

A REPRESENTAÇÃO DA FAMÍLIA NEGRA DE CLASSE MÉDIA BRASILEIRA E A PRODUÇÃO INDEPENDENTE DE CURTA-METRAGENS

Carolina Santana Santos¹

Ignacio Del Valle Dávila²

RESUMO: Utilizando-se da análise dos filmes *Deus* (Vinícius Silva, 2017), *Nada* (Gabriel Martins, 2017) e *Pele suja minha carne* (Bruno Ribeiro, 2016) este trabalho tem como objetivo discutir como o nicho de produção cinematográfica de curta-metragens independentes tem preenchido a lacuna na representação da família negra de classe média brasileira. Dialogando com o que se entende como movimento de Cinema Negro Brasileiro se buscará encontrar afinidades tanto do ponto de vista temático especialmente a partir de um pensamento interseccional, assim como da posição ocupada pelas cineastas negras e suas obras no mercado cinematográfico.

PALAVRAS-CHAVE: cinema negro brasileiro; representação; interseccionalidade.

LA REPRESENTACIÓN DE LA FAMILIA NEGRA DE CLASE MEDIA BRASILEÑA Y LA PRODUCCIÓN INDEPENDIENTE DE CORTOMETRAJES

RESUMEN: A partir del análisis de las películas *Deus* (Vinícius Silva, 2017), *Nada* (Gabriel Martins, 2017) y *Pele suja minha carne* (Bruno Ribeiro, 2016) este trabajo tiene como objetivo discutir cómo el nicho de producción independiente de cortometrajes ha llenado un vacío en la representación de la familia negra de clase media brasileña. Dialogando con lo que se entiende como movimiento de Cine Negro Brasileño se buscará encontrar afinidades tanto del punto de vista temático –especialmente a partir de un pensamiento interseccional–, como de la posición ocupada por las cineastas negras y sus obras en el mercado cinematográfico.

PALABRAS CLAVE: cine negro brasileño; representación; interseccionalidad.

¹ Discente da graduação em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana.

² Artigo realizado para a atividade de TCC1 com a supervisão do docente Ignacio Del Valle Dávila e banca de avaliação composta pelas docentes Ester Marçal Fer e Angela Maria de Souza.

Introdução

Partindo de três obras cinematográficas contemporâneas realizadas por cineastas negros e selecionadas em algumas das etapas do Grande Prêmio Brasileiro de 2018, organizado pela Academia Brasileira de Cinema, esse trabalho pretende analisar como esse nicho de produção cinematográfica tem preenchido a lacuna na representação da família negra de classe média brasileira. *Deus* (Vinícius Silva, 2017) na categoria de melhor curta-metragem documentário e *Pele Suja minha carne* (Bruno Ribeiro, 2016) como melhor curta-metragem ficção concorreram somente ao primeiro turno enquanto *Nada* (Gabriel Martins, 2017) também na categoria de ficção, se tornou finalista. Os filmes compartilham do protagonismo negro em frente e atrás das câmeras e da missão de propor diferentes perspectivas sobre as vivências negras brasileiras, articulando em suas histórias marcadores interseccionais de raça, gênero, sexualidade e classe social. A escolha por tanto obras de ficção como de documentário se deu por todas contemplarem o cerne da pesquisa em questão que diz respeito à representação de famílias negras de classe média brasileira e por participarem parcial ou integralmente das seletivas deste que é considerado o festival de cinema mais importante a nível nacional.

Segundo o boletim do GEMAA (Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa) intitulado Grande Prêmio do Cinema Brasileiro 2002-2017, que analisou dados como raça e gênero das pessoas indicadas e vencedoras ao longo deste período, “o prêmio está longe de representar de forma igualitária os diversos grupos populacionais do país” (GEMAA, 2017, p. 1). Das nove categorias analisadas referentes ao formato de longa-metragem a exemplo de direção, roteiro, melhor filme, a única que houve vencedoras negras (homens e mulheres pardas e negras) foi a de atuação. Ao contrário de homens pardos e negros em várias delas houve sequer mulheres pardas e negras indicadas. Portanto, o boletim conclui que:

[...] é no quesito raça que as desigualdades se mostram mais gritantes. A despeito de comporem mais de metade da população brasileira, homens e mulheres pretos e pardos são criticamente subrepresentados no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, estando muitas vezes completamente ausentes das premiações de algumas categorias. Essa informação reveste-se de ironia uma vez que o troféu da premiação

leva não só o nome, mas, atualmente, a figura de Grande Otelo, representada na estatueta com autoria de Ziraldo (GEMAA, 2017, p. 08).

Em geral, a representação das vivências negras no cinema – e no audiovisual – brasileiro tem sido marcada historicamente por uma prerrogativa racista, dando às personagens negras, quando estas existem nas narrativas e têm falas, posições de subalternidade e baseando suas características emocionais, psicológicas e físicas em estereótipos depreciativos, como a do malandro preguiçoso ou da trabalhadora doméstica. Nesse sentido, é interessante pensar que a vivência na família e nas classes privilegiadas é um fator notavelmente negado. O preconceito racial atrelado à representação aqui opera nas duas frentes: a primeira quando coloca-se as personagens negras sozinhas, sem laços familiares e somente pertencente às classes sociais mais baixas (e com todas as problemáticas atreladas a esse ponto), e a segunda quando as excluem totalmente de outras possibilidades de vivências dentro de um mesmo grupo social étnico.

Desse modo, são ainda escassas as obras que forjam um novo olhar na tentativa de buscar complexificar tais sujeitos, suas histórias e identidades, trazendo dignidade à sua representação nas telas. No caso brasileiro, quando isso acontece um ponto comum é que elas são majoritariamente produzidas por realizadoras³ negras e em um âmbito independente de curtas-metragens. É importante destacar a assimetria que existe entre homens e mulheres realizadoras assim como no exemplo do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, que reverbera na escolha dos objetos deste trabalho já que todos os filmes analisados são dirigidos por homens.

Este artigo irá propor num primeiro momento uma análise intrafílmica com o objetivo de entender qual representação da família negra de classe média brasileira tem sido forjada por tais obras. Minha hipótese é que elas articulam marcadores interseccionais de forma a ampliar o entendimento sobre o que seriam as vivências negras brasileiras, em diálogo com os fatores que provocam as desigualdades. E num segundo momento, pretende-se entender qual a relação das temáticas retratadas com o nicho de produção independente de curtas-metragens. Segundo dados recentes divulgados pela ANCINE acerca do ano de 2016:

O mercado cinematográfico brasileiro é uma indústria protagonizada por homens brancos. Levantamento da Agência Nacional do Cinema - ANCINE tendo como base os 142 longas-metragens brasileiros lançados comercialmente em salas de

³ Como ato e decisão política todas as vezes em que me referir a um grupo ou representante que envolvam diferentes gêneros utilizarei o gênero no feminino.

exibição no ano de 2016 mostra que são dos homens brancos a direção de 75,4% dos longas. As mulheres brancas assinam a direção de 19,7% dos filmes, enquanto apenas 2,1% foram dirigidos por homens negros. Nenhum filme em 2016 foi dirigido ou roteirizado por uma mulher negra (ANCINE, 2018, sem página).

Nesse sentido, buscarei identificar possíveis diálogos entre as temáticas retratadas e esse tipo de produção. A defesa é para que essas cineastas tenham igualdade de condições e livre escolha para produzir suas obras em qualquer formato levando em consideração as especificidades de cada um, e não produzam majoritariamente em certo nicho por serem oprimidos por tal estrutura de organização e de poder do campo cinematográfico. O ponto aqui não é de maneira alguma menosprezar o âmbito curta-metragista, pois como bem aponta Arruda (2014), este é um formato riquíssimo e inclusive pouco valorizado do ponto de vista da produção cinematográfica e da pesquisa científica. A defesa é para que, por exemplo, essas profissionais não tenham dificuldade de serem contempladas em editais de fomento ou para que estejam também nas salas de cinema dos shoppings, se assim desejarem.

O Cinema Negro Brasileiro

Para adentrar ao problema de investigação dessa pesquisa farei uma breve sintetização sobre a ideia de Cinema Negro Brasileiro baseada especialmente em um dos capítulos da dissertação *Os territórios simbólicos do Cinema negro: racialidade e relações de poder no campo do audiovisual brasileiro* (2017), de Adriano Monteiro⁴.

As primeiras construções que se têm conhecimento sobre o tema são propostas pelos cineastas e críticos David Neves, em 1968 sob a tese de título de “O cinema de assunto e autor negros no Brasil”, e Orlando Senna em 1979 com o texto “O preto-e-branco ou colorido: o negro no cinema brasileiro”. Neves centra-se em obras que classifica de “assunto negro”, ou seja, narrativas que incorporam personagens e estórias da cultura afro-brasileira, já que reconhece que as de “autor negro” ainda não existiam; apesar disso, não há questionamentos ou reivindicações por parte dele em relação ao tema. O autor se utiliza da análise de filmes do Cinema Novo, como, por exemplo, *Ganga Zumba* (Cacá Diegues, 1963), movimento este que é considerado por muitas teóricas como um momento de ruptura para o tema em questão, pois ao estreitar a relação da negra como “povo” concebe uma representação positiva e posição relevante para as personagens negras em suas narrativas.

⁴ O capítulo é denominado *Os tons do debate: reflexões sobre Cinema Negro no Brasil dos anos 1960 aos dias atuais*.

Já Senna, de visão antagônica à Neves, divide a trajetória do negro no cinema brasileiro em três momentos. O primeiro denominado de “Cinema Branco” (1898-1930) seria composto das primeiras produções brasileiras, onde praticamente não existiam personagens negras ou algum tipo de abordagem de suas vivências. Já a segunda chamada de “Cinema Mulato” abrange o período do surgimento de companhias como a Vera Cruz e a Atlântida, essa última responsável por grande parte das chanchadas; nessa época o cinema é visto como um dos principais meios para propagar a ideia de identidade nacional. O autor destaca a posição estereotipada e de subalternidade ocupada pelas personagens mesmo que agora houvesse a ascensão de atrizes e atores negras, como Grande Otelo. “Segundo Senna (1979) foi neste período o processo de um despertar de um interesse meramente exótico do corpo negro no cinema brasileiro. Sobretudo a mulher negra, transformando-a apenas num mero objeto sexual” (MONTEIRO, 2017, p. 78). A terceira fase é “Negro/Povo” e configura-se pelos filmes realizados pelo Cinema Novo. O autor faz uma crítica ao movimento já que

[...] de acordo com análise de Senna (1979), o direcionamento ideológico que nortearam os cineastas cinema-novistas permitiram a ênfase no debate se concentrassem em relação às lutas de classes – obviamente, refletindo o contexto social e político da época (MONTEIRO, 2017, p. 80).

Embora o Cinema Novo comece a trazer colaborações de pessoas negras em processos de co-autoria, para haver um novo direcionamento do olhar e aprofundamento das imagens sobre ser negra no Brasil, o autor considera como ponto crucial que pessoas negras também façam parte da concepção e produção das obras cinematográficas como um todo, o que mais tarde vem a ser um dos pilares na maioria das elaborações e entendimentos sobre o conceito de Cinema Negro. E é essa experiência que Senna começa a acompanhar e se utiliza para embasar seu texto com o surgimento de produções dirigidas por alguns atores negros advindos do Cinema Novo na década de 1970, com destaque para Zózimo Bulbul com o curta-metragem *Alma no olho* (1973), considerado por muitas o mais importante precursor deste tipo de cinema no Brasil. Anos mais tarde em 1984, acontece a estreia do primeiro filme dirigido por uma mulher negra no país, *Amor maldito* de Adélia Sampaio, que retrata a relação afetiva de duas mulheres; Sueli, que se suicida mas as suspeitas da morte recaem sobre Fernanda, sua companheira. Como esperado Adélia sofreu diversas dificuldades em todas as etapas do filme a exemplo da obra precisar ser classificada como pornochanchada para que sua exibição nos cinemas pudesse ocorrer. Apenas 25 anos depois, em 2018 outro

filme dirigido por uma mulher negra adentra as salas comerciais, sendo ele *O caso do homem errado* de Camila de Moraes, um documentário sobre Júlio César, um homem negro operário que ao ser confundido com um assaltante foi assassinado pela polícia no ano de 1987 em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Apesar da co-direção com Ary Rosa, também é importante destacar a estreia no mesmo ano de *Café com Canela*, co-dirigido por Glenda Nicácio, que retrata o reencontro de Margarida, ex-professora de Violeta, uma mulher jovem e alegre que a ajuda a se recuperar de um processo de grave de depressão anos após a morte de seu único filho.

Após esse momento, é somente no início da década de 2000 que surgem iniciativas basilares para o Cinema Negro Brasileiro, como o Dogma Feijoadá, manifesto apresentado no 11º Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo e escrito pelo cineasta Jeferson De, que reivindica essa categoria de cinema, e o Manifesto de Recife, assinado por atrizes, atores e realizadoras negras durante o 5º Festival do Recife, que tem como enfoque garantir a mínima participação das pessoas negras no setor do audiovisual, e também incentivos para narrativas que valorizem essa identidade (OLIVEIRA, 2016, p. 4). Deste modo a partir desses manifestos é possível identificar o início de uma fundamental organização dos agentes envolvidos e uma agenda para o tema em questão.

Atualmente, a auto-representação negra no cinema brasileiro vive um momento singular e extremamente frutífero, resultado de extensa luta dos movimentos negros e sociais; algumas delas foram concretizadas através de ações de governos em âmbito estadual e federal a exemplo da política de cotas nas universidades públicas que teve início a partir da década de 2000, o que permitiu a formação de um maior número de profissionais negras, e consequentemente de cineastas negras e obras que refletissem sobre as questões raciais. Segundo Araújo (2018), com a implantação de tal política, “nos seus dez primeiros anos, o percentual de negros quase dobrou na universidade brasileira” (ARAÚJO, 2018, p. 83).

Em 2005, um ano após a implementação de ações afirmativas, como as cotas, apenas 5,5% dos jovens pretos e pardos na classificação do IBGE [...] frequentavam uma faculdade. Em 2015, 12,8% dos negros entre 18 e 24 anos chegaram no nível superior. [...] Comparado com os brancos, no entanto, o número equivale a menos da metade dos jovens brancos com a mesma oportunidade (VIEIRA, 2016, sem página *apud* ARAÚJO, 2018, p. 83).

Esse é também um dos principais fatores para que nos anos mais recentes a discussão comece a fazer parte da academia, o que permite que surjam propostas de conceituação possíveis para o que seria o Cinema Negro Brasileiro, vinda agora de pensadoras e cineastas

negras. Uma delas é realizada por Júlio César dos Santos em seu artigo “A quem interessa um ‘Cinema Negro’?” (2013). Para Santos

[...], pode-se inferir que se ao falar de um “cinema negro” não se está se referindo a um gênero e que, talvez, a ideia de identidade possa responder de forma mais efetiva a esta classificação nos termos propostos por Hall, Geertz e outros, em que a identidade aparece imbricada numa rede de relações sociais, históricas e culturais que ultrapassam a classificação de um estilo para mostrar-se como uma categoria. (SANTOS, 2013, p. 101 *apud* MONTEIRO, 2017, P. 89).

Destacando a importância dos manifestos citados acima, a proposta do autor dialoga com o entendimento da presença da autoria negra para tal conceito, diferentemente da autora Maíra Zenun que a partir das reflexões em seu artigo “Cinema Negro: sobre uma categoria de análise para a sociologia das relações raciais” (2014) considera de modo mais abrangente todas as narrativas que busquem (des)construir narrativas sobre a negritude independente da autoria pertencer ou não a esse grupo étnico-racial.

A autora entende o Cinema Negro como uma categoria de análise para compreender uma série de produções fílmicas que têm propostos novos referenciais, colocando a negritude no centro da discussão; tendo o propósito de reformular imagens e discursos sobre as identidades negras, visando o reconhecimento e valorizações das populações negras frente aos estereótipos racistas criados por um cinema que se configurou hegemônico, de caráter industrial, principalmente (MONTEIRO, 2017, p. 89-90).

Ainda nesse sentido, já a cineasta Viviane Ferreira, buscou desvincular a ideia de que o Cinema Negro Brasileiro tenha nascido com o Cinema Novo. Segundo ela:

Os choques estéticos protagonizados pelos cinema novistas são inquestionáveis, dentre eles destaca-se o fato de ter sido o movimento que garantiu o marco de corpos negros e expressões culturais negras sendo levados às telas do cinema como representantes legítimos da cultura popular nacional. Dando respaldo a compreensão de que o Cinema Novo aglutina muitas obras com “conteúdo negro”, ou seja, conteúdos extraídos da cultura afro-brasileira. O que não nos permite confundir o cinema de conteúdo negro, com o movimento cinematográfico intitulado de “Cinema Negro”. Dirimindo assim, a principal tensão ou compreensão equivocada de que o “Cinema Novo” tenha sido “Cinema Negro”. (FERREIRA, 2016, sem página *apud* MONTEIRO, 2017, p. 101).

A autora constrói a oposição “Estética do faminto” que representaria a posição ocupada pelas realizadoras deste cinema, essencialmente identitário, que trariam seus discursos a partir desse lugar interno e vivenciado no grupo étnico-racial ao contrário de um olhar externo, característica do Cinema Novo. Para fins dessa pesquisa, estarei dialogando principalmente com o entendimento de Ferreira.

O caminho à representatividade

Deus, *Nada* e *Pele suja minha carne* são produções independentes e em formato de curta-metragem, dirigidas e roteirizadas por homens negros cineastas (que nos três casos acumulam as duas funções) e protagonizadas por elencos negros, tendo sido lançadas nos anos de 2016 e 2017 e sendo a primeira delas documental. Fazem parte do movimento contemporâneo do Cinema Negro Brasileiro e retratam diferentes perspectivas e recortes das vivências negras, especificamente daquelas que compõem a parcela da população dos segmentos sociais médios⁵.

Deus trata da rotina de uma mulher mãe, de classe média baixa que atualmente é responsável quase que exclusivamente pelos cuidados de seu filho pequeno. Desse modo, ela se divide entre trabalhar e cuidar dele se dedicando integralmente à essas duas atividades, tendo, por exemplo, pouco ou quase nenhum tempo de lazer individual. Diferentemente das mães de *Nada* e *Pele*, aqui umas das primeiras imagens da mãe é realizando tarefas domésticas, vestindo roupas “de casa” e desarrumada. A sequência inicia com um plano geral que mostra a parte externa de sua casa especificamente a janela da lavanderia, onde a maior parte do quadro é escuro, e destaca-se a luz interna acesa e a movimentação de Roseli no espaço. Os próximos planos são detalhes ou muito fechados e dão ênfase à uma sequência de atividades: uma máquina de lavar ligada (dando continuidade ao plano geral em que ela aparecia colocando roupas no aparelho), às costas de Roseli enquanto esfrega algo no tanque, uma leiteira de água fervendo no fogo, as mãos de Roseli lavando as palmilhas e depois passando o café, uma trouxa de roupas em primeiro plano em cima de uma tábua de passar enquanto Roseli dobra outras em segundo, os braços de Roseli que agora trocam a sacola da lixeira. Neste bloco, em nenhum momento mostra-se o rosto de Roseli já que seu corpo sempre aparece bastante fragmentado, o que dá um sentido de coletividade à situação, já que muitas mulheres e mães podem se identificar com o cotidiano retratado.

Nada conta a estória de Bia, uma jovem que estuda em uma escola privada e que em breve se formará no ensino médio, mas que não pretende seguir o “próximo passo” que seria adentrar em uma faculdade. É interessante a passagem de umas das primeiras cenas: a

⁵ Embora possuam nuances entre si - o que fica evidente nos três filmes - de um modo geral são caracterizadas por terem poder aquisitivo suficiente para suprir suas necessidades básicas além de estarem inseridas em dinâmicas de consumo (a exemplo da compra de eletrodomésticos ou atividades de lazer), acesso à serviços como educação e saúde (pública ou privada) e empregos estáveis.

sequência inicia com Bia e sua mãe saindo do colégio em um plano geral, de perfil - o carro estacionado numa esquina na rua fica entre elas. Se segue em um conjunto das duas já dentro do carro em um primeiro plano, frontal. Com pouca profundidade de campo, as duas conversam lado a lado: o espaço é reduzido, abafado. A conversa é sobre o vestibular, a mãe de Bia se preocupa com seu futuro e dá conselhos à ela. A cena termina em um primeiro plano de Bia que fica pensativa. Na próxima cena, Bia está em seu quarto, que é decorado com diversas inscrições e colagens nas paredes e também com a cor lilás/roxo, presente em outras peças importantes usadas pela personagem a exemplo da touca com um “terceiro” olho, metáfora para a visão ampliada que ela tem sobre o funcionamento das coisas. A câmera está muito próxima à ela em um primeiro plano de perfil; ela inclinada põe uma música no computador. Quando inicia o remix de *I put a spell on you*, versão de 1965 por Nina Simone, ela se levanta e a câmera na mão abre um pouco mais, acompanhando o seu movimento. Ela se direciona para o fundo do quadro de costas, quase centralizada e depois dá meia volta se aproximando da câmera frontalmente ou de perfil, o que também a deixa mais iluminada diferentemente do início. Faz esse processo mais de uma vez, se movimentando lentamente enquanto tenta acompanhar o ritmo da música com o corpo, e versa uma rima sobre o processo de colonização portuguesa. A sua movimentação indica uma postura crítica frente ao mundo e a música como um lugar de expressão e liberdade para a personagem.

Em *Pele...* o conflito está na repressão da sexualidade não-heteronormativa de um adolescente, João, que se apaixona pelo seu único amigo. Na composição de cores da escola de João há o predomínio da cor azul, presente nos uniformes e nas carteiras e uma iluminação mais fria, tornando o ambiente bastante homogêneo e pouco aconchegante, o que mostra que embora João tenha sido incorporado por ele não significa que tenha sido verdadeiramente acolhido. Neste espaço não se mostra nenhuma interação dele com outras colegas ao contrário da quadra de futebol - e dos jogos -, retratado com uma paleta de cores mais diversa e quente. Apesar disso, a solidão enfrentada por João é somente suprida durante as partidas já que fora delas ele não estabelece uma relação com os outros jogadores. Isso pode ser observado na segunda cena do filme: dá-se a ideia que a partida acabou. João está sentado de modo mais encolhido na quadra sem camisa, de costas, à esquerda do quadro em primeiro plano. Com o ombro esquerdo e a maior parte de seu corpo cortado, a luz do sol bate diretamente em sua face e ombro direitos dando destaque à sua pele negra. À direita do quadro, ao fundo em segundo plano, estão os outros meninos conversando entre eles, alguns

sentados, outros de pé. Depois de um tempo, seu único amigo caminha em direção à ele e se senta ao seu lado, também de costas. Eles conversam e por fim o amigo convida João para ir à sua casa. Neste último desenho, os outros meninos ficam no centro do quadro entre os dois, indicando que existe a oposição entre João e ele: seu amigo que é branco assim como todos os outros também forma parte do grupo, ao qual o protagonista não pertence e nem é incluído.

No aspecto formal, as obras dialogam entre si ao explorarem a cotidianidade das personagens em cenários urbanos a partir de uma perspectiva realista. Muitos elementos filmicos são utilizados para a composição dessa atmosfera a começar pelo uso predominante das paisagens sonoras características dos ambientes retratados, a exemplo da cena inicial de *Pele...* em que ouvimos o ruído de deslocamento do metrô, a gravação interna do transporte e as passageiras conversando fora de quadro, na sequência final de *Nada* onde também se faz algo semelhante trazendo os sons de uma rodoviária (burburinho de pessoas, chamada para as viagens, etc), ou na casa de Roseli onde o som da televisão é sempre recorrente. Em *Nada e Deus*, também há a presença de imagens de paisagens urbanas a exemplos de centros comerciais ou avenidas movimentadas indicando esse diálogo, especialmente no primeiro que é uma ficção mas que tenta se aproximar ao máximo desse universo não-ficcional, sobretudo do que compõe a realidade da classe trabalhadora. As obras, especialmente *Pele...* e *Deus*, fazem pouco ou quase nenhum uso de música extra-diegética, e em *Nada* há a tentativa de transformá-la em diegética sempre que possível. No caso dos dois últimos, a composição da trilha musical é utilizada para compor as filiações das personagens: em *Bia*, a sua relação muito próxima com o rap e também com a negritude, ao qual remete tanto o tema inicial (o reggae *Cabeça de gelo*, de Shalom Israel) como o de Nina Simone. Em *Deus*, há uma cena em que Roseli e Breno estão em uma pracinha e tocam diversos funks entrecortados ao acompanhar diferentes momentos de Breno brincando (sugerindo a fragmentação verossímil dos planos). O gênero está bastante associado à espaços periféricos, um lugar essencial para se pensar a temática central abordada pelo filme.

Além disso, ao utilizar locações como cenários, muitas delas externas, percebe-se um uso frequente de luz natural com o intuito de promover maior proximidade com o que seria o ambiente frequentado pelas personagens. Em alguns momentos também se faz uso de câmera na mão, movimento que dá sensação de maior realismo para a situação retratada a exemplo das cenas de futebol em *Pele...* ou o deslocamento de Roseli nos ônibus. O travelling vertical

que abre *Nada* enquadrando a paisagem de modo irregular e ora mais próximo, ora mais aberto pode simular a vista da janela de um transporte comum como um carro sendo uma espécie de passeio pela cidade.

A montagem é narrativa no caso das ficções, mas em *Deus* embora a organização dos eventos pudessem ser outras há a continuidade espaço-temporal entre ações. A estética do cinema direto dá uma ideia de transparência para a narrativa embora haja momentos mais opacos como a distância e imobilidade da câmera em algumas cenas ou a conversa entre Roseli e seu ex-companheiro, que enquanto fala com ela também olha para alguém fora de quadro.

Os diálogos se dão em sua maioria de maneira bastante coloquial e em *Nada* é possível notar que se explora essa questão, já que o sotaque e as gírias locais predominam as falas, constituindo um elemento característico e identitário da composição das personagens.

Por fim, além de estas serem propostas estéticas e formais deliberadas e pertinentes às narrativas também podem ser analisadas através de um viés de produção e de organização da estrutura do campo cinematográfico, levando em conta a posição periférica ocupada pelas - pouquíssimas - cineastas negras que articulam na maioria das vezes uma condição muito limitada de recursos.

No que se refere a abordagem temática, as três obras também compartilham de algumas questões. A primeira delas é a inadequação das protagonistas às estruturas e dinâmicas sociais ao quais estão inseridas. No caso de *Pele...* quando a sexualidade não-heteronormativa é descoberta isso torna o protagonista suscetível à violências simbólicas – o acesso de raiva do amigo e o bilhete no colégio – e possivelmente um maior isolamento em seu círculo social. Em *Deus*, a maternidade que não atende aos requisitos de uma família “plenamente” formada, ou seja, sem uma figura masculina/paterna aprofunda uma função exclusiva, acumulada e solitária da maternidade. Em *Nada*, a possível renúncia de Bia ao papel ou aos ritos que deveria cumprir para a passagem da vida adulta poderiam ser interpretados como uma espécie de “desperdício”, já que a maioria de seus pares não almejam da mesma posição e dos mesmos privilégios. Bia é a primeira pessoa da família a poder adentrar à universidade. A educação é a principal forma de mobilidade e ascensão social para as pessoas negras brasileiras sendo o que motiva sua família a pressioná-la tanto sobre o tema, por entender este caminho como uma via para uma vivência menos precária e menos opressora.

Em segundo lugar, nota-se uma presença pujante da solidão e do isolamento enfrentado pelas personagens resultado da interação da raça com os outros marcadores interseccionais, como as sequências iniciais de João após a partida de futebol com os colegas, Bia escrevendo no corredor da escola e Breno brincando no parquinho. Inclusive, no caso das duas primeiras destacam-se o fato que seus colégios configuram-se por pessoas de maioria branca e as duas amigas mais próximas das personagens também o serem, de forma que a família é um dos únicos núcleos de relações onde se encontra o mesmo marcador racial.

Todos esses marcadores, de classe, raça, gênero e sexualidade que podem ser destacados das histórias operam de forma imbricada assim como propõe o conceito de interseccionalidade, que surge pelo movimento feminista negro no início dos anos 2000 no contexto anglo-saxão, a partir do entendimento de mulheres negras que não encontravam suas especificidades atendidas nem no movimento feminista, nem no movimento negro. Uma delas é Kimberlé Crenshaw, que cunha o conceito a partir de reflexões anteriores como o livro *Black Feminist Thought* (1990) de Patricia Collins.

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. (CRENSHAW, 2002: 177 *apud* RODRIGUES, 2013, p.6).

Ainda de acordo com o pensamento de Collins, Ribeiro (2017) utiliza o *feminist standpoint*, que a tem como uma de suas principais autoras, para discutir sobre a ideia de lugar de fala a partir da defesa de Bairros (1995).

A outra tentativa mais recente de transformar as categorias mulher experiência e política pessoal é o ponto de vista feminista (*feminist standpoint*). Segundo essa teoria, a experiência da opressão sexista é dada pela posição que ocupamos numa matriz de dominação onde raça gênero e classe social interceptam-se em diferentes pontos. Assim uma mulher negra trabalhadora não é triplamente oprimida ou mais oprimida que uma mulher branca numa mesma classe social, mas experimenta a opressão a partir de um lugar que proporciona um ponto de vista diferente sobre o que é ser mulher numa sociedade desigual racista e sexista. Raça, gênero, classe social e orientação sexual reconfiguram-se mutuamente formando o que Grant chama de um mosaico que só pode ser entendido em sua multidimensionalidade. De acordo com o ponto de vista feminista, portanto, não existe uma identidade, pois a experiência de ser mulher se dá de forma social e historicamente determinadas. [...] (BAIROS, 1995, p. 461 *apud* RIBEIRO, 2017, p. 70).

Embora seja mais associado ao campo do feminismo negro estas são reflexões oportunas para a pesquisa aqui realizada. É a partir do entrecruzamento dos marcadores que se dão as histórias (vidas) das personagens, o que geram distintas formas de opressão e

situações de desigualdade. Nesse sentido, é possível dizer que a construção de vivências negras se dá ao se explorar pontos recorrentes à diferentes pessoas e contextos, mas que ao serem identificadas socialmente pela mesma raça compartilham de experiências comuns. E a partir deste entendimento, resgatando também a ideia de lugar de fala, é através desse *novo e específico* lugar de enunciação – cineastas negras e suas obras – que tem-se a oportunidade de romper um padrão de representação estigmatizado possibilitando novas imagens e – alguma – representatividade para a negra no cinema.

O racismo é estrutural e a interseccionalidade entre gênero, raça e classe coloca as mulheres negras, na sociedade, em lugares subalternos. Porém, essa não é a única realidade, mulheres negras estão acessando cada vez mais o ensino superior, empreendendo, contando suas histórias e mostrando o quanto essas imagens contribuem para a manutenção do status quo e para a continuação dessa relação de poder estabelecida entre as mulheres negras e a branquitude (SANTOS, 2017, p. 151).

Em *Pele...*, temos um jovem negro pertencente à classe média, que estuda e mora com a mãe em uma casa bem estruturada e confortável. Ele não foi corrompido pelo crime e nem é violento ou másculo, pelo contrário é bastante introspectivo e sensível. Se sente atraído por meninos embora não seja “afeminado” e/ou extrovertido. Já em *Nada* temos um cenário semelhante. Bia, que é de mesma classe, também mora com a família (nesse caso também com o pai) e está para concluir o ensino médio. Com 18 anos, ela não cumpre os requisitos da “mulata”: ela não tem o corpo magro, não veste roupas curtas ou que destaquem seus atributos corporais. Seu modo de se vestir e se comportar não expressam a feminilidade que supostamente deveriam e é formado por boné, piercing, tatuagem, um relógio grande de pulso. O único momento que destoia é seu aniversário em que ela aparece apenas com os cabelos soltos, sem nenhum acessório, e com uma blusa “feminina” indicando que nem sempre ela consegue não ceder às pressões externas, nesse caso dos familiares; outro exemplo mais profundo é seu cabelo alisado. Bia está mais próxima da representação da mulher não-feminilizada, geralmente associada à lesbianidade ou transgeneridade que em nenhum momento é assumida pela obra, o que não a delimita como personagem. Já em *Deus*, a abordagem da mulher negra trabalhadora também não perpassa por esse lado da hiperssexualização, o que nos levaria normalmente à servidão, o que também não acontece. Roseli e Bia são mulheres negras, protagonistas de suas próprias vidas, que não estão ali para compor figuração ou servir à ninguém.

Considerações finais

Mesmo com um cenário bastante mais positivo e otimista, as cineastas negras ainda se posicionam à margem da indústria sendo suas obras caracterizadas por baixíssimo orçamento e pela circulação em circuito restrito. Ou seja, ainda há muitos entraves para consolidação do Cinema Negro Brasileiro a começar em termos de produção assim como aponta Oliveira (2016):

O cinema negro é um projeto em construção no Brasil. Tal projeto tem na busca por autonomia da representação das culturas negras no campo das imagens sua principal missão, tendo para isto que lidar com obstáculos em todas as esferas da produção audiovisual (OLIVEIRA, 2016, p.1).

“Assim, no âmbito das produções audiovisuais negras contemporâneas, um espaço quase que exclusivamente composto por filmes de curta-metragem [...]” (OLIVEIRA, 2016, p. 6) e que tem como principal janela de exibição os festivais cinematográficos, são características que também podem ser identificadas no caso das três obras aqui selecionadas. Pode-se perceber que as obras analisadas configuram parte de um novo momento na história do cinema brasileiro tendo um número mais expressivo de filmes realizados por cineastas negras, o que possibilita que as narrativas partam de um novo lugar de experiências e dêem origem à representações mais dignas e complexas para as vivências negras brasileiras. Esse novo momento deve-se a diferentes fatores a exemplo da políticas de cotas raciais nas universidades públicas assim como editais de fomento com recortes específicos tanto raciais como para o formato de curta-metragem. Apesar disso, as produções se concentram em um nicho de mercado menos abrangente e rentável, o que denuncia a opressão exercida dentro do campo cinematográfico à essas profissionais, e conseqüentemente incitam o caminho alternativo percorrido por suas obras. Ao buscarem retratar as experiências de grupo socialmente oprimido, as realizadoras negras encontram no formato de curta-metragem – mais acessível e autônomo em termos de produção e mercado – o lugar ideal para concretizar as suas narrativas. Sendo assim, compõem uma trajetória alternativa já que não se encaixam nos requisitos da indústria provocando um cenário extremamente desigual, onde pouquíssimas pessoas negras disputam ao direito pela sua representação e de seus pares.

Bibliografia/Referências

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

ARRUDA, Talita do Amaral. **Curta-metragem brasileiro: especificidades, circuito exibidor e circuito distribuidor**. 2014. 141 f. TCC (Graduação) - Curso de Curso de Comunicação Social, Habilitação em Publicidade e Propaganda, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

BRASIL. ANCINE. **ANCINE apresenta estudo sobre diversidade de gênero e raça no mercado audiovisual**: Dados apontam domínio de homens brancos nas funções de liderança. 2018. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-apresenta-estudo-sobre-diversidade-de-g-nero-e-ra-no-mercado>>. Acesso em: 10 set. 2018.

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

MONTEIRO, Adriano Domingos. **Os territórios simbólicos do Cinema Negro: Racialidade e relações de poder no campo audiovisual brasileiro**. 2017. 235 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidades) - Departamento de Comunicação, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017.

OLIVEIRA, Janaína. “Kbela” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoada” aos dias de hoje. In: VALENTE, António Costa; CAPUCHO, Rita. **AVANCA | CINEMA 2016**. Portugal: Avanca Cinema International Conference, 2016. p. 1-9.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte (MG): Letramento, Justificando, 2017.

RODRIGUES, Cristiano. **Atualidade para o conceito de interseccionalidade para a pesquisa e prática feminista no Brasil**. Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos): Florianópolis, 2013. ISSN 2179-510X.

SANTOS, Bea Gerolim dos. A (auto) representação da mulher negra no cinema brasileiro contemporâneo. Curitiba, 2017: **Mosaico**, n.14, jul./dez. p. 150-164.

Filmografia

DEUS. Direção de Vinícius Silva. Produção de Rodrigo Acedo e Vinícius Silva. Planetário: São Paulo, 2017.

NADA. Direção de Gabriel Martins. Produção de André Novais, Gabriel Martins, Maurílio Martins e Thiago Macêdo Correia. Filmes de Plástico: Minas Gerais, 2017.

PELE SUJA minha carne. Direção de Bruno Ribeiro. Produção de Julia Monnerat e Laís Diel. Rio de Janeiro, 2016.