

SOBRE AFETOS, MEMÓRIAS E TERRITÓRIOS NAS VIVÊNCIAS DE PESSOAS NEGRAS IDOSAS: UMA LEITURA DOS CURTAS-METRAGENS *O VELHO REI* E *O DIA DE JERUSA*

Alex Santana França¹

Resumo: Os cinemas negros no Brasil têm se debruçado sobre diferentes temáticas relacionadas às vivências de pessoas negras no país, com diversos recortes e atravessamentos identitários. A proposta deste artigo é discutir como os filmes *O velho rei* (2013), direção de Ceci Alves, e *O dia de Jerusa* (2014), direção de Viviane Ferreira abordam a temática da velhice em pessoas negras, destacando, especialmente, como as relações afetivas são construídas entre as personagens, suas conexões com a memória e com os territórios onde seus corpos transitam. A metodologia adotada foi a exploratória e analítica, embasada em conceitos oriundos de diferentes áreas do conhecimento. As primeiras considerações apontam que os dois filmes apresentam novas imagens e novos sentidos sobre o envelhecimento de pessoas negras, além de recuperar a dignidade desses sujeitos para o afeto e a valorização de suas memórias e territórios.

Palavras-chave: Cinema negro brasileiro. Velhices negras. Afetos. Memórias. Territórios.

ABOUT AFFECTIONS, MEMORIES AND TERRITORIES IN THE EXPERIENCES OF ELDERLY BLACK PEOPLE: A READING OF THE SHORT FILMS *O VELHO REI* E *O DIA DE JERUSA*

Abstract: Black cinemas in Brazil have focused on different themes related to the experiences of black people in the country, with different perspectives and identity crossings. The purpose of this article is to discuss how the films *O Velho Rei* (2013), directed by Ceci Alves, and *O Dia de Jerusa* (2014), directed by Viviane Ferreira, address the theme of old age in black people, highlighting, especially, how relationships Affective relationships are built between the characters, their connections with memory and with the territories where their bodies travel. The methodology adopted was exploratory and analytical, based on concepts from different areas of knowledge. The first considerations indicate that the two films present new images and new meanings about the

1. Professor Assistente do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz, pesquisador, escritor, cineclubista, curador e crítico de cinema. Membro da Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN).  

aging of black people, in addition to recovering the dignity of these subjects for the affection and appreciation of their memories and territories.

Keywords: Brazilian black cinema. Black people old ages. Affections. Memories. Territories.

Sim, vidas negras idosas importam: ressignificando imagens nos cinemas negros

“Recordar é preciso
O mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos.
A memória bravia lança o leme:
Recordar é preciso.
(EVARISTO, 1992, p. 17).

Nas últimas décadas têm sido expressivo o crescimento da população idosa no Brasil, com o conseqüente aumento da expectativa de vida. Entretanto, segundo o último Relatório Anual das Desigualdades Sociais, produzido pelo Núcleo de Estudos de População, da Universidade de Campinas (Unicamp), publicado em 2011, a expectativa de vida entre pessoas negras no país ainda é menor que a de pessoas brancas (67 anos para pessoas negras e 73 anos para pessoas brancas, em média). Alguns fatores podem justificar esses dados, como a contrastante situação socioeconômica que diferencia esses grupos, aliados ao abandono familiar e à solidão. Essa, com certeza, é mais uma estratégia do projeto de extermínio dos povos negros no Brasil, iniciado desde os tempos da colonização portuguesa e da escravização, e que não está apenas localizado no espaço do corpo. Genocídio pode ser entendido também enquanto prática política de aniquilamento das histórias, memórias e conhecimentos (epistemicídio) destes grupos, ou seja, através do silenciamento, apagamento, queima e exclusão de suas palavras pelo poder hegemônico e sua ordem do discurso. Isso porque mesmo depois do período escravocrata, uma nova configuração mantenedora da subserviência e de controle dos corpos dos africanos e seus descendentes foi construída. Este sistema caracterizou-se em duas tecnologias de poder, fundamentadas no final do século XVIII com a tentativa de constituir sociedades de normalização. Nesse sentido, a primeira é a técnica

disciplinar – situada no corpo – ou seja, manipulando e disciplinarizando os corpos, tornando-os úteis e dóceis para servir o Estado (FOUCAULT, 1987). E a segunda técnica visa controlar a vida, não mais individualmente, mas coletivamente, com a máxima enunciativa do “Fazer viver e deixar morrer”. A eliminação do outro indesejável tem como marcador o dispositivo da racialidade, ou seja, a marca para eliminar o outro “deixar morrer” tem sido, também, a cor da pele, ainda pautada na superioridade de uma raça sobre a outra, ou nas benesses sociais.

Ainda como afirma o filósofo francês Michel Foucault (1987, p. 306), “o racismo é indispensável como condição para poder tirar a vida de alguém”. Ou seja, se, dentro do contexto da escravização, a necessidade de manter a dominação sobre o outro em relação a suas vantagens econômicas e psicossociais levaram os defensores da colonização a recorrer não apenas à força bruta, mas a outros mecanismos, como os de controle, com o fim da escravidão, outros recursos foram utilizados para provar e demarcar lugares de supremacia da população branca e de subalternidade da população negra. Além dos já mencionados anteriormente, inclui-se também a não possibilidade de pessoas negras amarem e serem amadas, como ressalta a professora, feminista e ativista política, bell hooks, no texto “Vivendo de amor” (2010):

O sistema escravocrata e as divisões raciais criaram condições muito difíceis para que os negros nutrissem seu crescimento espiritual. Falo de condições difíceis, não impossíveis. Mas precisamos reconhecer que a opressão e a exploração distorcem e impedem nossa capacidade de amar (hooks, 2010).

Não distante de questões atuais que cerceiam a sociedade brasileira, os cinemas negros têm se debruçado sobre diferentes temáticas relacionadas às vivências e experiências de pessoas negras no país, com diversos recortes e atravessamentos identitários. A proposta deste artigo é analisar e discutir como produções cinematográficas em curta-metragem têm abordado a temática da velhice em pessoas negras, já que nas sociedades africanas e afrodescendentes, os mais velhos são reconhecidos e respeitados como detentores do conhecimento e das memórias, individuais e coletivas. Em contraponto às representações comumente veiculadas nos meios de comunicação hegemônicos, nas quais os personagens

negros velhos permanecem naturalizados em condição de subalternidade, sem história, subjetividade ou laços de pertencimento, diferentes obras filmicas, produzidas por cineastas negros e negras da contemporaneidade, apresentam novas imagens e novos sentidos sobre o envelhecimento para o homem e para a mulher negra. Para a presente discussão, foram analisados dois filmes em curta-metragem dirigidos por duas cineastas baianas: *O velho rei*, uma produção da Ganga Zumba Produções e Obá Cacauê Produções, com roteiro, produção e direção de Ceci Alves, lançado em 2013, e *O dia de Jerusa*, uma produção da Odun Filmes, com roteiro e direção de Viviane Ferreira, lançado em 2014.

A atuação das mulheres negras na produção cinematográfica brasileira tem se manifestado principalmente no documentário e no próprio curta-metragem, a exemplo de, além das duas cineastas já citadas, Lilian Santiago, Juliana Vicente, Jamile Coelho, Cintia Maria, Larissa Fulana de Tal, Renata Martins, Yasmin Thainá, entre outras. Jornalista de formação, Ceci Alves também é uma reconhecida documentarista e curta-metragista, premiada no Brasil e no exterior, com forte atuação na militância político-social, ao investir no protagonismo de sujeitos invisibilizados, de uma forma afetiva e engajada. Além de *O velho rei*, dirigiu os curtas-metragens *Doido Lelé* (2009) e *Da alegria, do mar e de outras coisas* (2012). Já Viviane Ferreira, também natural de Salvador, mas atualmente residindo em São Paulo, além de advogada, é formada em Cinema pela Escola de Cinema e Instituto Stanislavsky. Dirigiu seu primeiro curta-metragem, intitulado *Dê sua ideia, debata*, em 2008. Sua produção audiovisual também está fortemente vinculada ao ativismo negro. Foi presidenta da Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), presidenta do Comitê Brasileiro de Seleção do Oscar 2021, e assumiu recentemente a presidência da SPCine, empresa estatal do município de São Paulo, que objetiva promover o desenvolvimento da indústria audiovisual local.

Para o desenvolvimento deste trabalho foi realizada uma pesquisa exploratória e analítica. A análise filmica das produções selecionadas terá sua argumentação embasada em conceitos e teorias oriundas de diferentes áreas do conhecimento (Sociologia, História, Psicologia, Filosofia, Literatura etc.), configurando-se com um estudo de caráter interdisciplinar.

Os pesquisadores Jacques Aumont e Michel Marie acreditam que existe análise fílmica “quando se produz uma ou várias das seguintes formas de conteúdo crítico: a descrição, a estruturação, a interpretação, a atribuição” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 13). Ainda de acordo com eles, a intenção da análise é sempre

chegar a uma explicação da obra analisada, ou seja, à compreensão de algumas de suas razões de ser. Por isso, ela é tanto o fato do crítico atento em firmar seu julgamento, quanto do teórico preocupado em elaborar um momento empírico de seu trabalho conceitual, mas ela pode também constituir, por si mesma, uma atividade autônoma, paralela à crítica, não tendo, porém, o caráter de avaliação (AUMONT; MARIE, 2003, p. 13).

Para o teórico Francis Vanoye (1994, p. 12), pelo menos dois motivos justificam a análise fílmica: primeiro, porque a análise “trabalha o filme, no sentido em que ela o faz ‘mover-se’, ou faz se mexerem suas significações, seus impactos”; segundo, porque a análise “trabalha o analista, recolocando em questão suas primeiras percepções e impressões conduzindo-o a reconsiderar suas hipóteses ou suas opções para consolidá-las ou invalidá-las” (VANOYE, 1994, p. 13). O autor postula dois eixos de interpretação, ambos também pertinentes para a análise proposta neste trabalho: o eixo sócio-histórico e o eixo simbólico. O primeiro concebe o filme como um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico. Sua hipótese diretriz é a de que um filme sempre fala do presente, ou sempre diz algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção (VANOYE, 1994, p. 54), independentemente de ser um filme histórico ou de ficção. A análise e interpretação simbólica, por sua vez, não se detém no sentido literal, situa de imediato o que é dito e mostrado em relação com um outro sentido (VANOYE, 1994, p. 54).

A pesquisadora Manuela Penafria (2015) ainda acrescenta duas etapas fundamentais nesse processo analítico: a decomposição, ou seja, a descrição do filme; e a interpretação, isto é, o estabelecimento e compreensão das relações entre os elementos decompostos. Em relação às propostas de análise apresentadas pela autora, optou-se, inicialmente, pela de conteúdo. A análise de conteúdo considera o filme “como um relato e tem apenas em conta o tema do filme” (PENAFRIA, 2015, p. 6). A aplicação

deste tipo de análise, implica, em primeiro lugar, identificar-se o tema de um filme, para em seguida, fazer um resumo da história e a decomposição do filme tendo em conta o que o filme diz a respeito do tema. Neste tipo de análise encontra-se, sobretudo, o modo como o realizador concebe o filme e como o filme permite pensar e lançar novos olhares sobre o mundo (PENAFRIA, 2014, p. 7).

A proposta de leitura interpretativa dos dois filmes selecionados levou em consideração, especialmente, como as relações afetivas são construídas e desenvolvidas entre as personagens principais dos dois filmes, suas conexões com a memória individual e coletiva e com os territórios onde seus corpos transitam. No enredo do filme *O velho rei*, Climério (interpretado por Antonio Pitanga), a partir de um pedido inusitado de sua filha Cleonice (interpretada por Jussara Mathias), que vive fora do país, passa a gravar, com uma câmera filmadora enviada por ela, sua rotina diária e tudo o que vê à sua volta. Ele cuida da casa, passeia pelas ruas do Rio de Janeiro e encontra os amigos da filha, e registra tudo nas imagens em vídeo. Já em *O dia de Jerusa*, a jovem Silvia (interpretada por Débora Marçal) trabalha com pesquisa de mercado para uma marca de sabão de lavar roupa e segue pelas ruas do Bixiga entrevistando seus moradores. Um dia, ela conhece Jerusa (interpretada por Léa Garcia), moradora de um sobrado antigo. O filme narra a história desse encontro entre Jerusa, uma senhora idosa que está preparando o almoço comemorativo de seu aniversário, e Silvia, uma pesquisadora de opinião que aplica um questionário sobre sabão em pó. Enquanto aguarda a chegada dos filhos e netos em sua casa, Jerusa recebe a visita de Silvia. A pequena visita, estimada para durar apenas alguns minutos, se estende ao longo da narrativa, quando o encontro das duas, de um lado, faz emergir as memórias de um passado translúcido da mais velha, de outro, revela os anseios de uma jovem mulher negra em realizar seus objetivos. O diálogo entre as duas personagens ainda revela noções surpreendentes sobre o tempo, a memória e as relações humanas. O filme também se destaca pelo protagonismo feminino, seja no elenco, com as atrizes que interpretam as personagens principais, seja no roteiro e na direção.

Sobre afetos e vivências de pessoas negras idosas

No ensaio “Vivendo de amor” (2010), bell hooks aponta para a construção histórica da vivência do amor pelo povo negro, principalmente pela mulher negra, apresentando-a como sujeito violado e invisível ao longo dos anos, a começar pelo processo de escravização:

Nossas dificuldades coletivas com a arte e o ato de amar começaram a partir do contexto escravocrata. Isso não deveria nos surpreender, já que nossos ancestrais testemunharam seus filhos sendo vendidos; seus amantes, companheiros, amigos apanhando sem razão. Pessoas que viveram em extrema pobreza e foram obrigadas a se separar de suas famílias e comunidades, não poderiam ter saído desse contexto entendendo essa coisa que a gente chama de amor. Elas sabiam, por experiência própria, que na condição de escravas seria difícil experimentar ou manter uma relação de amor (hooks, 2010).

Um aspecto essencial do pensamento de hooks é combater o discurso que reduz o amor ao status de sentimento, desprovido de ação política, permitindo e reforçando as estratégias que colocam o amor como justificativa para dominação e controle, como ocorreu no pós-Abolição:

A prática de se reprimir os sentimentos como estratégia de sobrevivência continuou a ser um aspecto da vida dos negros, mesmo depois da escravidão. Como o racismo e a supremacia dos brancos não foram eliminados com a abolição da escravatura, os negros tiveram que manter certas barreiras emocionais. E, de uma maneira geral, muitos negros passaram a acreditar que a capacidade de se conter emoções era uma característica positiva. No decorrer dos anos, a habilidade de esconder e mascarar os sentimentos passou a ser considerada como sinal de uma personalidade forte. Mostrar os sentimentos era uma bobagem (hooks, 2010).

Nesse sentido, a intelectual estadunidense reivindica uma definição nítida e concisa do amor para que, a partir disso, seja possível avançar enquanto coletividade. Hooks, inclusive, tem sido uma das mais expressivas referências no debate e teorização sobre o tema da afetividade em vivências de pessoas negras e sua correlação com a comunidade, a família e a cultura. Ela defende a ideia de que o afeto ajuda a interromper os ciclos de violência e traumas que advém de outros tempos, como mencionado acima. Nesse sentido, a produção de obras que integrem o chamado “cinema negro no feminino” (SOUZA; MARQUES, 2021) tem constituído um território

fecundo, onde mulheres negras transformam seus filmes em narrativas que valorizam subjetividades e devolvem a dignidade de elas amarem e serem amadas. Por meio do enfrentamento cotidiano do racismo, estruturado em um padrão estético que ensina mulheres negras a negarem a si mesmas, os dois filmes analisados buscam retomar, em valores civilizatórios negro-brasileiros, as referências de beleza, de dignidade afetiva e subversão por meio das quais constroem regimes de visibilidade em que os corpos femininos negros podem ser compreendidos com base no conceito de agência, que resulta da ação das forças discursivas e dos indivíduos, que são encorajados a resistir, a modificar e a rever os discursos dominantes, ou seja, a assumir a posição de sujeito e o exercício cotidiano de autoafirmação negra feminina na sociedade, assim como corpos e sujeitos que podem amar e ser amados.

O velho rei é, acima de tudo, um filme sobre afeto entre pai e filha. Uma das cenas mais bonitas para ilustrar essa relação de afetividade é a cena final em que o personagem Climério dança, alegre, na sala do seu apartamento, ouvindo a canção “BR-3”, interpretada por Tony Tornado, enquanto a filha, emocionada, observa tudo pela tela do computador. A trama investe nessa apaixonada relação, marcada pela distância e pela saudade, situação recorrente na vida de muitas pessoas. Já em *O dia de Jerusa*, o afeto entre diferentes gerações também transborda a narrativa, dessa vez, entre uma mãe, que também é avó, e uma jovem desconhecida. Na trama, Silvia trabalha em uma empresa de pesquisa de público. Ela foi encarregada de ir à casa de Jerusa para preencher um formulário sobre uma marca de sabão em pó. Entretanto, durante a entrevista, ela foi surpreendida com respostas nada convencionais de Jerusa, que se remetia a lembranças de sua vida a cada pergunta feita: sobre a mãe, que lavava roupas no rio, sobre seu casamento e marido falecido, sobre os filhos e netos. Inicialmente impaciente, Silvia foi se envolvendo com Jerusa, que fez com que a jovem percebesse a vida de uma maneira diferente. A cena que destaco para ilustrar essa relação de carinho e de cuidado entre as duas, que foi se construindo ao longo do filme, é quando Silvia ensina a Jerusa uma cantiga de aniversário que aprendeu na Bahia. Isso porque, no dia da visita, Jerusa estava comemorando 77 anos de vida e, inclusive, ela havia preparado um almoço para receber filhos e netos, mas ninguém apareceu.

Nesse sentido, o filme também aborda, com grande sensibilidade, o tema da solidão da mulher negra idosa no contexto brasileiro. No encontro dessas duas mulheres, angústias e solidão são traduzidas em sentimentos de pertencimento e ternura, como se pode observar também na mudança de postura da pesquisadora Silvia, que, incomodada com a dificuldade de Jerusa em responder o questionário, vai até o banheiro, onde encontra um jornal do dia e vê seu nome na lista de aprovados no vestibular da Fuvest, Fundação Universitária para o Vestibular, que é uma fundação brasileira de direito privado ligada à Universidade de São Paulo, cujo objetivo principal é a realização dos exames vestibulares para admissão a essa instituição. Eufórica, ela vai compartilhar a excelente notícia com Jerusa, porém, esta, que já havia percebido a impaciência da jovem, devolve os questionários já respondidos, indicando que a pesquisa havia terminado. Um pouco surpresa e decepcionada, Silvia recebe os papéis, mas retribui a gentileza da idosa lhe ensinando uma cantiga, uma forma baiana, aprendida na infância, de parabenizar quem festeja aniversário. Juntas, essas duas mulheres negras confirmam o afeto como elemento também fundante da experiência e da subjetividade negra feminina.

Vale endossar, nesse quesito, a importância das canções que compõem a trilha sonora dos dois filmes, um recurso eficaz utilizado para enfatizar as cenas mais expressivas de afeto nas duas produções. Em *O velho rei*, a canção "BR-3", como já mencionada acima, na cena da dança do personagem Climério, a canção "Justo", de Marquinho Dikuã, em *O dia de Jerusa*, que marca a celebração do encontro entre Silvia e Jerusa.

Sobre memórias e vivências de pessoas negras idosas

Compreendendo a memória como importante instrumento para a construção e manutenção das subjetividades das populações negro-brasileiras, esta temática foi e ainda tem sido recorrente nas mais variadas produções artísticas no Brasil, a exemplo da literatura e do cinema. Como afirma o crítico literário e historiador brasileiro Alfredo Bosi, no ensaio *O tempo e os tempos*, publicado em 1992, é a linguagem, manifestada nessas expressões das Artes, que possibilita a memória articular-se formalmente

e duradouramente na vida individual e social. Nesse sentido, diversos cineastas negros e negras têm tematizado em suas obras a memória, particular e coletiva, das populações afrodescendentes no Brasil, trazendo à tona memórias costumeiramente invisibilizadas, negadas, deturpadas e ou apagadas pela história oficial brasileira.

Em *Modos de saber, modos de adoecer* (1999), o pesquisador Roberto Correa dos Santos diferencia dois tipos de memória. A memória como categoria da história, que inclui valores de pequenos grupos sociais até os valores das nações e formas de destinos coletivos; e a memória como máquina mental ativa de cada sujeito. A primeira é caracterizada pelo autor como primária e particular; já a segunda, como secundária e geral. Ainda segundo ele, a memória, como máquina mental de cada sujeito, não pode ser controlada por ele mesmo. Independentemente de sua vontade, ela é acionada, fazendo surgir as recordações, como é possível ilustrar a partir do fragmento do poema "Recordar é preciso", da escritora mineira Conceição Evaristo, transcrito na epígrafe. Nesse poema, a memória é comparada ao mar, pois esta, assim como o mar, é incontrolável. A memória adormece sob os pensamentos até ser despertada por algo.

A respeito da relação entre os sujeitos e a memória, a psicóloga, professora e pesquisadora Ecléa Bosi (1994) destaca a importância das narrativas e conhecimentos transmitidos aos mais jovens pelas pessoas mais velhas. Para esta estudiosa, "há dimensões da aculturação que, sem os velhos, a educação dos adultos não alcança plenamente: o reviver do que se perdeu, de histórias, tradições, o reviver dos que já partiram" (BOSI, 1994). Por isso, é extremamente significativo nas duas produções essa relação, estabelecida tanto pelo pai e sua filha, em *O velho rei*, quanto Jerusa e Silvia, em *O dia de Jerusa*.

Em *O velho rei*, na espécie de carta em vídeo, que funciona como meio de comunicação entre Climério e Cleonice, aparece a figura do contador de histórias, os chamados griôs nas culturas africanas, já que Climério assume a narração da história, que é também sua. Para o cineasta e escritor nigeriano Ngugi Wa Thiong'o (2007, p. 29), os filmes são os griôs da modernidade, já que assumem a função dos mais velhos em narrar as histórias e memórias de um povo, memórias essas armazenadas em uma máquina,

a “caixa mágica”. Já em *O dia de Jerusa*, o encontro inicial é marcado pela formalidade profissional da pesquisadora, ao passo que Jerusa aproveita cada pergunta de Sílvia para reativar a memória e falar de fatos marcantes de sua identidade de mulher negra, neta de uma escravizada, de quem herdou muito mais do que o nome “Maria Jerusa Anunciação”. Assim, Jerusa envolve o espectador com a narrativa sobre sua avó; relata algumas das estratégias de resistência de mulheres negras escravizadas, com a mesma calma e serenidade com que narra as travessuras dos netos, os afetos dos filhos e até mesmo as irresponsabilidades do marido já falecido. Ela também relembra quando trabalhou como cozinheira na juventude e fala do trabalho de sua mãe, que foi lavadeira. É o discurso de uma filha que conhece o ontem, o hoje e o agora, e que pode desfrutar de uma conquista que se construiu através dos tempos: a continuidade de um legado, de um conjunto de narrativas e conhecimentos ancestrais. As vozes de muitas mulheres, através das recordações de Jerusa, também se refletem no futuro de outras, como a própria Sílvia, ou seja, as vozes posteriores desfrutam das conquistas obtidas pela luta de seus ancestrais. Assim, a liberdade vivenciada pela filha no futuro será a ressonância de lutas e trajetórias anteriores. Desse modo, o segundo curta-metragem destaca a potencialidade da memória na afirmação das mulheres negras como sujeitos, que, na condição de narradoras, expõem a singularidade de suas experiências. Vale ressaltar que, em 2020, o curta-metragem ganhou uma versão em longa-metragem, intitulado *Um dia com Jerusa*, que aprofunda o encontro entre Jerusa e Sílvia e explora outras questões, como ancestralidade, mercado de trabalho e relações homoafetivas. Um detalhe no longa-metragem é que Jerusa caminha pelas ruas do bairro do Bixiga com uma máquina fotográfica, produzindo memórias do bairro e dos seus habitantes, através da tecnologia, assim como faz Climério, em *O velho rei*.

Ainda segundo Ecléa Bosi (1994), é pela memória que as pessoas que se ausentaram fazem-se presentes, ou seja, a memória consiste em uma forma de tornar imortais as pessoas e fatos. Com o passar das gerações esse processo instala-se no inconsciente linguístico, reafirmando sempre que se faz uso da palavra que evoca e invoca. Alfredo Bosi complementa o argumento, afirmando que é a linguagem que permite conservar e reavi-

var a imagem que cada geração tem das anteriores (BOSI, 1992, p. 28). Ao narrar em imagens fatos e momentos importantes do passado dos povos afrodescendentes, os cineastas negros e as cineastas negras (re)inventam e (re)atualizam essas memórias, pois, segundo este autor, lembrar significa aflorar o passado, combinando com o processo corporal e presente da percepção, misturar dados imediatos com lembranças (BOSI, 1992, p. 28). Ou seja, a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo atual das representações.

Outra referência importante no debate sobre memória, Michael Pollack, ressalta, por sua vez, que a memória é um fenômeno construído (consciente ou inconsciente), como resultado do trabalho de organização (individual ou socialmente) (POLLACK, 1992). Para o sociólogo austríaco, a memória, sendo um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. Em *O dia de Jerusa*, isso é perceptível nas figuras lembradas pela protagonista, mulheres negras que participaram ativamente na construção da trajetória de uma família afrodescendente brasileira, que é reflexo de tantas outras. Assim, por meio da reinvenção imagética, cineastas negras, a exemplo de Ceci Alves e Viviane Ferreira, imortalizam as experiências vivenciadas e transmitidas de pai para filho, de mãe para filha, de avô ou avó para neto e neta, em um processo constante de reconfiguração/preservação simultânea da memória sob a perspectiva afro-brasileira, de tradições seculares transmitidas pela oralidade. Ao fazer isso, as vozes enunciativas contribuem para a construção da identidade afrodescendente brasileira, pois, a memória coletiva também pode ser definida tanto como um instrumento, quanto como um objetivo do poder, na medida em que controlar o passado consiste em uma das preocupações daqueles que detiveram ou detêm o poder nas sociedades históricas. Um exemplo desses mecanismos de manipulação da memória coletiva são os silêncios e esquecimentos da história (LE GOFF, 1996). Além disso, é importante ainda destacar que a história e a memória possuem uma relação muito próxima, porque “a memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta” (LE GOFF, 1996, p. 477).

Sobre territórios e vivências de pessoas negras idosas

Conforme o sociólogo brasileiro Muniz Sodré (1999, p. 180), pautado na cosmovisão africana, o território integra, valoriza e respeita os espaços como simbiose entre homens e natureza e as relações de comunidade, que estão inscritas na concepção de divindade, a exemplo dos terreiros de candomblé, que serviram de abrigo para que o sagrado dos povos africanos se readaptasse na nova identidade territorial: “o terreiro é uma construção substitutiva destinada a preencher brechas da separação entre e escravizados e a terra de origem, mas como um núcleo reelaborador e criador de símbolos suscetíveis de exprimir uma experiência original do mundo desconhecido” (SODRÉ, 1999, p. 170). Para o autor, as comunidades de terreiros, por exemplo, constituem-se com um importante micro-organismo de poder e sociabilidade, têm como base o sagrado como reintegração social e política nas suas práticas de acolher, preservar e restabelecer a vida individual como projeto articulador da vida física social e coletiva e onde a integralidade corporal religa ao ambiental e reconstitui os valores africanos fortalecendo a vivência em grupo na dispersão para o Ocidente (SODRÉ, 1999, p. 170).

Assim como os terreiros de candomblé, os espaços onde se desenrolam as ações dos dois filmes selecionados também estabelecem relações significativas com as memórias individuais e coletivas das populações afrodescendentes no Brasil. Em *O velho rei*, apesar da trama se desenvolver majoritariamente no apartamento de Climério, espaço que tem uma expressiva importância socioafetiva tanto para o pai quanto para a filha, as ruas do Rio de Janeiro, cidade que é um expressivo cenário de produção e manutenção das memórias e narrativas das sociedades africanas e afrodescendentes que lá se estabeleceram, também ganham destaque na narrativa. Já em *O dia de Jerusa*, além do antigo sobrado, no Bixiga, residência de Jerusa, que é o principal espaço onde se desenrola a trama principal, as ruas do bairro paulistano também são significativas, em especial na abertura e no encerramento do filme. As cenas iniciais do filme, por exemplo, mostram o começo de um dia agitado, no qual Jerusa caminha com seu barulhento carrinho de compras, enquanto outros personagens ocupam as ruas do bairro e são apresentados através de encontros rápidos e des-

pretensiosos com as personagens principais: Silvia e Sebastião, que se esbarram; um casal em situação de rua e o poeta, que declama “Minha mãe”, poema de Luiz Gama, escritor, jornalista e advogado, filho de Luisa Mahin, que teve atuação significativa na luta pela abolição da escravatura no Brasil. O Bixiga é tradicionalmente conhecido por suas heranças italianas, assim como é um dos maiores e mais antigos guardiões da população e da cultura negra da cidade. Para além de Berço da Escola de Samba da Vai Vai, da Rua da Abolição, da Rua 13 de Maio, é também abrigo atual de grande parte dos imigrantes nordestinos, haitianos e africanos, de diferentes nacionalidades, que vivem na capital paulista. Mesmo que a principal locação do filme sejam os espaços internos da casa – a sala, a cozinha e o banheiro –, as ruas do Bexiga mostradas nessa ficção remetem à historicidade da cultura negra ainda presente e pulsante nesse tradicional bairro de São Paulo, que tem a rua 13 de maio e a rua da Abolição. Tais referências são utilizadas pela realizadora como elementos entre passado, presente e futuro acerca das condições de vida e da sobrevivência da população negra, como a mendicância, a situação de rua, os subempregos, a solidão e a loucura.

Nesse sentido, vale mencionar o cuidadoso trabalho de direção de arte, assinado por Laura Carvalho, no cenário da casa de Jerusa, que trouxe uma deliciosa experiência visual e de intimidade para o espectador. Já em *O velho rei*, a locação interna (como já mencionado acima, um pequeno apartamento onde se desenrola boa parte da trama) caracterizou-se pela simplicidade em sua composição, mas as cenas externas, com belas imagens da cidade do Rio de Janeiro, ilustram uma eficiente direção de fotografia, assinada por Pedro Semanovschi.

Sobre estratégias inclusivas dentro dos cinemas negros brasileiros: primeiras considerações

Concebendo o cinema negro como um lugar de existência e reterritorializando as lacunas do contexto do audiovisual brasileiro, os cineastas negros e as cineastas negras têm cada vez mais inserido este corpo ausente substituindo por um corpo presente ou resignificando este corpo estere-

otipado (representação comum de pessoas negras no cinema brasileiro produzido por pessoas não-negras). Na cosmovisão africana, a palavra está intimamente conectada com a dimensão histórica, assim se liga ao conhecimento e sua transmissão. No audiovisual, a imagem assume este lugar discursivo. Assim, a localização do sujeito da autoria demarca a tessitura de um discurso autêntico, criativo e político, ao trazer no labor do ofício uma preocupação com os acontecimentos do tempo vivido. A retomada do lugar de fala desses sujeitos tem sido buscar novos modos de enunciação, novas estratégias inclusivas dentro dos cinemas negros brasileiros, trazendo nas imagens a percepção simbólica, afetiva, humana de corpos, narrativas e vivências negras, em ruptura com a perspectiva do colonizador e com as representações essencializadoras. A proposta deste artigo foi desenvolver uma leitura interpretativa de dois filmes de curta-metragem que ilustram as diversas possibilidades e/ou complexidades das vivências de pessoas negras no Brasil, entrecruzando variadas subjetividades, a exemplo do gênero social, faixa etária, etnia e classe social. Além disso, na análise dos filmes *O velho rei* e *O dia de Jerusa*, levou-se em consideração, especialmente, como as relações afetivas são construídas e desenvolvidas entre as personagens dos dois filmes, suas conexões com a memória e com os territórios onde seus corpos transitam.

Nos dois filmes, o afeto, a memória e o território são apresentados em uma perspectiva que privilegia o aspecto geracional dos personagens idosos e sua relação com a comunidade, a família e a cultura. Para argumentar sobre o afeto, tomou-se como referência o trabalho de bell hooks, que defende a ideia de que o amor ajuda a interromper os ciclos de violência e traumas que advém de outros tempos, como mencionado anteriormente. Nesse sentido, os dois filmes, dirigidos por duas mulheres negras, valorizam subjetividades e devolvem a dignidade de pessoas negras amarem e serem amadas.

Em relação à memória, o próprio cinema por si só é uma importante ferramenta de preservação das memórias individuais e coletivas das populações negras. Foi na transmissão continuada de histórias, contendo conhecimentos, princípios e valores que as antigas sociedades africanas preservavam, entre outros aspectos, o sentido agregador enquanto família e

vinculação à terra. Portanto, o ato de lembrar está na essência das tradições que sustentam a organização comunitária e formas de governar nessas sociedades. Assim, a comunidade, no que se lembra e pela forma como se lembra, reverencia os seus ancestrais, conservando os valores de convivência que estão na memória como um “jeito de ser”, “pertencer” e “participar”. A memória realiza uma “revivência” dos fatos que são reatualizados pelos rituais, renovando-se e repetindo-se nas suas diferenças expressas em tempos e lugares. Dizendo de outro modo, a memória assume a condição de representações coletivas, trazendo no seu contexto a história de um povo.

Por fim, na abordagem sobre território, observou-se que os espaços onde se desenrolam as ações dos dois filmes analisados também estabelecem relações significativas com as memórias individuais e coletivas das populações afrodescendentes no Brasil. Em *O velho rei*, a locação interna se caracterizou pela simplicidade, mas as externas, com belas imagens da cidade do Rio de Janeiro, uma das cidades brasileiras com maior presença da população negra, celeiro de construção e preservação de memórias e tradições socioculturais africanas e afrodescendentes. Já em *O dia de Jersusa*, além do antigo sobrado que serve de moradia para a protagonista, o filme também explora um outro território negro, dessa vez na cidade de São Paulo, o bairro do Bixiga.

Referências

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembrança dos velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Aduino (org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- EVARISTO, Conceição. Recordar é preciso. In: **Cadernos Negros**. São Paulo: Quilombohoje, 1992.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e Memória. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HOOKS, bell. Vivendo de Amor, 2010. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor>. Acesso em 14 out. 2023.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 4. ed. Campinas: Editora Unicamp, 1996.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologias. VI Congresso SOPCOM, abril de 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso: 20 set. 2023.

POLLACK, Michael. Memória e identidade social. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v. 5, n 10, 1992.

SANTOS, Roberto Correa dos. **Modos de saber, modos de adoecer**: o corpo, a arte, o estilo, a vida, o exterior. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Petrópolis: Vozes, 1988.

SOUZA, Edileuza Penha de; MARQUES, Ana Luiza Maciel. Cinema negro feminino baiano: ancestralidade, estética e identidade. In: SILVA, Mile et. al. **Cinema negro baiano**. Salvador: Emoriô, 2021. p. 35-60.

THIONG'O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no mundo**: indústria, política e mercado – África. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 25-32.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 2009.