

Cinema negro brasileiro: Memórias e vivências no audiovisual contemporâneo¹

Suelem Lopes de Freitas²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

RESUMO

O texto reflete sobre as potencialidades de um cinema negro brasileiro. Para tanto faz um traçado histórico, trazendo marcos que foram importantes na construção desse território. Além disso, discute teoricamente as tensões entre a arte e a política através das ideias de cinema militante (Comolli) e estética na partilha do sensível (Rancière). A partir dessas questões propõe a análise do curta *Kbela* (2015), o qual carrega a potência de estar tanto em um campo de representatividade de mulheres negras quanto de florescimento estético ao potencializar as sensibilidades contemporâneas dos sujeitos implicados.

PALAVRAS-CHAVE: Audiovisual; Cinema negro; Cinema militante; Kbela

INTRODUÇÃO

Durante a disciplina de *Estética das Imagens Audiovisuais*, lecionada pela professora Mirian Rossini, na UFRGS, conheci o trabalho de Rafael Valles (2018), que apresentou sua tese de doutorado chamada *Narrar o vivido, viver o narrado: a construção do diário na obra de Jonas Mekas*, que trata da problematização do diário e sobre as tensões entre história e memória, e sobre a pluralidade do eu. O título do trabalho de Valles, instigou-me a pensar na construção deste artigo, para investigar como as vivências de pessoas negras são narradas no cinema brasileiro e de que forma o que é narrado produz sentido.

A emergência do que poderíamos chamar de “cinema negro” no Brasil é algo que vem ocorrendo através de recortes no tempo, em que, em certos momentos ganha potência, mas em outros é esquecido. Um dos temas mais caros ao movimento negro é a questão da vivência, que se tornou uma espécie de pré-requisito informal para que se possa falar. O sentido de trazer à tona a vivência negra para se contar a história negra seja no cinema, ou ainda na literatura, por um lado, carrega a potência de contribuir para a

¹ Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 20 a 22 de junho de 2019. Esta pesquisa foi realizada com apoio Capes, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

² Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da FABICO-UFRGS; email: suelemlopes@outlook.com

elaboração de novos sentidos, principalmente fazendo um contraponto à narrativa hegemônica, em que os corpos negros costumam a aparecer em lugar social subalternizado. Por outro lado, o apelo a vivência pode justamente limitar tudo o que um personagem negro pode vir a ser, tendendo a criar novos estereótipos, acostumando o público, o espectador, muitas vezes também militante receber o que quer, o que já está previsto de antemão.

Pensando então no cinema como um agente produtor de sentido na sociedade, entre muitas de suas potencialidades, existe a potência de construir, transformar, modificar perspectivas. Busco, dessa forma, pensar o cinema negro por um lado, alinhado a uma representação política, solicitada na militância, mas também em seu registro estético. Nesse sentido, quais são as narrativas cinematográficas que estão sendo realizadas sobre a experiência da negritude brasileira. Qual a potência que o cinema negro tem em narrar o vivido de seu próprio ponto de vista? O que há de novo a partir do momento em que se narra o vivido e passa-se, a partir dessa perspectiva, a viver esse narrado?

O filme escolhido para ser analisado neste trabalho foi o curta *Kbela* (2015), de Yasmin Thayná, que aparece entre as produções emergentes desse cinema, que é engajado e lida com questões como as violências estruturais sofridas por negros. E ao mesmo tempo, agencia “articulações entre estética e política, entre engajamento militante e invenção formal” (CESAR, 2017, p. 102). Desta forma a obra mostra-se pertinente para ser relacionada com o tema proposto.

TRILHANDO CAMINHOS PARA UM CINEMA NEGRO

Passo então, a apresentar a historiografia recente da participação do negro no cinema brasileiro. Este trabalho não tem a pretensão de dar conta de toda a historiografia do negro no cinema brasileiro, que já aparece como ator/personagem a partir do final do século XIX e como produtor a partir de meados dos anos 1960. Foram escolhidos então eventos e marcos que são importantes na construção do cinema negro brasileiro, dentre eles localizam-se o Teatro Experimental do Negro, Adélia Sampaio, primeira diretora negra, o manifesto Dogma Feijoadá, o documentário chamado A Negação do Brasil. Além de trazer o que contemporaneamente continua a ser realizado nesse sentido, como a criação da plataforma chamada *Afroflix*.

Antes de desenvolver cada um dos marcos citados anteriormente, é necessário falar dos arquétipos sobre o negro que são explorados no livro *O negro brasileiro e o cinema* do autor, João Carlos Rodrigues (2011). Segundo o autor, a obra tem o objetivo de entender se no cinema nacional e no seu desenrolar em várias épocas e estilos, há uma representação da realidade do negro brasileiro, e se há, de que forma ela ocorre. A partir dessa ideia o autor apresenta os arquétipos de personagens negras recorrente nos filmes: Pretos Velhos, Mãe Preta, Mártir, Negro De Alma Branca, Nobre Selvagem, Negro Revoltado, Negão, Malandro, Favelado, Crioulo Doido, Mulata Boazuda, Musa, Afro-Baiano. Segundo o autor,

um dos questionamentos mais frequentes feitos ao cinema brasileiro por intelectuais e artistas negros é o de que nossos filmes não apresentam personagens reais, mas arquétipos e/ou caricaturas: “o escravo”, o “sambista”, “a mulata boazuda”. (...) Esses arquétipos (no sentido jungiano de “símbolos que exprimem sentimentos de apelo universal”) acabam, de um modo ou de outro, influenciando a arte e os artistas. (RODRIGUES, 2011, l. 134)

Esses arquétipos são importantes para compreendermos de que forma são criados os sentidos que se voltam para a figura do negro no Brasil. Passamos, então a apresentar marcos históricos do cinema negro que tentam questionar ou reinventar abordagens como essas dos arquétipos.

O Teatro Experimental do Negro (TEN), foi uma iniciativa por Abdias do Nascimento em montar uma companhia de teatro que formasse atores negros, depois de perceber que havia uma recorrência de atores brancos pintados de preto para interpretar personagens negros. O período de funcionamento do TEN se deu de 1944 até 1961.

Por que um branco brochado de negro? Pela inexistência de um intérprete dessa raça? Entretanto, lembrava que, em meu país, onde mais de vinte milhões de negros somavam a quase metade de sua população de sessenta milhões de habitantes, na época, jamais assistira a um espetáculo cujo papel principal tivesse sido representado por um artista da minha cor. (NASCIMENTO, 2004, p. 209)

Na época, Abdias do Nascimento era economista, e ainda não tinha experiência com o teatro, porém entendeu ser necessária a formação de atores negros ao ver que os poucos que existiam não ganhavam os papéis de protagonistas das histórias. Conforme o autor, “brochava-se de negro um ator ou atriz branca quando o papel contivesse certo destaque cênico ou alguma qualificação dramática. Intérprete negro só se utilizava para imprimir certa cor local ao cenário, em papéis ridículos, brejeiros e de conotações pejorativas.”

(NASCIMENTO, 2004, p. 209). O TEN teve sua importância pois formou atores não apenas para o teatro, mas também para o cinema.

Adélia Sampaio foi a primeira cineasta negra a produzir um filme de longa metragem no Brasil. Sua carreira começou com a produção de três curta-metragens: “*Adulto não brinca* (1980), *Agora um Deus dança em mim* (1981) e *Na poeira das ruas* (1982).” (SILVA, 2018, p. 48)

Além disso, a cineasta produziu um filme dirigido por José Medeiros, *Parceiros da Aventura* (1980), e o filme de Lulu de Barros, *Ele, Ela, Quem?* (1980). Para o filme de José Medeiros, [...] foi montada uma equipe técnica composta por uma maioria de negros e o elenco também contou com a participação de atores e atrizes negras (SILVA, 2018, p. 48).

Após isso, a diretora passa a colocar em prática o seu projeto de realizar um longa-metragem. Com a ajuda do jornalista José Louzeiro ela escreve o roteiro de *Amor Maldito* (1984). O filme narra o julgamento Fernanda, que é acusada de matar sua companheira Sueli; durante os depoimentos aparecem *flash-backs* que remontam o romance entre as duas mulheres, mostrando também como ocorreu a tragédia. O filme está presente até hoje em festivais, cuja temática são as questões do movimento LGBT, entre eles, o *San Francisco International Lesbian & Gay Film Festival* (SILVA, 2018, p. 48).

No livro *Dogma Feijoadá*, de Jeferson De - diretor, roteirista e ator -, aparece o contexto em que ocorreu exposição do manifesto que carrega o mesmo nome da obra. O livro é composto de duas partes, na primeira, Noel Santos Carvalho traz uma breve historiografia do negro no cinema brasileiro até o início dos anos 2000. Na segunda parte, são apresentados quatro roteiros de Jeferson: *Distraída para a Morte* (2001), *Carolina* (2003), *Narciso Rap* (2003) e *Vampiro do Capão* (não realizado).

No ano de 2000 durante o Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo Jeferson De apresenta seu manifesto chamado *Dogma Feijoadá*. Nesse manifesto foram apresentadas proposições que ele chamou de “sete mandamentos para um cinema negro brasileiro”. São eles:

- 1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro;
- 2) O protagonista deve ser negro;
- 3) A temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira;
- 4) O filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes;
- 5) Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos;
- 6) O roteiro deverá privilegiar o negro comum (assim mesmo em negrito) brasileiro;
- 7) Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados. (CARVALHO, 2005, p. 96)

O manifesto de Jeferson De ganhou esse nome em alusão ao movimento europeu *Dogma 95*, que se formou a partir de um manifesto de cineastas dinamarqueses, que propunha uma série de regras com relação às técnicas utilizadas para fazer cinema, indo contra a exploração industrial do modelo hollywoodiano. Segundo Carvalho (2005) a imprensa absorveu rapidamente o debate do manifesto, o que gerou uma certa polêmica. Diziam que o manifesto parecia mais uma imitação do *Dogma 95*, “outros tomaram-no como forma de racismo negro. O conceito de dogma incomodava os adeptos do mito da liberdade de criação e os mais maquiavélicos viam nele apenas um golpe de marketing para promover o cineasta.” (CARVALHO, 2005, p. 97). Mas esta foi mais uma forma de chamar a atenção para a lacuna existente no cinema brasileiro, em que até hoje proporciona pouco espaço para o cinema negro; podendo ser lido também como um ato performativo e político para disputar espaço muitas vezes negado. Conforme o Carvalho,

talvez fosse mesmo um pouco de cada coisa, mas só os mais atentos entenderam o tom provocativo do manifesto e o seu modo jocoso, chanchadesco e simpático (tão brasileiro e nada europeu, enfim) de tratar de temas sérios. No melhor sentido tropicalista, o Dogma Feijoada canibalizou o Dogma europeu e, de quebra, abriu a discussão sobre a possibilidade de um cinema brasileiro feito por negros” (CARVALHO, 2005, p. 97)

Após o manifesto, realizadores negros passaram a se reunir, formando um grupo chamado Cinema Feijoada, com o qual promoveram mostras de debates para falar da questão do cinema negro, no início dos anos 2000. O grupo, se propunha discutir “quem detém o monopólio de construir representações de si, do seu grupo social, e dos outros” (CARVALHO, 2005, p. 98) promovendo, assim, reflexão sobre questões raciais e representação.

O documentário *A negação do Brasil* (2000), de Joel Zito Araújo, apesar de o conteúdo não estar ligado diretamente com o cinema, ainda assim é um marco no audiovisual brasileiro, na medida em que reúne através de entrevistas e imagens de arquivos, a participação de atores negros e atrizes negras em telenovelas brasileiras. O filme discute os papéis atribuídos a eles, observando o quanto frequentemente eram escalados para fazer sempre o mesmo tipo de personagem, como empregada doméstica ou escravo, reiterando a questão anteriormente explorada, que aparece nos filmes.

A cineasta Yasmin Thayná, ao constatar, em debates de festivais de cinema, que havia realizadores e realizadoras negros pelo Brasil que faziam seus filmes com pouquíssimos recursos e não tinham condições de fazer uma grande divulgação de suas

obras, cria, o *Afroflix* em 2017, com a colaboração de outros realizadores negros. Uma iniciativa, que, através de uma plataforma colaborativa, reúne conteúdos audiovisuais online, que foram selecionados a partir de critérios relacionados a atuação e realização negra, seja ela técnica ou artística. Pré-requisitos que assemelham-se aos do manifesto Dogma Feijoadada. Dentre as produções encontram-se filmes, séries, web séries, programas diversos, vlogs e clipes.

CINEMA MILITANTE

O cinema encena, fabrica, representa história – no sentido de torna-la presente para si, configurá-la, atribuir-lhe as formas que a tornarão definitivamente visível (COMOLLI, 2015 p. 168). O cinema é uma máquina que constrói a realidade, e que também é fabricado por ela, ocorrendo, dessa forma, uma ambivalência. Longe de “refletir” determinado acontecimento, situação, ação ou realidade dada, o filme os constrói (quando não os suscita); ele os produz enquanto eventos fílmicos, realidades filmadas (COMOLLI, 2015 p. 168).

Sendo o cinema algo que cria a sociedade e também é criado por ela, ele não tarda em estar em processo, andando junto das demandas atuais que visam a multiplicidade, e, que cada vez mais são refletidas no campo. O cinema brasileiro contemporâneo transforma-se frente à

emergência de novos sujeitos de cinema e de novas de práticas cinematográficas que dão formas às lutas por visibilidade e justiça dos segmentos sociais que se constituem historicamente como alvos principais das opressões (pobres, negros, índios, mulheres e periféricos) (CESAR, 2017, p. 102).

Porém há uma resistência em relação à emergência de questões ideológicas/militantes no cinema, conforme a professora Amaranta Cersar,

Se, por um lado, parece evidente que as urgências do presente afetam as instituições de difusão cinematográfica no Brasil, e estas têm respondido ao chamamento político que o atual contexto de ruptura democrática lança a todas as organizações sociais e culturais do país; por outro, é notável a persistência do “preconceito”, para usar o termo de Nicole Brenez, contra o cinema de intervenção social ou engajado, que é fundamentado na tenaz oposição entre militância e invenção formal, que parece sustentar as fronteiras do território cinematográfico. (CESAR, 2017, p. 109)

Dessa forma, torna-se pertinente pensar sobre as curadorias de festivais de cinema, lugar social que detém o poder de dar visibilidade a insurgência desse cinema de intervenção social (não sendo essa a única forma de divulgação de uma obra, porém uma das principais maneira oficiais de divulgação). É necessário olhar para esse campo que colabora na construção do que pode ou não ser visto, que forma visibilidades e invisibilidades. Ulpiano de Menezes (2005) diz que é preciso ver o “conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage” (2005, p. 35).

Nesse cenário, o cinema militante ou engajado aparece como forma de reação a opressões históricas sofridas. Porém, mais do que um sentido reativo, na busca por representação, quero procurar os aspectos criativos desse cinema. Que sentidos da vida cotidiana podem vir a emergir a partir de um cinema negro? Que partilha do sensível pode estar por vir do cinema negro brasileiro?

ESTÉTICA E REPRESENTAÇÃO NA CRIAÇÃO DE NOVAS PARTILHAS

Jacques Rancière (2005), em uma de suas mais importantes obras, *A partilha do sensível*, faz uma discussão sobre a estética e a relação desse elemento com a arte. O autor propõe a estética não como um conceito que seja restritamente ligado a um efeito das artes, mas como um “regime específico de identificação e pensamento das artes” (RANCIÈRE, 2005, p. 13). Dessa forma, é necessário que criemos novos “modos de sentir” e uma nova “subjatividade política” que surjam a partir de atos estéticos.

Deve-se entender a estética como o sistema que está relacionado com o sentir, que vem antes mesmo das formas, da consciência. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível. (RANCIÈRE, 2005, p. 16). É um sensível que distribui as formas de ver, de falar de ouvir. É o que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2005, p. 16).

Rancière chama de representação ou *mimesis* o que “organiza maneiras de fazer ver e julgar” (2005, p. 31), atos tão bem apropriados pelo pensamento moderno. O princípio mimético, para o autor, restringe o papel da arte a imitações. A esse regime representativo, contrapõe-se o regime das arte que denomino *estético* (RANCIÈRE, 2005, p. 32). Os modos de ser dos objetos da arte pertencem, dessa forma, a um regime específico do sensível. Mas há uma ambiguidade, pois “o regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e

qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, 2005, p. 32), porém ao mesmo tempo obriga.

O autor se posiciona de forma a rejeitar a ideia de representação, na medida em que ela se faz limitadora para a arte. Nesse embate, entre a representação negra e as possíveis potências estéticas de um cinema negro, reitero que há uma necessidade da materialidade negra no audiovisual, da representação do corpo negro. A discussão em torno da personagem negra no cinema (principalmente relacionadas aqueles arquétipos citados inicialmente), inevitavelmente acaba sendo relevante. Porém, agregando isso às ideias de Rancière (2005), é possível olhar para as personagens na sua complexidade, sejam elas estereotipadas, ou idealizadas. Podemos pensar, assim, numa afinação do olhar em que a arte não se reduziria a militância, mas que dentre tantas coisas que ela possa vir a ser, que ela não deixe de carregar a esse tipo de potência política.

A representatividade, nesse sentido, é mais sobre um “dar a ver”, que é capaz, então, de produzir uma existência. Uma vez que haja essa existência, questiona-se de que forma ela está sendo representada. Então, há dois sentidos de representação aqui, um com relação ao corpo negro, e outro no sentido do conteúdo que está em relação a esse corpo negro.

Questiona-se, então como aparecem e como vão aparecer as temáticas, tais como racismo estrutural brasileiro, que acompanham esse corpo negro. Ou seja a representação no sentido do conteúdo abordado. Abordar esse conteúdo de forma pedagógica, e de talvez pode ser repassar o assunto apenas para os já “iniciados”. Mas a questão é como construir algo que afete e mobilize, de forma não previsível, que seja voltada principalmente aos que não “aderiam a causa”, que seja numa via da sensibilidade, do sensível, que transborde os caminhos já viciados, que alargue essa partilha do sensível do território negro.

A partilha do sensível trata de um

sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se preta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2005, p.15)

Quando o negro é sujeito, na produção audiovisual, seja como diretor ou ator, que sensibilidades necessitam ser partilhadas? Nesse por vir estético, há a possibilidade de que a representatividade negra seja “estereotipada” ou “idealizada” ou um negro que reage as condições de racismo, ou ainda, algo novo, uma experimentação, uma antropofagia de todos esses.

É necessário, diante disso, que se pense numa arte que seja singular, num sentido estético e representativo, num sentido político. Será que a estética e a representação estão mesmo em oposição?

AS SENSIBILIDADES DE *KBELA*

O curta-metragem *Kbela* (2015)³ aborda a relação da mulher negra com seu cabelo, e, de forma experimental e fabulatória, mostra os retratos dessas vivências. Realizado por Yasmin Thayná, diretora negra, e com personagens negras, o filme imprime uma questão política de representatividade, voltada para o corpo negro. Porém a abordagem dessas vivências ocorre de forma não naturalista, em que joga com elementos já codificados no cotidiano, relacionado a pessoas negras, com cenas surreais, como por exemplo, cabeças que estão desassociadas do corpo. A cineasta Yasmin Thayná fez uma campanha de financiamento coletivo pela internet, arrecadando R\$ 5.000,00 para a realização curta-metragem. Sendo importante também lembrar que uma das principais inspirações desse filme, é o curta *Alma no olho* (1974) de Zózimo Bulbul.

O filme traz uma questão histórica que é o alisamento do cabelo crespo e negro. Nele, há uma sucessão de retratos colados, montados de forma intercalada, como se estivesse entrado e saindo de sonhos. Mas nas cenas contém uma unicidade, pois aparecem apenas mulheres negras, hora juntas hora separadas, num misto de solidão e cumplicidade, companheirismo. As cenas performáticas permeiam todo o filme; num dos quadros aparece, em tons de azul esverdeado, apenas a cabeça de uma mulher negra contendo, de um lado produtos diversos (cremes, óleo de cozinha, vinagre), e de outro, uma outra mulher sentada, enquadrada pela câmera do pescoço para baixo. Nesta cena, o corpo sentado passa os produtos nos cabelos, daquela cabeça, que parece passiva, recebendo camadas e camadas de produtos para arrumar o cabelo; o que causa uma provocação aos sentidos do espectador. Os cabelos crespos “rebeldes” recebendo

³ Filme completo disponível em <http://kbela.org/>

sistematicamente toneladas de cremes: uma tradução artística que toca no sensível ao dialogar perfeitamente com a vida.

Uma mulher chorando sozinha aparece em uma outra cena. Num misto de angústia e silêncios ela curva seu dorso perto de uma janela. Após, aparece recomposta, em um plano fixo, do busto para cima, toda coberta de tinta branca, e conforme a atriz passa as mãos sobre seu corpo a tinta vai desaparecendo. Num sentido de retomada de si, aparece seu busto nu, purificado.

Muito lentamente uma mulher negra passa sabão azul em seus cabelos crespos e começa a “arear” uma panela. A cena, mais uma vez performa, em tom irônico o cotidiano; situação mil vezes falada, mil vezes ouvida por quem tem cabelo crespo, conhecido como duro, comparado à lã de aço.

A trilha sonora é composta por sons de instrumentos de sopro jazzísticos e tambores de inspiração africana, que embalam as cenas finais de mulheres negras dançando juntas. Além disso, na cena em que aparece um corte de cabelo, a mulher que realiza o corte na outra, ao mesmo tempo canta um canção em ioruba. O corte de cabelo, sinaliza a “transição capilar”, que vem ficando cada vez mais popular entre mulheres que alisavam os seus cabelos crespos.

O interessante em *Kbela* é ter a produção de uma mulher negra, e ser composto por atrizes negras, fazendo personagens negras, performando narrativas de vidas negras, o que a princípio parece ser um filme só de representação, mas escapa disso ao jogar essa representatividade com algo não linear, com *non sense*, com o não naturalista. Que usa de uma outra forma de sensibilidade para trazer uma questão que vem sendo vastamente discutida tanto no núcleo mais duro do movimento negro, quanto de forma dispersa nas mídias digitais, de forma a transbordar os locais em que essa problemática já era abordada de forma recorrente. Dessa forma, *Kbela* também refresca o olhar para questões, que até já viraram clichês, sabendo, ao mesmo tempo reproduzir e reinventar a realidade de uma determinada vivência, ou seja, de forma a fabricar outros sentidos dessa relação da mulher negra com seu cabelo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falar de cabelo parece ser uma coisa tão cotidiana, não notamos o quanto produzir narrativas sobre ele pode ser extremamente político. Modificar o formato do cabelo não é algo que está nas leis jurídicas, mas pode ser observado nas leis do cotidiano, nas

“capilaridades” da vivência. Os retratos performáticos de *Kbela* ganham potência ao captar aparentes mudezes cotidianas, para trata-las a nível estético e micropolítico.

A demanda por representatividade no cinema pode estar ligada a uma idealização sobre o que é ser negro. Mas o interessante é que em toda a representação, que se promete estanque, há uma reserva de potência que ultrapassa os sentidos que estão propostos de antemão, podendo assim produzir novos efeitos, novos sentidos. O problema da representação, é que ela certamente não abarcará tudo o que diz poder representar. Porém a vivência negra merece, sim, um espaço no cinema, na medida em que ela abarca a potencialidade de produzir outros negros, renovar perspectivas. Ou ainda, num jogo de poder cinematográfico, modificar tipos de personagens, que de certa forma se estabilizam, pensar outros destinos para eles, e mesmo dentro de um destino óbvio, pensar novas linhas de fuga.

REFERÊNCIAS

- CARVALHO, Noel. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: De, Jeferson. **Dogma Feijoada**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005, p. 17 - 101
- CESAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. **Revista ECO-Pós**, v. 20, n. 2, p. 101-121, set. 2017. ISSN 2175-8689. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/12493. Acesso em: 13 Ago. 2018.
- COMOLLI, Jean-Louis. O espelho de duas faces. In: YOEL, Gerardo (Org.). **Pensar o cinema**. Imagem, ética e filosofia. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 165-203.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru: Edusc, 2005, p.33-56.
- NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, Apr. 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100019&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 12 de Ago 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2011. Versão Ebook. Disponível em <https://www.amazon.com.br/negro-brasileiro-cinema-Carlos-Rodrigues-ebook/dp/B016R0MSHY/ref=tmm_kin_swatch_0?encoding=UTF8&qid=1534508940&sr=8-1-fknull> Acesso em: 6 de Ago. 2018

SILVA, Cleonice. Mulheres negras no audiovisual brasileiro. **Doc On-line**, n. 23, março de 2018. Disponível em <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/370>

VALLES, Rafael. Narrar o vivido, viver o narrado: a construção do diário na obra de Jonas Mekas. 226f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS. 2018