

(RE)CONSTRUINDO MEMÓRIAS NEGRAS ATRAVÉS DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Naira Évine Pereira Soares¹

Resumo: O presente trabalho é fruto das primeiras impressões desenvolvidas na pesquisa de doutoramento em crítica cultural (Pós-Crítica/UNEB). A tese pretende dedicar-se em entender de que maneira realizadores negros brasileiros tem utilizado o cinema para reconstrução e manutenção de memórias negras na contemporaneidade. Leva-se em consideração que populações negras, racializadas e marginalizadas utilizam da oralidade para a perpetuação de suas epistemologias e tradições. Apesar dessas memórias terem sido apagadas, substituídas e dizimadas da história brasileira, no âmbito pessoal, familiar e social, Leda Maria Martins (2021) nos lembra que as colonizações não foram capazes de apagar do corpo/*corpus* africano e afrodiaspórico toda a sua *oralitura* da memória. Nesse artigo, discuto sobre a importância de se tratar sobre memórias negras para o cinema negro no Brasil à luz de autores como Mbembe (2018), Leda Maria Martins (2021), Candau (2021), Ayoh'omidire (2005), Jelin (2002 e 2017), Hampaté Bâ (2010), Souza (2013 e Kilomba (2019).
Palavras-Chave: Cinema Negro. Memórias Negras. Oralidade. Ancestralidade Negra.

INTRODUÇÃO

O cinema brasileiro tem passado por diversas modificações nas últimas décadas. São muitos os fatores que vem contribuindo,

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, Universidade do Estado da Bahia (Pós-Crítica/UNEB), linha de pesquisa Literatura, produção cultural e modos de vida. Integra os grupos de pesquisa NUTOPIA (UNEB) e MINUS (UFBA). Orientador: Prof. Dr. Arivaldo de Lima Alves. Endereço eletrônico: naira.nai@gmail.com.

desde as tecnologias aos novos pensamentos. Essa soma se deve à entrada de estudantes via ações afirmativas étnico-raciais, sociais e de gênero; à democratização da linguagem cinematográfica por meio de oficinas, editais e cursos livres; ao advento e barateamento de alguns equipamentos; ao aumento de cursos de cinema e audiovisual em universidades públicas descentralizadas pelo Brasil, entre outros.

Não é mais tolerável ver certas representações de minorias sociais que antes eram normalizadas, sem que haja confrontos, questionamentos e tentativas de modificações. Silva (2000, p. 75) explica que “em um mundo imaginário totalmente homogêneo, no qual todas as pessoas partilhassem a mesma identidade, as afirmações de identidade não fariam sentido”. Como o autor fala de uma realidade ideal, é certo afirmar que as fronteiras que cercam a sociedade estão muito bem explícitas. Além disso, essa divisão está associada diretamente às relações de poder, pois, a alguns corpos são permitidos a definição e significância do *outro*.

O binarismo *ou/ou* é uma das características que sustentam as relações de poder. Com a divisão da sociedade entre *nós* e *eles*, de um lado temos uma posição privilegiada e positiva em oposição a uma *outra* que está condicionada a ser compreendido com aspectos negativos e isso, por consequência, traz prejuízos tanto simbólicos quanto materiais aos sujeitos que possui essas especificidades. Polarizações como bom/mau; desenvolvido/primitivo; normal/anormal; puro/impuro, são geralmente intitulados pelo lado “positivo”, que não precisa se explicar ou ser explicado, pois já é tratado como “normal/natural”

Normalizar significa eleger — arbitrariamente — uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma

negativa. *A identidade normal é 'natural', desejável, única.* A força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como *uma* identidade, mas simplesmente como *a* identidade (SILVA, 2000, p. 83, grifo nosso).

Grada Kilomba (2019) explica sob a ótica do campo acadêmico que essa *normalização*, nos faz acreditar na existência de uma universalidade e neutralidade de corpos, territórios e epistemes. Podemos pensar o cinema ou vários outros espaços sociais em paralelo ao exemplo da teórica pois, como ela afirma “[a academia] não é um espaço neutro”, afinal,

Ele é um espaço *branco* onde o privilégio de fala tem sido negado para pessoas *negras*. Historicamente, esse é um espaço onde temos estado sem voz e onde acadêmicas/os *brancas/os* têm desenvolvido discursos teóricos que formalmente nos construíram como a/o “*Outras/os*” inferior, colocando africanas/os em subordinação absoluta ao *sujeito branco* (KILOMBA, 2019, p. 50-51).

Crescer na *outridade* (hooks, 2017; KILOMBA, 2019; HALL, 2003) é a realidade de diversos sujeitos marginalizados. Numa tela de cinema, tudo que se vê e ouve é político, as representações estão além da estética, são construções discursivas que estão baseadas em alguma(s) perspectiva(s), seja hegemônica ou não, sobre o que está sendo (ou não) mostrado. Um filme comunica de diversas maneiras, não apenas nos diálogos ou no que é mostrado, Stam e Shohat (2006) nos provoca em relação às imagens dos grupos sociais:

Quem está na frente e no centro? Como a linguagem corporal, a postura e a expressão facial comunicam hierarquias sociais, arrogância, servidão, ressentimento, orgulho? Qual comunidade é sentimentalizada? Há uma segregação estética através da qual um grupo é idealizado ou demonizado? A temporalidade e a subjetivação transmitem hierarquias sutis? Que homologias informam as

representações artísticas e étnicas/políticas? (STAM; SHOHAT, 2006, p. 303).

Um ponto bastante significativo na contemporaneidade é que a inclusão de personagens subalternizados nas produções não exclui a possibilidade da narrativa do filme, assim como a representação de seus personagens, estarem carregados de estereótipos e arquétipos negativos. Portanto, a forma como pensamos, retratamos e analisamos os filmes precisam ser responsáveis.

O NEGRO

Por um longo período, entre o final do século XIX e início do século XX, alguns intelectuais da elite brasileira se dedicaram a estudar “o problema do negro”². Em sua maioria, esses estudiosos, eram homens brancos que bebiam da ciência europeia para explicar fatores raciais em um país colonizado, o Brasil. O teórico Guerreiro Ramos (1995, p. 215), analisando criticamente tal cenário, classificou esse tipo de interesse de pesquisa como *negrotema*, já que ao invés de buscar reflexão na realidade da população negra enquanto grupo que abrigava sujeitos diversos, a matriz desse estudo se limitava a reproduzir categorizações objetificadas que não contemplavam, portanto, o leque de subjetividades de um povo, no caso, os afro-brasileiros.

Falar sobre questões raciais no Brasil é sempre uma tarefa desafiadora, pois envolve tratar de contextos históricos, culturais, políticos, econômicos e sociais. Infelizmente, é comum aprender, ao longo da vida escolar, uma versão europeia e colonizadora a respeito da história e da cultura nacional. Essa é uma questão

² Essa é epistemologia branca que entende toda a questão racial como uma problemática causada pelo próprio negro-invertendo a lógica de responsabilização de si, enquanto grupo privilegiado e opressor, junto ao sistema racista.

construída ao longo dos tempos. Os jornais contavam histórias, lendas, ficções ou parábolas que envolviam personagens negros, relegando a esses sujeitos características como, por exemplo: vilania, maldade, selvageria, paganismo, feitiçaria, ingratidão, sem falar na ideia que circundava tais narrativas de que essas pessoas necessitavam de uma suposta salvação. Isso molda o imaginário social coletivo.

Diante de tal raciocínio, era necessário embranquecer não somente a cor da população brasileira, o viés precisava ser total: estético, biológico e social. E mais, o pensamento e o discurso de uma nova identidade, nos quais a valorização da representação branca era positivada em detrimento da negatização da imagem do povo negro, foi sendo disseminada entre a população afro-brasileira que, por sua vez, acabava assimilando a ideia de que só tendo uma aparência embranquecida, poderia integrar-se, de fato ao “mundo dos brancos” (FERNANDES, 1972). O embranquecimento faz parte de um projeto ideológico, político e social muito maior. São várias frentes utilizadas para desenvolver uma estrutura. A naturalização desses processos que envolvem questões de raça e racismo molda o inconsciente de quem se beneficia e o daqueles que são as vítimas dessa narrativa que visa, entre outras coisas, manter estruturas de privilégio. Moura (2019) explica que, em relação ao esse “*problema negro*”, “determinada condição humana é erigida à categoria de problema quando, entre outras coisas, não se coaduna com um ideal, um valor ou uma norma” (MOURA, 2019, p. 223), portanto, o *problema* do negro é não ser branco.

E o que isso tudo tem a ver com o cinema?

Fazer cinema é contar histórias por uma perspectiva que pode ser individual ou coletiva, mas é política. A representação das pessoas e narrativas negras tem sido feita por olhares

eurocêntricos, brancos e elitizados desde o início do cinema e da televisão no Brasil, passando pelo histórico dos papéis padrões destinados aos personagens negros. Souza (2013) nos convida a refletir que:

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

A representação de si pode até parecer egocentrismo num primeiro momento, mas representar vai muito além de ver a imagem de algo, pode ser também a sua própria imagem ou mesmo uma dimensão da imagem original. Até a imagem original é uma representação. Nós representamos a todo tempo, não apenas em frente a uma câmera. Além disso, representar subjetividades de si ou de outras pessoas é uma característica do cinema. A todo tempo os cineastas estão representando em tela, sejam desejos, sonhos, passado, presente ou mesmo prospecções de futuro.

Em seu ensaio “Prazer visual e cinema narrativo”, a crítica britânica Laura Mulvey, aponta que em uma sociedade sexista, “o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino” (MULVEY, 2018, p. 361). Essa divisão binária e heteronormativa diz a respeito dos personagens brancos do cinema hegemônico. Os personagens negros/racializados não estão numa disputa de poder nesse cinema. A teórica e escritora bell hooks menciona que encarar o cinema, a televisão ou outras imagens audiovisuais é “se envolver com sua negação da representação negra” (hooks, 2019, p. 217). O conceito de

autodefinição que Patricia Hill Collins (2019) apresenta é muito cara para pessoas negras, pois é exatamente essa tomada do poder do cinema pelas mãos racializadas e marginalizadas. Geralmente, pessoas negras não são estimuladas a pensar por si, a voz não é central na sua existência, pois não é comum que as pessoas parem para ouvir e valorizar o que é dito. Quando não há espaços para ir em busca dessa voz e do seu lugar no mundo, é introjetado no que dizem ser o seu destino.

Collins (2019, p. 184) afirma que “o conhecimento construído do ‘eu’ emerge da luta para substituir as imagens de controle pelo conhecimento autodefinido, um conhecimento muitas vezes essencial para a sobrevivência das mulheres [e outras pessoas] negras”. A autodefinição é uma proposta poderosa, porque parte do pressuposto que quando a pessoa negra busca sua própria voz e se faz ouvir, atua enquanto sujeita humana. Posicionar-se no centro da narrativa não é narcisista, ao contrário, é uma ação fundamental para compreender como a vida é moldada por opressões interseccionais de raça, gênero, classe e sexualidade.

Apesar da premissa anterior sobre autorrepresentação, nem todos os filmes dirigidos por pessoas negras são sobre suas próprias histórias. O cinema negro é um conceito guarda-chuva que agrega diversos tipos de filmes com equipes e protagonismos negros, portanto, as narrativas são muito variadas. Na última década, tem sido notável um crescimento tanto de realizadores negros, quanto de uma certa liberdade em abordar temas mais diversificados, o que demonstra que o debate racial no país tem sido mais amplificado dentro da sociedade, e conseqüentemente, do cinema.

CINEMA NEGRO — PIONEIRISMOS

Antes de adentrar nas especificidades do cinema negro, não podemos deixar de citar a grande importância do TEN (Teatro Experimental do Negro) como um dos desbravadores nas artes negras brasileiras. Em 1944, Abdias Nascimento em conjunto com outros nomes fundam o Teatro experimental do Negro (TEN), pois enxergam que é também na dramaturgia que muitas pessoas negras encontram uma fonte de denúncia ao racismo e ao preconceito racial (SOUZA, 2013, p. 72). Até hoje, o TEN possui uma enorme relevância para a história da representação imagética da pessoa negra no Brasil. O grupo deu alguns dos primeiros passos necessários ao surgimento de outros grupos negros, seja no teatro ou nas mais variadas linguagens artísticas.

No Brasil, a literatura, o teatro e outras artes visuais passaram muito tempo tentando reproduzir o que era sucesso na Europa. Com isso, não havia muito estímulo para que movimentos inovadores aparecessem, principalmente quando falamos de artes pretas. Nascimento (2019, p. 154) cita que através do Teatro Negro, eles honrariam aqueles que “viveram, lutaram e morreram tentando libertar os povos negros, além de elevar a consciência dos afrodescendentes brasileiros”. E esse já é um grande diferencial, o cerne da questão.

O corpo preto presente nos palcos de teatro ou nas telas de cinema não era uma novidade, o cinema mudo já trazia, o teatro de rua também, o problema era justamente a forma como eram representados. Utilizavam de narrativas deturpadas e carregadas de estereótipos negativos, assim como o uso de técnicas como o *BlackFace*. Isso não mudou com o passar dos anos, como mesmo no cinema novo, que tinha uma perspectiva subversiva, os corpos negros e a cultura negra continuavam presos a estereótipos negativos, subalternidade e marginalização. E até atualmente que

ainda vemos polêmicas com diretores, atores ou humoristas que continuam a usar técnicas racistas.

Nos anos de 1970, alguns atores negros começam a se interessar em não escrever mais os filmes apenas com seus corpos, mas em posse da escrita e do olhar. Eles atuavam no cinema novo, assim como em telenovelas, mas não estavam satisfeitos com a imagem que era passada sobre as pessoas pretas e suas culturas, religiosidades e histórias. Um dos maiores pioneiros e o considerado *pai do cinema negro* é, sem dúvidas, o ator e cineasta Zózimo Bulbul.

Zózimo Bulbul é o nome artístico de Jorge da Silva, nascido em setembro de 1937 no Rio de Janeiro. Zózimo é um apelido recebido ainda na infância, e, Bulbul foi adotado por ser uma palavra de origem africana. Estreou sua carreira como ator de cinema em um dos episódios do filme *Cinco Vezes Favela* (Leon Hirzman, 1962). Foi o primeiro ator negro a protagonizar uma novela na televisão brasileira, *Vidas em Conflito* (Henrique Martins, 1969), na extinta TV Excelsior. Na época, fez par romântico com Leila Diniz, uma atriz branca, o que foi motivo de muito escândalo e, por causa disso, a novela foi vetada pela censura da ditadura militar. Zózimo atuou em mais de 30 filmes na sua carreira, boa parte das obras faziam parte do cinema novo, como por exemplo, *Ganga Zumba* (Cacá Diegues, 1963), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), *Compasso de Espera* (Antunes Filho, 1970), *A Deusa Negra* (Ola Balogun, 1977), *Filhas do Vento* (Joel Zito Araújo, 2003) e *O Papel e o Mar* (Luiz Antônio Pilar, 2010).

Zózimo dirigiu seu primeiro filme, o curta metragem intitulado *Alma no olho* em 1973 que foi inspirado no livro *Alma no exílio* (1968) de Eldridge Cleaver, líder dos Panteras Negras nos Estados Unidos. No filme, Zózimo conta, através do seu corpo, a história e trajetória do negro em diáspora, atravessa o período pré-

colonial, a escravização, a apropriação do corpo e de suas epistemes, o período pós-abolição, até o empoderamento de si. A obra conta com a trilha sonora de John Coltrane que nos envolve em consonância com a atuação espetacular de Zózimo.

Inspirado nas ideias de Zózimo, outros atores negros passaram a escrever e dirigir seus próprios filmes, como aconteceu com Valdir Onofre que em 1976 lançou *As aventuras amorosas de um padeiro* e com Antonio Pitanga que em 1978 lança *Na boca do mundo*. Souza (2013 p. 76) nos lembra que “a vida e obra de Zózimo Bulbul se conectam diretamente com a história do cinema negro brasileiro”. É indissociável.

Assim como Zózimo, tivemos uma primeira cineasta negra a desbravar o mundo do cinema negro no Brasil, Adélia Sampaio. A professora, cineasta e pesquisadora Dra. Edileuza Penha de Souza, em sua tese de doutorado, em 2013, faz um estudo sobre mulheres negras, afeto e identidade no cinema brasileiro. Através dessa tese, o Brasil passou a conhecer a primeira cineasta negra a dirigir um longa-metragem no Brasil: Adélia Sampaio, diretora de *Amor Maldito* de 1984.

Adélia Sampaio nasceu em 1944 em Minas Gerais, filha de Guiomar Joana Ferreira, mãe solo e empregada doméstica. Adélia tem uma daquelas histórias marcada pelo racismo e que desde muito cedo teve que superar muitas adversidades. Seu primeiro contato com o cinema foi através da sua irmã, Eliana, que trabalhava na *Tabajara Filmes*, uma distribuidora de filmes russos, junto com seu marido, William Cobbet.

Com 18 anos, Adélia se casou e começou a trabalhar como diagramadora de jornais e revistas. Anos depois, em 1968, já com dois filhos, Adélia passa a trabalhar como telefonista na *Difilm*, distribuidora brasileira ligada ao Cinema Novo. Nesse mesmo ano seu marido seria preso pela ditadura militar. Adélia queria muito trabalhar com cinema, mas como não teve oportunidade de

estudar, entendia que precisava ser estratégica e, por isso, o emprego como telefonista era muito importante, apesar da grande demanda em sua vida. Ela entendia que estando lá dentro e aprendendo ofícios do cinema, poderia realizar seu desejo em se tornar cineasta um dia. Claro que enquanto mulher e negra, ela precisou se impor bastante para adentrar na produção dos filmes. Primeiro como assistente e, em seguida, passou a ser diretora de produção. Nessa época trabalhou em cerca de 70 filmes, sendo que o primeiro a produzir foi *A Cartomante* (Marcos Farias, 1974). Adélia trabalhou em diversas funções antes de chegar na direção, foi produtora, produtora executiva, continuísta, maquiadora, câmera e montadora.

Adélia Sampaio é pioneira por ter sido a primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem, e mais do que isso, abordou a lesbianidade de uma maneira única que o cinema brasileiro ainda não tinha visto. Para concretizar *Amor Maldito* (Adélia Sampaio, 1984) contou com a ajuda de amigos e parceiros que tinha feito ao longo da carreira, tanto pela própria falta de recursos que o cinema sofria naquela década, como também por causa do tema polêmico. Em entrevista cedida a Gonçalves e Martins (2016), Adélia relata como conseguiu exibir seu filme:

[...] terminamos o filme e na hora da exibição nenhum dono de cinema queria o filme. Até que o dono do Cine Paulista me propõe transvestir a divulgação da porta como se fosse um filme pornô. Pensei, discuti com a galera e topamos. Deu certo! (Gonçalves e Martins, 2016).

É importante salientar o trabalho daqueles que iniciaram essa trajetória que colhe tantos frutos na contemporaneidade. A tese do professor Noel Carvalho³ traz à luz a história das pessoas negras no cinema e do cinema negro no Brasil — que são questões

³ Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul (USP, 2006).

bem diferentes — a partir de Zózimo Bulbul. Com esse trabalho, podemos entender onde e por que tudo isso começou. Aqui, a intenção é avançar nas discussões e adentrar questões contemporâneas do cinema negro contemporâneo.

CINEMA NEGRO CONTEMPORÂNEO

O cinema brasileiro tem passado por diversas modificações nas últimas décadas e são vários os fatores que têm corroborado para isso. A partir do governo do PT, houve um aumento considerável de universidades públicas e institutos federais em lugares antes inimigáveis, como cidades do interior de estados do Norte e Nordeste. Com isso, ocorreu também um acréscimo de escolas de audiovisual (Bacharelados, Tecnólogos, Licenciaturas, Especializações e Cursos livres). Além disso, as ações afirmativas que visam incentivar a entrada de mais pessoas negras, indígenas, pobres, advindas de escolas públicas, pessoas com deficiência, travestis e transsexuais, fez com que os corpos discentes das universidades brasileiras modificassem radicalmente. Esses dois fatores, em conjunto com diversos outros, estão diretamente ligados às mudanças estético-políticas no audiovisual brasileiro contemporâneo.

Nos anos de 1990, após o golpe no governo de Fernando Collor de Mello, o cinema brasileiro sofreu uma grande queda com a extinção da *Embrafilme*, maior empresa responsável pela produção e distribuição de filmes nacionais que atuou de 1969 a 1990 (QUEIROZ, 2016). Com esse congelamento das produções, que durou anos, muitos profissionais migraram para a TV, publicidade ou mesmo outras áreas para sobreviver. A melhoria só aconteceu em 1995 com a chamada *fase da retomada*, registrada a partir do lançamento do filme *Carlota Joaquina* (Carla Camurati,

1995). E é justamente nessa fase que o cinema negro passa por um novo movimento.

O final do século XX e início do século XXI foi marcado por movimentações de cineastas negros insatisfeitos com a realidade e querendo mudanças, algo que foi comum em diversas linguagens artísticas. Um grupo de profissionais e diretores negros de São Paulo, encabeçado pelo cineasta e pesquisador pela USP, Jeferson De, lança seu manifesto sobre a *Gênese do Cinema Negro* e o *Dogma Feijoadado*. O objetivo maior era sintetizar aquilo que já vinha sendo discutido desde os anos de 1970 com Zózimo e seus contemporâneos. Esses profissionais exigiam do mercado audiovisual brasileiro a inserção e valorização dos profissionais negros e negros no cinema brasileiro. Para além disso, lançam uma proposta de cinema negro brasileiro no qual as questões raciais estão no centro das narrativas brasileiras sem estereótipos negativos.

Hoje em dia esses manifestos são celebrados, porém, questionados por pesquisadores e cineastas negros mais jovens. A questão é que no início do século fazia sentido determinar o que deve e o que não deve ser feito em um cinema negro. É uma questão de disputa de narrativa numa época que poucas vezes ouvíamos as palavras “negro” e “cinema” numa mesma frase de maneira positiva. Já na contemporaneidade, com o avançar dos processos, ainda é necessário padronizar o que é um cinema negro? Já existem diversos estudos, atualmente, voltados a essa especificidade do cinema no Brasil e os pesquisadores têm encontrado fontes de debate que vão além da nomenclatura. Como diz a professora e pesquisadora Janaína Oliveira “as iniciativas de Bulbul serviram de inspiração e modelo tanto no que diz respeito à geração de produções audiovisuais negras, mas também na dimensão acadêmica de pesquisa” (2016, p. 5).

Historicamente, a atenção à presença do negro no cinema esteve focada quase que exclusivamente na representação, ou seja, na qualidade dessa presença em tela (AUGUSTO, 2018). Joel Zito Araújo (2000) lançou tanto o livro quanto o filme “A negação do Brasil: o negro e a telenovela brasileira” para tratar sobre a ausência e os estereótipos das pessoas negras na televisão brasileira a partir de uma pesquisa acadêmica. Essa atitude abriu o debate em diversos ambientes, inclusive com outros realizadores negros de cinema que viriam para a academia posteriormente.

MEMÓRIAS NEGRAS EM CINEMAS NEGROS

Falar de memória, é falar de poder. Se faz necessário a construção de uma outra lógica de memória tão importante quanto a escrita. Nem todas as sociedades possuem um pensamento cartesiano e objetivo como prega a memória eurocentrada. Ayoh’omidire (2005, p. 93) explica que desde o Iluminismo, o discurso ocidental utiliza a escrita para legitimar e universalizar apenas a civilização, a cultura e a epistemologia ocidental como uma sociedade inteligente e civilizada em detrimento de outras epistemes humanas, principalmente os povos tradicionais africanos, asiáticos e americanos. Os africanos que foram trazidos à força para as Américas tiveram “seu corpo e seu *corpus* desterritorializados” (MARTINS, 2021, p. 30) para serem escravizados, passaram por diversos tipos de violências, inclusive ter suas civilizações, religiões, culturas e línguas menosprezadas e demonizadas. Mesmo com todo massacre, os europeus colonizadores não foram capazes de apagar do corpo/*corpus* africano e de origem africana a “complexidade de sua textualidade oral e a oralitura⁴ da memória” (MARTINS, 2021, p. 31).

⁴ “A singular inscrição do registro oral que, como *littera*, ‘letra’, grafa o sujeito no

Muito do que ficou através das comunidades tradicionais, comunidades religiosas afrobrasileiras, quilombos, comunidades rurais etc. foram as oralidades. Muito do que se sabe foi passado geração em geração através dos contos e cantos, e são essas palavras que tem salvado memórias de lugares que tentaram (e ainda tentam) dizimar. Portanto o cinema negro tem uma grande importância na manutenção e disseminação dessas memórias.

La memoria tiene entonces un papel altamente significativo, como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades. A menudo, especialmente en el caso de grupos oprimidos, silenciados y discriminados, la referencia a un pasado común permite construir sentimientos de autovaloración y mayor confianza en uno/a mismo/a y en el grupo (JELIN, 2002, p. 9-10).

Ao falar de memória, tratamos de identidade, pois, “a perda da memória é, portanto, uma perda da identidade” (CANDAU, 2021 p. 59). De um lado temos o esquecimento, atrelado ao que deveria ser lembrado, e de outro temos aquilo que foi apagado. Por isso, é como Le Goff (2013, p. 437) afirma: “a memória procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro” e completa que “a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder” (LE GOFF, 2013, p. 435). Quando sociedades e comunidades que passaram por processos traumáticos preferem guardar suas recordações, tradições e memórias através da oralidade, é porque entendem que nas mãos erradas, pode ser o fim daquele povo. Elizabeth Jelin (2002, p. 17, tradução própria) completa esse raciocínio quando explica que “abordar a memória envolve referir-se a memórias e esquecimentos, narrativas e atos, silêncios e gestos. O

território narratório e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de *litura*, ‘rasura’ da linguagem, alteração significante, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas” (MARTINS, 2021, p. 25).

conhecimento está em jogo, mas também existem emoções. E existem também buracos e fraturas”.

No filme *Orí* (1989), dirigido por Raquel Gerber, Beatriz Nascimento (1989), que roteirizou e protagonizou em tela, alerta que “é preciso a imagem para recuperar a identidade. Tem-se que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade” e completa que “a memória são os conteúdos de um continente, da sua vida, da sua história, do seu passado. Como se o corpo fosse o documento”.

FALAS INCLONCLUSIVAS

Ao entender que a memória é importante tanto para os indivíduos, quanto para comunidades diversas porque ela faz parte da construção da identidade, ousou dizer que esse projeto pode trazer à tona diversos questionamentos e debates interessantes. Falar de passado, é falar do presente e futuro. Para pensar nas memórias negras aqui proposta, é fundamental pensar através de cosmovisões decoloniais e fora do ocidente, pois, como afirma Beatriz Nascimento (2018, p. 210) “a busca das origens provoca sentimentos contraditórios: o de voltar para trás, que se traduz na melancolia do *'banzo'*, mas também o de conservar e reconstruir no presente, traduzido no espírito do quilombo”. Então acessar essas memórias negras não estará necessariamente no dito, mas também no que não é dito, na expressão corporal, na escolha de planos e de luz, no corpo como um todo.

“O cinema é uma arma, nós negros temos uma AR 15 e com certeza sabemos atirar”, essa frase foi dita diversas vezes por Zózimo Bulbul e representa muito para o cinema negro. Até hoje essa frase nos mostra diversos significados. A questão é que uma

arma/câmera apontada para um corpo preto é algo cotidiano e o resultado disso é amplamente normalizado, seja estirado no chão ou violentado nas redes. Em contrapartida: “Cuidado, um negro está com uma arma/câmera na mão! Não sabemos do que ele é capaz”

REFERÊNCIAS

AUGUSTO, Heitor. Passado, Presente e Futuro: Cinema, cinema negro e curta-metragem In: *FESTCURTASBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte*. Ana Siqueira... [et al.] (organizadores). Belo Horizonte (MG): Fundação Clóvis Salgado, 2018.

ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: O negro na telenovela brasileira*. Editora Senac: São Paulo, 2000.

AYOH'OMIDIRE, Félix. *Yorubanidade mundializada: O reinado da oralitura em textos yorubá-nigerianos e afro-baianos contemporâneos*. 380f. Tese (doutorado)-Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, Bahia, 2005.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2021.

COLLINS, Patrícia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Trad. Jamille Pinheiro Dias. 1ª Ed., São Paulo: Boitempo, 2019.

FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1972.

GONÇALVES, Juliana e MARTINS, Renata. *O Racismo apaga, a gente reescreve: Conheça a cineasta negra que fez história no Cinema Nacional*. <http://blogueirasnegras.org/o-racismo-apaga-a-gente-reescreve-conheca-a-cineasta-negra-que-fez-historia-no-cinema-nacional/>. Acesso em: 1 ago. 2022.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. LivSovik (Org.); Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Organização e revisão técnica de Arthur Ituassu; Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.

hooks, bell. *Ensinando a transgredir: A educação como prática libertadora*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

- hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2002.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 7. ed. 2013.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte [MG]: Mazza Edições, 2021.
- MOURA, Clóvis. *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2 ed. 2019.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo In: XAVIER, Ismael. *A experiência do cinema – antologia*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 1ª ed, p. 355-370, 2018.
- NASCIMENTO, Abdias do. *O Quilombismo: Documentos de uma militância panafricanista*. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 3ª Ed, 2019.
- NASCIMENTO, Maria Beatriz. Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual: Possibilidades nos dias de destruição. *Diáspora africana: Editora Filhos da África*, 2018.
- OLIVEIRA, Janaína. “Kbela” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoada” aos dias de hoje. In: FLAUZINA, Ana; PIRES, Thula (Org.). *Encrespando*. Brasília: Brado Negro, 2016.
- QUEIROZ, Camile Holanda. *Eu ou ele? A figura do outro no cinema brasileiro pós-retomada*. 2016. 91f.-Dissertação (Mestrado)-Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Fortaleza (CE), 2016.
- RAMOS, Guerreiro. *Introdução Crítica à Sociologia Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.
- SOUZA, Edileuza Penha de. *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*. Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Educação. Brasília: UnB, 204p, 2013.
- STAM, Robert; SHOHAT, Ella. *Crítica da imagem eurocêntrica – Multiculturalismo e representação*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.