e dirigiu a série documental *Iyas Idanas – Mulheres da Cozinha*, em fase de montagem.

Em 2020, no âmbito do programa IMS Convida – o mesmo onde também atuaram Ana Pi e Tila Chitunda – Safira Moreira cria a obra *Nascente*, gravada na casa de sua família, em Salvador.

Figuras 14 e 15: *Frames de Nascente (2020)*

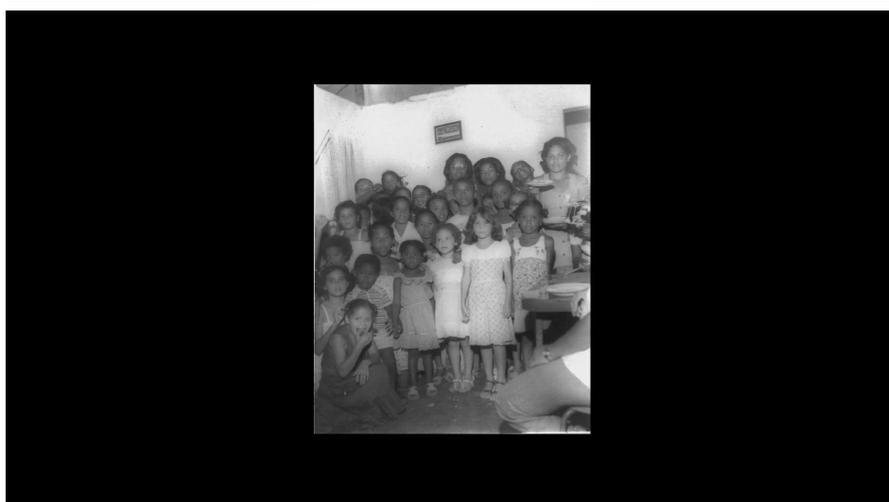


No curta, Safira Moreira lida com as conexões entre o espaço familiar – negro e feminino – e o sagrado.

Com *Nascente* (2020), Safira propõe um cinema-ritual, que pense a relação com a proteção da ancestralidade e dos Orixás num momento de crise, como é o caso da pandemia do Covid-19. A partir de imagens íntimas, de afeto e cuidado junto às mulheres de sua família, desenha um filme que é uma oferenda, um rito que emana cura e proteção nesse momento delicado que o mundo enfrenta, em meio à pandemia. No curta, a diretora está em cena, com a câmera na mão, em alguns momentos ela transita em frente a um espelho. Uma de suas irmãs passa um defumador pela casa, a mãe oferece pipoca a Omulu, e outra irmã dança para sua câmera. No quadro final do filme, todas elas estão juntas, unidas em frente a um espelho.

Seguindo com suas “políticas da memória”, em 2021 a realizadora lança, no formato IGTV da rede social Instagram, uma série de vídeos intitulada *Olhares Negros*, definida como “plataforma destinada a reunir arquivos antigos de famílias negras”. Neste trabalho, Safira Moreira faz uma curadoria de fotografias de famílias negras enviadas a ela pelas pessoas a quem as imagens pertencem. Atualmente, a série é composta por 6 episódios, e contém fotografias de épocas e ocasiões distintas, como festas familiares e religiosas, fotos de documentos, entre outras. A partir dessas fotografias são montados pequenos vídeos, de cerca de dois ou três minutos, acompanhados por um depoimento em *voz off* colocado em relação com a imagem apresentada. Em cada um dos vídeos, a montagem da diretora passeia pela fotografia, recortando, dando ênfase, revelando e compondo, junto ao depoimento, as relações de afeto e memória presentes naquela imagem. No caso da fotografia abaixo, por exemplo, a imagem retrata uma festividade em que um caruru, comida ritualística, foi feita para São Cosme e Damião, os santos do universo afro-religioso considerados protetores das crianças. Enquanto o vídeo navega por detalhes da fotografia, o depoimento do filho de uma das mulheres retratadas na imagem destaca aspectos como o olhar da mãe, a postura das crianças, e a importância do registro daquele tipo de sociabilidade.

Figuras 16, 17 e 18: *Frames* de episódio da série *Olhares Negros* (2021), de Safira Moreira



Segundo Safira Moreira, como seu trabalho de pesquisa nas feiras de antiguidade foi interrompido pela pandemia da Covid-19, ela buscou outras maneiras de seguir com a investigação em torno das imagens e das memórias das pessoas negras. Ela afirma que “Olhares Negros” se distingue da pesquisa realizada em feiras de antiguidade. Nas feiras ela se depara principalmente com fotografias de pessoas negras tiradas e guardadas por pessoas brancas – como é o caso de uma das fotografias que compõe o filme *Travessia* (2017). Ao “abrir sua escuta” (expressão usada por ela na página do projeto) para os arquivos de pessoas negras, ela se depara com os mais variados relatos afetivos e singularizantes sobre as imagens das famílias negras, e que destoam inteiramente daquelas fotos “sem nome e sem endereço” encontradas nas feiras.

Em 2021, Safira Moreira também ministrou oficinas em torno da temática do projeto “Olhares Negros”, em que propunha reflexões sobre as possibilidades de uso da imagem de arquivo no cinema. As perguntas e proposições lançadas pela diretora nessas oficinas oferecem um importante substrato para se pensar a cinematografia que ela vem construindo, e também vem ao encontro das indagações que lançamos nesta dissertação: “Quais imagens compõem a paisagem de nossa memória? O que está presente – e enraizado – no nosso imaginário? Quais imagens precisamos abandonar para, finalmente, encontrar um olhar radical?”⁷.

Percebemos que essas perguntas movem também a produção do longa-metragem *Cais*, no qual a diretora está trabalhando atualmente. O projeto do filme foi premiado pelo Edital FAMA (Fundo Avon Mulheres do Audiovisual), e já participou de diversos laboratórios, como o Imersão DOC Brasil (Universo Produções), em maio de 2018, o Brasil Cine Mundi (Universo Produções), em setembro de 2018 e o DOCLAB – docSP, em outubro de 2018. A diretora explica que sua busca por fotografias antigas se dá inicialmente pela falta de imagens de Maria do Carmo, uma de suas avós. O longa-metragem *Cais* pretende abordar a busca da diretora pela história desta sua ancestral.

⁷ Descrição da oficina “Olhares Negros”, no festival Cachoeira.doc de 2021. <https://cachoeiradoc.com.br/festival/oficina/> Acesso em 07/09/2021.

Esse longa-metragem em andamento prossegue com as proposições do primeiro filme de Moreira, *Travessia*, trazendo ainda mais implicações e particularidades da história da diretora para a narrativa, agora centrada na figura de sua avó.

Maria do Carmo: essa busca por fotografias antigas se inicia por conta de minha avó. Da imagem dela que falta, do álbum de família que falta. Foi o olhar dela que busquei durante cinco anos nessas fotografias, vendidas em feiras de antiguidade. Ou uma possível leitura de seu olhar. Se cabia sonho ali, se havia esperança. Do que ela pensava no caminho pra casa, depois de entregar as trouxas de roupas das famílias brancas da Graça (bairro nobre de Salvador). Do que a fazia chorar, e rir. Akomfrah, cineasta ganês-britânico, diz que toda imagem é a súplica por um futuro. Se a imagem ali descartada, retorna, e eu a encontro, o cinema a encontra, é afinal o futuro dela se cumprindo? Me aproprio dos olhares, sinto que é minha avó falando comigo. Talvez não só ela, mas uma gama de mulheres negras de sua geração. São muitas avós e bisavós negras falando comigo.⁸

Em sua atuação como fotógrafa, Safira Moreira assinou a direção de fotografia de filmes premiados, como o curta *Eu, minha mãe e Wallace* (2018), dirigido pelos Irmãos Carvalho, tendo levado o prêmio de Melhor Curta-Metragem concedido pelo júri popular do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em 2018. Ela também dirigiu a fotografia do longa-metragem *A Matéria Noturna* (Bernard Lessa, 2019), premiado como melhor filme na mostra Futuro Brasil no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em 2019 e também de outros filmes, como *Às Vezes que Não Estava Lá* (Dandara de Moraes, 2021), *Hixikanwe – Estamos juntas* (Débora Brito) e *Lá no Alto* (Juliana Lima), os dois últimos em fase de finalização.

1.1.4 Yasmin Thayná: imagens em comunidade

A diretora e roteirista Yasmin Thayná nasceu em 1992, em Nova Iguaçu, no estado do Rio de Janeiro. O seu filme *Fartura* (2019) é objeto de análise dessa pesquisa. A educação e suas políticas de incentivo são consideradas pela diretora como ponto crucial na sua formação profissional e intelectual. Tendo estudado toda sua vida em escolas públicas, ela se formou no cinema através de cursos livres em

⁸ Aspectos do projeto do filme foram descritos no texto que acompanha financiamento coletivo de uma viagem da diretora para um laboratório de cinema.

<https://www.vakinha.com.br/vaquinha/ajude-a-safira-ir-ao-miradas-doc> Acesso em 07/09/2021.

programas de incentivo a arte e cultura em seu município. Sua primeira formação no audiovisual se deu na Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu. Atualmente, Thayná está finalizando sua graduação em Cinema na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

Figura 19: Foto de Yasmin Thayná



Foto: kbela.org

Yasmin Thayná já dirigiu e roteirizou mais de vinte produções, entre filmes, séries e videoclipes, dentre eles *Kbela* (2015), um filme sobre “ser mulher e tornar-se negra”, como afirma a diretora. Esse filme marcou a história das produções cinematográficas realizadas por mulheres negras no Brasil, pois sua realização foi feita por uma equipe majoritariamente negra e feminina, o que reverberou positivamente e significativamente na circulação, nas críticas e premiações que o filme recebeu.

A partir de articulações com gestores do Cine Odeon, um dos cinemas mais tradicionais do Rio de Janeiro, Yasmin Thayná conseguiu que a estreia de *Kbela* se desse nesse espaço, resultando em sessões lotadas já em seu lançamento. O filme foi e ainda é exibido em diversos países do mundo, seja em salas de cinema, em escolas, cineclubes, festivais e outros eventos. Além disso, *Kbela* recebeu o prêmio de Melhor Curta-metragem da Diáspora Africana, pela Academia Africana de Cinema (AMAA Awards 2017), além de ter sua exibição requisitada para importantes festivais de cinema ao redor do mundo, como o Festival Internacional de Cinema de Roterdã

(IFFR, 2017), e o maior festival de cinema do continente africano, o FESPACO – Festival Panafricano de Cinema e Televisão de Ouagadougou, em Burkina Faso.

A realização desse filme foi inspirada no conto “Mc K-Bela”⁹, escrito por Yasmin Thayná aos 19 anos para uma publicação da Flupp – Festa Literária das Periferias, em 2012. No conto, ela narra a experiência de uma personagem negra e periférica em relação à aceitação de seus cabelos crespos e da transição capilar (o processo de deixar de realizar procedimentos químicos de alisamento nos cabelos crespos e cacheados), que acompanha as vivências de muitas mulheres negras.

Ao colocar as mãos no fio que fazia ligação direta ao meu peito, senti a amargura e disse: você vai ficar linda porque o mais importante de ser linda é se sentir linda.

Ali me conheci. Foi uma tarde de formação e aceitação. pude perceber, naquela tarde, que o mapa da África é semelhante ao mapa do Brasil, país este que nasci, pátria que faz conexão tanto no desenho territorial, quanto em seus costumes e em sua beleza étnica.

Nunca foi tão linda. Todos os dias olho no espelho grande da sala de minha casa, que reflete uma imagem brilhosa dos produtos orgânicos de um alquimista que aperfeiçoa o meu cabelo com xampu usados por sensações. Cabelo sem química, sem dor, ausência total de culpa e desespero estético. Negra eu sempre fui, mas foi ali que me tornei, reconheci e me aceitei como mulher negra. (THAYNÁ, 2012, p.10)

O conto reverberou em outros espaços para além da publicação inicial, levando à ideia da realização de um filme inspirado nele. Esse processo íntimo e pessoal de “tornar-se negra”, narrado e elaborado através do conto, foi conduzido ao cinema por meio de uma criação coletiva. Assim, Yasmin Thayná buscou, através de suas redes sociais, relatos de outras mulheres negras que se identificaram com a história do conto, para, a partir das vozes delas, criar o roteiro de seu filme. Ainda que pautadas por suas particularidades e subjetividades, é em uma dimensão coletiva que as histórias dessas mulheres ganharão contorno e significado, ao serem elaboradas no processo do filme.

Com a pesquisa em suas redes sociais, Yasmin Thayná recebeu o relato de mais 200 mulheres sobre suas histórias com seus cabelos e a transição capilar. Segundo a realizadora,

⁹ Disponível em: https://issuu.com/yasminthayna/docs/mc_k-bela Acesso em 20/08/2021.

Os relatos eram chocantes. Tinham as que foram expulsas de casa porque deixaram o alisamento de lado; as que foram abandonadas pelo namorado; as que perderam o emprego porque trabalhavam em lugares onde era malvisto ter um cabelo afro... [...] Sim, havia urgência naqueles relatos, naquele projeto.¹⁰

A partir desses relatos, e da urgência daquele projeto, iniciou-se a produção da primeira versão do curta-metragem, a partir de textos de dez mulheres. Apesar de ter recebido histórias de mulheres de todo o Brasil, foram selecionadas apenas aquelas de moradoras do Rio de Janeiro, devido ao orçamento mínimo que a diretora possuía. Essa primeira versão de *Kbela* foi perdida após Yasmin Thayná ter sido vítima de um assalto, em que foram levados seus equipamentos e os arquivos da primeira gravação.

Após dois anos reconstruindo o filme, a realizadora pôde formar uma equipe de sessenta pessoas, a maioria mulheres negras, e através de uma “rede de afetos” - como ela mesma diz - um financiamento coletivo online arrecadou o orçamento para a produção do curta. Assim como os textos, que foram a primeira inspiração do filme, o elenco de *Kbela* também foi convocado pela internet, o que garantiu uma diversidade de histórias e vivências que também colaboraram com o roteiro.

Figura 20: Yasmin Thayná, à esquerda, e as atrizes no set de *Kbela* (2015).



Foto: Aline Dara Onawale¹¹

¹⁰ Texto de Yasmin Thayná para revista Glamour.

<https://revistaglamour.globo.com/Na-Real/noticia/2020/01/conheca-yasmin-thayna-cineasta-carioca-que-venceu-o-oscar-africano.html> Acesso em 29/08/2021

¹¹ Fonte:

<https://www.geledes.org.br/yasmin-thaynakbela-o-negro-e-o-unico-individuo-no-brasil-que-precisa-se-a-ssumir-enquanto-sua-propria-racaetnia/> Acesso em 04/09/2021

Figura 21: *Frame* do filme *Kbela* (2015)



No filme, uma mulher que acaba de ter a parte alisada de seus cabelos cortada por outra mulher negra, sorri olhando sua imagem refletida no espelho.

Além dos textos, Yasmin Thayná explica que houveram outras importantes referências que inspiraram o filme, como, por exemplo, a linguagem da performance aliada à música, que sustenta *Alma no Olho* (1974), do cineasta e ativista do movimento negro Zózimo Bulbul. O filme também teve influência de videoclipes da cantora de soul Laura Mvula, textos da escritora e ativista americana bell hooks, de músicas de Nina Simone e John Coltrane e da performance *Bombril* (2010), da artista mineira Priscila Rezende.¹²

¹² <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/entrevista-com-a-cineasta-negra-yasmin-thayna-do-afroflix>
Acesso em 28/08/2021

Figura 22: *Bombril* (2010), de Priscila Rezende



Fonte: priscilarezendeart.com

Figura 23: *Frame do filme Kbelá* (2015)



Na performance de 2010, Priscila Rezende utiliza dos significados agregados ao termo “Bombril”: nome que, além da marca de esponja de aço de uso doméstico, é um termo racista utilizado pejorativamente em relação aos cabelos afro. Esse trabalho aguçou tal debate, central para se pensar a estética negra e o antirracismo. Como a própria artista explica, o objetivo de sua performance era fazer com que os espectadores se confrontassem com o teor racista daquela denominação: “Em *Bombril* o corpo da artista se apropria da posição pejorativa a ele atribuída, transformando-se em uma imagem de confronto. Nesse contexto o espectador se

defronta com sua própria fala discriminatória e é obrigado a encará-la, sem que haja opções para evasivas, subterfúgios ou digressões.”¹³

A partir dessas afirmações notamos a importância tanto da performance – como locus de expressão e elaboração das questões individuais e coletivas – quanto das referências afrocentradas no trabalho de Yasmin Thayná. Tais aspectos proporcionaram discussões fundamentais para as pautas das artes e da comunidade negra, gerando repercussões que vão muito além do campo do cinema. Como a própria diretora mencionou em entrevistas, a discussão sobre a estética negra, sobretudo em relação aos cabelos, vem sendo inserida cada vez mais no debate público, na publicidade e em outros âmbitos da sociedade, sendo que, à época da criação de *Kbela* (2015) e da performance de Priscila Rezende, essa era uma discussão incipiente.

Levando em consideração a importância de se pensar um cinema com referências afrocentradas, Yasmin Thayná coordenou, em 2016, a criação da *Afroflix*, plataforma digital que abriga um catálogo de produções realizadas ou protagonizadas por pessoas negras. Com a plataforma, a diretora criou um espaço organizado de educação, circulação e difusão das produções audiovisuais realizadas por pessoas negras. Ela explica que a *Afroflix* é guiada por uma intenção pedagógica, surgindo como fonte de estudo e conhecimento do universo do cinema negro. Em sua crescente expansão, esse cinema ainda não encontrara um lugar ou catálogo que reunisse o grande número e a diversidade das produções afro-centradas.

Em 2016 Yasmin Thayná dirigiu o curta *Batalhas* (2016), especialmente para o lançamento da *Afroflix*, sendo este o primeiro filme original da plataforma. O documentário retrata um espetáculo da Companhia Na Batalha, grupo de dança de funk carioca, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Os jovens artistas negros integrantes do grupo marcaram a história do teatro ao levar pela primeira vez a dança conhecida como *passinho do funk* para esse espaço elitista de arte.

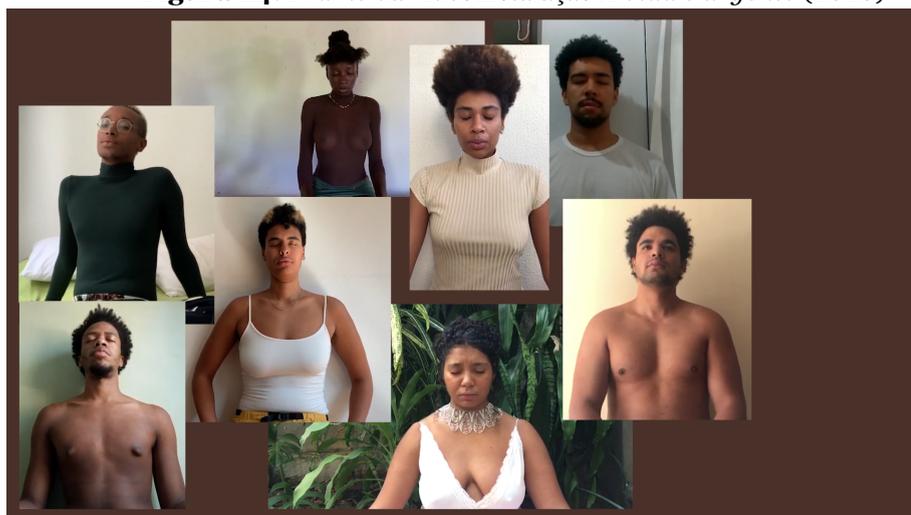
Ao longo dos últimos anos, Yasmin Thayná vem ganhando cada vez mais inserção e reconhecimento no mercado do audiovisual brasileiro. Como mencionado, a realizadora tem atuado na produção, roteirização e direção de diversas séries,

¹³ <http://priscilarezendeart.com/projects/bombril-2010/> Acesso em 28/09/2021.

filmes, videoclipes de artistas e veículos de relevância nesse cenário. Em 2021, ela também foi indicada como jovem brasileira de destaque na categoria de artes dramáticas da lista *Under 30 de 2020*¹⁴, da revista *Forbes Brasil*.

Além dessas produções, Yasmin Thayná também lançou criações autorais, como o filme *Fartura* (2019), que se vale de registros da chamada fotografia vernacular para dar a ver as formas de sociabilidade das famílias negras. O filme foi indicado na categoria melhor documentário de curta-metragem no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro de 2020. Nesse mesmo ano, a diretora também realizou a vídeo-instalação *A vida é urgente*, no âmbito do IMS Convida, programa do Instituto Moreira Salles que convidou importantes artistas brasileiros para traçar reflexões sobre a pandemia do Covid-19.

Figura 24: Frame da vídeoinstalação *A vida é urgente* (2020)



Essa produção se inicia com uma fala em *voz off* da escritora Conceição Evaristo, que diz que: “[...] cada vez mais a vida nos coloca esse sentido de urgência. Tomara que pra maior parte das pessoas coloque esse sentido de urgência, mas de urgência de estar bem, estar bem consigo mesmo, estar bem com o outro”. Essa fala é seguida por um mosaico de performances de artistas, que se sobrepõem, enquanto eles respiram (a captação do áudio nos faz escutar a inspiração e expiração). Esta vídeo-instalação, ao abordar o impacto da pandemia do Covid-19 (que gera

14

<https://forbes.com.br/listas/2021/02/under-30-2020-90-destaques-brasileiros-abaixo-dos-30-anos/#foto4> Acesso em : 20/08/2021.

principalmente danos respiratórios aos adoentados), também remete ao assassinato de George Floyd, homem negro morto (por sufocamento) pelo policial branco Derek Chauvin em Minneapolis (EUA), em 25 de maio de 2020, crime que repercutiu no mundo inteiro. Em *A vida é urgente*, Thayná elabora a questão de “quem pode respirar no Brasil”, através dos corpos e gestos de jovens negras e negros que compõem a performance da video-instalação.

1.2 Pontos de vista coletivos

Após descrevermos as trajetórias dessas quatro realizadoras – à maneira de breves retratos em movimento – nos deparamos com a diversidade de experiências e reivindicações que constroem seus caminhos, e as relações que elas mantêm com o universo da arte e do cinema. De partirda, observar a trajetória dessas jovens diretoras negras nos revela umas das importantes pontuações da intelectual Patrícia Hill Collins (2019) acerca da produção e pensamento feminista negro: ela afirma que não existe um modo de pensamento homogêneo das mulheres negras e sim *pontos de vista coletivos*.

[...] existe um ponto de vista coletivo das *mulheres* negras, caracterizado pelas tensões geradas por respostas diferentes a desafios comuns. Ao reconhecer e buscar incorporar essa heterogeneidade na elaboração dos saberes de resistência das mulheres negras, esse ponto de vista renuncia ao essencialismo em favor da democracia. Uma vez que o pensamento feminista negro tanto surge no interior de um ponto de vista das *mulheres* negras como grupo quanto visa articulá-lo com as experiências associadas às opressões interseccionais que elas sofrem, é importante ressaltar a composição heterogênea desse ponto de vista do grupo. (COLLINS, 2019, p. 73)

O que buscamos com as análises implicadas nessa dissertação é mostrar que o *ponto de vista coletivo* atribuído a esse cinema não pode perder de vista os gestos singularizantes que os mobilizam e os distinguem. Ou seja, as diferentes linhas de força que atravessam as obras dessas diretoras portam muitas singularidades: os lugares de onde partem e onde atuam; os materiais expressivos dos quais eles se valem; os olhares que lançam aos temas escolhidos. As questões comuns são redistribuídas, por assim dizer, em múltiplas perspectivas.

No trabalho de Tila Chitunda identificamos um gesto de *rememoração*, desenvolvido a partir da história (pessoal e coletiva) que envolve seus cinco sobrenomes e o comprometimento com o acervo de histórias familiares. Ana Pi, por meio da *videodança*, acompanha e performa (ela mesma) o movimento emancipador dos *corpos diaspóricos*. Safira Moreira, com suas *políticas da memória*, recolhe e reformula simbolicamente as imagens das pessoas negras, muitas vezes descontinuadas ou engessada por olhares externos. Já Yasmin Thayná situa suas experiências em formas singulares de *comunidades negras*, compondo um cinema em coletivo, feito de muitas vozes e olhares.

Feita essa apresentação inicial das quatro diretoras contempladas nesta dissertação, e antes de nos determos nos filmes escolhidos para o nosso corpus, vamos apresentar o contexto mais amplo que amparou o surgimento das criações dessas cineastas e pesquisadoras.

CAPÍTULO 2. A AUTODEFINIÇÃO PELOS MEIOS DO CINEMA

As obras e as trajetórias das realizadoras que inspiram essa pesquisa estão inseridas nas movimentações que vem construindo e consolidando o campo do cinema negro no Brasil. Apresentar essas filiações e refletir sobre esse campo é, em si, um movimento de rememoração, que busca reverter os apagamentos e estereótipos que têm marcado historicamente a figuração das pessoas negras no cinema. Em se tratando da reflexão sobre a inserção das mulheres negras nesse contexto, esse movimento é ainda mais essencial, tendo em vista que, nos últimos anos, dados apontaram para o baixíssimo número de profissionais negras nas diferentes áreas do audiovisual. Uma pesquisa do grupo GEEMA/UERJ¹⁵ apontou que, entre 2002 e 2012, essas mulheres ocupavam apenas 5% do elenco e 0% da direção e da realização dos filmes comerciais brasileiros com maior bilheteria. Analisando esses dados, a pesquisadora e documentarista Edileuza da Penha Sousa (2020) ressalta, entretanto, que ainda que esses números indiquem praticamente uma inexistência das mulheres negras nas produções comerciais desse período, isso não significa que elas não estiveram presentes na história do cinema brasileiro, mas sim que foram - e são - invisibilizadas diante do olhar e da história que a branquitude constrói sobre o cinema. A branquitude, segundo Bento (2002), pode ser definida como os traços da identidade racial do branco brasileiro. O conceito engloba o pertencimento étnico racial, a corporeidade, o privilégio da superioridade simbólica e material na estrutura racista, atribuídos aos sujeitos brancos, como também indicam Cardoso e Muller (2018). Nesse contexto, ser branco significa utilizar seu poder de classificar os outros e organizar a história a favor da manutenção de sua posição na hierarquia racial. Portanto, torna-se fundamental destacar, reorganizar e consolidar o conhecimento sobre as trajetórias, as proposições estéticas, políticas e teóricas das diretoras e realizadoras negras no audiovisual.

¹⁵ *A cara do cinema nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)*, realizada pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa ligado à Universidade Estadual do Rio de Janeiro (GEEMA/UERJ). Essa investigação compilou e sistematizou dados relacionados à raça e ao gênero de atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros de maior bilheteria entre 2002 e 2012.

As profissionais negras do audiovisual de todo o país têm somado esforços para a realização de suas produções através de editais federais, estaduais e municipais, bem como por meio de financiamentos coletivos e espaços educativos (como universidades e escolas de cinema). O resultado dessas movimentações tem sido a realização de uma gama de produções marcantes para a validação de novas estéticas e proposições políticas no cinema brasileiro, o que pode ser observado acima na apresentação da trajetória de Yasmin Thayná, Tila Chitunda, Ana Pi e Safira Moreira. Para Souza (2020), o cinema feito por mulheres negras é, desde seu princípio, guiado fortemente pela coletividade e por questões sociais relevantes para seu período. Souza (2020) reivindica que, a partir das experiências cinematográficas específicas de mulheres negras, seja pensado o conceito de um “cinema negro no feminino”, tomado no Brasil e no mundo como um

cinema arquitetado por cineastas negras. Em sua maioria, elas são mulheres negras e militantes que encontraram no audiovisual a possibilidade concreta para denunciar e combater o racismo, o machismo, a homofobia, e as múltiplas formas e especificidades de discriminações e preconceito tão arraigadas na sociedade. (SOUZA, 2020, p. 180)

Ao propor esse conceito, a autora explica que essas produções são baseadas em uma territorialidade sedimentada no desenvolvimento humano e na possibilidade de se pensar e criar mundos. Ela ressalta que, além de marcar a experiência de sujeitos diversos no campo do cinema, as mulheres negras também trazem novos olhares para toda a cadeia de produção cinematográfica: “quando as mulheres assumem o comando na produção de cinema elas exercitam a possibilidade de novos olhares e concepções, desde a estética e a linguagem a outros fatores, mais subjetivos, como identidades e representações.” (SOUZA, 2020, p. 184).

Experiência, corpo, memória, comunidade e deslocamento são alguns componentes que marcam de maneiras muito distintas as linhas de força presentes nos trabalhos das cineastas negras cujas obras inspiraram essa pesquisa. Ainda que tais aspectos denotem singularidades no fazer artístico de cada uma delas, percebemos que existem pontos de vista, fios condutores, forças comuns que unem e aproximam a experiência apresentada nessas trajetórias. Nesse sentido, há um ponto fundamental que aproxima esses trabalhos e essas trajetórias que consideramos

peça-chave para nossa análise: o local de *pesquisadoras* assumido por cada uma em seu fazer cinematográfico. Observando suas trajetórias e os processos de criação de suas obras, percebemos verdadeiros projetos de pesquisa, das mais distintas características e pontos de partida.

Chitunda, ao investigar a história de seus cinco sobrenomes, utiliza os meios expressivos do cinema para pesquisar não somente a história de sua família, mas também a história de Angola, dos fluxos migratórios na pós-colonização, das políticas educacionais dos governos coloniais, etc. Safira Moreira, em sua procura por imagens antigas de pessoas negras, desvela e reinventa as *políticas da memória* que, em nossa história, são pautadas pelo racismo e pela colonialidade. Por meio do corpo e de seu deslocamento no mundo, Ana Pi realiza sua investigação sobre os gestos e a dança e, conseqüentemente, também sobre a história da corporeidade e da performatividade afrodiáspórica. Yasmin Thayná pauta suas produções pela busca por referências afrocentradas e pela construção de um cinema com e sobre o coletivo.

Como traço comum entre elas, percebemos que as pesquisas e indagações que guiam o fazer cinematográfico dessas realizadoras estão vinculadas à elaboração e à rememoração de sua história pessoal e, ao mesmo tempo, da história e da memória coletiva do povo negro, atravessada pela violência colonial e racista. Portanto, suas pesquisas elaboram um cinema em que há uma forte relação entre o “eu” e o coletivo, criando passagens e associações entre a história pessoal e familiar, e as histórias afrodiáspóricas em seu conjunto.

Entretanto, ainda que afirmemos que a diáspora tenha gerado descontinuidades nessas memórias e histórias negras, essas narrativas não são algo perdido ou abandonado. Ao contrário, como afirma Gilroy (2001), a diáspora, ao mesmo tempo que quebra – histórias, vidas, culturas, famílias – também semeia, ramifica e espalha a força e a potência do que não pôde ser completamente apagado. Ou seja, a pesquisa associada a esse cinema se lança ao reencontro, à reelaboração e à expansão de algo que – de certo modo – nunca foi completamente rompido, ocultado ou fragmentado pelas estruturas coloniais do poder. Existem continuidades e proximidades entre experiências dos povos negros ao longo de todos os espaços e trânsitos que eles ocuparam ao decorrer da diáspora (GILROY, 2001). Essas

experiências transcendem as estruturas do Estado-Nação, e são compartilhadas pelas negritudes em parte diferentes do mundo, podendo ser classificadas como “as formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais originadas [...] dos negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória”, a que o autor chama, heurísticamente, de “mundo atlântico negro” (GILROY, 2001, p. 35). Nesse sentido, as pesquisas empreendidas por essas realizadoras não possuem um objetivo circunscrito à sua especificidade: mais do que buscar um documento ou um membro da família, elas procuram uma relação na qual o filme – em seu processo de criação e em sua *escritura* – é tanto o meio expressivo quanto o lugar mesmo de sua construção.

Esses movimentos se aproximam do conceito de *fabulação crítica*, proposto por Hartman (2008) para ressaltar a dificuldade em se elaborar as violentas histórias associadas ao colonialismo e à escravidão. A autora propõe que, através de recursos e estratégias artísticas (literárias, cinematográficas) é possível elaborar as narrativas sobre esse período sem que a violência implícita a ela seja simplesmente replicada. Ou seja, é preciso que os arquivos, narrativas, histórias e dados sobre os processos de desumanização do povo negro impostos pelo poder colonial (e, acrescentamos, também os vestígios de sua permanência até os dias de hoje) sejam manuseados e tornados públicos. Porém, é igualmente importante nos prevenirmos contra o perigo de se repetir a violência contida nesses arquivos, ao utilizá-los seja em pesquisas acadêmicas, filmes, textos literários e demais criações artísticas e teóricas. Hartman (2008) propõe o conceito de *fabulação crítica* como uma tática para contar essas histórias permeadas por violências. Primeiramente, é preciso admitir a inevitabilidade da materialidade violenta dessas histórias e dos arquivos, mas, por outro lado, é preciso também evitar que a narrativa replique ou se limite a tais violências. Em seu trabalho como escritora, Hartman (2008) lidou diretamente com arquivos históricos do período da escravidão. Ela explica que precisou questionar e contestar os registros contidos naqueles documentos e, igualmente, a forma como a história sobre eles foi escrita. Isso porque, ela ressalta, é imprescindível admitir a existência de falhas e perspectivas enviesadas nos arquivos e registros construídos pelo colonizador.

Ao reorganizar e jogar com os elementos básicos da história, ao re-apresentar a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista contestados, tentei comprometer o status do evento, deslocar o relato recebido ou autorizado e imaginar o que pode ter acontecido, ter sido dito ou feito. Ao colocar o “o que aconteceu quando” em crise e explorar a “transparência das fontes” como ficções da História, quis tornar visível a produção de vidas descartáveis (no tráfico de escravos no Atlântico, e na História como disciplina) para descrever “a resistência do objeto”, mesmo que apenas, primeiro, imaginando-o, e ouvindo os murmúrios, juramentos e os gritos da mercadoria. (HARTMAN, 2008, tradução nossa, p.11-12)

A fabulação crítica questiona a verdade única dos arquivos oficiais e cria novas perspectivas para a elaboração de narrativas sobre o período colonial escravocrata e seus desdobramentos e continuidades ainda nos dias de hoje. Ao ter contato com esses arquivos, imagens e narrativas em suas pesquisas, as quatro realizadoras que inspiram esta dissertação utilizam o cinema como maneira de manusear, contestar e reposicionar os elementos da história oficial (narrada pela branquitude) e criar novas narrativas e novas possibilidades teóricas, estéticas e políticas.

Parece-nos que essas múltiplas frentes de pesquisa que guiam as obras dessas cineastas podem ser compreendidas a partir do conceito de “autodefinição”, ponto fundamental para se pensar tanto a experiência das mulheres negras quanto o feminismo negro. Esse termo foi criado pela estadunidense Patricia Hill Collins (2019), e busca pensar as formas pelas quais as mulheres negras vem resistindo às definições externas que o sistema racista e patriarcal lhes impõe, reinventando suas narrativas através de suas próprias vozes. Acreditamos que, no contexto dos filmes analisados nesta dissertação, as cineastas, ao tomarem para si a tarefa de criação de narrativas e construção de memórias, se envolvem em um processo de autodefinição que articula seus componentes íntimos e pessoais com a comunidade, a vida coletiva e social. Segundo Collins (2016), um dos principais lócus da autodefinição é a criação expressiva, ou seja, os processos e as formas artísticas.

Devemos, portanto, destacar que esse movimento de retomada de suas definições, memórias e histórias locais e familiares por meio do cinema, não é algo exclusivo das obras dessas quatro diretoras. No âmbito do cinema brasileiro, encontramos diversas outras produções de mulheres negras que, ainda que com distintos recursos expressivos, caminham nessa direção. Dentre alguns deles podemos citar os trabalhos

de Aline Motta: *Filha Natural* (2019), *Pontes sobre Abismos* (2017), *Se o mar tivesse varandas* (2017) e *(Outros) Fundamentos* (2019); e os filmes: *Mêrê* (2017) de Urânia Munzanzu, *De um lado do Atlântico* (2020) de Milena Manfredini, *Vander* (2020) de Barbara Carmo, *Irun Orí* (2020) de Juh Almeida, *A Rainha Nzinga Chegou* (2019) de Isabel Casimira e Júnia Torres e *Caixa D'Água - Qui-Lombo é Esse?* (2012) de Everlane de Moraes.

2.1 A autodefinição: estratégias e processos para insurgir

Para elaborar o conceito de autodefinição, a pensadora feminista negra Patricia Hill Collins (2016) defende que a experiência das mulheres negras em uma sociedade racista e colonizada as situa em um local de *outsider*, ou seja: de exterioridade e marginalidade frente à organização social vigente. Entretanto, esse não é um local fixo. Nas relações inter-raciais, principalmente no mundo do trabalho, as mulheres negras acabam tendo uma inserção diferenciada. Ainda que continuem sendo vistas como exteriores aos contextos da branquitude (no trabalho doméstico, no trabalho acadêmico, etc.), elas estão presentes neles, ainda que esse pertencimento se dê de maneira parcial. A posição social da mulher negra nesse contexto é denominada por Collins (2016) como *outsider within*¹⁶.

Para Collins (2016), a posição de *outsider within* permite à mulher negra um olhar extremamente apurado e diferenciado diante das relações sociais que configuram sua experiência. Pertencer parcialmente faz com que a mulher negra assuma um olhar analítico externo àqueles contextos. Essa exterioridade lhe possibilita enxergar as contradições daquele sistema, o que permite a elas criar um pensamento crítico e insurgente diante desta realidade. Segundo a autora, no contexto estadunidense pré e pós abolicionista, por exemplo, isso fez com que diversas mulheres negras se tornassem reconhecidas intelectuais e pensadoras de seu tempo, ainda que não tivessem passado pelos processos da educação formal, como é o caso de Maria Stewart, Sojourner Truth e Johnny Mae Fields. Segundo Collins (2019),

¹⁶ Segundo nota da tradutora em Collins (2016), ainda que não haja consenso sobre a tradução do termo, podemos compreendê-lo como *forasteira de dentro* ou *estrangeiras de dentro*.

O trabalho e as experiências familiares das mulheres negras criam as condições sob as quais as contradições entre as experiências cotidianas e as imagens de controle da condição de mulher negra se tornam visíveis. Ver as contradições nas ideologias possibilita abri-las à desmistificação. (p.182)

A *outsider whitin* se torna, então, uma forasteira, invisível em muitos contextos, capaz de escutar e observar situações muito particulares da branquitude, gerando nessas mulheres um olhar crítico muito singular sobre sua experiência, e que será transformado em um estímulo para a criatividade e a atividade intelectual. Esse pensamento crítico dirigido às contradições da estrutura social racista será elaborado de diversas maneiras por essas mulheres. As distintas modulações de pensar o mundo e a experiência, o local aguçado de análise e a visão ampla oferecida pela intelectualidade feminina negra estão presentes, segundo Collins (2019), principalmente na música e na literatura. Pensando no contexto estadunidense, ela afirma que cantoras como Ma Rainey e Billie Holliday, e escritoras como Toni Morrison, Zora Neale Hurston e Alice Walker elaboram uma arte e criação expressiva definidas de maneira autônoma, a partir de si e da sua realidade – ou seja, uma arte autodefinida.

Alice Walker (2021) reflete sobre esse local imanente da arte, da criatividade e das criações expressivas nas vivências das mulheres negras. Traçando um paralelo com o ensaio feminista *Um teto todo seu* (1929), em que Virginia Woolf questiona as condições que as mulheres dispõem para o seu fazer literário, Walker (2021) traz um olhar racializado para as proposições do ensaio. Nas palavras de Woolf, “uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção.” (2014, p. 15). Apresentando a realidade das mulheres negras, Walker (2021) nos convida a pensar nas mulheres escravizadas: ainda que possuíssem suas pulsões artísticas, elas não possuíam nem seus próprios corpos, o que dificultava ainda mais a invenção de seus lugares de expressividade. A escritora argumenta que, entretanto, todas essas interdições impostas à criatividade das mulheres negras durante os períodos de escravização e até os dias atuais, não necessariamente fizeram com que elas parassem de criar. Pelo contrário, além das muitas mulheres artistas que viveram nesse período e em outros, Walker (2021) busca as referências das artes das mulheres

negras em outros contextos, que não aqueles das artes formais. Para isso, ela propõe que essas mulheres saiam “em busca dos jardins de suas mães”, expressão que dá nome ao seu ensaio. Ela explica que encontra na maneira como sua mãe lida com seus jardins e suas plantas um lócus e uma referência artística. Ir em busca dos jardins de suas mães é reconhecer a tradição artística das mulheres negras, que, ainda que interdita, nunca pode ser apagada.

Percebo que minha mãe fica radiante somente quando cuida de suas flores, quase a ponto de se tornar invisível - a não ser como criadora: mão e olhos. Ela se envolve com o trabalho que sua alma precisa fazer. Organizando o universo à imagem de sua concepção pessoal de beleza.

Seu rosto, enquanto ela elabora a arte que é seu dom, é um legado de respeito que ela deixa pra mim, por iluminar e valorizar a vida. Minha mãe transmitiu um legado de respeito pelas possibilidades - e o desejo de agarrá-las.

Para ela, tão interrompida e invadida de tantas formas, ser uma artista ainda tem sido uma porção diária de vida. Essa capacidade de persistir, ainda que das maneiras mais simples, é um trabalho que as mulheres negras realizam há muito tempo. (WALKER, 2021, p. 218)

Acreditamos que é no contexto de um posicionamento crítico, proporcionado por sua experiência situada no mundo, que também emergem as elaborações autodefinidas no cinema feito pelas diretoras Yasmin Thayná, Ana Pi, Safira Moreira e Tila Chitunda. Seguindo essa tradição apresentada por Collins (2019), de mulheres intelectuais e artistas que, por meio de seus pontos de vista, insurgem contra as definições externas, essas realizadoras constroem, por meio do cinema, suas elaborações e definições autônomas.

A autodefinição – nos termos de Collins – é orientada por um pensamento crítico situado na peculiaridade da experiência das mulheres negras que rejeitam o caráter de “Outro” atribuído à elas pela branquitude e pelo racismo. Elaborar sua própria experiência, falar de si, pensar sua vivência de um ponto de vista autorreferenciado é negar as definições externas e a “outrização” praticadas e formuladas pela estrutura racista.

Quando mulheres negras definem a si próprias, claramente rejeitam a suposição irrefletida de que aqueles que estão em posições de se arrogarem a autoridade de descreverem e analisarem a realidade têm o direito de estarem nessas posições. Independentemente do conteúdo de fato das autodefinições

de mulheres negras, o ato de insistir na autodefinição dessas mulheres valida o poder de mulheres negras enquanto sujeitos humanos. (COLLINS, 2016, p. 104)

Ou seja, para Collins (2016), se autodefinir envolve insurgir contra procedimentos de validação e classificação políticos que geraram os estereótipos e as definições externas racistas impostas às mulheres negras. A autora conceitua esses estereótipos e imagens externas negativas como “imagens de controle”. Para ela, “retratar as afro-americanas com os estereótipos de *mammy*, da matriarca, da mãe dependente do Estado e da gostosa, ajuda a justificar a opressão”. (COLLINS, 2019, p.135). O mecanismo da imagem de controle visa naturalizar a opressão a partir das imagens negativas e falsas sobre as mulheres negras. Partindo da *mammy*, a serviçal fiel e obediente, Collins (2019) explica que essa imagem associa algumas mulheres negras mais velhas à pobreza e à falta de feminilidade, sendo que, ao mesmo tempo em que são bondosas para as famílias brancas com as quais geralmente trabalham, são más e agressivas em seus lares.

Criada para justificar a exploração econômica das escravas domésticas e mantida para explicar o confinamento das mulheres negras ao serviço doméstico, a imagem da *mammy* representa o padrão normativo usado para avaliar o comportamento das mulheres negras em geral. Ao amar, alimentar e cuidar dos filhos e das “famílias” brancas melhor que dos seus, a *mammy* simboliza as percepções do grupo dominante sobre a relação ideal das mulheres negras com o poder da elite masculina branca. (COLLINS, 2019, p. 140)

A *mãe dependente do Estado* é uma imagem de controle que associa as mulheres negras pobres e de classe trabalhadora a um lugar de comodidade frente às políticas sociais de assistência, que deveriam gerar condições de vida igualitárias para elas e suas famílias. Essa imagem cria a ideia de que essas mulheres fogem do trabalho e se apropriam dos benefícios estatais por preguiça.

A imagem da mãe dependente do Estado propicia justificativas ideológicas para opressões interseccionais de raça, gênero e classe. As pessoas afro-americanas acabam estereotipadas racialmente como preguiçosas quando as mães dependentes do Estado são culpadas por não transmitir a ética do trabalho aos filhos. Além disso, a mãe dependente do Estado não dispõe de ajuda de uma figura de autoridade masculina. Tipicamente retrata como mãe solteira, ela viola um dogma fundamental da ideologia branca e masculina: é uma mulher sozinha. (COLLINS, 2019, p. 152)

Outra imagem descrita por Collins (2019) está associada à figura da “gostosa” ou da *Jezebel*, expressão coloquial estadunidense utilizada para definir mulheres que lidam de maneira livre com sua sexualidade. Essa imagem está associada aos esforços para controlar a sexualidade da mulher negra e justificar as características de hiperssexualização atribuídas à elas.

Como os esforços para controlar a sexualidade das mulheres negras estão na base da opressão delas, as jezebéis do passado e as *hoochies* (prostitutas) contemporâneas representam uma forma desviante da sexualidade feminina negra. A imagem da jezebel surgiu na época da escravidão, quando as mulheres negras eram retratadas, segundo Jewelle Gomez, como “amas de leite sexualmente agressivas”. A função da jezebel era relegar todas as mulheres negras à categoria de mulheres sexualmente agressivas, fornecendo assim uma justificativa eficaz para os frequentes ataques sexuais de homens brancos relatados por mulheres negras escravizadas. (COLLINS, 2019, p. 155)

Tais imagens, definidas externamente, que podem ser reforçadas pela mídia – na música, no cinema, na publicidade ou simplesmente no cotidiano –, obviamente não representam a realidade e a multiplicidade das vivências dessas mulheres, mas fazem com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras injustiças sociais se apresentem como naturais e inevitáveis.

A ideologia dominante na escravidão estimulou a criação de várias imagens de controle inter-relacionadas e socialmente construídas da condição da mulher negra que refletiam o interesse do grupo dominante em manter a subordinação das mulheres negras. Além disso, como negras e brancas eram importantes para que a escravidão continuasse, as imagens de controle da condição de mulher negra também funcionavam para mascarar relações sociais que afetavam todas as mulheres. (COLLINS, 2019, p. 140)

Vale ressaltar que outras intelectuais do pensamento feminista negro também criticaram esses processos de validação e classificação políticos utilizados pela branquitude e pelo aparato colonial para tentar enquadrar, silenciar, apagar a experiência das mulheres negras. No início dos anos 1980, no contexto brasileiro, Lélia Gonzalez já demarcava a importância de se admitir que o lugar em que nos situamos socialmente determina nossa interpretação sobre os fenômenos sociais, mais especificamente, diante da duplicidade da opressão de raça e gênero. Para ela, quando as pessoas negras, sobretudo as mulheres, assumem o ato de falar por si

mesmas, “com as todas as implicações” que essa ação gera em uma sociedade machista e racista, estão insurgindo contra noções externas, contra o ato de “serem faladas”, classificadas externamente. Assumir todas as implicações de falar sobre si mesma, como propõe Gonzalez (2020), parece ir ao encontro das formulações de Collins (2019) sobre a autodefinição.

Ora, na medida em que nós negros estamos na lata de lixo da sociedade brasileira, pois assim determina a lógica da dominação, caberia uma indagação via psicanálise. E justamente a partir da alternativa proposta por Miller, ou seja: por que o negro é isso que a lógica da dominação tenta (e consegue muitas vezes, nós sabemos) domesticar? O risco que assumimos aqui é o do ato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados (*infans* é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos), que neste trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa. (GONZALEZ, 2020 p. 69)

Em relação às mulheres negras, Gonzalez (2020) menciona três noções que impregnam o imaginário cultural brasileiro. As noções de mulata, doméstica e da mãe preta foram ideários construídos principalmente no âmbito das ciências humanas que permitiram categorizar e enquadrar as experiências das mulheres negras. Assim como a *mammy*, a mãe preta, atualizada na figura da doméstica, idealiza a mulher negra em um lugar docilizado, que atende aos desejos dos patrões e realiza todo o trabalho dentro da casa da família branca. As domésticas, em contextos específicos, como o carnaval brasileiro, se transformam na mulata, que assim como a imagem de controle relacionada a *Jezebel* (no contexto estadunidense) associam a mulher negra à hiperssexualização.

Grada Kilomba (2017), por sua vez, aborda as implicações da máscara, instrumento de tortura e controle criado pelos colonizadores e utilizado nas plantações coloniais sob o pretexto de evitar que as pessoas escravizadas comessem os alimentos que plantavam, cultivavam e colhiam. Para a autora, a máscara é o agente simbólico que opera o silenciamento, ao buscar incutir medo e mudez nos sujeitos negros. Nesse regime, a colonialidade determinaria “quem pode falar”, e sobre o que “o outro” pode falar: “a boca é um órgão muito especial. Ela simboliza a

fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca torna-se o órgão da opressão por excelência, representando o que os/as brancos/as querem – e precisam controlar”¹⁷

A *máscara* representa a falsa ideia de que os sujeitos escravizados são o “inimigo intrusivo” que ameaça “roubar” a plantação que eles mesmos cultivavam. Esse processo é explicado por Grada Kilomba (2017) como a “recusa” do sujeito branco de reconhecer, a si mesmo, como aquele que rouba, ameaça e causa o mal. A “recusa” cria a ideia de que “mau” é o sujeito negro, ao mesmo tempo que “ameniza” a culpa branca. Para o branco, o ego está dividido entre bom e mau; porém, o mau é projetado no outro:

Dentro dessa infeliz dinâmica, o sujeito Negro torna-se não apenas o “Outro” – o diferente, em relação ao qual o “*self*” da pessoa *branca* é medido – mas também a própria “alteridade” – a personificação de aspectos reprimidos do “*self*” do sujeito *branco*. Em outras palavras, nós nos tornamos a representação mental daquilo com o que o sujeito *branco* não quer se parecer. Toni Morrison usa a expressão “dessemelhança”, para descrever a branquitude como uma identidade dependente, que só existe por meio da exploração do “Outro”, uma identidade relacional construída por *brancos/as*, definindo a si mesmos/as como racialmente dessemelhantes dos “Outros”.¹⁸

A autora explica que as imagens que os colonizadores brancos constroem acerca das pessoas negras são irreais, são fantasias brancas sobre o que o povo negro deve ser. Tais fantasias, na verdade, não representam essas pessoas, mas sim o que o imaginário branco constrói acerca delas. Kilomba (2017) questiona: “o que poderia o sujeito negro dizer se não tivesse a boca tampada? O que o branco teria que ouvir?”¹⁹ Traçando um paralelo entre as autoras, podemos afirmar que a elaboração da autodefinição - seja por meio da arte e do cinema ou em outros contextos - insurge contra esse regime de silenciamento. A autodefinição é o local pleno da fala, elaborada e construída nas singularidades da experiência de si, ao mesmo tempo que conectada com a força da coletividade.

As afirmações de Kilomba (2017) sobre o ato de falar, impedido pelo uso da máscara como lócus simbólico de poder, podem ser complementadas com as

¹⁷ KILOMBA, Grada. *A máscara*. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://piseagrama.org/a-mascara/>

¹⁸ Idem 17.

¹⁹ Idem 17.

reflexões de bell hooks (2017) sobre o *olhar* como atitude eminentemente política: *existe poder em olhar*, diz hooks. Para ela, a construção do olhar é marcada pelo racismo e pelo controle da branquitude. As imagens construídas pela branquitude sobre os sujeitos negros fixam estereótipos ou imagens de controle, como aponta Collins (2019). bell hooks (2019) menciona Foucault para afirmar que, entretanto, em todas as relações de poder existe a possibilidade de resistência. É nesse ato de encarar, contestar e questionar as imagens e o olhar branco, que se cria a espetatorialidade negra e o olhar opositor, especialmente o das mulheres negras.

Existem espaços de agência para as pessoas negras, onde podemos ao mesmo tempo interrogar o olhar do Outro e também olhar de volta, um para o outro, dando nome ao que vemos. O “olhar” tem sido e permanece, globalmente, um lugar de resistência para o povo negro colonizado. Subordinados nas relações de poder aprendem pela experiência que existe um olhar crítico, aquele que “olha” para registrar, aquele que é opositor. (HOOKS, 2019, p. 217)

A autora menciona que, no contexto estadunidense – que nos permite traçar paralelos com o brasileiro –, o olhar opositor se desenvolve a partir da contestação que o povo negro faz das imagens criadas pelos brancos. Ela relata que, em sua infância, a televisão constantemente apresentava personagens estereotipados, fazendo uso de *blackface*. Essas representações eram recebidas por ela e por sua família de maneira crítica, opositiva, pois eles não se identificavam com aquelas imagens. hooks (2019) ainda explica que, como mulher negra, isso se desenvolvia de maneira ainda mais particular visto que, quando surgiram os primeiros filmes dirigidos por homens negros, as mulheres negras ainda estavam ali retratadas de uma maneira estereotipada, reduzidas a objetos de desejo para o olhar masculino.

Nesse contexto, as mulheres negras tiveram que desenvolver relações de olhar com um cinema que construía sua presença como ausência, visto que a identificação só pode acontecer através do reconhecimento (hooks, 2019). E em um cenário marcado por sub-representações e estereótipos, isso não acontecia. Segundo hooks (2019),

[...] a maioria das mulheres negras com quem conversei era irredutível ao dizer que nunca ia ao cinema esperando ver representações convincentes de feminilidade negra. Elas estavam conscientes do racismo cinematográfico – o apagamento violento das mulheres negras. (p.221)

Ela ainda pontua que a relação das mulheres negras com o cinema parte de um lugar disruptivo, tornando-as capazes de contestar, inclusive, as imagens estereotipadas acerca das mulheres brancas, devido ao afastamento e ao olhar opositor que as mulheres negras lançam às imagens. Essa habilidade crítica surge quando, individualmente, as mulheres resistem à imposição de formas dominantes de ver. O olhar formado na oposição, então, traz o prazer visual pelo prazer de rever, contestar e questionar. Em sua elaboração sobre o olhar opositor, hooks (2019) ressalta ainda o poder transformador e a potência do cinema de autoria de mulheres negras. Para ela, essas diretoras convidam o público a olhar de maneira diferente para as imagens; elas re-teorizam a subjetividade negra feminina ao sustentarem pontos de vista radicais. Seus trabalhos imaginam novas possibilidades transgressoras para a formulação da identidade. Ela propõe que ao olhar e se ver, as mulheres negras constroem uma contra-memória que possibilita conhecer o presente e inventar o futuro.

É a partir do pensamento crítico e autodefinido, que se insurge contra o regime de apagamento e classificação racista, que as mulheres negras identificam as contradições presentes nesse sistema e promovem sua desnaturalização, ao revelarem a sua construção histórica. A busca da própria voz, que é particular e ao mesmo tempo coletiva, é o que permite a rejeição das imagens de controle. Essa relação entre o individual e o coletivo é um ponto chave para a conceituação de autodefinição feita por Collins (2019), que explica que o “eu” é algo central ao se autodefinir. Entretanto, isso não significa uma posição egocêntrica. Ao contrário, Collins (2019) escreve que o “eu” e a experiência pessoal nos trabalhos intelectuais e artísticos de mulheres negras estão conectados ao coletivo de maneiras muito específicas e singulares, configurando uma trama que reconhece ao mesmo tempo a particularidade e a generalidade da experiência.

O “eu” não é autodefinido como uma maior autonomia que ganhamos ao nos separar dos outros. Ao contrário, o “eu” se encontra no contexto da família e da comunidade – como diz Paule Marshall é “a capacidade que alguém tem de reconhecer sua própria continuidade com a comunidade mais ampla”. Ao prestar contas aos outros, as afro-americanas desenvolvem “eus” mais plenamente humanos, menos objetificados.” (COLLINS, 2019, p. 204)

A conexão entre o “eu” e a comunidade, sobretudo a família, é um gesto fundamental para a autodefinição. Esse gesto incide, por sua vez, na comunidade, ao trazer empoderamento e mudança coletiva. Ele torna possível questionar a credibilidade de quem tem o poder de definir.

Quando nós, mulheres negras, nos autodefinimos, rejeitamos claramente o pressuposto de que aqueles em posição de autoridade para interpretar nossa realidade têm o direito de fazê-lo. Independentemente do conteúdo real das autodefinições das mulheres negras, o ato de insistir em nossa autodefinição valida nosso poder como sujeitos humanos.” (COLLINS, 2019, p. 206)

Essa elaboração, ao mesmo tempo pessoal e coletiva, que ocorre das mais diversas maneiras e em domínios como a religião, a família, a política, a economia e a mídia, é de interesse especial para nossa pesquisa.

2.2 Construindo caminhos e contextos para a autodefinição pelos meios do cinema

Para situar o contexto em que emergem as obras das realizadoras Yasmin Thayná, Safira Moreira, Ana Pi e Tila Chitunda, e, conseqüentemente, os aspectos da autodefinição mencionados acima, é preciso retomar toda uma movimentação que vem ocorrendo no campo político, acadêmico, artístico e cultural a partir da intensa e expressiva aparição dos debates dedicados às questões raciais, de gênero e de classe. Esse contexto, construído e mobilizado por intensas lutas sociais, é o que possibilita a criação do campo sólido e em expansão no qual se insere o cinema negro e, em particular, o cinema construído pelas diretoras que estudamos.

2.2.1 Situar-se no mundo: o pensamento feminista negro

Desde os anos 1970, Lélia Gonzalez, intelectual brasileira pioneira do feminismo negro, aponta para a importância do movimento de mulheres no país e para as inúmeras vitórias que ele conquistou. Porém, ela chama atenção para a limitação desse movimento no que concerne às questões raciais. Para Gonzalez (2020), o movimento feminista brasileiro foi, durante muito tempo, governado pela

colonialidade, que excluía mulheres negras e indígenas de suas pautas. Ela explica que apenas uma visão marcada pelo etnocentrismo poderia “omitir” as demandas e as existências dessas mulheres em um país latino americano:

O feminismo latino-americano perde muito de sua força ao abstrair um dado da realidade que é de grande importância: o caráter multirracial e pluricultural das sociedades dessa região. Tratar, por exemplo, da divisão sexual do trabalho sem articulá-la com seu correspondente em nível racial, é recair numa espécie de racionalismo universal abstrato, típico de um discurso masculinizado e branco. Falar da opressão da mulher latino-americana, é falar de uma generalidade que oculta, enfatiza, que tira de cena a dura realidade vivida por milhões de mulheres que pagam um preço muito caro pelo fato de não serem brancas. (GONZALEZ, 2020, p. 129)

Pensar em um feminismo que desvia o olhar diante das diferentes formas de ser mulher e das especificidades que o patriarcado assume quando articulado com a raça e a colonialidade é, para a autora, uma atitude reducionista típica do pensamento masculino e branco. Lélia Gonzalez (2020) provoca-nos a olhar para as experiências específicas das mulheres afrolatinas, considerando a articulação entre o racismo e o sexismo e as formas como ela opera, ao criar estereótipos que afetam negativamente a vida das mulheres negras e indígenas. Gonzalez (2020) ainda ressalta que a maneira como o racismo funciona na América Latina faz com que o reconhecimento da realidade de opressão racial e de classe chegue primeiro para as amefricanas (mulheres negras do continente) e as mulheres ameríndias. É nessas comunidades que se desenvolvem as primeiras estratégias de resistência contra o regime de colonialidade. Ainda assim, ela ressalta que no âmbito dos movimentos antirracistas, geralmente liderados por homens, há a reprodução de práticas sexistas e patriarcais. É nessas encruzilhadas que as militantes negras e os movimentos de mulheres negras se colocam como uma importante força para pensar as diferenças e as interseccionalidades que constituem as populações historicamente oprimidas. A autora convoca as mulheres negras para a construção de um feminismo afrolatinoamericano, que leve em consideração as pautas distintas das mulheres que habitam o continente, chamando atenção para a relevância de um olhar situado, que dê importância às diferentes experiências e que impeça o apagamento das pautas das mulheres negras e indígenas no contexto das reivindicações feministas.

Luiza Bairros (1995), intelectual feminista brasileira, propõe que revisitemos os nossos feminismos para perceber e contestar a universalização à qual a categoria *mulher* foi relegada pelo feminismo branco burguês. Para a autora, tomar a ideia de mulher como universal é uma forma de apagar experiências distintas que envolvem, principalmente, as diferenciadas experiências das mulheres negras. Ela explica que essa ideia foi importante no momento de se definir uma coletividade e seus interesses políticos, mas que quando o termo é usado para definir *todas as mulheres* como uma coisa só, ele se torna inviável. Para ela, essa perspectiva favorece as necessidades e percepções de mulheres brancas heterossexuais e de classe média.

No início dos anos 2000, indo contra as categorizações universalistas e reducionistas pensadas pelo feminismo branco e liberal, a feminista negra Kimberle Crenshaw (2002) elaborou a noção de interseccionalidade como sensibilidade analítica e metodológica para compreender a inseparabilidade estrutural entre racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado. Segundo Carla Akotirene, feminista interseccional brasileira, esse tipo de análise

[...] permite-nos enxergar a colisão das estruturas, a interação simultânea das avenidas identitárias, além do fracasso do feminismo em contemplar mulheres negras, já que reproduz o racismo. Igualmente, o movimento negro falha pelo caráter machista, oferece ferramentas metodológicas reservadas às experiências apenas do homem negro. (AKOTIRENE, 2020, p. 19)

Essa ferramenta analítica nos permite situar e compreender as experiências das mulheres negras partindo da perspectiva de que elas são múltiplas, se articulam e se afetam mutuamente. A interseccionalidade impede também aforismos matemáticos hierarquizantes. Por exemplo, ao invés de somar identidades ou opressões (mulher + negra + lésbica, etc.), ela propõe uma análise das condições estruturais articuladas que atravessam os corpos, e chama atenção para um ponto importante: o fato de que, dependendo de onde nos situamos, podemos ser, ao mesmo tempo, oprimidos e opressores. Essa afirmação tem imensa importância para o pensamento feminista negro, pois, a partir da experiência das mulheres negras, percebe-se o racismo no interior dos grupos de mulheres e feministas brancas, e o machismo por parte dos homens negros. Ainda que ambos, mulheres brancas e homens negros, também sejam afetados por opressões estruturais.

bell hooks (2020) corrobora esse pensamento ao descrever os caminhos que levaram à construção do movimento feminista de mulheres negras nos EUA, e sua relação com o Movimento Negro (pautado em sua maioria por homens), bem como com o Movimento Feminista (dominado pela pautas das mulheres brancas).

As mulheres brancas e os homens negros têm duas versões. Podem ter o papel de opressores ou de oprimidos. Os homens negros podem ser vítimas de racismo, mas o sexismo permite-lhes agir como exploradores e opressores das mulheres. As mulheres brancas podem ser vítimas de sexismo, mas o racismo permite-lhes agir como exploradoras e opressoras dos negros. Ambos os grupos lideram movimentos pela libertação em favor dos seus interesses e apoiam a contínua opressão de outros grupos. O sexismo dos homens negros prejudicou a luta contra o racismo, tal como o racismo das mulheres brancas prejudicou a luta feminista. (HOOKS, 2020, p.12)

O movimento feminista negro e outros movimentos sociais transformaram a realidade social e histórica, fazendo com que hoje percebamos a entrada cada vez mais significativa de pessoas negras, indígenas, LGBTQIA+ e de classes populares em espaços que antes os excluía inteiramente (como é caso do mundo acadêmico, político, artístico, etc.). Essas transformações questionam as estruturas institucionais racistas, patriarcais e coloniais, reconfigurando-as.

Para ampliar nossa compreensão acerca desse processo, tomamos o pensamento de Ângela Figueiredo (2020) para destacar alguns componentes do percurso histórico dessas mudanças no Brasil, dando destaque para o papel das mulheres negras. Ela indica que essas transformações estão diretamente ligadas às movimentações e vitórias do Movimento Negro Brasileiro nos anos 1980, às políticas sociais dos governos petistas, à expansão das universidades públicas e à criação e ampliação das políticas de ação afirmativa, que possibilitaram a entrada desses novos sujeitos – negros, indígenas, pobres – nas universidades. A autora explica que esses fatores contribuíram para a criação de coletivos, núcleos de pesquisas acadêmicas e também para o fortalecimento de movimentos sociais, dando destaque para a emergência das pautas, questões e produção de conhecimento ligados às mulheres negras, historicamente excluídas desses espaços. Essa é uma importante movimentação que possibilitou, no âmbito acadêmico, o surgimento do que Figueiredo (2020) chama de uma “epistemologia feminista negra”, que incide sobre diversas áreas da sociedade e variadas áreas do conhecimento.

O acúmulo de dados sobre as desigualdades raciais e de gênero produzidas dentro e fora da academia e a constante denúncia e ações de conscientização realizadas pelo movimento de mulheres negras, atrelados às já mencionadas conquistas feministas, criou um cenário de maior sensibilidade às desigualdades raciais e de gênero [...] Essas mudanças formaram o amálgama necessário para eclodir um movimento de mulheres negras, plural e diverso. (FIGUEIREDO, 2020, p. 4)

Além desse movimento decisivo no âmbito do mundo acadêmico, a autora ressalta que, historicamente, os movimentos de mulheres negras também têm construído conhecimento para além deste espaço, como é o caso das artes, da música, da literatura, da poesia, e como apostamos aqui, também no domínio do cinema. Segundo Figueiredo (2020), esse movimento tem sido definido por alguns coletivos de mulheres negras como “maré negra feminista”, em alusão à três “ondas” feministas propostas pelo feminismo clássico europeu. Busca-se, com essa nomeação, “uma ruptura, uma vez que as diferentes ondas feministas não incluíram, em nenhuma de suas fases, a contribuição feminista negra.” (FIGUEIREDO, 2020, p. 20). A maré feminista negra tem promovido articulações entre os conceitos feministas e decoloniais e as noções de raça e classe, ao mesmo tempo que recupera e elabora proposições a partir de conceitos ancestrais diaspóricos e das suas próprias experiências. Cria-se, assim, o que Figueiredo (2020) denomina “epistemologias insubmissas negras decoloniais”:

[...] uma epistemologia insubmissa feminista negra decolonial é aquela que se rebela frente às normas previamente estabelecidas, rompendo fronteiras e colocando os sujeitos que historicamente estiveram à margem no centro da produção do conhecimento, no nosso caso em especial, colocando as mulheres negras no centro da produção. [...] é em diálogo com essas teorias [decoloniais e epistemologias outras] que a produção de mulheres negras tem se articulado e formulado algo em direção ao que definimos como uma epistemologia insubmissa feminista negra decolonial. (FIGUEIREDO, 2020, p. 20)

Essa epistemologia está pautada no diálogo com ideias múltiplas, como, por exemplo, a clássica ideia feminista da problematização do sujeito na produção do conhecimento, na noção de “conhecimento situado” de Haraway (1995), e na teoria do ponto de vista de Collins (2019). Essas perspectivas valorizam sobretudo a força da experiência e do lugar de enunciação na produção do conhecimento. Para

Figueiredo (2020), a entrada de novos sujeitos nesses espaços e as elaborações epistêmicas feitas por elas alteram as agendas de investigação e pesquisa, principalmente ao incrementar um constante diálogo entre dentro e fora da academia, trazendo pesquisas mais implicadas nas resoluções de problemas encontrados nas suas próprias realidades e nas comunidades dos pesquisadores.

É importante ressaltar que a tomada de voz por parte desses sujeitos cria tensões nos campos institucionais estabelecidos, como, por exemplo, no caso da antropóloga branca Lilia Schwarcz em relação ao icônico filme dirigido pela cantora estadunidense Beyoncé. O filme, chamado *Black is King* (“Preto é Rei”, em uma tradução livre) é produzido em formato de álbum visual e usa elementos do afrofuturismo e das culturas tradicionais africanas, relatando a busca de um jovem negro por suas raízes. O filme de Beyoncé gerou inúmeras repercussões positivas e também críticas na comunidade artística e acadêmica negra. Porém, um comentário proferido por Lilia Schwarcz gerou significativos debates no Brasil. Em sua coluna para o site da Folha de São Paulo, Schwarcz escreveu um artigo intitulado “Filme de Beyoncé erra ao glamourizar negritude com estampa de oncinha”²⁰. Segundo abordagens de pensadores e militantes do movimento negro, o texto de Schwarcz traz um olhar reducionista para a iniciativa de Beyoncé, que aborda questões de extrema relevância para o debate antirracista e para a população negra, servindo-se da linguagem do universo musical pop. Para Roseane Borges, o debate em torno da fala de Schwarcz é marcado por três questões:

- 1) o exame das formas culturais africanas de modo essencialistas e reducionistas; 2) a não legitimidade da autora para falar de temas tão caros à comunidade negra planetária, já que se trata de uma mulher branca; e 3) a obstinação do racismo nas máquinas de produção e difusão dos discursos, no caso em tela o jornalismo, que seguem sovinas em partilhar o comum do mundo com grupos historicamente discriminados.²¹

Para Borges (2020), o erro da antropóloga não reside no fato de ser branca e falar sobre o filme de uma cantora e diretora negra, mas sim por essa partir de um

²⁰<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/08/filme-de-beyonce-erra-ao-glamorizar-negritude-com-estampa-de-oncinha.shtml> Acesso em 10/09/2020.

²¹<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/08/erro-de-lilia-schwarcz-foi-evitar-confrontacao-de-ideias-para-nao-ofender-elo-fragil.shtml> Acesso em 10/09/2020.

ponto de vista reducionista para fazer sua crítica. Ela ainda aponta que o debate sobre as questões raciais deve ser marcado pelo lugar da escuta de outras vozes e pela partilha de conhecimentos, principalmente de pessoas negras, pois “em uma sociedade racista e patriarcal não são apenas os corpos de mulheres e homens negros que sofrem asfixia – suas vozes também são abafadas, interdidas, desconsideradas”²².

O *lugar de fala*, noção trabalhada pela intelectual indiana Gayatri Spivak e popularizado no Brasil pela feminista negra Djamila Ribeiro (2017), entra no cerne desse debate. Para a professora e pesquisadora Ivana Bentes²³ (2020), uma acadêmica branca, é preciso se pensar uma “nova partilha discursiva” em que as pessoas brancas repensem criticamente seu espaço, colocando em questão a maneira com que sua posição, privilegiada, lhes confere uma autoridade imaginária que as leva a silenciar a fala das pessoas negras. Bentes explica que a polêmica em torno da fala de Schwarcz demonstra um vício do mundo acadêmico que vem sendo quebrado aos poucos a partir da inserção de novos sujeitos nesses espaços. A fala da antropóloga, que antes seria partilhada em seu local “seguro” e apenas entre seus pares, já não é mais recebida de maneira homogênea exatamente porque esses lugares agora são ocupados de maneira heterogênea, por sujeitos diversos, com outros corpos e visões de mundo. Para Bentes (2020), “a noção política de ‘lugar de fala’ e as pautas identitárias provocaram uma nova partilha do sensível ao desnaturalizar e ao desnudar o privilégio branco de ‘falar sobre tudo’ e ‘falar pelos outros’ como sujeito universal de direitos e discursos.”²⁴

Quando os espaços até então ocupados predominantemente por sujeitos brancos, heteronormativos e elitizados, passam a ser ocupados por sujeitos que trazem consigo outras formas de experiência e de pensamento (como o caso dos sujeitos negros, LGBTQIA+ e os povos originários, etc.), surgem tensões e conflitos que desnaturalizam e quebram comportamentos viciosos que compõem estruturas desses espaços – seja na academia, no campo da arte, na mídia ou na esfera pública.

²² Idem 21.

²³ <https://revistacult.uol.com.br/home/nos-os-brancos-e-a-nova-partilha-discursiva/> Acesso em 10/09/2020.

²⁴ Idem 24.

É nesse cenário que emergem as produções cinematográficas que abordaremos nesta dissertação. Protagonistas de iniciativas que, de maneiras distintas, tensionam e rasgam espaços configurados e dominados pela branquitude e pelo racismo, as mulheres negras ocupam o cinema brasileiro, questionam suas normas excludentes e inventam poéticas singulares. Partindo de sua experiência pessoal, elas ampliam e conectam suas vivências com temas coletivos como a diáspora, a ancestralidade e a reelaboração histórica da experiência das populações negras, incidindo no debate público, no universo acadêmico, artístico, midiático e na sociedade em geral.

2.2.3. O cinema negro no Brasil: alguns apontamentos

O cinema negro no Brasil, é, atualmente, um campo em contínuo crescimento. Ao analisar as diversas obras de realizadores negros, que se multiplicam cada vez mais pelos festivais de todo país e do mundo, Kênia Freitas (2018), inspirada em Frantz Fanon, classifica esse cinema como “um campo de expansão infinita”. Entretanto, a história desse campo é marcada por descontinuidades, sub-representações e estereótipos dos sujeitos negros. Diante do contexto apresentado na seção acima, essa história vem mudando ao longo dos últimos anos, e se vê hoje deslocada por mobilizações e vitórias de coletivos de cineastas, artistas e produtores. Essas ações integram um movimento que extrapola as artes e o cinema, pautado pelas lutas emancipatórias das pessoas negras voltadas para a construção de um espaço social, político, cultural e econômico que as contemple como sujeitos plurais, diversos e autônomos, como foi descrito na seção acima.

O crítico e pesquisador de cinema Heitor Augusto (2018) explica que os processos que envolvem o cinema negro se configuram como um *gesto político* que se contrapõe ao cinema hegemônico, afirmando a existência da pessoa negra não como *objeto* do olhar, mas como *sujeito* da formação desse olhar. Como, na formação do olhar, estão interpostas inúmeras violências, o cinema torna-se um lugar central de disputas narrativas e simbólicas (Augusto, 2018). O autor ressalta que o cinema negro vai além da simples representação dos sujeitos em cena. Não basta apenas

inserir personagens e temáticas negras nas produções audiovisuais: é preciso efetivar e legitimar os *olhares negros*. Augusto (2018) indica que a representação precisa abranger todas as etapas da produção, como criação de roteiros e direção, e abrir espaço para que olhares e subjetividades diversas e plurais possam entrar em cena.

As críticas e reivindicações de Heitor Augusto (2018) incidem diretamente na história do cinema negro e da presença das pessoas negras no cinema brasileiro. Como veremos mais adiante, um caminho longo e complexo foi percorrido por atores, cineastas, produtores, diretores negros e negras para a consolidação e legitimidade de suas produções. Como lembra Orlando Senna (2018), no período inicial de sua instalação no Brasil – do fim do século XIX até 1930 – o cinema foi marcado pela ausência do sujeito negro como personagem integrante da trama e como componente das narrativas. Ele explica que os ideais colonialistas e civilizatórios foram o carro-chefe dessa fase do cinema brasileiro, que promoveu produções racistas que apagavam a diversidade racial brasileira.

De 1898 a 1930, da colheita das primeiras imagens à chegada de Humberto Mauro ao Rio de Janeiro filma-se uma *civilização europeia abaixo do equador* - um país de brancos, com alguns negros. O Cinema Brasileiro permanece impermeável à questão racial, refratário ao fenômeno do naturalismo cultural da jovem República e, em consequência, etnocêntrico. (SENNA, p. 196, 2018)

Sob essa perspectiva, o cinema faz coro aos discursos colonialistas reforçados pelo Estado nesse período. Pensemos em um filme como *O Descobrimento do Brasil* (1936), de Humberto Mauro. Ainda que não aborde o universo das pessoas negras, e sim o das pessoas indígenas, ele nos revela como o cinema de então se relacionava com a diversidade étnico-racial da população brasileira. O filme de Humberto Mauro narra a colonização brasileira do ponto de vista do branco europeu, a partir de uma transcrição fílmica da carta enviada por Pero Vaz de Caminha ao governo colonial português no momento da invasão do Brasil. O contato entre europeus e indígenas é mostrado de maneira amenizada, quase como algo amistoso. Os indígenas são representados de maneira caricata e infantilizada, enquanto os europeus são tratados como racionais e protetores.

Figuras 25 e 26: *Frames de O Descobrimento do Brasil (1936)*



No filme a ideia de uma “civilização europeia abaixo do Equador” que “incorpora e integra” a diversidade – mas apenas como subserviente e secundária – se manifesta nas representações de indígenas como sujeitos inocentes e infantis, enquanto os europeus são caracterizados como racionais e protetores.

Na cena acima, a comitiva portuguesa, que acaba de “descobrir” o território que viriam a chamar de Brasil, interage com indígenas, cuja representação, através de seus gestos e linguagens, apresenta características absolutamente infantis e inocentes. Após serem “presenteados” com artefatos europeus, eles dormem e são *cobertos* pelos colonizadores, em um sinal de tutela e controle (ainda que as imagens insinuem uma relação harmoniosa entre uns e outros). Nesse gesto simples, porém muito significativo, percebemos a relação paternalista construída pelo Estado e pelo cinema diante da diversidade étnica e racial da população brasileira nesse período. A diversidade pode existir e ser apresentada, inclusive na tela, mas apenas sob o

controle do branco colonizador, a partir de seus parâmetros e do seu imaginário. Em relação às imagens de pessoas negras produzidas nesse período, para além do domínio do cinema narrativo ou ficcional, podemos observar que as primeiras imagens filmadas no Brasil – que pretendem mostrar paisagens tropicais e filmar as elites brasileiras –, registram as pessoas negras sobretudo em espaços de trabalho. Essas imagens, circulando em diversos espaços, contribuem para aprisionar o sujeito negro no espaço de trabalho, da opressão, encurralado pelo olhar do branco. Muitas dessas imagens têm sido retomadas e apropriadas por diretores negros, que procuram reelaborar essas narrativas, trabalhando *com e contra* esses arquivos. Um filme recente que vem circulando e sendo premiado em diversos festivais e que realiza esse movimento é *A morte branca do feiticeiro negro* (2020), de Rodrigo Ribeiro. Nesse curta-metragem, o diretor se apropria de arquivos fotográficos desse período, sobretudo da memória do período escravagista, realizando uma rememoração e reorganização poética a partir da história contada por eles.

Entre os anos 1930 e 1970, Senna (2018) identifica filmes em que a presença de atores e personagens negros é mais substancial, porém ainda presa a narrativas estereotipadas, em que a raça não é algo determinante, e sim contingencial. Filmes como *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos e a produção franco-brasileira *Orfeu Negro* (1959) de Marcel Camus, fomentam a participação de atores e temáticas negras, porém, ainda limitando-os, em graus variados, a traços estereotipados.

Figura 27: *Frame do filme Rio Zona Norte (1957)*
Figura 28: *Frame do filme Orfeu Negro (1959)*



Nas figuras, percebemos as impactantes atuações de Grande Otelo e Breno Mello, mas ainda associadas a narrativas que perpetuam estereótipos da figura do homem negro, ligado aos universos do samba, da malandragem, e circunscrito aos espaços periféricos.

Percebemos nesses filmes a potência das atuações e o protagonismo de atores negros, como Grande Otelo, Breno Mello e Léa Garcia – dentre outros – e a importância desse momento para o cinema. Porém, ainda notamos que o samba, a favela e a malandragem são figurações que contribuíram para a construção de lugares engessado para o povo negro. Nesse sentido, percebe-se que o sujeito negro vira sinônimo de povo e pobreza, como categorias generalizantes, o que apaga as particularidades, multiplicidades e potências da experiência histórica e social da população negra brasileira.

Para a crítica de cinema e pesquisadora Janaína Oliveira (2018), é preciso nos atentarmos também para o Cinema Novo, como é um marcante momento para o cinema negro brasileiro, pois muitos atores e atrizes negras começam a protagonizar filmes e a ganhar centralidade na tela no âmbito desse movimento. Porém, a autora explica que, ainda que fundamental para a inserção de personagens, atrizes e atores negros no cinema, o foco desses filmes não era o combate às representações racistas:

Naquele momento [durante o período Cinema Novo], o que interessava era construir uma agenda que retratasse a realidade brasileira, o povo brasileiro, sem entrar propriamente na discussão sobre o racismo presente nas representações hegemônicas. [...] Resulta, então, que a população negra, ao aparecer no cinema, permanecia, em última instância, marcada por estereótipos que a mantinha atrelada a narrativas de subalternidade. (OLIVEIRA, 2018, p. 257)

As representações hegemônicas reduzem a experiência negra, associando-a, predominantemente, a temas como a escravidão, a favela, o samba, as religiões de matriz africana, e, na maioria das vezes, de uma forma depreciativa: “os filmes do Cinema Novo não tratam a cultura negra no âmbito da diversidade de suas manifestações, mas das alegorias, que resumem tal diversidade à imagem de uma única cultura homogênea”. (OLIVEIRA, 2018, p. 258).

É nesse mesmo período e, principalmente, a partir dos anos 1970, que Senna (2018) aponta o crescimento de um cinema em torno do que ele chama de “Cultura Negra”, dirigido principalmente por pessoas brancas. As temáticas incluem, por exemplo, personagens históricos negros, religiões de matriz africana e outros elementos do universo cultural negro brasileiro. Exemplos disso são as produções de Cacá Diegues, como *Ganga Zumba* (1963) e *Xica da Silva* (1976), e novamente de Nelson Pereira dos Santos, como *O amuleto de Ogum* (1974) e *Tenda dos Milagres* (1979). Porém, essa produção ainda não acolhia globalmente o sujeito negro. Para além dos atores e atrizes que participaram ou protagonizaram essas produções, não se encontrava nelas roteiristas, diretores e produtores negros e negras. Ou seja, ao partir da perspectiva inicial apresentada por Augusto (2018), percebemos que, ainda

que contenham temáticas e protagonistas negros, esses filmes são pautados e conduzidos pelo olhar do branco.

Figura 29: frame de *Ganga Zumba* (1963)



Nessa cena, vemos a personagem Cipriana – interpretada por Léa Garcia – se curvar para capturar o olhar masculino de Antão, personagem de Antônio Pitanga, evidenciando os estereótipos de lascividade e hiperssexualização das mulheres negras.

É importante observar a maneira como as personagens femininas negras são construídas por esses filmes, muitas vezes aprisionadas em estereótipos hiperssexualizados. Em seu texto *A senzala vista da casa-grande* (1981), a historiadora Beatriz Nascimento tece severas críticas ao filme *Xica da Silva* (1976), que constrói a imagem da personagem sem conexão com sua biografia e com os fatos históricos. Ela alerta para os problemas da representação da mulher negra, que, além de hiperssexualizada, se submete ao poder colonial, à procura de uma ascensão ou liberdade individual. Para ela, o filme é um “banho de água fria” na juventude negra

que, naquele período, estava cada vez mais articulada e mobilizada em ações coletivas antirracistas.

Figura 30: *Frame do filme Xica da Silva (1976)*



Como aponta Beatriz Nascimento, o filme traz a representação do negro de acordo com a visão do branco. A personagem de Zezé Motta toma a centralidade do quadro; porém, sua presença sempre está pautada em relação ao branco. Aqui, Xica da Silva toma a cena para “seduzir” um personagem branco escravocrata, o Comendador João Fernandes - interpretado por Walmor Chagas.

Nesse mesmo período, muitas discussões acerca das representações das pessoas negras no cinema são travadas também no âmbito do Movimento Negro como, por exemplo, no debate registrado por Ismail Xavier (1982) durante um seminário promovido pela Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil em Salvador, em 1981, quando intelectuais e militantes negros e cineastas brasileiros debateram a produção cinematográfica de temática negra no Brasil. Neste evento, importantes discussões giraram em torno das representações e estereótipos racistas no cinema brasileiro do período, e também em torno das estratégias e possibilidades para se romper com elas. Podemos ressaltar também a participação desses intelectuais como consultores dessas produções, como no caso dos filmes *Quilombo* (1984) de Cacá Diegues, que contou com consultoria de Lélia Gonzalez e Beatriz Nascimento, e *Ori* (1989) realizado em co-autoria entre Beatriz Nascimento e Raquel Gerber.

É nesse cenário – em que o cinema é visto como importante campo de disputa pelo Movimento Negro – que ganham destaque os realizadores e realizadoras negras pioneiras do Brasil, como Adélia Sampaio e Zózimo Bulbul. Zózimo Bulbul iniciou

sua carreira como ator nos anos 1960, atuando em filmes do Cinema Novo e na televisão. Em 1973, ele protagonizou o longa *Compasso de Espera*, de Antunes Filho, um marco na discussão racial no cinema do Brasil, tendo sido, inclusive, censurado pelo governo ditatorial. No ano seguinte Zózimo produz, dirige e atua no seu primeiro filme, *Alma no Olho* (1974).

Figuras 31, 32, 33 e 34: Frames de *Alma no Olho* (1974)



Em *Alma no Olho* (1974), Zózimo performa, diante do fundo branco, a história da colonização. Na sequência final do filme, seus gestos desfazem as imposições racistas e coloniais sobre os corpos negros, e o ator rompe as correntes que o prendiam, enquanto encara e se aproxima da câmera, tomando todo o quadro.

O filme de Bulbul é inspirado no livro *Alma no Exílio* (1971), escrito por Eldridge Cleaver, um dos líderes dos Panteras Negras, sobre sua experiência na prisão. O filme de Bulbul foi produzido de maneira independente, a partir de materiais que sobraram do longa *Compasso de Espera*. O filme narra a história da diáspora africana por meio da performance feita pelo próprio Zózimo, sozinho, sob um fundo branco. A trilha sonora é composta pela música *Kulu Sé Mama*, de John Coltrane. Essa produção influencia gerações de realizadores até os dias atuais, como,

por exemplo, a cineasta Yasmin Thayná no filme *Kbela* (2015). Para Janaína Oliveira, o trabalho de Bulbul vai além do pioneirismo histórico e avança em questões estéticas e narrativas, pois, além da repercussão de seus trabalhos audiovisuais, Bulbul também é pioneiro ao criar eventos e espaços para a discussões sobre cinema negro e formação de realizadores. (OLIVEIRA, 2018)

Devemos destacar também o trabalho da realizadora mineira Adélia Sampaio, cuja obra vem sendo cada vez mais destacada nos estudos do cinema. Adélia é uma cineasta e produtora negra que começou sua carreira no cinema nos anos 1970. De acordo com Oliveira (2018), Adélia é uma pioneira não só do cinema negro, como também do cinema produzido e dirigido por mulheres no Brasil. No início de sua carreira, ela chegou a trabalhar na área de produção e apoio técnico de mais de 70 filmes, muitos deles no Cinema Novo.

Figura 35: Foto de Adélia Sampaio



A cineasta no set de seu longa *Amor Maldito* (1984).

A obra de Sampaio traz importantes contribuições para o cinema nacional, ao tratar de temas tidos como marginais na época. Dentre seus filmes estão os curta metragens *Denúncia Vazia* (1979) e *Na poeira das ruas* (1984). Os negativos desses e outros curtas produzidos por ela foram armazenados na cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e desapareceram. Esse fato lamentável ressalta também um importante fator para se pensar a forma como a memória e preservação do trabalho dos realizadores negros é tratada no Brasil. Segundo Oliveira (2018),

[Adélia Sampaio] associa o descaso com suas produções ao fato de ser mulher negra e pobre, citando como exemplo o sumiço, sem maiores explicações ou justificativas, dos negativos de seus filmes que estavam no acervo do Museu de Arte Moderna (MAM) da cidade do Rio de Janeiro. A narrativa de Sampaio sobre este ponto nos coloca diante de um desafio ainda por enfrentar: desenvolver os meios para a preservação da memória audiovisual negra. Vencer os obstáculos à preservação da memória do cinema negro no Brasil é parte fundamental do processo de pôr fim à invisibilidade destas obras. (p. 260)

No início dos anos 1980, Adélia Sampaio produziu o longa-metragem *Amor Maldito* (1984). O filme representava um relacionamento afetivo-amoroso entre duas mulheres, e ao levantar a temática lésbica em pleno período de censuras promovidas pela ditadura militar, o longa não conseguiu financiamento, e foi produzido e financiado de maneira coletiva. A circulação do filme também foi um problema, pois as distribuidoras não aceitaram exibi-lo, devido à sua temática homoafetiva. A solução encontrada pela equipe foi divulgá-lo como um filme pornográfico, o que funcionou e fez com que ele circulasse por todo o Brasil.

Figura 36: Cartaz de *Amor Maldito* (1984)



Amor Maldito precisou se passar por filme pornográfico para ser aceito pelas distribuidoras.

Nesse breve histórico notamos que, como pontua Heitor Augusto (2018), “Cinema” e “Negro” não são termos antagônicos. A história do cinema no Brasil é marcada pela presença negra em praticamente todas as suas fases. A questão que se coloca é que, até então, essa presença vinha sendo construída apenas a partir do olhar do branco.

[...] no Brasil onde há cinema, há negro. Fomos condicionados ao *blackface* desde a *A Cabana do Pai Tomás* (Antonio Serra, 1909); educados por *A Filha do Advogado* (Jota Soares, 1926) a intuir uma equivalência entre negro e vilania; agraciados com a magia de Grande Othelo, mas privados da integridade de sua potência; entendemos com *Também Somos Irmãos* (José Carlos Burle, 1949) e *Assalto ao Trem Pagador* (Roberto Farias, 1962) que existe, sim, racismo no Brasil; condicionados pelo Cinema Novo a apreender “preto” como sinônimo de “povo” e de “brasileiro” [...] (AUGUSTO, p. 149-150, 2018)

Augusto (2018) ressalta que todas essas produções constroem o signo “negro” em um campo simbólico majoritariamente preenchido por quem não é negro. Ele ainda aponta que “isso tem um custo – psíquico e econômico –, mas a maior fatia dessa conta tem sido paga pela pessoa negra”. (AUGUSTO, 2018). É a partir dos anos 1990 que a presença negra começa a ser mais fortemente reivindicada por obras e debates produzidos pelos cineastas negros. Ainda que se tentasse explicar a ausência de profissionais negros no cinema pela dificuldade de acesso a esse espaço, ou pelos altos custos de se produzir um filme, esses profissionais e suas obras começam a gerar impactos e inserir contundentes reflexões nesse meio. Sobre os desdobramentos dessas questões nos anos 1990, Janaína Oliveira (2018) destaca que nesse período:

[...] surgem iniciativas que culminaram no retorno ao debate acerca do cinema negro no cenário nacional. Refiro-me aqui a fatores como o barateamento na produção e distribuição audiovisual com a popularização dos meios digitais e também o aumento na quantidade de festivais e mostras que têm temática ou algum tipo de recorte racial. Tal contexto colaborou para que jovens realizadores negros trouxessem para o campo cinematográfico novas formas de debate da questão racial, não só no cinema, mas na mídia de um modo geral. (OLIVEIRA, 2018, p. 260)

Augusto (2018) demarca a importância dessa movimentação para a construção do cinema negro, visto que a discussão sobre o negro no cinema esteve por muito

tempo focada apenas na representação, na presença das personagens negras em tela. Ainda que essa primeira crítica, da ausência, seja válida, é preciso ampliá-la e pensar que ela só se resolve caso a presença desses personagens não se der de uma maneira estereotipada. É preciso que exista a construção de uma imagem representativa da diversidade da população negra brasileira. Para ele, seria também de extrema importância a discussão sobre a presença negra em todas as etapas da produção audiovisual.

Como desdobramento dessas mobilizações e reivindicações, no início dos anos 1990 ganha força junto à comunidade negra a disputa em torno da representação das personagens negras nas mídias, na TV, no cinema e na publicidade. Um dos marcos desse processo foi o *Dogma Feijoada*, manifesto encabeçado pelo cineasta e pesquisador Jefferson De, que defende a inserção do negro em toda a cadeia do audiovisual brasileiro. O manifesto, fruto de encontros e diálogos entre profissionais negros do audiovisual, foi lançado no 11º Festival Internacional de Curtas de São Paulo, no ano 2000. O *Dogma Feijoada* propõe as seguintes diretrizes para o cinema negro:

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 devem ser evitados. (Manifesto *Dogma Feijoada* in CARVALHO e DOMINGUES, 2018)

O manifesto gerou diversos debates e produções desde seu lançamento até hoje, e nesse período cresceram as produções cinematográficas negras, apesar de o campo ainda enfrentar diversos desafios. Oliveira (2018) entende o *Dogma Feijoada* como um importante marco na consolidação do cinema negro no país:

O *Dogma* é compreendido aqui, portanto, como um momento importante na história contemporânea do cinema negro, pois representa, historicamente, a primeira vez que há uma formulação acerca dos pré-requisitos necessários para a existência de um cinema negro no país. (OLIVEIRA, 2018, p. 261)

Além do *Dogma Feijoada*, em 2001 foi lançado o *Manifesto do Recife*, que reivindica a presença negra não somente no cinema, mas também na publicidade e na televisão. Trazendo questões que vão pautar, inclusive, a criação de políticas públicas nesse âmbito, ele é resultado do encontro de atores, atrizes e realizadores negros durante a 5ª edição do Festival de Recife, em 2001. Foi assinado por nomes como Antônio Pitanga, Thalma de Freitas, Ruth de Souza e Zózimo Bulbul. Suas pautas eram:

- 1) O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão;
- 2) A criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil;
- 3) A ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes;
- 4) A criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira. (MANIFESTO DO RECIFE in CARVALHO, p. 98, 2018)

É importante ressaltar que ambos os documentos não pautam diretamente as questões referentes à presença das mulheres negras. Segundo Oliveira (2018), a realizadora Lilian Solá Santiago foi a única mulher presente nos debates do *Dogma Feijoada*. Ainda assim, nesse período, muitas produções de diretoras negras começaram a ganhar destaque no cenário nacional, como o trabalho da realizadora Danddara. A carioca, que iniciou sua carreira como atriz e cantora, é diretora de curtas importantes para a história do cinema negro brasileiro. Seu trabalho se inicia como apoio técnico em sets de filmagem e, nos anos 1990, com a escrita de seus próprios roteiros. Sua primeira produção foi o curta-metragem *Gurufim na Mangueira* (2000), que narra a história do funeral de um jovem funkeiro que morre subitamente atingido por um raio. Segundo a diretora, o filme trata das questões da vida e da morte a partir da perspectiva da circularidade própria da cultura bantu. Danddara relata que, para conseguir financiamento para seu filme junto ao Ministério da Cultura, precisou usar um pseudônimo francês para a direção e ocultar seu nome do roteiro. *Cinema Experimental Do Negro – Elegia Audiovisual para Abdias Nascimento* foi outro importante trabalho da diretora – que acabou por não ser finalizado. O projeto seria a cinebiografia de Abdias Nascimento, intelectual e

militante histórico do Movimento Negro. Esse projeto resultou no curta *Cinema de Preto* (2004), gravado no set de filmagens da biografia de Abdias.

Figura 37: Imagem de *Cinema de Preto* (2004)



No filme, Danddara ressalta o papel dos realizadores e técnicos negros no cinema brasileiro. A partir de sua centralidade como mulher negra e diretora, apresenta as filmagens da biografia de Abdias do Nascimento.

A partir de contundentes depoimentos do intelectual e de técnicos da filmagem, o filme-manifesto reivindica a importância dos realizadores e demais profissionais do audiovisual negros para o cinema brasileiro. As falas e a narrativa dessa produção evidenciam que são as perspectivas e os olhares de todos os setores de produção e execução de um filme que lhe dão forma. Em *Cinema de Preto* (2005), Danddara quer mostrar que o cinema sempre esteve repleto de profissionais negros, o que coloca em evidência a importância da população negra para a consolidação dessa arte no Brasil.

A cineasta Lilian Solá Santiago também tem grande destaque nesse período, com os curtas *Família Alcântara* (2004) - realizado com seu irmão Daniel Santiago – e *Balé de Pé no Chão* (2005), (realizado junto com Marianna Monteiro), que retrata a trajetória de Mercedes Baptista, pioneira na consolidação da dança afro brasileira.

Figura 38: frame de *Balé de Pé no Chão* (2005)



No filme, Lilian Solá Santiago associa imagens de arquivo a depoimentos de importantes personalidades, como Abdias Nascimento e Ruth de Souza, e da própria Mercedes Baptista, para compor a biografia da dançarina.

O documentário usa imagens de arquivo, depoimentos da artista e de sua família, e traz uma forte interlocução com a nova geração de jovens dançarinos negros formados pela tradição de Mercedes Baptista. O filme reconta e recria histórias importantes para a memória da comunidade negra e do Brasil. *Balé de Pé no Chão* (2005) foi exibido em festivais no mundo todo e ganhou diversos prêmios.

O cinema negro, e sobretudo o cinema negro feito por mulheres, cresce e se expande substancialmente nesse período. Podemos citar, por exemplo, nessa nova geração, as cineastas Carol Rodrigues, Ceci Alves, Edileuza Penha de Souza, Elen Linth, Eliciana Nascimento, Everlane Moraes, Flora Egécia, Glenda Nicácio, Juliana Vicente, Larissa Fulana de Tal, Sabrina Fidalgo, Renata Martins e Viviane Ferreira. Segundo Oliveira (2018), esse crescimento – principalmente no que diz respeito à inserção das mulheres – está relacionado ao aumento no acesso a formações e cursos universitários. Através de políticas de ação afirmativa na educação e no audiovisual, o cinema negro tem cada vez mais campo para se expandir e se mostrar ao mundo.

Para Carvalho e Domingues (2018), o crescente cinema negro envolve um conceito em disputa e em construção, dotado de um caráter polissêmico, multivocal e aberto. Para os autores, o cinema negro não deve ser resumido a um nicho específico, e sim tomado como um componente integrado às estruturas do dito “cinema hegemônico”. O cinema negro é “uma produção que implica, obviamente, novos

direcionamentos (no âmbito da distribuição, da exibição, do público e da crítica) e novas hermenêuticas de sentido à história tradicional do cinema brasileiro contemporâneo” (CARVALHO e DOMINGUES, 2018, p.237).

A pesquisadora e crítica de cinema Kênia Freitas (2018) explica que existem agendas urgentes para o cinema negro brasileiro que envolvem questões de resistência política e cultural. A autora aponta para um caráter usualmente utilizado para analisar esse cinema: analisá-lo apenas como algo em oposição ao racismo e à anti-negritude. Para ela, seria necessário avaliar o cinema negro para além dessa posição opositiva. Ela compreende esse campo como algo que se produz em si mesmo, como afirmação – e não somente como oposição ou resposta ao racismo que estrutura nossa sociedade. As produções negras não são pautadas unicamente como uma reação à anti-negritude, mas como um campo artístico afirmativo de suas próprias formas de viver. Cria-se assim um universo próprio, em que as obras reagem e influenciam umas às outras (FREITAS, 2018). Ao construir seu ponto de vista, Freitas (2018) retoma o pensamento de Frantz Fanon acerca da experiência vivida do negro. Para Fanon (2008), a maneira como é construído o olhar do branco sobre as pessoas negras fixa e circunscreve as suas experiências, fazendo com que elas sejam sempre avaliadas em relação aos parâmetros do branco. Na dinâmica colonial “o negro não tem mais que ser negro, mas sê-lo diante do branco” (FANON, 2008, p. 104). Fanon (2008) reivindica o rompimento com essas classificações, ressaltando a complexidade e densidade da experiência das pessoas negras. “Não há um *preto*”, como quer o olhar colonizador, “há *pretos*”, com experiências e possibilidades distintas de suas subjetividades. O autor demarca a necessidade de se encarar essas experiências de maneira plena e autorreferenciada.

Sempre em termos de consciência, a consciência negra é imanente a si própria. Não sou uma potencialidade de algo, sou plenamente o que sou. Não tenho de recorrer ao universal. No meu peito nenhuma probabilidade tem lugar. Minha consciência negra não se assume como a falta de algo. Ela é. Ela é aderente a si própria. (FANON, 2008, p. 122)

Freitas (2018) afirma que é preciso vislumbrar uma existência negra plena e autodeterminada também no cinema. As “potências de expansão infinita” que Fanon atribui à existência negra também podem ser encontradas no cinema. A autora

menciona que muitos dos importantes estudos de cinema negro lançam questões em torno do olhar do branco sobre o negro, mas ela propõe pensar a partir de outro pólo: investigar o cinema negro como uma criação autorreferente. Isso significa falar de um cinema que se constrói para si mesmo, que não busca simplesmente nem explicar o racismo aos brancos nem apenas confrontar a branquitude:

Percebemos, em alguns destes filmes [do cinema negro contemporâneo], 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, p.163)

Ela caracteriza o Cinema Negro Brasileiro como um “1) cinema de autoria negra; e 2) sobre vivência negra”, ou seja: “um cinema que se demarque por características estéticas e narrativa específicas” (FREITAS, 2018, p.161).

Em diálogo com essas perspectivas, podemos ainda ressaltar as proposições do professor e pesquisador Mateus Araújo Santos (2020), ao falar de um “cinema implicado” - em referência ao pensamento filosófico de Denise Ferreira da Silva (2019) - um conjunto de processos densamente vinculados ao mundo e à realidade social e histórica da população negra. Esses processos permitem que o cinema seja agente na “imageação” de mundos implicados que reconheçam a existência e o conhecimento de sujeitos diversos: “[...] o Cinema Implicado surge a partir do posicionamento no qual cada imagem está profundamente associada àquelas do passado, do presente e também às que virão; profundamente associada ao mundo e a tudo que o constitui.” (SANTOS, 2020, p. 20). Santos (2020) dialoga com o crítico Girish Shambu, que em seu artigo-manifesto *For a new cinephilia* (2019), vislumbra o rompimento com práticas – no universo da crítica e da cinefilia – que privilegiam e legitimam produções que trazem apenas representações e subjetividades hegemônicas. Shambu ressalta o surgimento de um nova cinefilia, que agrega e valoriza produções protagonizadas e realizadas por sujeitos até então marginalizados nesse universo. Sua escrita coloca em evidência essa nova cinefilia em que o prazer cinematográfico “funde estética e política, resultando em diferentes parâmetros de valoração da imagem na contemporaneidade” (SANTOS, 2020, p. 20).

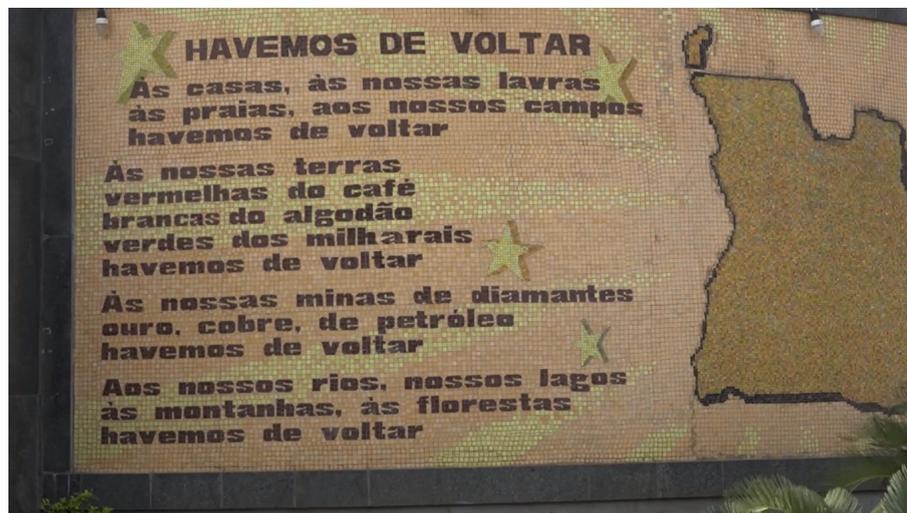
Para Shambu (2019), filmes e experiências de pessoas marginalizadas se tornam “automaticamente valiosos”. Santos (2020) sublinha que, apesar de estar de acordo com Shambu a respeito da necessidade de se romper com a velha cinefilia e se pensar o mundo como algo “maior e mais vastamente importante que o cinema”, outras operações influenciam essa dinâmica. Para ele, é importante analisar os processos de “espetacularização do outro” a que essas produções estão expostas no circuito artístico. O autor indica as tensões que podem estar presentes nesse movimento de “valoração” dos cinemas realizados por sujeitos não hegemônicos. Ele ressalta, porém, que existem rotas e possibilidades potentes sendo colocadas em prática para dismantelar essas estratégias.

A partir dessa contextualização, para levar adiante a análise dos filmes selecionados, criamos um arranjo entre eles, organizando-os em dois grupos. No capítulo 3 iremos nos ater às noções de *deslocamento* e *encontro* para compreender os universos de *NoirBlue: deslocamentos de uma dança* (2018), de Ana Pi, e *Nome de Batismo – Alice* (2017), de Tila Chitunda. Já o capítulo 4 nos deteremos em *Travessia* (2017), de Safira Moreira e *Fartura* (2019), de Yasmin Thayná. Nesta segunda parte da análise, procuramos abordar as noções de *políticas da memória* que guiam as obras escolhidas. Essas três noções funcionam como eixos orientadores que nos permitem colocar os filmes em uma relação determinada, que nos parece revelar com maior propriedade os processos e os traços expressivos daquela autodefinição realizada com os meios do cinema, tal como caracterizamos acima. Certamente, os quatro filmes podem ser colocados em outros arranjos comparativos, mas o que visamos aqui é obter uma mediação entre a teorização e a singularidade das obras. Nosso arranjo é móvel e flexível, e procura alcançar a heterogeneidade dos saberes e das proposições teóricas e estéticas presentes no cinema das diretoras estudadas. Isso porque, como pontua Collins (2019), um dos aspectos fundamentais para se pensar a produção e o pensamento feminista negro é partir da ideia de que não existe um ponto de vista homogêneo da *mulher* negra e sim um *ponto de vista comum*.

CAPÍTULO 3. HAVEMOS DE VOLTAR

3.1 Deslocamentos

Figura 39: frame do filme *Nome de Batismo - Alice* (2017)



Havemos de Voltar, poema de Agostinho Neto em cena do filme.

NoirBlue (2018) e *Nome de Batismo – Alice* (2017) são dois filmes feitos por cineastas brasileiras, que se passam no continente africano. Os curta metragens fazem da viagem ao continente o elemento central da estruturação de sua narrativa. As diretoras, Ana Pi e Tila Chitunda, partem para a África – tomada como terra ancestral – fazendo do *deslocamento* uma noção importante que pode ser colocada em ação para pensarmos estas obras.

O ponto de encontro buscado pelas diretoras com esses movimentos não é necessariamente da mesma ordem, cada uma delas parte motivada e orientada por uma relação distinta. Em *Nome de Batismo – Alice*, a diretora e sua mãe, Amélia Sicato, partem para Angola para reencontrar os parentes e a comunidade que foram forçadas a abandonar. No ano de 1970, a família precisou buscar refúgio no nordeste do Brasil em Olinda - Pernambuco, em razão da Guerra Civil Angolana (1975 -2002). Tila Chitunda menciona, logo no início do filme, que “vai atrás de histórias que escutou desde criança”, visto que ela é a única filha da família angolana a ter nascido no Brasil, longe do país natal de seus parentes. Separada de sua terra, ela assume a tarefa de retomar – com os meios fornecidos pelo cinema – as narrativas que foram guardadas por sua família. Alice Frances Tilovita Sicato Chitunda é o nome de

batismo da diretora. Cada um dos cinco sobrenomes é um índice, um fragmento da narrativa da família, destinados à filha para que essa história nunca fosse esquecida. *Alice*, o primeiro nome de batismo, foi dado a Tila como forma de homenagear e honrar a história de sua avó materna, Helena Alice. A partida da diretora rumo ao continente africano e também o movimento que empreende no território angolano está vinculado – principalmente, mas não apenas – à reconexão com a história desta mulher, já falecida. O filme parte da leitura de uma carta escrita pela avó, endereçada à família quando já viviam no Brasil. Na primeira cena do curta-metragem, enquanto a carta é narrada em umbundo, língua falada na região de origem da família da diretora, a câmera acompanha a decolagem do avião que levará mãe e filha de volta à Angola. Ouvimos as palavras da carta e observamos o estado de Pernambuco diminuir e ir desaparecendo aos poucos no quadro, tomado pelo oceano Atlântico. O filme segue guiado por um diálogo fabulado, uma correspondência imaginada, em que Tila Chitunda responde à mensagem da avó, em um gesto fílmico que personifica Alice, com quem a cineasta nunca se encontrou. A carta havia sido escrita quando, após dois anos sem notícias da família, a avó descobre que eles estavam seguros no Brasil, e que a neta, Tila, havia nascido.

Figura 40: *Frame de Nome de Batismo - Alice (2017)*



Figura 41: *Frame de Noir Blue (2018)*



A cena que abre *NoirBlue* também se passa em um avião. Entretanto, não acompanhamos o movimento da decolagem, nem a cidade que vai ficando para trás, como em *Nome de Batismo*. Aqui, estamos diante de uma tela preta, na qual pequenas luzes coloridas se movimentam. Precisamos imaginar, junto ao filme, o avião e o deslocamento de Ana Pi que, tal como Chitunda, viaja à África movida por uma busca, mas não de seus parentes próximos (a geração dos seus pais, tios e avós). De maneira deliberadamente ampla, a artista parte pronta a construir relações, a imaginar conexões, a encontrar as pessoas e os lugares por elas habitados. Não se

trata aqui de uma busca de caráter circunscrito e objetivo, mas sim de se conectar aos espaços e às pessoas dos lugares visitados por meio dos recursos expressivos acionados por sua arte: a dança e a performance. Os deslocamentos proporcionados pela dança são abertos a diferentes destinos e destinatários.

Ana Pi percebia uma falta de referências sobre a dança e arte africana em seus espaços de formação institucionais, e dessa forma, se deslocou em direção àquele território para encontrá-las. Através de vivências nos países da África Subsaariana – Níger, Burkina Faso, Mali, Nigéria, Guiné Equatorial, Etiópia, Costa do Marfim e Mauritânia – ela encontrou saberes que a possibilitaram criar *NoirBlue*, uma dança que *de tão preta é azul*. Ana Pi registrou e montou as imagens para presentear e compartilhar suas experiências no continente com amigos e familiares. Ela narra que se via sem respostas para explicar a densidade e complexidade desse reencontro com aquela terra. Foi através do corpo, dos gestos, dos movimentos e dos encontros com as pessoas que a artista conseguiu expressar os múltiplos sentidos que sua viagem ganhou. A performance, a dança e a expressividade artística adquiriram uma dimensão constitutiva na elaboração dessa experiência.

Ainda que tenham pontos de partida distintos, ambas as diretoras são mulheres negras que enfrentaram, em suas histórias pessoais e familiares, os efeitos do colonialismo e da estrutura racista. A reelaboração da memória, da experiência e da história de cada uma se dá em momentos distintos da diáspora negra. Entretanto, podemos traçar paralelos entre as suas obras, que têm pontos de vista em comum, mas formas expressivas distintas. Mesmo que a reelaboração de Chitunda gire em torno de sua família consanguínea, angolana, e a de Ana Pi se paute pela relação construída no encontro ancestral, ambas retornam ao continente africano para conectar, continuar, estabelecer e firmar relações que foram descontinuadas pela diáspora.

Em *Nome de Batismo – Alice*, são os próprios membros da família de Chitunda que oferecem os relatos sobre a história local e familiar, os acontecimentos da época da guerra civil e outros dados históricos que, em certos momentos, são também apresentados pela narração da diretora. Entretanto, as escolhas e formas expressivas que o filme inventa para a elaboração de sua narrativa não garantem uma

conexão imediata à sua família e ao território angolano. Percebemos que a ideia de pertencimento – ou sua própria ausência – é o ponto que guia as proposições de Chitunda nesse filme. Percorrer o território dos seus parentes, sentar-se à mesa com os mais velhos, ouvi-los, indagá-los, partilhar comida e cuidado: essas são as maneiras através das quais a diretora sustenta seu filme e desenvolve suas conexões.

Figura 42: Frame de *Nome de Batismo – Alice* (2017)



Como em outras produções de Chitunda, a mãe aparece como figura central e mediadora do movimento que a diretora quer empreender. Por diversas vezes ao longo do filme, Amélia Sicato está no centro do quadro. É ao lado dela e da família que o deslocamento é realizado. Ainda que Tila Chitunda se movimente sozinha por Angola em alguns momentos, sua viagem é guiada pela conexão com a matriarca e pelos marcos históricos que orientam sua territorialidade.

Os recursos expressivos usados por Tila Chitunda são majoritariamente pautados por sua trajetória cinematográfica em torno do campo do documentário. Em *Nome de Batismo – Alice*, os elementos documentais são configurados a partir da própria experiência da diretora em Angola, partindo da *voz off* em primeira pessoa, que relata as emoções e reflexões suscitadas pelos lugares por onde passa. Sua narração revela uma dimensão expressiva que orienta as elaborações que ela vai realizar a partir das experiências que encontra em Angola. Essa narração íntima se afasta da *voz off* explicativa/impessoal do documentário clássico, assumindo um tom

de prosa, que transita entre descrições do espaço, confissões e o diálogo/correspondência imaginária que é realizado com a carta da avó Helena Alice.

Enquanto Chitunda indica a realização de seu filme em locais específicos do território angolano, percebemos que Ana Pi não nomeia nenhuma delimitação política-territorial dos diversos países da África Subsaariana pelos quais transita. Observamos que, ao escolher não designar o país em que as cenas e os acontecimentos do filme foram registrados, a diretora cria um território comum imaginado entre essas localidades. Um território permeado por paisagens e modos de vidas distintos, mas que ainda assim guarda conexões e proximidades. Assim como Tila Chitunda, Ana Pi também narra seus deslocamentos por esse espaço por meio da *voz off* em primeira pessoa. Entretanto, a linguagem empreendida por ela estabelece um tom distinto daquele assumido por Chitunda. Ana Pi parte de uma narração que traz um teor poético, uma voz recitada que acompanha o tempo desacelerado que a diretora cria para as imagens. Sua *voz off* segue o reconhecimento dos gestos ancestrais que ela carrega em si, e que identifica também naqueles a quem encontra nos diferentes locais que visita.

Em uma entrevista, Ana Pi afirmou que “quando a gente [o povo negro] foi escravizado, a única coisa que pudemos trazer foram os gestos. Então eu tenho trabalhado com essa questão do deslocamento porque é o que fica no corpo; inevitavelmente os gestos ficam, e eles se deslocam com a gente”²⁵. O primeiro movimento feito no filme, então, é firmar os pés naquele território ancestral. Ao se posicionar embaixo de uma ponte, no centro do quadro, portando o véu azul que a acompanha na coreografia durante todo o filme, a artista diz que seu maior compromisso é estar com os pés bem fincados naquele lugar. Seu próprio corpo e movimentos guiam sua percepção e sua conexão com aqueles lugares.

²⁵ Ana Pi em entrevista para o portal Cine Festivais (2019). Disponível em: <https://cinefestivais.com.br/ana-pi-fala-sobre-noirblue-deslocamentos-de-uma-danca>

Figura 43: Frame de *NoirBlue* (2018)



Na performance, Ana Pi se equilibra na ponta dos pés, com seu corpo levemente curvado e o rosto à mostra. Mas não estamos em um registro realista. Percebemos que a diretora, através de uma desaceleração na imagem – empregada ao longo de quase todo o filme – cria um novo tempo para o seu movimento. À medida que observamos a dança em uma temporalidade lenta, percebemos que ela é construída para que o corpo possa se integrar, se familiarizar, de maneira livre e aberta, com o espaço que o circunda e acolhe. Enquanto observamos a performance, ouvimos a *voz off* poética, que a acompanha, em consonância com o tempo desacelerado. A voz é pausada, sustentada por uma dicção que combina palavra, corpo e movimento.

Assim, por meio desses recursos expressivos, Ana Pi se integra ao espaço, interagindo com os lugares do entorno mais próximo e também com os elementos mais distantes da paisagem. Vemos a ponte ao fundo, carros que passam e pessoas que a observam naquele tempo em suspenso. É, portanto, a sua presença naquele lugar e as formas que ela cria em sua dança que vão mediar e construir a relação com a ancestralidade. Ela performa, compartilhando com a paisagem o lugar de protagonista; o movimento de seu corpo traça, aponta, revela nuances que atraem a percepção do espectador para os diferentes elementos do quadro. Tila Chitunda, por

sua vez, pouco aparece em quadro; frequentemente, ela apresenta a paisagem pelo olhar da janela dos veículos.

Figura 44 e 45: *Frames de Nome de Batismo - Alice (2017)*



A narração de Tila Chitunda evidencia as dificuldades que ela encontra em se integrar àquele espaço e àquela família. Embora sejam seus parentes, ela permanece, de certa maneira, apartada da comunidade a que eles pertencem. Por isso, seu olhar se aproxima da paisagem com a perspectiva de uma estrangeira, de maneira distante e cuidadosa, procurando no processo mesmo do filme as formas de pertencimento.

Figuras 46 e 47: Frames de *Noir Blue* (2018)



Em *NoirBlue*, essa relação de reconhecimento e filiação é marcada no espaço e na paisagem pelo olhar e pelo corpo da dançarina. Nas cenas acima, ela menciona uma série de lugares com os quais seu corpo e seus movimentos deveriam ser íntimos, não fosse a violenta ruptura promovida pela exploração colonial. Ao visitar tais lugares, ela se reconhece nos traços que eles apresentam. A cor da terra e a paisagem são similares àquelas dos bairros onde cresceu, na periferia da cidade de Belo Horizonte. Uma lembrança se constitui nesse momento, quando o tempo presente da visita àquele território se conecta ao tempo da infância (no outro lado do Atlântico), revelando a complexidade da proximidade e da conexão ancestral.

Tila Chitunda se desloca junto à mãe e diversos membros da família para a região angolana do Bié, na localidade de Chissamba, onde se originou a família da matriarca. Lá visitam a Missão Evangélica da Chissamba, onde a avó Helena estudou, a aldeia em que ela viveu, e os túmulos da bisavó Ambala e do bisavô, o Soba Sapata, importante chefe político daquele território no passado. Tila Chitunda, ao mesmo tempo em que registra de maneira cuidadosa e atenta os aspectos daquele local, o interroga, e se sente afastada dele, por não falar a língua de seus parentes. Para empreender sua rememoração, ela se guia pelas lembranças da mãe.

Figura 48: *Frame de Nome de Batismo - Alice (2017)*



É Amélia quem vai, por vezes, atuar como mediadora das rememorações suscitadas pelos percursos em Angola. Em diálogo com um parente morador do povoado, Amélia relata uma das brincadeiras que fazia junto às outras crianças no passado. Elas corriam por campos de trigo entoando canções que ajudavam a afastar os pássaros das plantações. Escutamos a canção na voz de Amélia, enquanto acompanhamos as crianças que atualmente moram no povoado, correndo livres por um campo verde. Assim, por meio da presença naquele território, Tila Chitunda tem a possibilidade não apenas de criar um novo arranjo com os componentes de sua identidade e de sua história, mas também de inscrever, na materialidade do filme, a memória de sua mãe.

De maneira distinta, como temos mostrado, Tila Chitunda e Ana Pi, ao percorrerem os territórios de seus iguais (os mais próximos e os mais distantes), promovem novos laços entre os elementos que a diáspora um dia espalhou, mas que também semeou. Podemos dizer que tanto uma como outra eram aguardadas pelos lugares que visitam e pelas pessoas que conhecem. Em *NoirBlue*, há um momento em que Ana Pi dança em uma ponte, cuja localização geográfica exata o filme não se preocupa em revelar. Para ela, trata-se de inaugurar um trânsito livre sobre a ponte, entre o continente africano e os territórios diaspóricos.

Figura 49: *Frame de NoirBlue (2018)*



Ao final do filme a dançarina nos diz: *liberdade é ir de um lado para o outro da ponte*. Por meio da performance, o filme cria um deslocamento entre os dois pontos que ela imagina que a ponte está ligando, a África e os territórios da diáspora espalhados pelo mundo. Assim, por meio de seu corpo, seu movimento e sua performance, realiza-se o gesto de liberdade. Ou seja, a liberdade está no movimento, no deslocamento, e na possibilidade de transitar pela ponte – que é realizada em ambos os filmes.

Como vimos, nos dois filmes (*NoirBlue* e *Nome de Batismo – Alice*), o deslocamento (a viagem, a visita aos territórios e às cidades) ganha uma força transformadora, ao promover novas ligações entre experiências que foram separadas e isoladas por uma violência que remonta ao colonialismo e aos seus efeitos, que perduram até hoje. O que o poder colonial tentou apagar, aprisionar, o deslocamento

realizado pelas duas diretoras – cada uma à sua maneira – libera e expande, reencontra laços perdidos e inventa novos. Assim fazendo, os filmes reescrevem a história dos povos negros (no Brasil e na África), trazendo aspectos singulares pautados pelas suas definições. Ou seja, quando essas mulheres negras atravessam de volta o Atlântico, as estruturas de poder já são reinventadas e reorganizadas. Num processo de retomada da História, cada uma demonstra com seus meios expressivos, a impossibilidade do rompimento total da continuidade e da conexão ancestral, as brechas e as falhas do aparato colonial em desvincular de África as existências negras. São, portanto, essas movimentações que possibilitam os caminhos para a rejeição e enfrentamento daquelas definições externas, mencionadas por Collins (2019). Ao empreender o movimento de busca, junto à experiência pessoal que se alia ao coletivo, aos espaços comuns, à família, essas diretoras vão pelos meios do filme desenhando suas histórias e inscrevendo novas narrativas e proposições autodefinidas.

3.2 Encontros

Como mencionamos, a viagem e o deslocamento empreendidos pelos dois curtas-metragens são orientados por distintas formas de relação e conexão com seu ponto de chegada: a sua ancestralidade africana. Pretendemos analisar nesta segunda seção do capítulo a maneira como cada um dos filmes desenvolve os processos desse *encontro*.

Logo no início de *NoirBlue* (2018) a diretora relata uma conversa que acontece ainda no aeroporto, quando chega no controle de passaportes e um senhor a pergunta qual seu país de origem. Ao responder que é brasileira, ela escuta: “Mas você sabe que você é daqui, né?! Seja bem vinda de volta”. O filme é aberto por essa relação de reconhecimento imediato, que permite à diretora partir pelo continente guiada por essa relação – ainda que o movimento de aproximação se dê de maneira processual, com gestos de reverência e cuidado com aquele ambiente ancestral. Tila Chitunda, que também é recebida com alegria, não estabelece de início a conexão que imaginou com aquele lugar. Como já mencionamos, ela se sente distanciada, como uma

“estrangeira”, principalmente por não saber falar a língua umbundo, e não conseguir se comunicar plenamente com os mais velhos e os demais parentes. A sua percepção guia seu fazer, e, nos momentos em que filma sua família falando na língua materna, ela não adiciona legendas, aproximando-nos de sua sensação de estrangeira. Dessa maneira, em ambos os casos, é no próprio processo de elaboração do filme que elas irão buscar a reconstrução de suas relações com aqueles que encontram. Vejamos mais de perto como esses encontros ocorrem nos dois filmes.

Figuras 50 e 51: *Frames de NoirBlue (2018)*



O primeiro *frame* (fig. 50) mostra um campo de areia onde crianças se preparam para jogar futebol. Enquanto isso, a diretora comenta a relação paradoxal de seu pertencimento àquele espaço: ela é reconhecida onde chega e reconhece aqueles que a recebem. Uma descontinuidade, entretanto, originada do processo colonial, havia interrompido essa relação que agora se recompõe por meio da dança e

do filme, que se reforçam reciprocamente: o filme se faz no deslocamento, o deslocamento próprio da dança faz o filme. Na montagem, esta cena surge no início, como se fosse uma aproximação gradativa de um lugar familiar, mas que não é visitado há muito tempo. O primeiro plano traz um espaço aberto, e as figuras estão no fundo. Esse “vazio” é quebrado apenas pelas sombras de quatro pessoas que parecem observar o enquadramento, no antecampo. Ana Pi, provavelmente uma delas, se insere inicialmente nesse espaço pela sombra que o corpo projeta. Pouco a pouco, com o respeito de um visitante cuidadoso, ela vai entrando no quadro e reativando sua intimidade com o lugar. Esse mesmo enquadramento reaparecerá no final do filme, mas de outra maneira, representado no segundo *frame* (fig. 51). Agora o corpo de Ana Pi está em cena e seu rosto está coberto pelo longo véu azul (que chega a tocar a areia). É depois da aproximação realizada por sua performance que ela pode, portanto, se colocar em cena, no espaço, chamando nossa atenção para o caráter processual da construção desse encontro e dessa relação com o território.

Em *Nome de Batismo – Alice*, na maior parte do tempo, Tila Chitunda está posicionada no antecampo, de onde confia ao espectador suas sensações e impressões diante do que vê sobre o que lhe acontece. Em uma breve cena do início do filme, ela sai do antecampo e se junta aos tios que estão em roda observando fotos antigas da família. Nesse momento, são as fotos que se tornam mediadoras da relação com seus parentes, que conversam entre si e comentam as imagens. Entretanto, a escolha do diálogo como recurso não será sempre possível, devido à barreira da língua. Ao acompanhar a família em uma visita à região do Bié, no povoado onde a mãe cresceu, Tila Chitunda indica sua sensação de distanciamento e de dificuldade de se conectar com aquele local. Ela narra esse sentimento, enquanto os parentes estão reunidos em grupo no centro da vila, todos eles conversando entre si em umbundo. Os mais velhos estão ao centro, e crianças e jovens estão ao seu redor observando. Nesse momento, o plano se abre aos poucos, enquanto Chitunda e sua câmera se afastam lentamente do centro do grupo.

Figuras 52, 53, 54 e 55: Frames de *Nome de Batismo* - Alice (2017)



A língua, que é a causadora do distanciamento em *Nome de Batismo*, parece operar de maneira distinta em *NoirBlue*. Ana Pi, ainda que afirme falar apenas as línguas impostas pelo colonizador e, portanto, só poder se comunicar com as pessoas que encontra a partir delas, percebe, em um momento do filme, que carrega em sua memória algum conhecimento das línguas locais.

Figura 56: Frame de *NoirBlue* (2018)



A diretora relata que em um momento, andando de carro, avista uma senhora com uma vendinha e sente um cheiro familiar, de azeite de dendê, óleo muito utilizado na culinária afro-brasileira, inclusive para preparar acarajé, uma comida tipicamente característica de religiões da cultura de matriz africana. Prontamente, Ana Pi identifica a comida e grita seu nome: “Acarajé!”. Diante disso, alguém a pergunta se ela sabe falar a língua iorubá. Transitar por aquele espaço permite refazer as memórias e produzir novas conexões entre temporalidades e experiências distintas. De maneira processual, a própria experiência da diretora, por meio da dança e dos encontros que ela proporciona, vai guiando a rememoração, criando situações e motivos que permitem sua reconexão com uma África a um só tempo atual e ancestral. Em *Nome de Batismo – Alice*, o encontro entre a cineasta e seus parentes angolanos se dá de outro modo, mas também permite, de maneira similar, a partilha de experiências que atravessam o Atlântico, reconectando Brasil e Angola, reconquistando a ligação entre os grupos familiares separados pela Guerra Civil.

Figuras 57 e 58: *Frames de Nome de Batismo - Alice (2017)*



O quadro acima nos coloca à mesa com os tios e primos que conversam sobre a história da família. No centro da mesa estão algumas fotografias, indicando que elas possivelmente também mediaram aquele diálogo. No primeiro *frame* (fig. 47), Tila Chitunda está fora do quadro, em uma posição de ouvinte. Entretanto, essa cena ocorre após outras pequenas viagens que ela fez em Angola, e também após outras experiências vividas junto à família. No segundo *frame* (fig. 48), Tila entra em cena: questiona, indaga e dialoga com eles.

Será uma experiência específica de Chitunda em Angola o que vai facilitar essa entrada em cena e aproximação com a família. A diretora relata que sofreu um grave acidente de carro, que quase a fez interromper sua viagem e retornar ao Brasil imediatamente. É essa situação de vulnerabilidade gerada pelo acidente que faz com que toda a família se mobilize em prol de sua recuperação, promovendo assim aquela

conexão que Tila busca desde sua chegada ao território. É nesse momento que uma prática familiar de cuidado é transmitida a ela. Uma das tias a orienta a utilizar a raiz da planta para-raio como remédio para sua cura física e espiritual.

Figuras 59 e 60: *Frames de Nome de Batismo - Alice (2017)*



Nas cenas finais do filme, a família de Tila Chitunda dança e canta ao redor da mesa, comemorando sua recuperação do acidente. A diretora faz então mais uma vez o movimento de entrar em quadro (fig. 60), e é saudada por uma das mulheres que, de braços abertos, a recebe na roda. É após ter vivenciado todos esses processos que a cineasta permite-se lançar à dança, ao encontro da comunidade, ao diálogo e aos questionamentos retratados ali. Nesse momento, percebemos que a conexão e reconhecimento são vividos, pela família, de modo reciprocamente gradual.

Em *NoirBlue*, o desenlace desse processo pode ser observado no momento em que a artista registra seu encontro com o grupo de dançarinos *Les Génies de Babi*, de Abidjan, na Costa do Marfim. Junto a eles, através de passos de danças urbanas diversas, Ana Pi empreende a rememoração dos movimentos e gestos que realiza no continente. A artista se integra ao espaço, mas também se permite integrar as pessoas.

Figura 61: *Frames de NoirBlue (2018)*



Ao lado de seus jovens colegas dançarinos, Ana Pi explora o campo de possibilidades e relações ancestrais apresentado para ela a partir de sua viagem, e comenta: “[...] a gente está no futuro, e no futuro, nós falamos com nossas próprias bocas, no futuro, a roda é ainda maior, no futuro há espaços para coisas que a gente nem imaginou”. A fala é seguida pela cena acima em que, no centro do quadro, diante de uma parede branca, Ana Pi e um dos colegas dançam. A câmera filma primeiro seus pés, e Ana segue os passos do amigo, movendo-se junto, aprendendo com ele. Em meio a erros, acertos e tropeços, percebemos a dança se transformando progressivamente em uma coreografia harmoniosa, uma conexão entre os dois. Em seguida Ana Pi, agora fora de quadro, opera a câmera e observa os *Génies de Babi*, que se revezam ao dançarem ora sozinhos, ora juntos, em um palco.

Figura 62: *Frames de NoirBlue (2018)*



Percebemos a presença da diretora pela sua voz, pois ela assiste e pergunta, como uma aprendiz, os nomes dos movimentos e passos de dança que os jovens exibem no palco. Eles dançam, performam, voam, se movimentam pelo quadro, ocupando quase sempre o centro dele. Eles dialogam sobre os passos de dança, e vez ou outra Ana Pi entra em quadro para registrar seu entusiasmo diante daqueles novos movimentos e nomenclaturas que lhe são apresentados.

Figura 63: *Frame de NoirBlue (2018)*



Nas cenas finais, Ana Pi, promove uma sobreposição imagética, fundindo a imagem de seu dorso com várias outras, apresentadas ao longo do filme, à medida que tela vai ficando toda azul, voltando depois a ser preta e habitada apenas pelos pontos coloridos de luz que dançam. Enquanto isso, a dançarina diz :“Quando o invisível se torna visível o olho demora a acostumar”. A linguagem, que no filme nunca está em uma relação simples com as imagens, conduz o olhar para o corpo da artista que se apresenta nesse momento como uma tela, que nos oferece variadas representações. Seu corpo se transforma em ponte, em paisagem, e na própria dança. Por meio dessa performance, da imagem desacelerada, da narração poética, Ana Pi permite a criação de uma nova visibilidade, na qual podemos nos demorar. Agora o olhar tem lugar para se acostumar, se familiarizar. A questão temporal é acionada quando ela endereça para o futuro, para os que virão; o desejo, o sonho, de um tempo em que o reconhecimento e a representação daquelas conexões sejam cada vez mais precisos.

Percebemos que o *encontro* e todas as conexões que partem dele, não se dá apenas com a presença possibilitada pela viagem e pelo deslocamento até o território ancestral. Nesses dois filmes, as diretoras precisaram criar estratégias, recursos para garantirem o encontro (com as pessoas e com os lugares). Essas estratégias se transformam, então, no próprio roteiro do filme, nas formas expressivas distintas que os guiam. Diante da multiplicidade de formas de elaboração, essas diretoras traçam suas autorias singulares através de suas experiências. Esse encontro permite, além da

rememoração e da reelaboração de sua continuidade ancestral, a criação de novas referências históricas e estéticas para os universos que manejam. Dessa maneira, a movimentação e os encontros que elas geram, as permitem trabalhar suas autodefinições, efetuando-as com os meios do cinema. O encontro com a ancestralidade, firmado no ato de estar presente, em comunidade - e também de estar com o filme, realizá-lo -, é o que permite a construção de uma narrativa própria, autodefinida e autorreferente.

CAPÍTULO 4. POLÍTICAS DA MEMÓRIA

Fartura (2019) de Yasmin Thayná, e *Travessia* (2017) de Safira Moreira, são dois curtas-metragens brasileiros que buscam articular as *políticas da memória* do povo negro através do trabalho e da investigação pautados em registros imagéticos. Sabemos que é possível atrelar a história da fotografia, do cinema e das imagens ao colonialismo e às suas formas de estruturação do poder. O homem branco colonizador foi quem primeiro teve a câmera em mãos e a utilizou para manter seu poder a partir da criação de representações estereotipadas e aprisionadoras dos povos que buscou colonizar. A história do povo negro com as imagens é, portanto, marcada por essa relação.

Ao longo do tempo, essa dinâmica gerou – além de um grande conjunto de imagens estereotipadas que não contemplam a diversidade dos modos de viver e ser dessas pessoas – lacunas de auto-representação, de imagens e narrativas autodefinidas. Como nos lembra Collins (2019), e como mencionamos acima, se autodefinir envolve insurgir contra procedimentos de validação e classificação políticos que geraram os estereótipos e as definições racistas impostas às mulheres negras. Os curtas analisados neste capítulo partem não apenas do enfrentamento dessa realidade, mas de uma invenção e investigação que utiliza as próprias imagens para propor possibilidades de construção de novas narrativas, livres desses estereótipos.

A ideia das *políticas da memória*, que orbita esses filmes, foi elaborada pelo cineasta ganense-britânico John Akomfrah (2017) tanto em seus escritos, como em seus filmes. Para o autor, o conceito designa “rotas complexas da estética, da ética, da ideologia e – é claro – da política” (AKOMFRAH, 2017, p. 30). Akomfrah propôs uma investigação das imagens de arquivos do governo colonial inglês, procurando revelar características dos modos de vida de pessoas negras, pertencentes a famílias de imigrantes do Caribe e da África. A partir da pesquisa e montagem dessas imagens em seus filmes, o diretor buscou identificar e subverter os aspectos racistas da representação feita “de fora”, por meio do olhar dos colonizadores brancos. O contato com esses arquivos demandava uma ação “com e contra” eles. Desconstruir e

desinvestir aquelas formas de representação permitia ao diretor oferecer uma *contra-memória* à memória oficial.

Uma das coisas que tentamos fazer [...] foi ressaltar vigorosamente a presença da ambiguidade no próprio arquivo da memória oficial – uma ambiguidade das formas pelas quais o passado pode existir no presente. Isso era feito de tal modo que mesmo se a BBC tivesse filmado um documentário televisivo em Lagos, nos anos 1950, onde ela apresentasse essa área de forma maniqueísta, insinuando que Lagos estava do outro lado da moeda civilizacional, e que as pessoas das colônias eram algo simplórias e ignorantes, nosso uso desse documentário envolveria investigar as leis por detrás dessa suposição. Seja lá quais fossem as pretensões autorais, a nossa tarefa era oferecer uma *contra-memória* à memória oficial. (AKOMFRAH, 2017, p. 35)

A análise implementada a seguir procura compreender como os recursos expressivos das obras *Fartura* (2019) e *Travessia* (2017) operam – ao seu modo – certas estratégias das políticas da memória. Buscaremos descrever, numa dinâmica aproximativa, os aspectos que confluem e divergem no âmbito dos universos criados pelos dois filmes, ressaltando seus pontos de vista em comum e suas singularidades.

Travessia (2017), da diretora Safira Moreira – que em seus filmes e pesquisas se filia abertamente às proposições conceituais e às estratégias das políticas da memória propostas por Akomfrah (2017) – é construído como parte de um processo de investigação empreendido por ela em feiras de antiguidades. Movida pela busca por imagens de sua avó Maria do Carmo – a quem a diretora não conheceu pessoalmente –, ela transita por essas feiras à procura de fotografias antigas de pessoas negras, sobretudo de mulheres. Como podemos inferir, a pesquisa resulta, em sua maioria, em fotos de pessoas negras registradas por pessoas brancas, visto que entre a chegada da fotografia no Brasil, em meados do século XIX, e os anos 1980/1990, quando houve maior popularização das mídias analógicas, o acesso a câmeras e fotógrafos era facilitado apenas para os brancos pertencentes à classe média e à elite.

Uma das imagens, selecionada dentre aquelas encontradas nas feiras, apresenta o motivo principal do filme *Travessia*. Trata-se de uma fotografia datada dos anos 1960, em que uma senhora negra posa segurando uma criança branca no colo. No verso desta imagem encontra-se a seguinte inscrição: “*Tarcisinho e sua*

babá. Dias D'Ávila, 15-11-63". Por meio de recursos expressivos diversos – a leitura do poema “Vozes-mulheres”, de Conceição Evaristo, operações de montagem e performances – *Travessia* promove a desconstrução dessa foto e da inscrição racista em seu verso, que oculta o nome e a identidade da mulher, reduzindo-a à sua categoria profissional de “babá”.

Fartura (2019), de Yasmin Thayná, também se aproxima de fotografias de pessoas negras, porém fazendo o caminho inverso ao empreendido por Safira Moreira. As imagens que Thayná busca são aquelas que puderam ser registradas pelas próprias famílias e pessoas negras. São imagens analógicas (em sua tecnologia), caseiras, registradas principalmente entre os anos 1990 e 2000. Assumindo que, ainda que esses registros tenham se tornado populares entre comunidades negras e periféricas, eles ainda são raros; são “o que se pôde registrar”, como explica a diretora. Não obstante, essa pesquisa – que parte “de dentro” do universo das famílias negras - permite ao filme revelar, de maneira inventiva e singular, os “modos de estar em comunidade” nesses contextos. Ao se deparar com aquele acervo de filmes e fotografias, recolhido sobretudo com amigos, conhecidos e familiares, Thayná afirma que elas eram obtidas principalmente em momentos especiais de festa e de encontros. Valendo-se do depoimento das pessoas que forneceram suas fotografias para o filme e das falas de especialistas (como Jurema Werneck, Luiz Antônio Simas e Muniz Sodré), combinados com os comentários da diretora, *Fartura* dá a ver um modo comunitário de existir fundamentado em raízes ancestrais.

Tanto em *Fartura* quanto em *Travessia* são as operações da montagem que se encarregam de elaborar a experiência histórica e a memória coletiva que as fotografias das famílias negras trazem consigo. A partir de recursos expressivos próprios, esses filmes manuseiam e reposicionam as imagens que as realizadoras encontraram em suas pesquisas e buscas. Os dois filmes mantêm relações distintas com as imagens que encontram. Ao buscar elementos remanescentes do arquivo colonial, construído por um olhar externo ao mundo das pessoas retratadas, e implicá-lo no filme, *Travessia* utiliza-se de estratégias expressivas que agem *contra o arquivo*. É importante destacar que, por arquivo colonial, entendemos o conjunto de imagens – organizadas em acervos institucionais ou encontradas e recolhidas em

contextos diversos – que portam consigo traços das relações de poder e de opressão criadas pelo colonialismo europeu (como a escravidão, o racismo, a violência e a exploração econômica) e cujos efeitos e consequências – sob novas roupagens – perduraram para além da independência política dos países colonizados.

Fartura, que maneja fotografias registradas pelas próprias famílias negras em ocasiões de encontros e festas, opera a montagem *com o arquivo*: junto dele, ao seu lado, visto que aquele acervo afetivo acionado pelo filme traz imagens que exibem um modo de vida comum àquele contexto e àquelas pessoas.

Essas fontes distintas de materiais imagéticos e as maneiras distintas de se lidar com eles permitem, ambas, a construção daquela *contra-memória* proposta por Akomfrah (2017). Em *Travessia*, o trabalho *contra o arquivo* relê criticamente o arquivo colonial, deslocando-o. Já *Fartura*, ao escolher um olhar *de dentro*, oferecido pela chamada “fotografia vernacular”, permite, junto com o arquivo, conhecer e dar a ver uma memória auto-referenciada nos espaços de sociabilidade e nos modos de viver das famílias e comunidades negras. No filme de Yasmin Thayná o argumento parte de um lugar mais geral para, então, junto ao próprio filme, encontrar e caracterizar as singularidades daquele modo de vida. A montagem articula depoimentos e imagens que nos apresentam as casas, as cozinhas, os bairros, as comunidades negras e populares, lidando com a organização de um álbum comum e coletivo dessas famílias. Sem a necessidade de nomear especificamente pessoas e lugares registrados nas fotografias, o filme oferece às espectadoras e espectadores – negras e negros – um forte grau de identificação. Muitos reconhecerão elementos e passagens da sua própria história nas imagens e depoimentos que o filme oferece.

Já *Travessia* parte da singularidade de uma foto, e a partir desta única imagem, alcança elaborações coletivas. Safira Moreira promove uma leitura crítica do arquivo e, questionando o racismo ali manifesto, age contra ele, dando a ver o seu avesso. A montagem da diretora reposiciona aquela primeira imagem – à primeira vista, singular e pontual – da mulher negra com a criança branca no colo, contestando-a, e, a partir dela e dos recursos próprios do filme, cria uma *contra-memória* coletiva. Ao confrontar a inscrição racista da imagem, Safira Moreira

cria um outro espaço e uma outra proposta para a relação das pessoas negras com a imagem.

Figura 64: *Frame do filme Fartura (2020), de Yasmin Thayná*



Figura 65: *Frame de Travessia (2017), de Safira Moreira*



Percebemos então que as movimentações entre singular e coletivo operam de maneiras diferentes nas duas obras. Podemos analisar como essa diferenciação se dá a partir das fotografias acima, que são pontos de partida para os filmes. No primeiro *frame*, destacado no início da narração em *off* que a diretora realiza em *Fartura*, vemos três homens que cuidam de um porco (segundo a narração, ele havia sido alimentado durante todo o ano com doações de restos de comida oferecidos pelos

moradores do bairro). Os homens são Osmar, o pai de Yasmin Thayná, e seus vizinhos, Luiz e Jorge. Segundo a narradora, todos os anos, no período próximo às festas de Natal e Ano Novo, a família dividia com os moradores do bairro os porcos criados com aquelas doações de restos de comida, para que assim ninguém passasse as festividades sem ter uma refeição especial para compartilhar. A partir dessa imagem íntima de seu pai e vizinhos em sua comunidade, Yasmin Thayná constrói o argumento inicial do filme. Para ela, nos contextos das famílias negras e periféricas há uma vida em comum, solidária, sustentada pela ajuda e pela colaboração mútua. Partindo dessa foto, que se aproxima de uma série de registros similares – apresentando o encontro e a comunidade em primeiro plano – Thayná caracteriza um modo de vida de *fartura*, assim definido: “o estado de prosperidade, de harmonia, onde toda uma comunidade pode vibrar na mesma frequência com alimento oferecido por quem levou a vida inteira em sazonalidade e carrega nas mãos o sabor da nossa lembrança”. Em *Travessia*, a maneira como a montagem insere a fotografia apresentada no segundo *frame* - que exhibe a senhora negra com a criança branca - revela que as características presentes nessa imagem e na inscrição em seu verso, indicam algo mais complexo, que suscita uma rememoração crítica. Ou seja, em *Travessia* há um movimento que parte primeiro do singular, para depois alcançar o que é geral e coletivo, operando, portanto, o movimento inverso realizado pela diretora Yasmin Thayná em *Fartura*. A partir dessa movimentação implementada pelo filme de Moreira, é possível alcançar um argumento mais abrangente, que nos permite repensar não só aquela fotografia, mas a história das pessoas negras com as imagens, como veremos mais detidamente a seguir.

Figura 66: *Frame de Travessia (2017)*



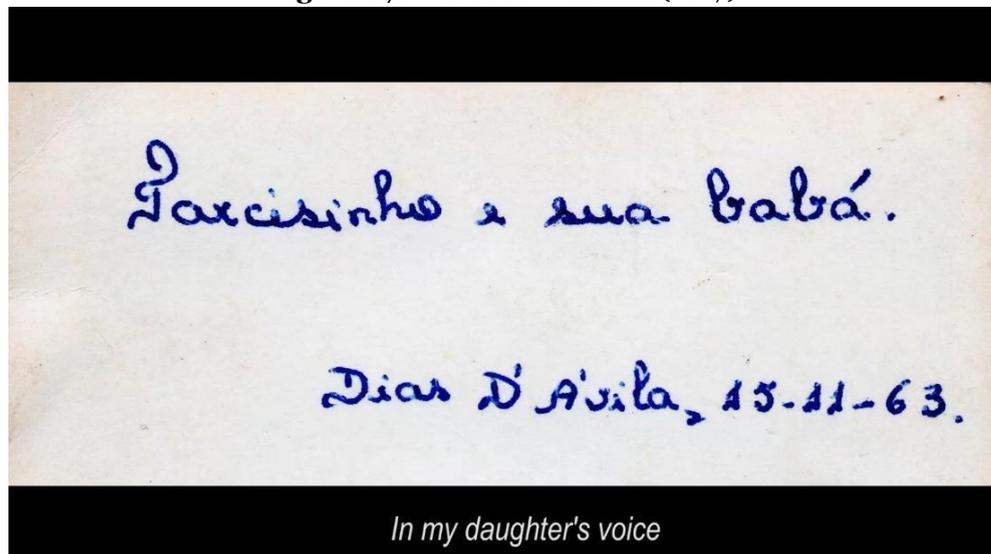
Travessia – um curta-metragem de apenas 5 minutos – começa apresentando-nos fragmentos de uma fotografia: os pés, detalhes de um vestido, os joelhos, as mãos e o colo, e por fim, em um plano aberto, podemos observar a imagem inteira. Ao fragmentar a fotografia e reenquadrá-la, apresentando-a em partes, a diretora opera uma desconstrução da lógica que guiou aquele registro. É, portanto, uma desnaturalização daquele lugar engessado, que reduzia as pessoas negras às suas representações encerradas nos ambientes e nas funções de trabalho que desempenhavam. Como já mencionamos, essas imagens são, em sua maioria, feitas por pessoas brancas, que enquadraram as pessoas negras a partir de um olhar racista. Cada fragmento dessa imagem é confrontado por um trecho do poema *Vozes-Mulheres*, de autoria de Conceição Evaristo. Recitado pela irmã da diretora, Inaê Moreira, o poema traz esses versos:

A voz de minha bisavó / ecoou criança / nos porões do navio./ ecoou lamentos/ de uma infância perdida./ A voz de minha avó/ ecoou obediência/ aos brancos-donos de tudo./ A voz de minha mãe/ ecoou baixinho revolta/ no fundo das cozinhas alheias/ debaixo das trouxas/ roupagens sujas dos brancos/ pelo caminho empoeirado/ rumo à favela/ A minha voz ainda/ ecoa versos perplexos/ com rimas de sangue/ e/ fome./ A voz de minha filha/ recolhe todas as nossas vozes/ recolhe em si/ as vozes mudas caladas/ engasgadas nas gargantas./ A voz de minha filha/ recolhe em si/ a fala e o ato./ O ontem – o hoje – o agora./ Na voz de minha filha/

se fará ouvir a ressonância/ O eco da vida-liberdade. (EVARISTO, 2008, p. 10-11).

Quando ouvimos a leitura do poema, que soma vozes e experiências de mulheres negras de gerações distintas, culminando em um eco de liberdade, percebemos que o enquadramento realizado (sob o olhar do empregador branco) não representa a existência daquela mulher. A bisavó, a avó, a mãe, a filha, mencionadas no poema, abrem espaço para a existência e autonomia uma da outra, assim como a reconfiguração promovida na imagem por Safira Moreira desconstrói a representação racista.

Figura 67: *Frame de Travessia* (2017)



Essa representação reducionista é revelada com agudeza quando se mostra o verso da fotografia, que tem a seguinte inscrição: “Tarcisinho e sua babá. Dias D’Ávila, 15-11-63”. O texto escrito é apresentado em *close*, no centro do quadro. Nesse momento, é reafirmada a força da significação dessas palavras, que aos olhares desatentos podem parecer um “simples” detalhe, mas que muito tem a nos dizer. As mãos que escreveram no verso da foto se negam a registrar o nome próprio da mulher que ocupa o centro da imagem. O nome próprio é que configura e confirma a identidade, a existência e a subjetividade de qualquer pessoa. *Diga o nome dela/dele*

²⁶, é um grito de guerra antirracista, que ecoa ao redor do mundo, em protestos e manifestações pelas vidas de jovens negros e negras assassinados pela polícia em atualizações contemporâneas do poder racista colonial. Isso porque, muitas vezes, a estratégia de ocultar o nome dessas pessoas (substituindo-o pelo termo “suspeito”) é utilizada pelo aparato policial e pela mídia para desumanizar e banalizar as mortes dessas vítimas. Inúmeras também são as narrativas sobre as mudanças de nomes a que eram submetidas as pessoas escravizadas ao chegarem nas colônias. Estratégias como renomear – trocando os nomes de origem, batizando aquelas pessoas com nomes europeus – eram uma tentativa de minar aquelas identidades e existências, de tentar fazer com que elas se esquecessem de onde vieram. Esses são pontos que contribuíram também para a fragmentação e a descontinuidade da memória e das origens ancestrais das famílias negras. As operações que a montagem empenha contra esse arquivo confrontam e desconstruem a violência desse tipo de representação.

Além da escolha da voz da irmã para declamar os versos de Conceição Evaristo, a diretora junta a essas *vozes-mulheres* o depoimento de sua mãe, Angélica Moreira. Ela expõe as relações de sua família com a fotografia, dizendo da falta desses registros – confirmando assim a operação da montagem, que levou o poema a ler e a rasurar a fotografia, por assim dizer. Existem poucos registros imagéticos de sua mãe e de sua avó – ela nos diz – e era comum que em sua família se registrassem apenas eventos e ocasiões especiais, como casamentos – como vimos também em *Fartura*.

Por isso é preciso enfrentar, reorganizar essa realidade, por meio de novas narrativas, de investigações, da busca por resquícios; é preciso criar um novo campo imagético e discursivo em que as pessoas negras possam guardar suas memórias de maneira autônoma. Assim, enquanto o depoimento continua, em *voz off*, uma jovem negra maneja outras fotografias de espaços familiares de pessoas negras, similares àquelas usadas por Thayná em *Fartura*. São os vestígios da memória que sobreviveram, e que o cinema dessas diretoras permite organizar e elaborar. A jovem as mostra para a câmera, em um gesto que afirma a força dessas sobrevivências. Nesse momento, o filme transcende a sua postura de enfrentamento, de crítica *contra*

²⁶ *SayHerName* também é um importante movimento social nos Estados Unidos, em defesa da vida das mulheres negras que são vítimas da violência policial. Cf. <https://www.aapf.org/sayhername>

o *arquivo*, e cria um novo espaço de representação, autodefinido e autorreferente, inteiramente liberado daquela definição externa que o arquivo colonial impunha.

Com o ato dessa jovem, o filme promove uma travessia para um outro campo, ou outro espaço de possibilidades. Famílias negras diversas, que ocupam parques e espaços públicos, se movimentam e se ajeitam, como que se preparando para serem fotografados. De maneira distinta do relato de Angélica, mãe da diretora, essas pessoas não se prepararam para um grande evento. Elas estão, na verdade, despojadas, em momentos cotidianos, de afeto e lazer. Convidadas amorosamente pelo filme, elas criam sua própria *mise-en-scène*, livre, emancipada.

Figura 68: *Frame de Travessia (2017)*



Nos retratos feitos para o filme, estamos no extremo oposto daquela situação do registro fotográfico de 1963, em que a mulher teve sua identidade e seu nome apagados. As pessoas se movimentam e posam com liberdade, da forma que escolhem. É aí que reside a *travessia* promovida pelo filme. Quem registra a imagem é uma mulher negra, a própria Safira Moreira, o que gera uma cumplicidade e reconhecimento entre quem filma e os sujeitos filmados. Essa *mise-en-scène* partilhada, de sujeitos que se reconhecem no que lhes é comum, cria um espaço de liberdade. Nesse momento, o filme vem fundar novos arquivos. Aqui, são os sujeitos – negras e negros, diante e atrás da câmera – que fundam sua memórias, autonomamente. Esse campo de possibilidades, para o qual a *travessia* do filme de Safira Moreira nos transporta, é também o lócus de investigação e elaboração do

filme de Thayná. Em busca dos vestígios, e do que “se pode registrar” pelas próprias famílias negras, a diretora encontra nos álbuns caseiros aquele lugar imaginado/criado por Safira em seu filme. Como mencionamos, ao trabalhar *com o arquivo e olhar de dentro*, Thayná percebe que ele pode relatar uma vida comum, comunitária, tornando possível a elaboração de uma narrativa e de uma memória autodefinida (nos termos formulados por Patrícia Hill Collins, como descrevemos anteriormente).

Esse modo de vida é apresentado (sensível e materialmente) no filme por uma série de aspectos que a diretora encontra recorrentemente nas fotografias e vídeos que maneja. Um primeiro aspecto identificado em *Fartura* é que os momentos de encontro, de estar juntos, em festas e celebrações, são os mais documentados pelas pessoas. Thayná não nega que esses momentos especiais eram registrados com maior frequência devido às dificuldades de acesso à câmera de vídeo e aos filmes fotográficos, mas vai além ao mostrar que se preparar para os momentos de encontro e registrar a presença dos familiares e dos amigos é um costume, um significante importante desse modo de vida que ela deseja mostrar. Mais do que isso, esses momentos marcam a própria passagem do tempo no interior dessas comunidades, tal como nos diz a voz off que abre o filme:

O tempo tem vários sentidos na [nossa] tradição. O tempo como divindade, que é um Deus a quem se celebram rituais, etc., mas também uma forma de viver que permite a gente estar aqui e encontrar, ao mesmo tempo, quem não está. Nas nossas tradições o tempo é sempre circular, não há passado, presente e futuro. Ele é vivido em forma de ritual. Um ritual que é comunitário. Naquela comunidade o tempo começa com determinado ritual, e depois segue outro, outro. A passagem do tempo é medida assim. É um tempo ritual de obrigações e festas, vai marcando. Ele não é linear, porque depois de cumprir aquela roda inteira de obrigações e festas, começa tudo de novo. (Trecho do filme *Fartura* - Yasmin Thayná, 2020)

De saída, a voz narradora indica que os significantes específicos daquele modo de vida seguem um fundamento pautado sobretudo na ancestralidade negra e diaspórica. Não se trata, portanto, de uma coincidência que as fotografias e os registros de vídeo representem momentos e aspectos tão semelhantes. Com a ajuda da pesquisa empreendida por meio das imagens – fotográficas e videográficas –, associada a depoimentos de especialistas na cultura afro-brasileira, o filme orienta a

elaboração desses aspectos. Enquanto ouvimos falas de pessoas que têm afinidades variadas com aquele universo, ouvimos também ao fundo sons de festa, que parecem nos aproximar ainda mais da intimidade retratada nas imagens. Os depoimentos se encontram e dialogam com as imagens que estão diante do espectador. Thayná nos permite um olhar atento, à medida que sua montagem trabalha com closes, aproximações graduais e *travellings* operados no interior das fotografias que ela apresenta. Essa forma de organização da montagem vai revelando nuances e aspectos fundamentais presentes nas memórias e modos de vida que aquelas fotografias exibem.

Figura 69: *Frame de Fartura (2020)*



Um dos aspectos iniciais indicados por Thayná é o fato de que ela recolheu em suas investigações inúmeras fotografias em que a comida servida nas festas estava em primeiro plano, como mostram os frames acima. Ainda que vivendo “em sazonalidade”, com poucos recursos financeiros, como a diretora menciona, as festas dessas famílias sempre foram fartas, e a comida era exibida com apreço e orgulho nas fotografias. Enquanto observamos essas imagens, os relatos dos especialistas apontam para a centralidade da relação com o alimento nas culturas e religiões afro-brasileiras. Nesses contextos, a comida representa, muitas vezes, a conexão e uma relação de mutualidade com o divino, com o sagrado. Segundo Muniz Sodré, em

depoimento no filme, a cozinha é onde o pensamento Nagô começa. Há, inclusive, um cargo específico na organização dos candomblés nagô para essa tarefa, ocupado pela *iyabassê*. As fotografias, os registros videográficos e os depoimentos (tanto das pessoas comuns quanto dos especialistas) revelam que o ato de estar junto e em comunidade transforma o “pouco” que cada um tem na fartura do ato de compartilhar o alimento, o tempo, a presença um do outro.

As imagens registradas nas cozinhas também são outro aspecto recorrente nas fotografias encontradas por Thayná. Como podemos observar nos frames reproduzidos abaixo, esses lugares são comandados e ocupados, em sua maioria, pelas mulheres.

Figura 70: *Frame de Fartura (2020)*



No filme, esse espaço ganha significados que vão muito além do ato de preparar e servir a comida. Em certo momento, a tela se escurece e ouvimos o relato de uma mulher, enquanto observamos a aparição de letreiros que, em movimento e com a variação de fontes, destacam sua fala:

Cozinhar pra mim é o mesmo que lutar. Tem gente que usa sua poesia pra falar das lutas, tem gente que usa o seu canto. Eu considero cozinhar uma arte. Porque a arte é aquilo que você tem de melhor para oferecer para o mundo. [...] O melhor que eu tenho em mim é o que eu faço na minha cozinha. (Trecho do filme *Fartura* - Yasmin Thayná, 2020)

Após esse depoimento inicial, os letreiros são interrompidos e, com a tela preta, a mulher explica que é a primeira vez que ela diz o que escutaremos a seguir. Nesse momento ela relata como o ato de cozinhar a ajudou a alcançar sua autonomia frente aos abusos de seu ex-marido. Cozinhar representa, nesse contexto, um local de afirmação – o que ela enfatiza em vários momentos de sua fala, quando diz, por exemplo, que quem come sua comida sempre se alegra, que cozinhar é o que ela tem de melhor a oferecer ao mundo.

Todos esses aspectos articulados no filme nos revelam uma ressignificação do que usualmente se atribui à relação das mulheres com o espaço doméstico da cozinha. *Fartura* nos atenta para uma nova ótica, que se afasta daquela ideia do ato de cozinhar apenas como uma obrigação da mulher na dinâmica patriarcal, percebido principalmente pelas leituras feministas clássicas. Sem negar essa afirmação, o filme se lança em uma abordagem interseccional, que expande essa noção e nos permite olhar além, percebendo um universo muito maior de significações, marcados por uma relação de sociabilidade, de arte e de luta, presentes no ato de cozinhar. Outra mulher diz encontrar prazer e ser instigada pelo alquimia envolvida neste ato: cozinhar se transforma num meio de expressão, que não está necessariamente atrelada somente ao cuidado e à reprodução de serviços domésticos. Assim como Alice Walker (2021), que encontra elaborações expressivas e artísticas das mulheres negras nos jardins de sua mãe, Thayná parece encontrá-las aqui nesse ato de partilha, de expressividade, de criação, que é cozinhar.

Como mencionamos, a relação com a religiosidade e cultura afro-brasileira é o que guia a fundamentação do modo de vida descrito por Thayná. Dessa maneira, a diretora também apresenta as festas constitutivas dessa religiosidade como um importante aspecto da *fartura*.

Figura 71: *Frame de Fartura (2020)*



O filme nos apresenta um relato, protagonizado e narrado por uma mulher, e imagens de uma festa organizada por uma senhora umbandista para os santos Cosme e Damião. Como notamos nos frames reproduzidos acima, essas festas eram repletas de doces e guloseimas, oferecidas às crianças e aos santos como forma de agradecimento pela cura de uma doença. São Cosme e São Damião são associados às entidades da Umbanda ligadas aos Erês, espíritos de crianças ancestrais, e também às divindades africanas gêmeas Ibeji. Nesse contexto, a partilha dos alimentos, tanto com a comunidade, quanto com as divindades, representa um aspecto fundamental desse modo de vida.

É ao reunir e descrever todos esses aspectos encontrados na pesquisa *com os arquivos* (fotográficos e videográficos) que *Fartura* transcende as representações externas, oferecendo ao espectador as possibilidades de inventar uma nova memória para o povo negro, e, especialmente, para a história de sua relação com as imagens. Essas operações, observadas ao lado daquelas realizadas, sobretudo, *contra o arquivo* por Safira Moreira em *Travessia*, nos indicam a multiplicidade expressiva

manifesta no cinema dessas diretoras. Junto a esses dois filmes percebemos como as estratégias e recursos implicados nas *políticas da memória* podem oferecer novas possibilidades para se articular a história das pessoas negras *com* as imagens e *nas* imagens (no âmbito da fotografia documental e do cinema documentário).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A autodefinição, tomada como uma instância e uma estratégia de afirmação e construção da identidade das mulheres negras, realizada a partir de suas experiências (a um só tempo singulares e coletivas) e expressa em gestos, atos, atitudes e discursos escolhidos por elas autonomamente, guiou esta pesquisa dedicada aos filmes *NoirBlue* (de Ana Pi), *Nome de Batismo - Alice* (de Tila Chitunda), *Fartura* (de Yasmin Thayná) e *Travessia* (de Safira Moreira). Como as análises demonstraram, a autodefinição - também no cinema - é um meio de insurgência contra os procedimentos de validação e classificação políticos que geraram os estereótipos e as definições racistas impostas às mulheres negras.

Ao nos lançarmos em uma análise detalhada dos filmes escolhidos, contextualizada pela trajetória de cada uma das diretoras e pela história do campo artístico e político em que seus trabalhos se inserem, notamos a pluralidade de processos, estratégias e recursos expressivos que funcionam como operadores estéticos da autodefinição realizada com os meios expressivos do cinema. Para os efeitos dessa etapa final do trabalho, gostaríamos de apresentar – brevemente – algumas considerações que recuperam a trajetória da nossa pesquisa, desde suas proposições iniciais, passando pelas análises até alcançar esta conclusão.

A primeira consideração a ser feita é que não existe uma maneira homogênea de se pensar os processos de autodefinição: esses sempre acontecem de formas diversas, plurais. Ao procurar compreender as forças de criação que movimentam o trabalho das cineastas aqui estudadas, o primeiro aspecto que se sobressaiu foi aquele *ponto de vista coletivo* das experiências de resistência das mulheres negras caracterizado por Collins (2019). Assim como a autora explica, nossa análise demonstrou que esses pontos de vista coletivos e comuns se constituem a partir de *respostas distintas* – formuladas com os meios expressivos próprios de cada filme – a *desafios similares*, comuns enfrentados pelas cineastas. Dessa maneira, buscamos sempre contemplar a heterogeneidade e a multiplicidade das formas expressivas que

constituem a arte e o cinema realizado por Tila Chitunda, Ana Pi, Safira Moreira e Yasmin Thayná.

As análises comparativas, organizadas em dois grupos – *NoirBlue* junto a *Nome de Batismo - Alice*; e *Fatura* ao lado de *Travessia* - buscaram conceder uma angulação, dentre outras possíveis, que desse a ver a singularidade dos processos de criação de cada diretora, a especificidade das escrituras fílmicas, as afinidades entre um filme e outro, bem como as suas diferenças. Tentamos escolher um ponto de vista móvel, aberto, que nos possibilitasse certa flexibilidade ao traçar as nuances entre eles, já que existem diversas outras maneiras de olhar para esse universo cinematográfico tão singular. O que procuramos realizar não foi uma categorização de um certo tipo ou campo de cinema, mas a indicação da pluralidade de vozes e olhares que as obras agenciam, cada um ao seu modo. Como esperamos ter demonstrado, a autodefinição se desenvolve e se realiza a cada vez, a cada filme, intrinsecamente vinculada às indagações de cada obra. A autodefinição não pode, de maneira alguma, ser utilizada como um selo que conferimos a esta ou àquela obra, mas como uma lente que nos permite apreender uma procura que é imanente à investigação fílmica das diretoras, apanhada nos atos de criação que elas sustentam. Devemos também levar em conta que a autodefinição cinematográfica é um processo gradual, aberto, variável, em constante construção, permeado por diversos fatores individuais e coletivos.

Em *NoirBlue* e *Nome de Batismo*, destacamos os elementos da viagem, do movimento e do encontro com a coletividade como formas de elaboração da história e da memória das realizadoras. No primeiro caso, o processo de criação cinematográfica se dá de maneira mais aberta e o filme se molda, plasticamente, com liberdade, à investigação da diretora (a começar pelo seu próprio corpo em cena, em performance). Já o segundo se faz guiado por uma procura de contornos mais definidos (em torno da ascendência familiar).

Ana Pi, ao criticar a ausência de referências de arte negra em sua formação institucional como dançarina, se lança com o próprio corpo na busca da construção de suas definições e de sua dança ancestral, que de tão preta é azul. Em seus

movimentos junto ao filme, ela também cria e inscreve novas referências estéticas, políticas e espirituais, que reverenciam os ancestrais e, ao mesmo tempo, são lançadas ao futuro, oferecida dadivosamente aos que virão. Numa constante conexão com a comunidade, a ligação entre o passado, o presente e o futuro aparece como forma fundamental de se conhecer. Na abertura do filme, a diretora reverencia os que vieram antes, os ancestrais mais velhos e, ao final, dando continuidade ao processo que iniciou, reverencia os que estão por vir, os mais novos.

Nome de Batismo mostra o processo cuidadoso e gradual do que é se autodefinir quando a diretora, Tila Chitunda, volta à terra natal de sua família em Angola, de onde alguns de seus parentes precisaram fugir devido à uma guerra civil que se instalara no país. É a experiência da diretora junto à comunidade de seus parentes angolanos, em conexão com os lugares que amparam a história deles (e agora também dela), que lhe permite, pouco a pouco, construir a sua identidade, tomando para si os seus nomes de batismo. É na partilha de histórias com seus parentes que a diretora reencontra seus laços ancestrais. O cinema é o meio expressivo que possibilita que essas histórias, um dia violentamente descontinuadas, possam ser reorganizadas, re-elaboradas, como acontece, por exemplo, quando Tila Chitunda retoma as memórias de infância de sua mãe: as tornando também suas, também coletivas.

Em *Fartura e Travessia* a investigação conduzida pelas cineastas e o processo cinematográfico de autodefinição ocorrem a partir da materialidade das imagens de arquivo, que são remanejadas e ressignificadas. Os filmes, realizados por Yasmin Thayná e Safira Moreira respectivamente, exibem a centralidade dos processos de rememoração sob um ponto de vista autodefinido. São os seus olhares e vozes próprios que enfrentam e desconstroem a história contada sob um ponto de vista branco e patriarcal e escrevem suas contra-memórias, à maneira das *políticas da memória* – guardadas as diferenças –, reivindicação do cineasta ganense-britânico Akomfrah (2017). Ao lidarem com fotografias de famílias negras, os dois filmes concedem – cada uma ao seu modo – um papel central à vida em família e à comunidade. *Travessia* traz, inicialmente, as *vozes-mulheres* da mãe e da irmã da diretora – como no título homônimo do poema de Conceição Evaristo – para logo

aproximá-las de outras famílias, em performances íntimas e afetuosas, criando novas formas do retrato no cinema, em contraposição àquelas fotografias nas quais as pessoas negras figuravam sob o olhar opressor dos brancos. Já *Fartura* nos transporta para os lugares de sociabilidade das famílias negras que retratam e filmam a si mesmas, em momentos de festas e cerimônias religiosas, nas quais a alimentação é uma força de imantação entre os que a partilham (incluindo os santos e as entidades a quem são oferecidas, se levamos em conta o contexto das religiões afro-brasileiras). Aqui, o universo em família se abre aos amigos e ao bairro, e o espaço das casas se abre à vida em comunidade, em laços de solidariedade e em relações de amizade.

No conjunto de filmes que estudamos, tal como apontou Collins (2019), o processo de autodefinição não se dá pela separação, afastamento ou autonomização diante do outro, da existência coletiva. Como a autora ressalta, e como os aspectos que destacamos nos filmes demonstram, se autodefinir significa, na verdade, *reconhecer sua própria continuidade no coletivo*, na comunidade mais ampla. Os filmes de Tila Chitunda, Ana Pi, Safira Moreira e Yasmin Thayná – bem como o trabalho de investigação e de pesquisa que ampara as realizações das diretoras – revelam que o processo de autodefinição concerne à conquista da autonomia de dizer de si mesmo, colocando-se *diante ou ao lado* do outro, em partilha e troca. Se autodefinir, nessa acepção, não se restringe àquela noção de *self* que, associada ao prefixo “auto” circunscreve o sujeito a uma existência individualizante, aprisionada em si mesma. Ao contrário, a autodefinição se vincula à autonomia de uma enunciação que se faz *diante de* ou *junto a* seus semelhantes, em instâncias coletivas. Essa enunciação coletiva é o que permite a criação de novos laços de liberdade, tal como naquele estado de prosperidade (definido por Thayná em seu filme) em que o “pouco” de cada um de uma comunidade é aglutinado e transformado em fartura distribuída, compartilhada. Ou como as muitas *vozes-mulheres* do poema de Conceição Evaristo (presente no filme de Safira Moreira) que se juntam vibrando um eco de liberdade.

Articuladas a todos esses aspectos acima mencionados, percebemos também que as novas estéticas e as novas formas de enunciação constitutivas dos filmes de

Tila Chitunda, Ana Pi, Safira Moreira e Yasmin Thayná nos oferecem uma outra perspectiva para pensar as escritas de si e as formas de elaboração da subjetividade no cinema. Ao vincular intrinsecamente o subjetivo ao coletivo, a autodefinição realizada com os meios expressivos do cinema promove um novo laço entre subjetividade e comunidade. Os filmes que analisamos não somente inventam formas próprias de fazer cinema e enfrentam os padrões racistas que governam a história do cinema e das imagens em geral. Eles mesmos escrevem novas narrativas, fundam novos arquivos e criam novas referências estéticas. Além disso, como nossa dissertação procurou demonstrar, tais obras revelam que as descontinuidades e invisibilidades promovidas pela branquitude e pelos aparatos institucionais coloniais e suas atualizações contemporâneas nunca foram sinônimos da ausência de relações, de referências e de memória no vasto universo das formas simbólicas, do imaginário, dos modos de viver e de pensar das populações negras. Para esses filmes, a autodefinição é um processo de procura e de invenção que faz reencontrar afinidades e vínculos que não estavam perdidos: tudo se passa como se, numa travessia afro-diaspórica, as autoras retornassem ao ponto de partida de uma história coletiva com uma temporalidade muito complexa, em nada linear. E, por isso, são bem-vindas de volta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKOMFRAH, John. **A memória e as morfologias da diferença**. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (org.). O cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora. Rio de Janeiro: LDC, 2017.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2020.

AUGUSTO, Heitor. **Passado, Presente e Futuro: Cinema, Cinema Negro e Curta-Metragem**. In: Catálogo do FESTCURTASBH. Ana Siqueira [et al.]. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

BAIROS, Luiza. **Nossos feminismos revisitados**. Revista Estudos Feministas, v. 3, n. 2, p. 458, 1995.

BENTO, Maria Aparecida Silva. **Branqueamento e branquitude no Brasil**. In: Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Rio de Janeiro: Vozes, p. 5-58, 2002.

CARVALHO, Noel dos Santos e DOMINGUES, Petrônio. **Dogma Feijoadá- A invenção do Cinema Negro Brasileiro**. In: Catálogo do FESTCURTASBH. Ana Siqueira [et al.]. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

CLEAVER, Eldridge. **Alma no Exílio**. Editora Civilização Brasileira. 1971.

CRENSHAW, Kimberlé. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero**. Revista estudos feministas, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2019.

COLLINS, Patricia Hill. **Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro**. Sociedade e Estado, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016.

COLLINS, Patricia Hill. **Reflections on the outsider within**. Journal of Career Development, v. 26, n. 1, p. 85-88, 1999.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

FIGUEIREDO, Ângela. **Epistemologia insubmissa feminista negra decolonial**. Revista Tempo e Argumento, v. 12, n. 29, p. 0102, 2020.

FREITAS, Kênia. **Cinema Negro Brasileiro: Uma potência de expansão infinita**. In: Catálogo do FESTCURTASBH. Ana Siqueira [et al.]. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

FREITAS, Kênia. **Fabulações críticas em curta-metragens negros brasileiros**. Revista Multiplot! Online. 14 de março de 2019. Disponível em: <http://multiplotcinema.com.br/2019/03/fabulacoes-criticas-em-curta-metragens-negros-brasileiros/>

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro como contracultura da modernidade**. Rio de Janeiro: Editora, v. 34, 2001 (1993).

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2020.

HARTMAN, Saidiya. **Venus in Two Acts**. Small Axe, v. 12, n. 2, p. 1-14, 2008.

HARAWAY, Donna. **Saberes localizados**: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Cadernos pagu, n. 5, p. 7-41, 1995.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2017.

HOOKS, bell. **O olhar opositor**: mulheres negras espectadoras. *In*: Olhares negros: Raça e Representação. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, bell. **Teoria feminista**. Editora Perspectiva SA, 2020.

KILOMBA, Grada. **A máscara**. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, número 11, 2017. Disponível em: <https://piseagrama.org/a-mascara/>

MASHEANE, Napo. **A história delas**. Revista Zum, n. 18, 2020.

MÜLLER, Tânia MP; CARDOSO, Lourenço. **Branquitude**: estudos sobre a identidade branca no Brasil. Appris Editora e Livraria Eireli-ME, 2018.

NASCIMENTO, Beatriz. **A senzala vista da casa grande** (1981). *In*: Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidade nos dias da destruição. Diáspora Africana, Editora Filhos da África, 2018.

OLIVEIRA, Ana Carolina Moura de. **Videodançar**: um verbo possível - uma proposta metodológica para o ensino da videodança. Monografia de Conclusão de Licenciatura em Dança. UFBA, 2009.

OLIVEIRA, Janaína. **Kbela e Cinzas**: O cinema negro no feminino, do “Dogma Feijoadá” aos dias de hoje. *In*: Catálogo do FESTCURTASBH. Ana Siqueira [et al.]. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

OLIVEIRA, Janaína. **NoirBlue**. ASAP Journal. Online. 2020 Disponível em: <http://asapjournal.com/15-2-noirblue-janaina-oliveira/>

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

SENN, Orlando. **Preto-e-Branco ou Colorido (O negro no cinema brasileiro)**. 1979. *In*: Catálogo do FESTCURTASBH. Ana Siqueira [et al.]. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

SHAMBU, Girish. **For a new cinophilia**. *Film Quarterly*, 72 (3): 32–34. 2019

SOUZA, Edileuza Penha de. **Mulheres negras na construção de um cinema negro no feminino**. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 7, n. 1, p. 171-188, 2020.

WALKER, Alice. **Em busca dos jardins de nossas mães**. Bazar do Tempo. 2021

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tordesilhas, 2014.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- A VIDA É URGENTE, Direção: Yasmin Thayná. Rio de Janeiro, Brasil. 2020. 8 min.
- A MORTE BRANCA DO FEITICEIRO NEGRO, Direção: Rodrigo Ribeiro. Brasil. 2020. 10 min.
- ALMA NO OLHO, Direção: Zózimo Bulbul. Brasil. 1974. 11 min.
- AMOR MALDITO, Direção: Adélia Sampaio. Brasil. 1984. 76 min.
- BALÉ DE PÉ NO CHÃO, Direção: Lilian Solá Santiago. Brasil. 2005. 52 min.
- BATALHAS, Direção: Yasmin Thayná. Rio de Janeiro, Brasil. 2016. 25 min.
- BLACK IS KING, Direção: Beyoncé. EUA. 2020. 85 min.
- CINEMA DE PRETO, Direção: Danddara. Brasil. 2005. 11 min.
- COMPASSO DE ESPERA, Direção: Antunes Filho. Brasil. 1973. 98 min.
- DESLOCAMENTOS, PARAÍÇOS E CAOS, Direção: Tila Chitunda. Lausanne, Suíça. 2020. 8 min.
- DENÚNCIA VAZIA, Direção: Adélia Sampaio. Brasil. 1979. 7 min.
- FARTURA, Direção: Yasmin Thayná. Rio de Janeiro, Brasil. 2019. 26 min.
- FAMÍLIA ALCÂNTARA, Direção: Lilian Solá Santiago e Daniel Santiago. Brasil. 2004. 56 min.
- FOTOGRAFIA, Direção: Tila Chitunda. Pernambuco, Brasil. 2016. 25 min.
- GANGA ZUMBA, Direção: Cacá Diegues. Brasil. 1963. 100 min
- GURUFIM NA MANGUEIRA, Direção: Danddara. Brasil. 2000. 25 min.
- HISTÓRIAS DO LADO DE LÁ, Direção: Tila Chitunda e Juliana Araújo. UFPE, Brasil, 2004, 29 min.
- INSTITUIÇÃO_INTUIÇÃO. Direção: Ana Pi. França. 2020. 6 min
- KBELA, Direção: Yasmin Thayná. Rio de Janeiro, Brasil. 2015. 22 min.
- MESTRE NADO: A TERRA, A ÁGUA, O FOGO E O SOPRO, Direção: Tila Chitunda. Pernambuco, Brasil. 2013. 17 min.
- NASCENTE, Direção: Safira Moreira. Bahia, Brasil. 2020. 5min.

NOIRBLUE - DESLOCAMENTOS DE UMA DANÇA, Direção: Ana Pi, Brasil, França. 2018. 26 min.

NA POEIRA DAS RUAS, Direção: Adélia Sampaio. Brasil. 1984.

NOME DE BATISMO - ALICE, Direção: Tila Chitunda. Pernambuco, Brasil. 2017. 25 min.

NOME DE BATISMO – FRANCES, Direção: Tila Chitunda. Pernambuco, Brasil. 2019. 16 min.

O AMULETO DE OGUM, Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil. 1974. 112 min.

O DESCOBRIMENTO DO BRASIL, Direção: Humberto Mauro. Brasil. 1936. 60 min.

O SERTÃO DO ZÉ DO MESTRE, Direção: Tila Chitunda. Pernambuco, Brasil. 2010. 17 min.

ORFEU NEGRO, Direção: Marcel Camus. Brasil, França. 1959. 107 min.

ORÍ. Direção: Raquel Gerber. Brasil. 1989. 100 min.

QUILOMBO, Direção: Cacá Diegues. Brasil. 1984. 120 min

RIO, 40 GRAUS, Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil. 1955. 100 min.

RIO ZONA NORTE, Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil. 1957. 90 min.

TENDA DOS MILAGRES. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil. 1977. 136 min.

TRAVESSIA, Direção: Safira Moreira. Rio de Janeiro, Brasil. 2017. 5 min.

XICA DA SILVA, Direção: Cacá Diegues. Brasil. 1976. 117 min