

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E TERRITORIALIDADES

ADRIANO DOMINGOS MONTEIRO

**Os territórios simbólicos do Cinema Negro:
Racialidade e relações de poder no campo audiovisual brasileiro**

Vitória

2017

ADRIANO DOMINGOS MONTEIRO

**Os territórios simbólicos do Cinema Negro:
Racialidade e relações de poder no campo audiovisual brasileiro**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Territorialidades do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Espírito Santo, na linha de pesquisa Práticas e Processos Comunicacionais, para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Daniela Zanetti

Vitória

2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Setorial do Centro de Artes da Universidade Federal do
Espírito Santo, ES, Brasil)

Zilda Francisca de Oliveira – CRB-6 ES-000650/0

M775t Monteiro, Adriano Domingos, 1983-
Os territórios simbólicos do cinema negro : racialidade e
relações de poder no campo audiovisual brasileiro / Adriano
Domingos Monteiro. – 2017.
232 f.

Orientador: Daniela Zanetti.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidades) –
Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Cinema brasileiro. 2. Negros no cinema. 3. Relações raci-
ais no cinema. 4. Diretores e produtores de cinema. 5. Represen-
tação cinematográfica. 6. Territorialidade humana. I. Zanetti, Da-
niela. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes.
III. Título.

CDU: 316.77

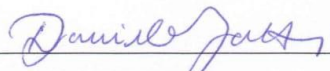
ADRIANO DOMINGOS MONTEIRO

**CINEMA NEGRO: RACIALIDADE E RELAÇÕES DE PODER NO CAMPO
AUDIOVISUAL BRASILEIRO**

Dissertação apresentada por Adriano Domingos Monteiro
ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e
Territorialidades, linha Práticas e Processos
Comunicacionais, do Centro de Artes da Universidade
Federal do Espírito Santo.

Vitória, 31 de julho de 2017.

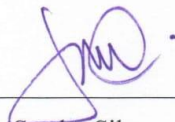
COMISSÃO EXAMINADORA



Prof.^a Dr.^a Daniela Zanetti

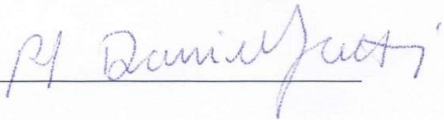
Orientadora

Universidade Federal do Espírito Santo



Prof. Dr. Sandro Silva

Universidade Federal do Espírito Santo



Prof. Dr. Noel Carvalho

Universidade Estadual de Campinas

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e Oxalá, únicos!

Agradeço a minha orientadora, professora Dr^a Daniela Zanetti, pela atenção, cuidado, disponibilidade, provocações e paciência durante esses dois anos de muito crescimento.

Aos membros da banca, professores Noel Carvalho e Sandro Silva, pela gentileza e disponibilidade na leitura deste trabalho.

À todos os cineastas negros e negras do Brasil que seguem em resistência e em produção. Agradeço especialmente aos diretores que gentilmente participaram da pesquisa: André Novais Oliveira, Edson Ferreira, Larissa Fulana de Tal e Viviane Ferreira. Muito obrigado!

Agradeço a CAPES pela viabilidade desta pesquisa.

Ao professor Fábio Malini, coordenador do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Territorialidade da UFES, e aos demais professores do PÓSCOM.

Aos colegas de turma e em especial ao Angelo Bortolon, Fabrício Fernandes, Luna Pacheco e Lorena Regattieri em vários momentos que foram necessário compartilhar as angústias, os sorrisos e referências bibliográficas (rs).

Ao Núcleo de Estudos Afro-brasileiros (NEAB/UFES) e a todos professores e monitores que o compõem, um importante espaço que tem sido fundamental para minha formação.

A professora Maria Aparecida Santos Corrêa Barreto (Cida) *in memoriam*.

As Professoras Cleyde Amorim e Terezinha Schuchter pelo incentivo e apoio de todas as horas. Aos professores Sérgio Pereira e Gustavo Forde, minhas referências e sempre dispostos a compartilhar suas bibliotecas valiosas.

Aos amigos do Núcleo de Estudos Indiciários (NEI/UFES): João, Marcelo, Thayla e professor Cláudio Márcio.

Ao Rogério Borges, secretário de cultura da Ufes e coordenador da Rádio Universitária 104,7 FM. Equipe do programa Afro-Diáspora, que sou apaixonado: professora Patrícia Rufino, Tamyres Batista, Rafael Miranda (Feijão), Jorge Solé e Thairiny Alves. A galera do programa Contra-Corrente: professores André Michelato, Marcelo Fetz e Diego Kern.

Aos profissionais do IC-IV, meu total respeito e carinho: Seu Elias, Rosita e Cláudio.

A dr. Sonia Rodrigues da Penha, simplesmente sensacional.

Aos amigos #AfroPolêmicaaaa, Valéria Teriquelhe (Val), Helom Oliveira, Pablo Silva e Victor de Jesus. Entre as parcerias em grupos de estudos, nos botecos e nos cinemas, nossas conversas e debates foram valiosas para realização deste trabalho.

Aos amigos de toda uma vida: Gabriel Polese, Wilma Cruz e Edison Romera.

Aos diretores Délio Freire e Alexander Buck.

Aos membros do Palavra Negra: Thaís Amorim e Maicom Souza com muito carinho.

A Zélia Cypriano e seu filho Rodrigo Cypriano, não encontro palavras para descrever a importância de vocês em minha trajetória de vida.

Por fim, agradeço as pessoas que foram o alicerce de todo esse processo. Sem eles não seria possível eu ter chegado até aqui: ao meu querido irmão André Luiz e a minha mãe Maria da Penha Domingos Monteiro – amo vocês! E, agradeço especialmente minha companheira Daiana Rocha. Sua companhia durante esta jornada, dos momentos mais felizes aos difíceis, sempre com muito carinho e incentivo, foram fundamentais nesta conquista. Obrigado!

*Quem costuma vir de onde eu sou
Às vezes não tem motivos pra seguir
Então levanta e anda, vai, levanta e anda
Mas eu sei que vai, que o sonho te traz
Coisas que te faz prosseguir
Vai, levanta e anda. (Emicida)*

*Quero entrar nesse covil das pessoas elegantes com suas
ideias velhas, presunçosas, e enlouquece-las.*

(Nina Simone)

RESUMO

Este trabalho faz um esforço de juntar-se as demais pesquisas que têm buscado refletir sobre as relações raciais brasileira e suas implicações no campo artístico, especificamente ao cinema. A produção cinematográfica de realizadores negros e negras tem crescido exponencialmente nos últimos anos, desenhando um cenário inédito na cinematografia nacional. Nesse sentido, buscou-se compreender, a partir da dimensão do campo audiovisual brasileiro, uma produção artística que pode ser configurada como Cinema Negro. São produções simbólicas que, de um lado, têm sugerido novas formas de representações negras no cinema, ou seja, formulando outras narrativas sob outra perspectiva das experiências da negritude brasileira; de outro lado, evidenciado, a partir das posições que estes agentes ocupam no campo, intensas disputas internas, de modo que, uma territorialidade simbólica está em jogo nas relações de poder que configuram o campo.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; Negros no cinema; Relações raciais no cinema; Diretores e Produtores de cinema; Representação cinematográficas; Territorialidade Humana.

ABSTRACT

This work makes an effort to join as researched research on Brazilian race relations and its implications in the artistic field, specifically to the cinema. Film production of black filmmakers has grown exponentially in recent years, drawing an unprecedented setting in national cinematography. In this sense, we sought in the, from the dimension of the Brazilian audiovisual field, an artistic production that can be configured as Black Cinema. They are symbolic productions that, on the one hand, have suggested new forms of black representations without cinema, that is, formulating other narratives from another perspective of the experiences of Brazilian negritude; On the other hand, evidenced, from positions that are in the field, that are in conditions of power, which is a territorial simulation, is at stake in the relations of power that configure the field.

Key-words: Brazilian Cinema; Blacks in the movies; Race relations in the cinema; Directors and Film Producers; Cinematographic representation; Human Territoriality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. IMAGENS, PODER E TERRITÓRIOS NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL BRASILEIRA	29
1.1. Sobre o conceito de campo para o audiovisual brasileiro	29
1.2. Espaço, lugar(es) e territorialidade(s) no campo audiovisual	49
1.2.1. Campo cinematográfico, (des)territorialização e racismo	54
2. AS TONALIDADES E ENTONAÇÕES DO CINEMA BRASILEIRO: PODE O ‘NEGRO FALAR’?	58
2.1. Os primeiros <i>tons</i> do debate: os <i>Race Movies</i>	60
2.2. Os <i>tons</i> de um Cinema Negro brasileiro	64
2.2.1. A contribuição do Cinema Novo	64
2.2.2. Os <i>tons</i> do debate: reflexões sobre Cinema Negro no Brasil dos anos 1960 aos dias atuais	72
2.3. <i>Tons</i> mais escuros: Cinema Negro e Identidades Negras	102
3. RESISTÊNCIAS E RE-EXISTÊNCIAS DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO	114
3.1 Entrevistados: trajetória, vida e obras	115
3.1.1. André Novais Oliveira	115
3.1.2. Edson Ferreira	119
3.1.3. Larissa Fulana de Tal	121
3.1.4. Viviane Ferreira	124
3.2. As disputas do campo audiovisual: racismo e poder em questão/tensão	127
3.2.1. Inserção no campo cinematográfico	128
3.2.2. Dificuldades como cineastas	130
3.2.3. Sobre condições de produção	132
3.2.4. Políticas públicas de fomento destinado ao realizador negro	134
3.2.5. Dimensão interna das obras: temas e engajamento racial	136
3.2.6. Sobre Cinema Negro	139
3.2.7. Sobre preconceito e racismo no campo	141
3.3. Outros apontamentos	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS	146
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151
FILMOGRAFIAS NACIONAIS PESQUISADAS	159

ANEXO – ENTREVISTAS COMPLETAS	161
ENTREVISTA 01: ANDRÉ NOVAIS DE OLIVEIRA.....	161
ENTREVISTA 02: EDSON FERREIRA	172
ENTREVISTA 03: LARISSA FULANA DE TAL.....	191
ENTREVISTA 04: VIVIANE FERREIRA.....	206

INTRODUÇÃO

“Ele tem tido fome de se ver como ele é”.

William Foster¹

1º Ato: O Tema

Dentro de um escopo muito diverso (mas muito diverso) da temática étnico-racial no Brasil, há um tema que surgido na mídia com bastante frequência nos últimos anos: “*Por trás das câmeras: direção negra desponta no cenário audiovisual brasileiro*”²; “*A cineasta baiana Larissa Fulana de Tal fala sobre o cinema negro atual*”³; “*Um cinema que traça 50% da população não pode ser deixado de lado, diz Viviane Ferreira*”⁴; “*Cinema negro no Brasil é protagonizado por mulheres, diz pesquisadora*”⁵; “*Negra, com orgulho*”⁶; “*Jovem cineasta negro produz os próprios equipamentos*”⁷. Geralmente, publicados por portais independentes e/ou relacionado à temática étnico-racial (imprensa negra contemporânea), ora, algumas já vem pautando a imprensa tradicional. Acrescentamos ainda repercussões nas mídias sociais, que evidencia para um fenômeno inédito cinema brasileiro da atualidade: a emergente produção fílmica de realizadores negros e negras.

¹ Ator, Diretor e Produtor. Considerado o primeiro negro a dirigir um filme nos Estados Unidos da América. *The Railroad Porter*, lançado em 1913.

² GONÇALVES, Juliana. Por trás das câmeras: direção negra desponta no cenário audiovisual brasileiro. *Portal Brasil de Fato*. 04 Ago. 2016. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2016/08/04/por-tras-das-cameras-direcao-negra-desponta-no-cenario-audiovisual-brasileiro/> Acesso: 05/08/2016.

³ VIEIRA, Kauê. A cineasta baiana Larissa Fulana de Tal fala sobre o cinema negro atual. *Site Afreaka*. Disponível em: <http://www.afreaka.com.br/notas/a-cineasta-baiana-larissa-fulana-de-tal-fala-sobre-o-cinema-negro-atual/> Acesso: 15/01/2017

⁴ IZEL, Adriana. 'Um cinema que traça 50% da população não pode ser deixado de lado', diz Viviane Ferreira. *Correio Braziliense*, 24 Set. 2016. Disponível em: <http://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/especiais/festival-de-brasilia-2016/2016/09/24/interna-festivaldebrasilia-2016,550159/um-cinema-que-traca-mais-de-50-da-populacao-nao-pode-ser-deixado-de.shtml>. Acesso: 25/09/2016.

⁵ VIEIRA, Isabela. Cinema negro no Brasil é protagonizado por mulheres, diz pesquisadora. *Portal EBC*, 26 Dez. 2015. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2015-12/cinema-negro-no-brasil-e-protagonizado-por-mulheres-diz-pesquisadora> Acesso: 27/12/2015.

⁶ HANNA, Lia. Negra, com orgulho. *Revista Trip*, 27 Jul. 2016. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/entrevista-com-a-cineasta-negra-yasmin-thayna-do-afroflix> Acesso: 30/07/2016.

⁷ BORGES, Pedro. Jovem cineasta negro produz os próprios equipamentos. *Portal Alma Preta*, 18 Fev. 2017. Disponível em: <http://www.almapreta.com/realidade/jovem-cineasta-negro-produz-proprios-equipamentos> Acesso: 19/02/2017.

A forte evidência desse momento podemos observar também a partir da programação de alguns festivais pelo país. É cada vez mais frequentes a participação de filmes de autores negros, seja em mostras competitivas (ainda que raramente) ou pelas mostras paralelas, bem como mesas de debates entrando novamente em pauta a questão da representação racial no cinema. Para exemplificarmos, apenas no ano de 2016, identificamos os seguintes festivais: a 16ª Mostra Goiânia Curtas organizou “Curta Mostra Especial – Cinema Negro Brasil Contemporâneo”⁸; o Festival de Cinema de Vitória, em sua 23ª edição, organizou uma mostra paralela chamada Cinema e Negritude⁹; o 49º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro¹⁰ não organizou mostra específica, porém promoveu o seminário “Produção Audiovisual, Identidade e Diversidade – Um olhar dos Realizadores Afrobrasileiros e Indígenas sobre o Cenário Brasileiro Audiovisual” que contou com a participação das cineastas Viviane Ferreira, Yasmin Thayná, Sabrina Fidalgo, pelo cineasta Diego Paulino e mediado pelo cineasta Jeferson De; a 40ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo¹¹ promoveu o debate com o tema “A voz do negro no cinema”, após a exibição do filme *The Birth of a Nation* (Nater Parker, 2016), com as participações da diretora e produtora Juliana Vicente, novamente a presença do diretor Jeferson De, o ator e rapper Thogun e a atriz Teka Romualdo e mediação da jornalista Adriana Couto.

Também é importante mencionar as dezenas de exibições ou mostras independentes organizados por coletivos negros universitários; por entidades dos Movimentos Negros e sociedade civil; por Cineclubes; por grupos de pesquisas étnico-raciais, etc. em todas as regiões do país, que contribuíram para reverberar essa produção emergente, proporcionando o fomento de muitos debates e discussões.

Dentre estas destaco, de maneira especial, a “I Mostra de Cinema Negro da Ufes” organizada por este autor em parceria com o cineasta e roteirista Délio Freire, realizado na Universidade Federal do Espírito Santo, entre os dias 25 e 28 de fevereiro de 2016. Foram quatro dias de exibições – mais de 20 filmes exibidos entre curtas e longas-metragens – e três dias de debates.

⁸ Sobre a Mostra Especial Cinema Negro Brasil Contemporâneo no Festival 16ª Mostra Goiânia Curtas. Disponível em: <<http://www.goianiamostracurtas.com.br/16/16a-goiania-mostra-curta-destaca-producoes-de-realizadores-negros-contemporaneos/>>

⁹ Sobre a Mostra Cinema e Negritude no 23ª Festival de Cinema de Vitória. Disponível em: <<http://festivaldevitoria.com.br/23fv/2016/10/17/mostra-cinema-e-negritude-exibira-filmes-sobre-a-tematica-etnico-racial-no-23o-festival-de-cinema-de-vitoria/>>

¹⁰ Sobre o seminário “Produção Audiovisual, Identidade e Diversidade” no 49º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Disponível em: <<http://www.festbrasil.com.br/noticias/seminrio-discute-os-caminhos-do-cinema-negro-no-brasil/595>>

¹¹ Sobre o debate “A voz do negro no cinema” no 40ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. Disponível em: <<http://40.mostra.org/br/conteudo/noticias-e-eventos/468-Mostra-realiza-debate-A-Voz-do-Negro-no-Cinema>>

Tendo como proposta discutir o Cinema Negro brasileiro contemporâneo, sem perder de vista seus percursos, e pensar suas possíveis relações com o Cinema Negro norte-americano e os Cinemas Negros africanos. Entre convidados estavam os cineastas Alexander Buck, Edson Ferreira e Viviane Ferreira; o multi-artista angolano B-Lebens Souluello, pesquisadora Kênia Freitas; os professores doutor Noel Carvalho, doutora Daniela Zanetti, doutor Fábio Carmaneiro e doutor Alexandre Curtis. Entre as particularidades do evento, está sua realização nas dependências da Universidade Federal do Espírito Santo – no Cine Metrópolis – fora do calendário acadêmico, ou seja, ainda no período de férias e perceber a grande adesão do público em toda programação. Outro aspecto importante a se destacar é que esta foi uma iniciativa inédita do Estado. Sua relevância está na busca de uma debate sobre a produção audiovisual capixaba que é majoritariamente por homens branco, heterossexual e de classe média.

Por conseguinte, não percamos de vista que este cenário atual que nasce no horizonte é fruto de um longo processo de luta campo, sendo um dos objetivos identificar e discutir como se dão estas disputas. Entretanto, vale ressaltar que as transformações sociais vivenciadas pela sociedade brasileira nas últimas décadas, especificamente nos de vigência do governo do Partido dos Trabalhadores – mesmo com suas contradições –, proporcionou algumas iniciativas que geraram consequências no cenário audiovisual nacional, no que tange a formação de diretores negros. Tais como, investimentos em criações de universidades públicas e, conseqüentemente, coma abertura de novos cursos de cinema e de outros campos da comunicação; a criação do Programa Universidade para Todos (Prouni), ampliação do Fies; aprovação do projeto de Lei de Cotas Raciais, entre outras. São algumas ações políticas fruto de pressões populares (movimentos sociais, movimentos negros, etc.), somados a fatores econômicos, que permitiram, ainda que incipiente, levando-se em consideração todos os agentes do campo audiovisual brasileiro, a chegada de novos sujeitos neste campo.

Em entrevista para esta pesquisa o cineasta e pesquisador Joel Zito Araújo¹² concorda que de fato há um cenário inédito acontecendo. Ele cita como exemplo o crescimento substancial nas inscrições do “Encontro de Cinema Negro – Brasil África Caribe”¹³, o maior festival de Cinema

¹² Entrevista concedida ao autor em 23 de Julho de 2015, em Belo Horizonte. (Não publicada).

¹³ O Encontro de Cinema Negro Brasil África e Caribe Zózimo Bulbul (nome atual) foi fundado pelo cineasta e ator Zózimo Bulbul. A primeira edição foi realizada em novembro de 2007 e caminha para sua nona edição, comemorativa de 10 anos, prevista para acontecer entre os dias 30 de agosto à 09 de setembro deste ano. O Encontro é uma das diversas atividades promovidas pelo Centro Afrocarioca de Cinema criado pelo Zózimo afim de promover o cinema produzido pelos realizadores negros e negras do Brasil e das diásporas. A instituição tem por finalidade a promoção da cultura afro brasileira e de seus artistas, tendo o foco é a valorização da produção cinematográfica brasileira, africana e caribenha como um ato social de transmissão de sabedoria, formação técnica

Negro do país, na qual, ele é o atual curador. Para Joel Zito, hoje é possível em falar de um movimento de Cinema Negro no cinema nacional.

A grande mudança passado 15 anos foi o aparecimento de uma geração negra jovem fazendo cinema e querendo fazer um cinema negro, e já fazendo muitos curtas. [...] Então você tem aí uma cena forte acontecendo, nesse sentido. Essa é uma diferença, já não é mais uma coisa de quatro ou cinco, você tem um movimento. Nós temos um movimento de cinema negro. Naquele período você tinha alguns artistas negros levantando a bandeira, hoje você tem um movimento. (ARAÚJO, 2015).

O otimismo apresentado pelo cineasta advém de uma centena de jovens realizadores afro-brasileiros que têm produzindo curtas, alguns poucos longas-metragens, de todos os gêneros, ganhando relevantes destaques em festivais nacionais e festivais internacionais, entre eles estão: Alexander Buck, André Novais de Oliveira, Carol Rodrigues, Daiana Rocha, David Aynan, Edson Ferreira, Everlane Moraes, Gabriel Martins, Hugo Lima, Joyce Prado, Juliana Vicente, Láisa Freitas, Larissa Fulana de Tal, Renata Martins, Renato Candido, Sabrina Fidalgo, Thamires Santos, Vinícius Silva, Viviane Ferreira, Yasmin Thayná. Apenas para citar alguns de muitos que vem surgindo a cada instante.

2º Ato: O Contexto

Antes, é preciso ressaltar que o termo “Negro”¹⁴ (variando de acordo com o gênero) será utilizado neste trabalho de acordo com a proposição de Andrews (1998), no qual, utiliza a categoria Negro para se referir “às pessoas de raça negra pura quanto aos mestiços de ancestralidade negra, chamados no Brasil de pretos (negros) e pardos (mulatos)” (ANDREWS, 1998, p. 21), que eventualmente será substituído pelo termo afro-brasileiro, considerando sua ascendência de indivíduos africanos, que foram trazidos para cá e serem escravizados. Segundo o autor, esta categorização baseia-se na classificação atual que agrupa os negros e pardos sob o título de “negros”. Ao passo que, cotidianamente, os brasileiros ainda façam distinção. O que reflete a dificuldade de certos indivíduos de pele escura ou mestiça se identificar como negro.

e artística, profissionalização e a inclusão no mercado de trabalho. Mais informações, disponível em: <http://afrocariocadecinema.org.br/>

¹⁴ De acordo com Enciclopédia brasileira da diáspora Africana, o termo Negro significa a denominação genérica do indivíduo de pele escura e do cabelo encarapinhado e em especial dos habitantes da África subsaariana e seus descendentes; descendentes de africanos, em qualquer grau de mestiçagem, desde que essa origem possa ser identificada fenotipicamente. No Brasil, o vocábulo, que durante muitos anos foi sinônimo de “escravo”, passou, com o tempo a ser um referente étnico e político, reivindicado como autodenominação até pelos afro-descendentes de pele clara. Nos Estados Unidos, a conotação negativa ainda acompanha o qualitativo negro e a sua variante nigger, altamente ofensivo. Assim, lá, os afro-descendentes reivindicam para si o tratamento de african-americans (africano-americanos), a exemplo de outros grupos, como os judeus americanos, os ítalo-americanos, hispano-americanos, etc., cujas origens étnicas foram agregadas às respectivas definições de nacionalidade. No espanhol platino, o vocábulo negro designa o habitante do interior ou o trabalhador braçal, sendo que, no feminino, refere-se à “mulher de baixa condição” (conforme José Gobello). LOPES, Nei. Enciclopédia brasileira da Diáspora Africana. São Paulo: Selo Negro, 2004.

Da mesma maneira, compreendemos, aqui, o cinema como um local de reprodução de discursos sociais, na qual, fornece material (simbólico) para formação de identidades e dá sentido ao mundo (Kellner, 2001). Nessa mesma perspectiva, Shohat e Stam (2006) mostra que os discursos artísticos não estão inerentes a vida social comum. “Ficções cinematográficas inevitavelmente trazem à tona visões da vida real não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre relações sociais e culturais”. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 263).

Deste modo, as reproduções de práticas e discursos racistas no cotidiano da sociedade brasileira, inevitavelmente são produzidas e reproduzidas pelos meios de comunicação. Pelo seu caráter de atingir um público de massa, segundo Baczco (1989), os discursos midiáticos contribui na criação de imaginários sociais, nesse sentido, podendo ser utilizado como instrumento de manutenção de poder.

[...] as representações globais da vida social, dos seus agentes, instâncias e autoridades; as imagens dos chefes, etc. E mediante a propaganda moderna, a informação estimula a imaginação social e os imaginários estimulam a informação, contaminando-se uns aos outros numa amálgama extremamente ativa, através da qual se exerce o poder simbólico. (BACZCO, 1989, p. 313).

Isto posto, é possível argumentar que a dominação simbólica passa pela invilização das desigualdades raciais na estrutura da sociedade brasileira. A omissão da problematização do racismo e debate-lo de forma madura reflete nas produções cinematográficas brasileira. Autran (2001) acredita que, possivelmente, o primeiro filme de ficção a discutir diretamente a questão racial no Brasil foi lançado somente na década de 1940, *Também somos irmãos* (José Carlos Burle, 1949). Em suma, a trama aborda a história de irmãos negros que foram adotados: Moleque Miro, interpretado por Grande Otelo, e Dr. Renato, papel interpretado por Aguinaldo Camargo – membro do grupo Teatro Experimental do Negro. O Moleque Miro fugiu de casa e entrou para criminalidade, seu irmão manteve-se aplicado, seguindo o caminho dos estudos, logo, formando-se em Direito. Entretanto, sua condição não o livrou dos preconceitos raciais, principalmente quando apaixonou-se pela meia irmã branca sendo expulso de casa. Dentro de nossa vasta produção, é ínfima filmes que espoem o tema para um debate franco, pois o silêncio ou a elaboração de discursos acríticos colaboram nesta estratégia de dominação. A “negação” desta discussão foi magistralmente abordado no documentário *A negação do Brasil* (2000), de Joel Zito Araújo, cujo o filme traz à tona a discussão racial por meio da análise representação dos negros nas novelas brasileiras.

Outro aspecto de nossa produção fílmicas, segundo diversos autores, é a incorporação da ideologia do branqueamento. A demonstração explícita desse discurso podemos ver neste

trecho da revista Cinearte da década de 1920 do século passado, a principal expressão do cinema nacional na imprensa naquele período.

Fazer um bom cinema no Brasil deve ser um ato de purificação de nossa realidade, através da seleção daquilo que merece ser projetado na tela: o nosso progresso, as obras de engenharia moderna, nossos brancos bonitos, nossa natureza. (CINEARTE apud DEBS apud ARAÚJO, 2006, p. 74).

De acordo com Araújo (2006), esta percepção que fora camuflado no discurso oral, porém, consolidando-se como um discurso imagético extremamente naturalizadas até os dias de hoje.

Na verdade, é possível identificar esta “estética do branqueamento”, que perpassa às mídias brasileiras, nas Teorias Racialistas desenvolvidas lá em meados do século XIX, na Europa, e logo absorvidas pelos primeiros cientistas sociais brasileiros no final deste mesmo século. Empenharam-se na elaboração de um discurso científico para explicar a superioridade racial branca (raças puras) e a inferioridade racial dos negros, índios e mestiços (raças impuras). Sendo os percalços do futuro desenvolvimento da nação brasileira frente às nações Europeias e os Estados Unidos da América. Deste modo, estas teorias influenciaram o Estado brasileiro na elaboração de políticas em prol do branqueamento da nação, onde colocou-se em prática os pressupostos da teoria eugenistas¹⁵, por exemplo, e empenhando-se em mecanismos extermínio (físico e simbólico) da população afro-brasileira (MUNANGA, 1999; SCHWARCZ; 1993; SKIDMORE, 1976) – como os realizados nos dias atuais com o genocídio da juventude negra¹⁶.

Tendo em vista o estreitamento desta ideias entre a intelectualidade brasileira, segue outro trecho da revista Cinearte em que é possível notar que a crítica cinematográfico do período incorporara tais pressupostos ideológicos.

Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras ‘avis-rara’ desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos que por um acaso um destes filmes vá parar no estrangeiro? Além de não ter arte, não haver técnica nele, deixará o estrangeiro mais convencido do que ele pensa que nós somos: uma terra igual ou pior a Angola, ao Congo. (Cinearte apud Debs apud Araújo, 2006, p. 73)

A perspectiva do branqueamento do país ganha novos contornos com a publicação da obra “Casa-grande & Senzala”, de Gilberto Freyre, em 1933. O sociólogo pernambucano é o grande representante dos intelectuais modernistas brasileiros que irá sedimentar a ideia de uma

¹⁵ Nas décadas de 30 e 40, através do Serviço de Cinema e Rádio Educacional, dirigido por Edgar Roquette Pinto, o cinema e rádio eram utilizados para implementar princípios das doutrinas eugenistas por meio dos programas educacionais que eram veiculados. Os programas tinham o foco de atingir os analfabetos e populações do interior, onde se acreditava que a degeneração fosse mais severa. Consultar: DÁVILA, Jerry. Diploma de brancura: política social e racial no Brasil (1917-1945). São Paulo: UNESP, 2006.

¹⁶ Segundo o relatório final da CPI dos Assassinatos de Jovens, um jovem negro é assassinado a cada 23 minutos. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/arquivos/2016/06/08/veja-a-integra-do-relatorio-da-cpi-do-assassinato-de-jovens>>

identidade nacional oriundo da miscigenação dos povos que considerada fundador do Brasil: branco (Português), o negro (africano) e indígena. Inaugura a ideia do Mito da Democracia Racial que, em suma, corresponde na afirmação que não havia problema racial no Brasil, pois o país se estruturava numa harmonia racial. Ideal que penetrou no imaginário comum. Frequentemente ouvimos: “não há racismo no Brasil. Somos o país da miscigenação”. Entretanto, para Skidmore (1976), em última instância, mesmo exaltando as contribuições das três raças fundadoras, não promoveria uma igualdade racial, contudo, análise freyriana servia apenas para avigorar “o ideal de branqueamento, mostrando de maneira que a elite (primitivamente branca) adquirira precisos traços culturais do íntimo contato com o africano (e com o índio em menor escala)” (SKIDMORE, 1976, p. 211).

Portanto, as produções cinematográficas não ficaram incólumes aos processos históricos. Pelo contrário, orientados pela ideologia dominante a relação negro-cinema é marcada por uma representação caricatural e por diversos estereótipos¹⁷ (Araújo, 2000; Rodrigues, 2011), entendida aqui, como valores, ideias, discursos, opiniões generalizadas sobre determinados grupos sociais. Na qual, se manifesta numa relação de dominação que o grupo dominado recebe a marca do estereótipo do grupo dominante. (Carvalho, 2005). Shohat e Stam (2006), chamam a atenção para relação de poder arbitrária entre quem tem os mecanismos de construção dos textos midiáticos e os grupos que são historicamente vítimas.

A questão crucial em torno dos estereótipos e distorções está relacionada ao fato de que grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação. A compreensão profunda desse processo exige uma análise abrangente das instituições que criam e distribuem textos midiáticos, assim como de suas plateias. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 270).

Sendo assim, inicialmente apresentamos um cenário emergente de novos cineastas negros e negras, quadro que nos sugere discutir, e faremos nos próximos capítulos, a existência de um Cinema Negro. Entretanto, diversos são os fatores que apontam para uma série de dificuldades para o amadurecimento desta produção fílmica específica. Por exemplo, temos o jovem cineasta Fábio Martins, nascido e criado no Quilombo do Campinho, localizado em Paraty, Rio de Janeiro. Formou-se em cinema devido uma parceria entre o Ministério da Cultura e a Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Apesar de ter sido contemplado pelo edital Curta Afirmativo, uma parceria que envolveu a Secretaria Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR),

¹⁷ No campo das relações raciais e étnicas, um estereótipo é frequentemente definido como uma generalização excessiva a respeito do comportamento ou de outras características de membros de determinados grupos. Os estereótipos étnicos podem ser positivos ou negativos, embora sejam, com maior frequência, negativos. Ver CASHMORE, Ellis. Dicionário de relações étnicas e raciais. São Paulo: Selo Negro, 2000.

Ministério da Cultura (Minc) e Secretaria do Audiovisual (SAv)¹⁸, ressalta um gargalo que identificamos no desenvolvimento desta pesquisa no que tange à produção audiovisual afro-brasileira: a dificuldade de acesso à recursos públicos de fomento.

Escolhi a escola de cinema porque não me via na TV, não via as demandas negras muito menos as questões quilombolas na telinha. [...]. Temos dificuldade de acessar os recursos para realizar produções com recorte racial e agora com o golpe, provavelmente as políticas afirmativas vão diminuir e o dinheiro vai voltar para as mãos de quem sempre ganhou tudo. (MARTINS, 2016)¹⁹.

Por outro lado, vemos o depoimento do ator e cineasta Antonio Pitanga, 57 anos de carreira, um dos grandes nomes do cinema brasileiro no período do Cinema Novo, relata a sua dificuldade na captação da verba para seu segundo projeto de longa-metragem chamado *Malês*.

Faz 10 anos que tento captar para fazer "Malês", uma história negra, que acontece no norte da África, dos negros muçulmanos que vão para a Bahia antes da chegada de Dom João 6º. Esse é o maior levante que aconteceu na história desse país, protagonizado por negros para tomar o poder. Negros do candomblé e do catolicismo contra o regime da escravidão. Estou há 10 anos tentando esse financiamento e não consigo. Tenho um dos melhores produtores do Brasil, um elenco fantástico composto por Seu Jorge, por exemplo, hoje uma referência musical na criação de trilhas sonoras. Mas cadê o financiamento? (PITANGA, 2016)²⁰.

São relatos que dão indícios do racismo estruturante de nossa sociedade e, que são perceptíveis nas entrelinhas das relações cotidianas. Neste caso, tendo como consequência, óbvia, o apagamento e invisibilidade de nossas histórias, narrativas e estética.

Na edição especial da revista Filme Cultura, cujo tema “O Negro no cinema Brasileiro”, uma das mais importantes publicações do cinema brasileiro, o jornalista e pesquisador João Carlos Rodrigues (1982), investigou em toda produção cinematográfica do país filmes que houvessem participação de sujeitos negros. Utilizou como metodologia a seleção de filmes em que o negro não necessariamente era o protagonista, mas exercia um papel relevante para o enredo da história. Excluiu, por outro lado, as comédias interpretadas por atores negros como Grande Otelo, Chocolate, Gasolina, Mussum e, produções que abordassem aspectos da cultura afro-brasileira, mas que a história não centrasse no negro. Como por exemplo, *O amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1974). Rodrigues (1982) destacou as obras que eram dirigidos por diretores negros, independentemente, se eram curtas ou longas-metragens. O resultado não poderia ser surpreendente: um total de apenas de 101 filmes em quase 80 anos de produção. O

¹⁸ Abordaremos com mais detalhes sobre o edital Curta Afirmativo nos próximos capítulos.

¹⁹ MARTINS, Fábio. In: GONÇALVES, Juliana. Por trás das câmeras: direção negra desponta no cenário audiovisual brasileiro. *Portal Brasil de Fato*. 04 Ago. 2016. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2016/08/04/por-tras-das-cameras-direcao-negra-desponta-no-cenario-audiovisual-brasileiro/> > Acesso: 05/08/2016

²⁰ PITANGA, Antonio. O negro não escreve, dirige, nem faz parte dos críticos. *Portal Uol*, 22 Fev. 2016. Disponível em: <https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2016/02/22/antonio-pitanga-o-negro-nao-escreve-dirige-e-nem-faz-parte-dos-criticos.htm> Acesso: 24/02/2016.

primeiro filme é *A vida de João Candido*, de 1910, de autor desconhecido, e finaliza com *Egungun*, de Carlos Blajsblat, de 1982. Da lista, apenas sete são de diretores negros, sendo um deles nigeriano. São eles: Haroldo Costa (*Pista de grama*, 1958), Odilon Lopes (*Um é pouco, dois é bom*, 1970), Zózimo Bulbul (*Artesanato do Samba*, 1975; *Alma no Olho*, 1976; *Dia da alforria (Aniceto)*, 1981), Waldir Onofre (*As aventuras amorosas de um pandeiro*, 1976; *Quarta-feira*, 1978; *Clóvis no carnaval da Zona Oeste*); Antonio Pitanga (*Na boca do mundo*, 1978); Joaquim Teodoro (*Um crioulo brasileiro*, 1979); e o cineasta nigeriano Ola Balogun (*A deusa negra*, 1979). (RODRIGUES, 1982).

Uma alteração nesta paisagem imagética segue em passos lentos, mesmo que tenhamos 53% da população que se declara pretos e pardos, de acordo com IBGE. Dados da pesquisa mais recente que tivemos acesso, publicado em julho de 2014, chamada “A cara do cinema nacional: perfil de gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)”, realizada pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa (GEMAA) do IESP-UERJ, na qual, sentencia o eurocentrismo do cinema brasileiro. A participação das populações afro-brasileiras e indígenas não se manifesta, conforme a real diversidade racial do país, nas produções *mainstream* do cinema nacional. Foram analisados filmes de longa-metragem de maior bilheteria no país entre os anos de 2002 a 2012, totalizando 218 produções, no qual, o objetivo era averiguar como se manifestava a diversidade de cor e identidade de gênero nesse campo.

A pesquisa apontou que dos filmes analisados, 84% dos diretores são homens e brancos, 14% de diretoras são mulheres de cor branca e apenas 2% dos diretores são homens e negros. Não foi identificada nenhuma diretora mulher e negra. Entre a função de roteirista, segue a discrepância: homens de cor branca representam 74% das produções, enquanto mulheres de cor branca ocupam 26% dos cargos e apenas 4% dos roteiristas são homens negros. Novamente, entre os filmes analisados não há mulheres negras na função de roteirista.

E a desigualdade se mantém quando os dados se referem à presença de atores e atrizes nas produções cinematográficas analisadas. Na categoria elenco principal, novamente o homem branco aparece na frente com 45%, mulheres brancas corresponde a 35% dos filmes. O ator negro está presente em 15% das produções, enquanto, a mulher negra em apenas 5% de mais de 200 filmes analisados. Ou seja, de acordo com a pesquisa, 80% do elenco dos filmes de maior bilheteria entre os anos 2002 e 2014 eram brancos. De uma maneira geral, os negros só apareceram em 31% dos filmes.

Diante desta realidade, parece-nos pertinente pensar outros tipos de representações, e não só, aventar outro modelo de produção nacional que contemple a sua diversidade racial e de gênero. Contudo, ressaltamos que o debate de um Cinema Negro brasileiro ganha outro patamar no contexto do chamado “Movimento da Retomada”, como veremos a seguir. Primeiro, faz-se necessário apresentar o contexto da ascensão desta pauta no campo audiovisual brasileiro.

Em meados 1990 é o marco histórico do renascimento das grandes produções nacionais, do retorno ao público aos cinemas, e principalmente, o retorno das políticas de fomento para o setor. Desenvolvimento que se deu desde o desmantelamento do Ministério da Cultura e os órgãos que a compunha, por meio da Medida Provisória 151/90, expedido pelo então presidente da República Fernando Collor de Mello, transformando-a em apenas numa secretaria de governo.

Na setor do audiovisual, órgãos que eram responsáveis pelo desenvolvimento, regulamentação e fiscalização do cinema nacional, ou seja, a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilmes), o Conselho Nacional de Cinema (Concine) e da Fundação do Cinema Brasileiro (FCB) foram extintas. A produção nacional perdeu todo tipo de fomento implementado pelo Estado brasileiro há anos, conseqüentemente, sendo engolido pelo mercado norte-americano. A adesão ao modelo econômico Neoliberal somados a uma crise que se seguia desde a metade dos anos 1980 no setor, foram fatores que impulsionaram a decisão desastrosa governo Collor. (Ikeda, 2015; Mattar, 2010).

Ao longo da década de 1980, vieram o acirramento de competição com as mídias de exibição doméstica (TV e vídeo) e a crise de mercado de salas de exibição, novas e mais agressivas estratégias de lançamento das *majors* (lançamentos mundiais de *blackbusters* e sequências, como *Guerra nas Estrelas* e *Indiana Jones*), o acirramento da crise econômica nacional e críticas apontando a ineficiência do modelo de atuação da Embrafilme, cuja defasagem estrutural podia ser verificada ao se constatar que as estratégias competitivas na indústria cinematográfica já não podiam mais ser pautadas apenas no mercado de salas de exibição. Esse contexto problemático e em meio ao forte discurso neoliberal que se difundiu pelo mundo, favoreceu os EUA e ajudou a eleger Fernando Collor de Melo que, em 1990, em seu governo como Presidente, extinguiu toda a estrutura governamental que sustentava a produção e a comercialização do cinema brasileiro no mercado interno de salas de exibição, sem, contudo propor ou criar qualquer alternativa. (MATTA, 2010, p. 44-45).

Portanto, essa medida proporcionou um impacto sem precedentes, comprometendo diretamente a capacidade de produção do cinema nacional. Os anos de 1990 e 1991 não foi perceptível o impacto, pois ainda estavam sob efeito do modelo anterior de financiamento, mas, segundo Ikeda (2015), o ano de 1992 tiveram apenas três lançamentos comerciais, o que levou a participação do cinema brasileiro a inferior 1% do mercado. Segundo Matta (2012), em 1992,

“o *market share* do cinema brasileiro atingiu o recorde mínimo de 0.05% de participação” (MATTA, 2010, p. 45).

De acordo com Ikeda (2015), depois de forte reação de movimentos da sociedade civil, algumas medidas foram tomadas. Entre elas a substituição do secretário de cultura, assumiu o embaixador Sérgio Paulo Rouanet. Em dezembro de 1991, foi publicado a Lei nº 8.313/91, chamada a Lei Rouanet, que criou o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac). Mas foi no governo de Itamar Franco, no ano seguinte, que podemos observar mudanças substanciais na pasta da cultura, a começar pelo retorno ao *status* de Ministério. No setor audiovisual, um avanço importante foi a criação da Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual (SDAv) e, após a aprovação no congresso, a criação de uma lei específica para o setor: a Lei 8.685/93, conhecida como a Lei do Audiovisual.

Nesse cenário em que forças do campo audiovisual e do campo da política se convergem na direção da recuperação do Cinema Brasileiro, é a partir de 1995, que assistiremos os primeiros resultados destas ações. Foram 14 filmes longas-metragens lançados naquele ano. *Carlota Joaquina* (Carla Carmurati, 1995), alcançou a incrível marca de 1,5 milhão de espectadores e *O quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), além de ter feito uma boa bilheteria, foi indicado ao Oscar na categoria de “Filme Estrangeiro”.

Portanto, ao mesmo tempo que as instituições democráticas vão ganhando vigor, e o processo de redemocratização parece amadurecer, os movimentos sociais, de outro lado, também vão exercendo seu papel na esfera pública. Organizado pelos diversos Movimentos Negros, no dia 20 de novembro de 1995, em Brasília, aconteceu a “Marcha Zumbi dos Palmares pela vida e contra todas formas de discriminação”, reunindo mais de 30 mil militantes e ativistas de diversas entidades negras de todo o país. O evento entrou para história das relações raciais brasileiras. Nesta ocasião, uma comissão – depois de aguardar horas – foi recebida pelo presidente da república à época, Fernando Henrique Cardoso, e lhe foi entregue um documento, no qual, “continha um diagnóstico da situação social da população negra brasileira, bem como proposta de combate ao racismo e à desigualdade racial” (MARÇAL et al., 2013, p. 567). Em seu pronunciamento, o presidente foi categórico em afirmar que o Brasil é um país racista. Pela primeira vez na história a autoridade máxima país reconhece o racismo como uma problemática a ser combatido. E mais, é reconhecer que o Estado brasileiro é omissor e responsável por um problema que atinge milhares de vidas. Nesse sentido foi criada uma Comissão de Trabalho Interministerial, tendo como líder Hélio Santos, que teve como objetivo definir medidas de combate ao racismo para os próximos anos em diversas esferas. (MARÇAL et al., 2013).

Nos anos seguintes um fato importante também merece ser destacado, refiro-me as mobilizações mediante as conferências municipais, estaduais e a nacional para a participação da delegação brasileira²¹ na III Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia, e Intolerâncias Correlatas que aconteceu em Durban, África do Sul, realizada entre 31 de agosto a 08 de setembro de 2001, organizada pelas Organizações das Nações Unidas (ONU).

Sendo o Brasil um Estado signatário da ONU, assinou a Declaração e o Plano de Ação resultantes da III Conferência, no qual comprometia-se a implantar políticas públicas afim de diminuir o impacto das desigualdades brasileira, como enfatizava os itens abaixo:

107. Destacamos a necessidade de se desenhar, promover e implementar em níveis nacional, regional e internacional, estratégias, programas, políticas e legislação adequados, os quais possam incluir medidas positivas e especiais para um maior desenvolvimento social igualitário e para a realização de direitos civis, políticos, econômicos, sociais e culturais de todas as vítimas de racismo, discriminação racial, xenofobia e intolerância correlata, inclusive através do acesso mais efetivo às instituições políticas, jurídicas e administrativas, bem como a necessidade de se promover o acesso efetivo à justiça para garantir que os benefícios do desenvolvimento, da ciência e da tecnologia contribuam efetivamente para a melhoria da qualidade de vida para todos, sem discriminação;

108. Reconhecemos a necessidade de serem adotadas medidas especiais ou medidas positivas em favor das vítimas de racismo, discriminação racial, xenofobia e intolerância correlata com o intuito de promover sua plena integração na sociedade. As medidas para uma ação efetiva, inclusive as medidas sociais, devem visar corrigir as condições que impedem o gozo dos direitos e a introdução de medidas especiais para incentivar a participação igualitária de todos os grupos raciais, culturais, lingüísticos e religiosos em todos os setores da sociedade, colocando a todos em igualdade de condições. Dentre estas medidas devem figurar outras medidas para o alcance de representação adequada nas instituições educacionais, de moradia, nos partidos políticos, nos parlamentos, no emprego, especialmente nos serviços judiciários, na polícia, exército e outros serviços civis, os quais em alguns casos devem exigir reformas eleitorais, reforma agrária e campanhas para igualdade de participação;²²

A referida Declaração faz recomendações específicas para o campo da comunicação, reconhecendo nela um poder de criar e disseminar estereótipos e/ou “imagens falsas” de indivíduos ou grupos sociais. Nesse sentido, a importância da produção de um discurso plural que contemple a diversidade de toda uma sociedade, principalmente a brasileira, que possui a característica da multiculturalidade desde sua formação. De outro lado, a importância da mídia como um eficiente instrumento no combate ao racismo e a todo tipo de discriminação.

²¹ A delegação brasileira foi uma das maiores que participaram da Conferência com a presença de 1.500 delegados, totalizando 2.500 integrantes com a participação de autoridades, convidados e observadores. (MARÇAL et al, 2013).

²² Declaração de Durban - III Conferência Mundial de Combate ao Racismo, Discriminação Racial, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerância Correlata. 31 de agosto a 8 de setembro de 2001, Durban – África do Sul. Disponível em: http://www.inesc.org.br/biblioteca/legislacao/Declaracao_Durban.pdf/view Acessado: 28/01/17.

88. Reconhecemos que os meios de comunicação devem representar a diversidade de uma sociedade multicultural e desempenham um papel na luta contra o racismo, discriminação racial, xenofobia e intolerância correlata. Neste sentido, chamamos a atenção para o poder da propaganda;

89. Lamentamos que certas mídias, ao promoverem imagens falsas e estereótipos negativos dos indivíduos e grupos vulneráveis, particularmente de migrantes e refugiados, têm contribuído para difundir os sentimentos racistas e xenófobos entre o público e, em alguns casos, têm incentivado a violência através de indivíduos e grupos racistas;²³

É a partir da metade da década de 90, também, em decorrência das pressões do Movimento Negro e com o objetivo de ampliar a representação afro-brasileira nas mídias audiovisuais, que vemos surgir as primeiras leis municipais no sentido de estimular ou estabelecer cotas para atores e modelos negros para agências publicidade ou produtoras independentes contratados pela prefeitura.

A obrigatoriedade de observância de tais cotas, por sua vez, recai apenas sobre agências e produtoras independentes contratadas por prefeituras, o que exclui produtoras e agências privadas. Isso significa que as poucas leis existentes que estipulam cotas de representação no audiovisual recaem apenas sobre a produção independente, que não está vinculada aos grandes estúdios e tampouco às grandes distribuidoras. A leis, além de escassas, não atingem o cinema comercial. (CANDIDO et al., 2014, p. 06).

Podemos perceber os pequenos avanços a medida que surgem proposições de leis desse tipo. Entretanto, percebemos a dificuldade da elite aristocrática-burguesa branca deste país em abrir mão seus privilégios ao resistir a qualquer tipo de possibilidade de estabelecimento de percentagem mínima para garantir a presença de profissionais afro-brasileiros na produção e atuação de obras audiovisuais. As leis que surgiram posteriormente – não há muitas – são poucas as que asseguram uma parcelas mínima de participação de profissionais negros, ou seja, algo equivalente à cotas²⁴.

Não obstante, nem a aprovação do Estatuto da Promoção da Igualdade Racial, resultante do projeto de Lei 3.198/2000 proposto pelo senador Paulo Paim e elaborado em colaboração com o Movimento Negro e, foi sancionado pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em 20 de julho de 2010, não conseguiu avançar nesse quesito: em garantir ou estipular algum tipo de porcentagem ou cotas para produções audiovisuais.

No que diz respeito à participação de artistas negros em filmes, programas e peças publicitárias, o estatuto determina, em seu artigo 44, que devam ser garantidas oportunidades iguais a atores, figurantes e técnicos negros, “sendo vedada toda e qualquer discriminação de

²³ Declaração de Durban - III Conferência Mundial de Combate ao Racismo, Discriminação Racial, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerância Correlata. 31 de agosto a 8 de setembro de 2001, Durban – África do Sul. Disponível em: http://www.inesc.org.br/biblioteca/legislacao/Declaracao_Durban.pdf/view Acessado: 28/01/17.

²⁴ Para conferir um mapeamento de legislações vigentes no país com vistas a fomentar a representação do negro na mídia. Ver: CANDIDO, Marcia Rangel; MORATELLI, Gabriella; DAFLON, Verônica Toste; FERES, João Junior. A Cara do Cinema Nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012). textos para discussão do gemaa / n. 6 / ano 2014. Acesse: <http://www.gemaa.iesp.uerj.br>

natureza política, ideológica, étnica ou artística” (Brasil, 2010). Acrescenta ainda, em seu artigo 46, a necessidade de “incluir cláusulas de participação de artistas negros nos contratos de realização de filmes, programas ou quaisquer outras peças de caráter publicitário” (Brasil, 2010). No entanto, o estatuto não estabelece um percentual ou uma proporção específica. (CANDIDO et al., 2014, p. 07).

Mediante ao quadro acima descrito, era evidente que o debate sobre as questões raciais no Brasil estava alcançando outros patamares na esfera pública e se ramificando para diversos campos. Acreditamos que esse momento contribuiu para uma atmosfera de reivindicações de espaços/lugares da sociedade, cuja população negra brasileira sempre esteve alocadas à margem. E no contexto de reorganização do mercado cinematográfico nacional onde os primeiros prognósticos apresentavam sinais de otimismo e, iniciando um novo ciclo no cinema brasileiro (SCOREL apud AUTRAN, 2010), estas questões chegaram ao campo de produção cinematográfico. Temos no final dos anos 1990, um grupo de cineastas negros de São Paulo que iniciavam um processo de proximidade, organização e articulações, culminando no lançamento do “Manifesto Dogma Feijoadá”, pelo cineasta Jeferson Dê, em 2001, no qual estabelecia “regras” para o estabelecimento de um Cinema Negro no Brasil. No ano seguinte, teremos outra articulação envolvendo diversos profissionais negros do setor para elaboração de outro manifesto, chamado “Manifesto de recife”²⁵. A relevâncias desses dois atos políticos (*tomadas de posição*) no campo audiovisual brasileiro é sua incontestável contribuição para este cenário que emerge no cinema nacional da contemporaneidade.

3º Ato: A Pesquisa

Chegar até este momento foi um processo de assimilação de ideias e um reencontro pessoal. Um processo, também, de descoberta de minha identidade, enquanto sujeito negro em uma sociedade extremamente racista e excludente. De outro lado, um despertar no entendimento de que somos seres potentes numa estrutura social que sempre tentou nos apagar; seja nossas vidas, nossos sonhos, nossa memória e ancestralidade. O fato de eu ser o primeiro da minha família a estudar numa universidade pública, de frequentar um programa de pós-graduação, demonstra que novos horizontes ainda estão por vir.

Os anos que frequentei o Núcleo de Estudos Afro-brasileiros da Universidade Federal do Espírito Santo foram fundamentais para que convergissem uma paixão de infância, o ato de consumir produções audiovisuais, com o estudo das teorias das relações raciais. Não obstante, a minha trajetória levou-me a estar, hoje, também no lugar de um realizador, em início de

²⁵ Ambos Manifestos serão analisados com mais detalhes nos capítulos seguintes desta dissertação.

carreira, mas que compreende o poder das imagens na formação identitária, na criação de imaginários, significados e símbolos que revela alma de um povo.

A responsabilidade ao assumir este tema implica em pensar o cinema, também, numa condição de produtor de territorialidades simbólicas (e físicas), onde os sujeitos estão em constante trânsito e disputas – como veremos a seguir. Tendo consciência da relação de poder exercido e estabelecido por agentes dominantes (representantes de uma classe) na prática cinematográfica. Diante disso, o objetivo da presente pesquisa é analisar como as tensões no campo audiovisual brasileiro se manifestam a partir da inserção de novos sujeitos (atores sociais), considerando o componente racial como fator principal desta relação. Simplificando, compreender quais relações engendradas com a entrada de jovens realizadores negros e negras ao campo. Deste modo, ficamos diante das seguintes questões: Quais disputas estão engendradas nesses espaços? Quais fatores interferem na estrutura de funcionamento do campo audiovisual com a inserção de novos realizadores negros? Quais discursos estão em jogo? Como novas territorialidades são acionadas no campo cinematográfico com a atuação desses cineastas negros e negras?

Nesse sentido, a hipótese que se coloca considera que o racismo estrutural da sociedade brasileira ainda reflete na dinâmica de funcionamento agentes e instituições dentro o campo do audiovisual, implicando em alguns processos como de invisibilização e/ou apagamento desses sujeitos, consequentemente, de suas obras. Mesmo que consigamos apontar para alguns avanços. Sob outra perspectiva, uma segunda hipótese emerge no que se refere a produção de uma territorialidade simbólica na medida em que os realizadores negros se lançam em disputa para ocupação de espaços de “prestígio”, uma vez que, como já foi dito, historicamente diretores negros estão localizados à margem ou excluídos das instâncias de poder do campo.

Portanto, os processos metodológicos utilizados, num primeiro momento, foi a pesquisa bibliográfica – que acompanhou durante toda a pesquisa –, em paralelo, o mapeamento de materiais midiáticos (notícias, reportagens e publicações em gerais) que tivesse relação direta ou indireta com o tema da pesquisa; em outro momento se fez importante a participação em eventos que também tivessem relação com a temática. Estive presente no VII Encontro de Cinema Brasil África Caribe – Zózimo Bubul, no Rio de Janeiro, em junho de 2015; participei da oficina “Um cinema da diversidade estética e narrativa” com o cineasta e pesquisador Joel Zito Araújo; participei da Virada Feminista em São Paulo, na ocasião aconteceu uma mostra de Cinema Negro e debate com as cineastas Yasmin Thayná e Viviane Ferreira. Presença na mostra Cinema e Negritude do Festival de Cinema de Vitória. E somo a experiência na organização e curadoria da I Mostra de Cinema Negro na Ufes, em que puder está em contato

com diversas obras nacionais e internacionais e construir diálogos com alguns realizadores. O processo de mergulho nas obras que estão inseridos no universo do Cinema Negro brasileiro também foi de extrema importância para compreensão desta discussão. Assim, ao final do texto será listada a filmografia nacional que tive acesso ao longo do desenvolvimento desta pesquisa.

Outro instrumento metodológico utilizado foi a entrevista em profundidade. Selecionamos quatro jovens cineastas que têm despontado no campo do audiovisual brasileiro da atualidade, compondo a nova geração de cineastas negros brasileiro, são eles: André Novais Oliveira, de Minas Gerais; Edson Ferreira, do Espírito Santo; Larissa Andrade, também conhecida como Larissa Fulana de Tal, da Bahia; e Viviane Ferreira, de Bahia/São Paulo.

Assim, venho discorrendo desde as primeiras páginas desta dissertação em relação ao setor cinematográfico brasileiro ou tudo e todos que envolve a produção do cinema nacional a partir da noção de campo, isto é, da teoria de Campos Sociais elaborada pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu. A perspectiva teórico-metodológica bourdieusiana nos oferece instrumental de análise que possibilita compreender suas particularidades e dinâmica de funcionamento.

Os campos apresentam-se à apreensão sincrônica como espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem da sua posição nesses espaços e que podem ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes (em partes determinadas por elas). (BOURDIEU, 2003, p. 119).

O campo audiovisual brasileiro, como outros campos sociais, apresentam condições de análise dada as ações de agentes e instituições pertencentes ao campo. Deste modo, como já evidenciamos, este estudo buscou se restringir apenas na introdução de novos agentes nos últimos anos, refiro-me especificamente a novos realizadores negros.

Assim sendo, o estudo que se segue está estruturado da seguinte forma: o primeiro capítulo aborda a concepção teórica bourdieuziana e sua associação ao setor cinematográfico brasileiro e suas condições homólogas aos demais campos sociais. Tendo em vista, a necessidade da compreensão de outros conceitos formulados pelo o autor, tais como capital (social, cultural e simbólico), *habitus*, trajetória social, instâncias de reconhecimento e consagração, etc. que estão entrelaçados a essa discussão. Tendo o objetivo de entender a lógica de funcionamento de um campo audiovisual, com suas leis próprias, agentes e instituições. Na segunda parte do capítulo a discussão será em torno da ideia de lugar, espaço social, território e territorialidade simbólica dada suas formulações de acordo com atuações dos agentes do campo. A parte final será destinado a reflexão do racismo e como ele pode se expressar no campo audiovisual; o segundo capítulo tem por objetivo discutir a ideia de uma concepção de um Cinema Negro. Iniciaremos a reflexão na origem do debate, nos Estados Unidos, como observar semelhanças

e diferenças ao contexto brasileiro. Em seguida, como esse debate emerge no Brasil a partir do movimento Cinema Novo, partindo de uma perspectiva cronológica de como esta discussão acontece na atualidade. Nesse sentido, inevitavelmente o capítulo aborda questões que permeiam o tema, como representação, estereótipos, identidade, negritude, etc.; o terceiro capítulo trata-se de inicialmente traçar a trajetória dos entrevistados, sendo fundamental para compreender sua posição no campo. Pois, segundo Bourdieu (2005), “a construção do campo é a condição lógica prévia para a construção da trajetória social como série das posições ocupadas sucessivamente nesse campo” (BOURDIEU, 2005, p. 243). E, posteriormente, uma discussão e análise a partir das entrevistas realizadas. Logo em seguida, as considerações finais.

Por fim, pesquisas científicas no campo do cinema e sua dimensão étnica-racial ainda há muito que florescer no Brasil. Portanto, espera-se que esta pesquisa cumpra seu papel social e fundamental para academia brasileira ao buscar refletir sobre uma temática de extrema importância para o nosso país.

1. IMAGENS, PODER E TERRITÓRIOS NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL BRASILEIRA

O verdadeira tema da obra de arte é a maneira propriamente artística de apreender o mundo, ou seja, o próprio artista, sua maneira e seu estilo, marcas infalíveis do domínio que exerce sobre sua arte.

Pierre Bourdieu

1.1. Sobre o conceito de campo para o audiovisual brasileiro

Neste capítulo pretendemos discutir alguns aspectos do setor cinematográfico brasileiro ou o campo do cinema brasileiro. Para isso, optamos por utilizar o escopo teórico-metodológico desenvolvido pelo sociólogo Pierre Bourdieu – fundamentação teórica que irá perpassar toda esta pesquisa –, pois de sua vasta produção intelectual, a noção de campo desenvolvida pelo autor, principalmente em seus estudos sobre o campo artístico e literário do XIX na França, nos oferece instrumental analítico, como veremos a seguir, para análise que se pretende aqui. Caminharemos também por outros conceitos elaborados pelo autor que estão engendrados nesta discussão, como capital (cultural, simbólico, etc.), instâncias de reconhecimento e consagração, trajetória social e *habitus*, pois como pondera Galvão (2014), a dificuldades de transmissão do pensamento do sociólogo estaria numa tentativa de sua compreensão de uma maneira isolada de seus conceitos.

Pois, segundo Bourdieu (2004), o campo configura-se como uma espécie de “mundo social” como os outros, tendo como característica a obediência de leis sociais mais ou menos específicas. Portanto, a dimensão do estudo do campo do audiovisual brasileiro implica no reconhecimento da sua autonomia aos demais campos, como as consequências das relações objetivas que são produzidas por essas estruturas. Desta forma, para o autor, o estudo de cada campo pode aprofundar o conhecimento universal sobre os campos, bem como pode penetrar em suas propriedades particulares.

Sempre que se estuda um novo campo, seja o campo da filologia no XIX, da moda hoje ou da religião na Idade Média, descobrimos propriedades específicas, próprias de um campo particular, ao mesmo tempo que fazemos progredir o conhecimento dos mecanismos universais dos campos que se especificam em função das variáveis secundárias. Por exemplo, as variáveis nacionais fazem com que mecanismos genéricos tais como a luta entre pretendentes e dominantes tomem formas diferentes. Mas sabemos que em qualquer campo descobriremos uma luta, cujas formas específicas terão de ser investigadas em cada caso,

entre o novo que entra e tenta arrombar os ferrolhos do direito de entrada e do dominante que tenta defender o monopólio e excluir a concorrência. (BOURDIEU, 2003, p. 119-120).

Wacquant (2005) explica que o campo artístico ou campo de produção cultural é um fenômeno surgido com a sociedade moderna e se constitui como uma arena particular, isto é, *espaço estruturado de posições e tomadas de posição*, “onde os indivíduos e instituições competem pelo monopólio sobre autoridade artística a medida que esta se autonomiza dos poderes econômicos, políticos e burocráticos” (WACQUANT, 2005, p.117). De outra forma, o campo pode ser entendido como “espaço de relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições nos diferentes campos” (BOURDIEU, 2005a, p. 244). Nesse sentido, Bourdieu (2005a) acrescenta que o campo é constituído de uma rede de relações objetivas entre posições, estas se caracterizam como relações de dominação ou subordinação, como também de complementariedade ou antagonismos, etc.

Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições ou, em outros termos, pelo sistema das propriedades pertinentes, isto é, eficientes, que permitem situá-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades. Todas as posições dependem, em sua própria existência e nas determinações que impõem aos seus ocupantes, de sua situação atual e potencial na estrutura do campo, ou seja, na estrutura da distribuição das espécie de capital (ou de poder) cuja a posse comanda a obtenção dos lucros específicos (como o prestígio literário) postos em jogo no campo. (BOURDIEU, 2005a, p. 261).

Sendo assim, cabe-nos enfatizar que “às diferentes *posições* [...] correspondem *tomadas de posição* homólogas” (BOURDIEU, 2005a, p. 261-262). Entende-se como *tomadas de posição* no campo artístico ou de produção cultural as obras artísticas, como também, atos e discursos políticos, manifestos ou polêmicas, etc.; ações que tem por intuito provocar rupturas na dinâmica conservadora do campo. E para que haja um equilíbrio, afirma Bourdieu (2005a), o *espaço das posições* tende a comandar o *espaço das tomadas de posição*. Assim, nesse jogo, é necessário atentar-se aos “interesses” específicos associados às diferentes posições no campo, seja ele artístico ou do audiovisual, para buscar compreender o princípio das tomadas de posições. A partir desta compreensão, é importante citar um exemplo na história do campo audiovisual brasileiro. O Manifesto Estética da Fome, escrito pelo cineasta Glauber Rocha, que consolidou um dos principais movimentos cinematográficos brasileiros, o Cinema Novo²⁶. Em outras palavras, um movimento de ruptura estética promovida por jovens cineastas, que pretendiam acumular capital com objetivo de melhorarem suas posições no campo. De outro lado, já mencionamos os manifestos “Dogma Feijoadá” e “Manifesto de Recife” que foram impetrados por profissionais negros e negras de diversos setores do audiovisual. Mais que um

²⁶ Sobre o movimento Cinema Novo discutiremos no capítulo 02.

manifesto artístico ou estético, foi um ato político, no qual, pretendia-se “denunciar” ou “chamar atenção” para extensa (e históricas) desigualdades e discriminações acometidas a estes agentes dentro do campo²⁷. Tendo em vista, os exemplos mencionados, para Bourdieu (2005a), as tomadas de posição são resultados ou produtos dos constantes conflitos no interior do campo. Sendo este, um espaço de relação de forças que agem sobre seus ocupantes, porém de formas diferenciadas correspondentes as posições que eles ocupam.

O campo literário (etc.) é um campo de forças a agir sobre todos aqueles que entram nele, e de maneira diferencial segundo a posição que aí ocupam (seja, para tomar pontos muito afastados, a do autor das peças de sucesso ou a do poeta de vanguarda), ao mesmo tempo que um campo de lutas de concorrência que tendem a conservar ou a transformar esse campo de forças. E as tomadas de posição (obras, manifestos ou manifestações políticas, etc.), que se pode e deve tratar como um “sistema” de oposições pelas necessidades de análise, não são o resultado de uma forma qualquer de acordo objetivo, mas o produto e a aposta de um conflito permanente. Em outras palavras, o princípio gerador e unificador desse “sistema” é a própria luta. (BOURDIEU, 2005a, p. 262-263).

O sociólogo afirma ainda que “a noção de campo está aí para designar esse espaço relativamente autônomo, esse microcosmo dotado de suas leis próprias. Se, como microcosmo, ele é submetido a leis sociais, essas não são as mesmas”. (BOURDIEU, 2004, p. 20). Isto é, no espaço social é composto por vários campos inter-dependentes entre si, no qual, há leis particulares que regem cada campo específico, as quais, os agentes e instituições atuantes estão sujeitos a elas. Desta forma, “há leis gerais dos campos: campos tão diferentes como o campo da política, o campo da filosofia, o campo da religião têm leis e funcionamento invariantes” (BOURDIEU, 2003, p. 119), ou seja, há leis homólogas a diversos campos, apesar de cada campo, dada sua especificidade, possuir suas leis de funcionamento. Nesse sentido, referente ao campo audiovisual brasileiro, podemos citar a ação do Ministério da Cultura, da Agência Nacional do Cinema (Ancine) e seus respectivos órgãos/instrumentos reguladores e normativos, no papel condicionante de algumas destas “leis” de funcionamento, que se constituem como agentes proponentes e mantenedores de um certa lógica de funcionamento interna do campo – de perspectiva institucional.

Para exemplificar o que estamos apontando, a partir da publicação Medida Provisória nº 2.228-1/01, conhecida como a criação da lei da Ancine, representou uma mudança de paradigma na política de Estado em relação às atividades cinematográfica. “Essa medida provisória não se limita a estabelecer as características de atuação da Ancine, mas apresenta um escopo ainda mais amplo, pela formação de um tripé institucional com complementaridade de três órgãos

²⁷ Podemos considerar os manifestos “Dogma Feijoadá” e “Manifesto de Recife” também como um manifesto de uma perspectiva estética, uma vez que, foi colocado em pauta a discussão de um Cinema Negro. Ou seja, um cinema que rompesse com a estética euro-americana dominante no cinema nacional.

estatais” (IKEDA, 2015, p. 39). O primeiro vértice está localizado o Conselho Superior de Cinema (CSC), o segundo vértice está a Agência Nacional do Cinema (Ancine) e o terceiro vértice localiza-se a Secretaria do Audiovisual (SAv)²⁸.

Cabe ao Conselho Superior de Cinema²⁹ a responsabilidade das formulações das políticas e das diretrizes gerais para o desenvolvimento setor, que serão executadas pela Ancine e pela SAV. Como salienta Ikeda (2015), “o Conselho não é um órgão de execução, mas de formulação de políticas e monitoramento da execução desses mesmas ações” (IKEDA, 2015, p.42). O CSC possui uma estrutura dual, composto de um lado, por membros do governo pertencentes a vários ministérios e, de outro, de representantes do setor cinematográfico e sociedade civil. Inicialmente, era composto por 12 membros divididos em sete representantes do governo e cinco do setor cinematográfico. No entanto, em outubro de 2003, na gestão do governo Lula, foi publicado o Decreto nº 4.858/03 que alterou a estrutura do CSC, aumentando o número de integrantes para 18 membros. A alteração também consistiu em não somente aumentar o número de conselheiros, mas de torna-lo paritário, isto é, a partir do Decreto a composição dos representantes governamentais e não governamentais eram iguais, nove para ambos os lados.

É importante salientar que a criação da Ancine, a partir da MP nº 2. 228-1/01, foi uma reivindicação da classe artística do cinema, sendo definida após a realização do III Congresso Brasileiro de Cinema, ocorrido em Porto Alegre, entre os dias 29 de junho e 1º de julho de 2000. O congresso aconteceu 50 anos após a sua segunda edição dentro de um contexto, segundo Ikeda (2015), de iminente crise institucional. O relatório final do congresso reuniu 69 pontos, sendo consenso desses agentes a necessidade de criação de um órgão gestor estatal que, além de impulsionar a indústria cinematográfica, regulasse e fiscalizasse todo o campo audiovisual.

Criar, no âmbito governamental, um órgão gestor da atividade cinematográfica no Brasil, com participação efetiva do setor e com finalidades amplas de ação como agente formulador de políticas e de informação, agente regulador e fiscalizador de toda a atividade e agente financeiro. Esse ÓRGÃO GESTOR deverá se posicionar, dentro do governo, ligado à presidência da República e dele deverão participar representações do Ministério da Cultura, Ministério das Comunicações, Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior e Ministério das Relações Exteriores (IKEDA, 2015, p. 36).

²⁸ Ressaltamos que apenas apresentamos uma visão geral dos órgãos mencionados. Para uma análise profunda e uma avaliação mais detalhada sobre as atuações e ações destes órgãos ao longo desses anos e seus impactos no campo audiovisual, tanto no âmbito do fomento industrial ou cultural, consultar: IKEDA, Marcelo. Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos. São Paulo: Sammus, 2015.

²⁹ No dia 20 de dezembro de 2016, o presidente Michel Temer deu posse aos novos membros do Conselho Superior de Cinema para o cumprimento do mandato de dois anos. Disponível em: <<http://ancine.gov.br/legislacao/decretos/decreto-de-20-de-dezembro-de-2016>> Acesso: 07/05/2017.

Portanto, como já pontuamos, o papel da Agência Nacional do Cinema é executar as políticas formuladas pelo Conselho Superior de Cinema. Em suma, a função da Ancine consistem em “regular, fiscalizar e fomentar a atividade cinematográfica brasileira, no sentido de estimular o desenvolvimento da indústria cinematográfica e promover a autossustentabilidade do setor” (IKEDA, 2015, p. 40). AuTRAN (2010) complementa, tal como o Instituto Nacional de Cinema – criado em 1966 – e a Embrafilme – criada em 1969 –, a Ancine é um instrumento do governo federal que tem o objetivo de coordenar a política cinematográfica nacional.

E por último, temos a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAv/Minc), criada a partir da Lei 8.490/92, como parte do ressurgimento do Ministério da Cultura. Em síntese, é possível dizer que as funções da SAv complementam às da Ancine. O Decreto 4.456/02 definiu as atividades de ambos os órgãos no que tange ao processo de acompanhamento de projetos autorizados para captação de recursos incentivados pela Lei Rouanet e pela Lei do Audiovisual (IKEDA, 2015). Ao estabelecer uma divisão, ela serviu como parâmetro ao atribuir competência a cada órgão. A respeito das atribuições da SAv: “produção de curta-metragem e média-metragem; formação de mão de obra; difusão de acervos de obras cinematográficas e audiovisuais, incluindo mostras e festivais nacionais; preservação do acervo cinematográfico” (IKEDA, 2015, p. 48).

A complementaridade dos órgãos se resume, segundo Ikeda (2015), a partir do estabelecimento desta divisão, da seguinte forma: Ancine está responsável somente pelos aspectos industriais do setor, focando apenas em ocupar o mercado, cabendo a SAv suas ações no foco nos aspectos culturais.

Como vimos, uma série de estruturas institucionais que estão localizados no interior do campo cinematográfico que, neste caso, de alguma forma, exerce o papel objetivamente de formular regras que não somente normatizam, mas também conduzem as posições em suas disputas internas nos *espaços dos possíveis*, no qual, a própria instituição e suas representações fazem parte do jogo em disputa.

Em relação a autonomia do campo cultural e artístico, como já pontuamos, segundo Bourdieu (2005b), ela se desenvolveu a partir de um processo de transformação histórica em decorrência, ao menos, de três fatores: a) o surgimento cada vez mais extenso de um público de consumidores, socialmente mais diversificado, onde proporcionou condições para uma relativa independência econômica, ao mesmo tempo, que concedeu o princípio da legitimação aos produtores de bens simbólicos; b) o aumento cada vez mais considerável e com características

diversas de produtores e empresários de bens simbólicos cuja profissionalização, permitiu a estes criarem determinações exclusivas, ou seja, criaram instrumentos normativos, das quais, definem as condições próprias de pertença ao meio; c) o crescimento exponencial e diversificado das instâncias de consagração que competem pela legitimidade cultural (no campo audiovisual podemos considerar além das universidades, temos a proliferação de escolas livres de cinema, os festivais, as salas de cinemas e exibições em TV a cabo ou TV aberta, etc.), e as instâncias de difusão cujas operações seleções ocorrem em detrimento de uma legitimidade propriamente cultural. Embora, os agentes e instituições que participam desta dinâmica continuam ainda subordinados as obrigações econômicas e sociais que são capazes de influenciar no cotidiano da produção. Nesse sentido, o autor enfatiza que o grau de autonomia de um campo de produção pode ser medido de acordo com o poder de que dispõe para “definir as normas de produção, os critérios de avaliação de seus produtos e, portanto, para retraduzir e reinterpretar todas as determinações externas de acordo com seus princípios de funcionamento” (BOURDIEU, 2005b, p. 106). Em outras palavras,

quanto mais o campo tiver em condições de funcionar como arena fechada de uma concorrência pela legitimidade cultural, ou seja, pela consagração propriamente cultural e pelo poder propriamente cultural de concedê-la, tanto mais os princípios segundo os quais se realizam as demarcações internas aparecem como irredutíveis a todos os princípios externos de divisão, por exemplo os fatores de diferenciação econômica, social ou política, como a origem familiar, a fortuna, o poder (no caso de um poder capaz de exercer sua ação diretamente sobre o campo), bem como às tomadas de posições políticas. (BOURDIEU, 2005b, p. 106)

Deste modo, o campo é esse *locus*, como afirma Ortiz (1983), em que os atores sociais estão em constante disputa concorrencial, considerando o que está em jogo são interesses específicos que caracterizam este espaço. “[...] o campo da ciência se evidencia pelo embate em torno da autoridade científica; no campo da arte, pela concorrência em torno da questão da legitimidade dos produtos artísticos” (ORTIZ, 1983, p. 19). Deste modo, sendo o campo esse espaço de embates, uma arena de disputa, ou seja, ele se estrutura como um espaço de relações de poder. No entanto, sua estrutura é concebida em relação a desigualdade de distribuição de capital, que conseqüentemente, determina a posição que o agente ocupa no campo.

Para o Bourdieu (2004), o que define a estrutura de um campo é a distribuição de capital, seja ele cultural, simbólico, etc., entre os diferentes ou diversos agentes engajados em determinado campo. “Cada campo é o lugar de constituição de uma forma específica de capital” (BOURDIEU, 2004, p. 26). Entretanto, existem vários tipos de capital, no qual, pode ser entendido da seguinte maneira:

Recursos socialmente construídos e subjetivamente adquiridos ou incorporados pelos agentes sociais para entenderem o mundo que os cerca a fim de nele poderem atuar. Os capitais culturais referem-se, mais especificamente, aos conhecimentos em geral, transmitidos pela família e por outras instituições sociais, entre os quais se destacariam os saberes vinculados às ciências e às artes. O capital simbólico diz respeito ao significado dos recursos possuídos pelos agentes, quer dizer, a distinção e reconhecimento social a eles associados. Seguindo o raciocínio, quanto maior o conjunto de objetos, condutas, formas de pensar e falar consideradas legítimas, maior o capital simbólico desses agentes e grupos. Nas sociedades capitalistas ocidentais, as marcas das desigualdades sociais e dos sistemas de dominação vigentes se definiriam na posse desses capitais pelos indivíduos e grupos sociais: quanto mais inferior a posição na escala social, menor a capacidade de aquisição e ampliação dos capitais culturais e simbólicos, por exemplo. (SOUZA apud ZANETTI, 2010, p. 82-83).

No campo audiovisual podemos considerar a predominância do capital simbólico em que consiste num ato de conhecimento e reconhecimento, como também no crédito dado, pelo conjunto de seus pares-concorrentes no interior do campo. Capital este, como bem disse Zanetti (2014), está vincula à trajetória social do artista/autor (agente), no qual falaremos mais adiante. Deste modo, Ortiz (1983) afirma que é possível apreender a estrutura do campo tendo como referência dois polos opostos: os do dominantes e dos dominados. Isto é, os agentes que compõe o polo do dominante são justamente aqueles que possuem um elevado tipo de capital social; por outro lado, aqueles que estão no polo dos dominados se definem pela ausência ou quase inexistência de um determinado tipo de capital.

Bourdieu (2003) explica que, num estado de relação de força, os dominantes tendem a monopolizar o capital específico cujo o objetivo é conservar sua posição no campo. Em contrapartida, os dominados ou pretendentes com a finalidade de “melhorar” sua posição optam ou engajam-se em ações estratégicas de subversão.

Os que, num estado de relação de força, monopolizam (mais ou menos completamente) o capital específico, fundamento do poder ou da autoridade específica característica de um campo, inclinam-se para estratégias de conservação – as que, nos campos de produção de bens simbólicos, tendem para a defesa da *ortodoxia* –, ao passo que os menos providos de capital (que são muitas vezes os recém-chegados e, portanto, as mais das vezes, os mais jovens) inclinam-se para estratégias de subversão – as da *heresia*. (BOURDIEU, 2003, p. 121).

Desta forma, podemos afirmar que é a partir da posição dos agentes no interior do campo que suas estratégias são elaboradas, ação sempre no sentido de adquirir mais capital, nas palavras do autor, “maximizar lucros”. É esta ação herética que provoca no outro polo do campo, no dominantes, ação conservadora que visa a manutenção de seu posto ou sua posição de dominação, da ortodoxia. “É a heresia, a heterodoxia, como ruptura crítica, muitas vezes ligada à crise, como à doxa, que faz sair os dominantes do silêncio e que lhes impõe que produzam o discurso defensivo da ortodoxia, [...]” (BOURDIEU, 2003, p. 121). Entretanto, segundo Ortiz (1983), o objetivo a ser alcançado é o acúmulo de capital, para isso, os agentes sociais, estariam dispostos a “investirem”, embora, tal sucesso nesta “empreitada” evidentemente depende de

sua posição atual no interior do campo. “Não existe, pois, uma neutralidade das ações, pois toda realização pressupõe necessariamente uma série de interesses (os mais diversos) em jogo” (ORTIZ, 1983, p. 22). Assim, a história do campo são marcadas por suas lutas internas e são elas que alimentam a existência dele. “É a própria *luta* que faz a história do campo; é pela luta que ele se temporaliza” (BOURDIEU, 2005a, p. 181), dentre suas características, observa-se o engajamento dos agentes para se impor, isto é, fazer reconhecido sua produção, sua obra de arte ou filme etc., jogando o jogo de acordo com seus interesses específicos, como Bourdieu (1983) explica ao se referir ao campo científico:

Na luta em que cada um dos agentes deve engajar-se para impor seu valor de seus produtos e de sua própria autoridade de produtor legítimo, está sempre em jogo o poder de impor uma definição de ciência (isto é, a limitação dos campos dos problemas, dos métodos, e das teorias que podem ser considerados científicos) que mais esteja de acordo com seus interesses específicos. (BOURDIEU, 1983, p. 128).

Portanto, no campo audiovisual brasileiro podemos apontar premissas semelhantes, pois há homologias entre os mais diversos campos. Tendo em vista que, a estrutura de um campo se configura como um estado de relação de forças entre os agentes ou instituições envolvida na luta, ou seja, por distribuição de capital específico, uma vez que, com o acúmulo deste capital de lutas anteriores, fornecer condições de aperfeiçoamento nas estratégias para enfrentamentos posteriores. Bourdieu (2003) ainda aponta que esta estrutura, onde manifestam as estratégias que almejam transformação, está sempre em jogo. Pois, as lutas que têm no campo o seu local de manifestação, tem por regra o monopólio da violência legítima (autoridade específica), sendo esta sua característica, sendo assim, a conservação ou a subversão da estrutura de distribuição de capital específico. Embora, o sociólogo saliente que toda luta no campo está condicionado as regras do campo, ou seja, qualquer que seja a disputa no espaço estruturado de posições implica num acordo tácito entre os ocupantes.

Outra propriedade, já menos visível, de um campo: todas as pessoas que estão cometidas num campo têm em comum um certo número de interesses fundamentais, a saber tudo que está ligado à existência do campo: daí uma cumplicidade objetiva que está subjacentes a todos os antagonismos. Esquece-se que a luta pressupõe um acordo entre os antagonistas sobre aquilo que merece que se lute e que está recalcado no que é óbvio, deixado no estado da doxa, quer dizer tudo o que faz o próprio campo, o jogo, as paradas em jogo, todos os pressupostos que tacitamente se aceitam, sem se saber sequer, pelo fato de se jogar, de se entrar no jogo. Os que participam na luta contribuem para a reprodução do jogo contribuindo, mais ou menos completamente segundo os campos, para produzir a crença no valor das paradas em campo. Os novos que entram têm que pagar um direito de entrada que consiste no reconhecimento do valor do jogo (a seleção e a cooperação prestam sempre muita a atenção aos índices da adesão ao jogo, do investimento) e no conhecimento (prático) dos princípios do funcionamento do jogo. (BOURDIEU, 2003, p. 121-122).

Esse processo de preservação da posição dos dominantes na estrutura de tomadas de posição, ou seja, aqueles que acumulam capital específico e prestígio estarão inclinados para estratégias

de conservação, é chamado de *ortodoxia*. Enquanto, os ocupantes marginalizados ou menos privilegiado de capital específico tenderão a adotar estratégias de subversão, chamado de *heterodoxia* ou mesmo heresia. (BOURDIEU, 2003; BOURDIEU, 2005a; ORTIZ, 1983; WACQUANT, 2005). Segundo Ortiz (1983), os ocupantes do polo dominante utilizam uma série de instituições e mecanismos que asseguram seu estatuto de dominação, pois este ponto evidencia a hierarquização do campo. No qual, a partir destes artifícios que, atravessam o processo de legitimação dos bens simbólicos, eles filtram ou controlam quem deve ou não ascender na hierarquia cultural. Nesse sentido, os agentes que estão no polo dos dominados manifestam sua insatisfação e adotam mecanismos de subversão. Como já ressaltamos, essa atitude “transgressora” não tem por objetivo alterar a lógica de funcionamento do campo, ou seja, as regras do jogo. Como aponta Ortiz (1983), a estratégia herética funciona como reforço da ordem do campo em questão. No mais, a manifestação das heresias desempenham um papel de manter a ordem do campo social. “Dominantes e dominados são necessariamente coniventes, adversários, cúmplices que, através do antagonismo, delimitam o campo legítimo da discussão” (ORTIZ, 1983, p. 23).

Assim podemos exemplificar, a partir da proposta desta pesquisa: os cineastas negros, como estes analisados aqui, na posição de pretendentes em relação aos dominantes, sabendo das regras do jogo, ou seja, do campo audiovisual, ao entrarem no campo de disputa por Políticas de Ações Afirmativas voltada para realizadores negros e negras, por exemplo, não têm o interesse em destruir a lógica de funcionamento do campo. Contudo, podemos interpretar como uma medida que visa estabelecer “novas” regras de funcionamento ao campo, para possibilitar o acesso nele de agentes que, de outra forma, talvez não pudessem se enquadrar à lógica atual. Tendo em vista, os resquícios do racismo estrutural concebido na sociedade brasileira que também se manifesta neste campo de produção cultural – como manifesta em outros campos, o político, jurídico, etc.

Destarte, a reivindicação sobre políticas de fomento no setor cinematográfico para profissionais negros e negras não é recente – está presente em um dos princípios no Manifesto de Recife de 2001, como já destacamos. Por outro lado, no esteio série de políticas de inclusão da população afro-brasileira nos últimos anos, é um tema sempre presente na pauta de debate. Visto que, algumas pesquisas já demonstraram que os realizadores negros apresentam dificuldades (muitas, diversas) de acessar às políticas públicas de editais de fomento à produção audiovisual para financiamento de seus projetos. Realidade que foi declaradamente reconhecida pelo um

importante representante da esfera de poder do campo: a ministra da Cultura à época, Marta Suplicy, em uma entrevista ao jornal O Globo³⁰.

Pessoas que dizem isso não têm os números da realidade. Os números das desigualdades regionais se aplicam também aos negros. Dos projetos da lei Rouanet para análise, 71 são do Norte e 5.374 do Sudeste. É um absurdo. Na distribuição de valores o Norte recebe 1,6% e o Sudeste, 67%. Com os negros ocorre algo semelhante. Porque eles têm menor condição de acesso a meios para elaborar e depois, quando são aprovados pela lei Rouanet, não conseguem captar. É mais ou menos como a região Norte. Ninguém quer patrocinar. É péssimo falar isso. Mas o que vamos fazer? Cruzar os braços? Ver chegar numa situação como a dos Estados Unidos, onde a coisa ficou tão acirrada? Você viu na TV uma mulher que colocou uma cadeira na televisão e a enforcou? Isso remete à Ku Klux Klan. Não temos isso aqui, mas corremos riscos quando o (pastor Silas) Malafaia sai fazendo campanha do jeito que fez. Isso é o que temos de evitar. Não a possibilidade de os negros terem uma vida melhor e oportunidades iguais. São projetos de inclusão social na cultura que queremos no governo Dilma. Estamos agora no patamar de incluir o alimento da alma. (SUPLICY, 2012).

É importante mencionar que o contexto da entrevista ocorreu as vésperas da publicação dos seguintes editais: “Prêmio Funarte de Arte Negra”, “Apoio à coedição de livros de autores negros”, “Apoio à pesquisadores negros” e o edital “Curta Afirmativo”. Uma parceria que envolveu a Secretaria Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR) – que à época tinha status de Ministério –, Ministério da Cultura (Minc) e Secretaria do Audiovisual (SAv). No entanto, é importante considerar que esta iniciativa do Governo da presidenta Dilma Rousseff é fruto da tensão entre a instituição pública e movimentos sociais e ativistas do setor, ou seja, é resultado da reivindicação de atores sociais que já questionavam as desigualdades no acesso as políticas públicas para o fomento cultural. Como pontuamos anteriormente, ao que tange ao campo audiovisual, Bourdieu (2005a) afirma que nos diversos campos de produção existem características homólogas, como também, as lutas externas são capazes de influenciar no funcionamento e nas regras que estão posta. Também, não podemos deixar de observar que resposta da ex-ministra sugere uma justificativa para os setores mais conservadores da sociedade e do mercado cinematográfico que se manifestavam (e/ou ainda manifestam) contrários a este tipo de política pública. Reação adversa que acabou ocorrendo efetivamente diante de uma liminar expedida pelo juiz federal José Carlos do Vale Madeira, da 5ª Vara Federal do Maranhão, determinando a suspensão do Ministério da Cultura de promover editais com recorte racial. Após quase dois anos de disputa judicial, o Supremo Tribunal Federal deu ganho de causa a SEPPIR, que entrou com o recurso na época através da Advocacia Geral da União (AGU), garantindo a vigência legal dos editais.

³⁰ Entrevista concedida ao jornal O Globo no dia 09 de novembro de 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/marta-suplicy-ministra-da-cultura-prega-politica-contra-segregacao-6676383>> Acessado: 10/01/2017.

De outro lado, tem existido, contudo, formas alternativas de produção audiovisual que, de alguma forma, se estabelecem paralelamente frente ao modelo estabelecido pelo mercado. De tal modo, que consideramos estas produções como formas de resistência ao um campo que se cristalizou excludente. São realizações colaborativas de vários tipos, sendo algumas delas a participação dos envolvidos dispensa ganhos de capital financeiro, por exemplo. Por conseguinte, à medida que novas tecnologias surgem são apropriadas como estratégias para inserção ou se posicionar no campo. É caso da modalidade de financiamento *crowdfunding*, um tipo de financiamento colaborativo realizado pela internet pra execução de um projeto específico. Dependendo da proposta, o doador ganha algum tipo de benefício que pode ser da forma de brindes, ingressos, etc.

Estratégia que o Coletivo Siyanda, formado por jovens realizadores negros e negras, da Zona Norte do Rio de Janeiro, adotou, por exemplo. Após a realização do primeiro curta-metragem com recursos próprios, lançaram uma campanha de arrecadação para realização do segundo curta-metragem do grupo chamado *Manga com Leite*³¹; Em outro contexto, porém a utilização da mesma estratégia, temos Vinícius Silva, de 25 anos, estudante de Cinema da Universidade Federal de Pelotas, no Rio Grande do Sul. Negro, oriundo da periferia de São Paulo e o primeiro da família a ter acesso a universidade, lançou um financiamento coletivo para gravar seu projeto de conclusão de curso, o curta-metragem *DEUS*³², que pretende abordar o tema de mães solteiras de periferia e sua trajetória de luta para cuidar de seus filhos. Um fato curioso sobre esta iniciativa e que potencializou o projeto, a campanha de divulgação chegou até a produção do rapper Emicida que, ao tomar ciência do motivo da campanha, liberou gratuitamente a utilização para o filme da música “Mãe”, do seu último álbum solo “Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa” – uma das inspirações para a criação do roteiro, segundo Vinícius em entrevista ao site Vice. Outro exemplo interessante de ser observado é o da cineasta Yasmin Thayná, de 24 anos. Ela também fez uma campanha de financiamento pela internet, no qual, arrecadou R\$ 5.000,00 para a realização de seu primeiro curta-metragem chamado *Kbela*³³. Baseado no conto “Mc Kbela” da autoria da própria realizadora, o filme utiliza a linguagem da performance para abordar as consequências históricas do racismo sobre a mulher negra, na qual,

³¹ Teaser de divulgação da campanha do projeto do curta-metragem *Manga com Leite*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6tYUEKKETA8>

³² Teaser de divulgação da campanha do projeto do curta-metragem *DEUS*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dVXAhSKNfo4>

³³ Teaser do filme *Kbela* (2015), de Yasmin Thayná. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f346SUm2xU4>

a marca simbólica está no processo de alisamento do cabelo. O filme busca refletir sobre processo de torna-se negra, libertando as mulheres negras das castrações que o racismo impõe.

Partindo do entendimento de os agentes recém-chegados empreendem uma série de iniciativas afim de se consolidar no campo, isto é, que as disputas no interior do campo implicam estratégias que possam romper o modelo de conservação estabelecido e acumular capital. Nesse sentido, o filme possivelmente conseguiu provocar uma ruptura na lógica de funcionamento do campo, uma vez que, sua consagração inicialmente ocorreu em grande parte através circuitos alternativos de exibição. No dia 04 de novembro de 2016, a cineasta publicou um texto em suas redes sociais que demonstra o potencial de circulação de sua obra ao recorrer a estratégias que fogem ao ordenamento tradicional do campo.

Esses dias, eu peguei a planilha de exibições e observei um dado interessante. O filme, desde a sua estreia, foi exibido TODOS os meses dentro e fora do país. Em dezembro desse ano, vamos subir pro norte, completando uma série de exibições em todas as regiões do país. E, ó, sem circuitão clássico dos "grandes festivais."

Acho que as curadorias do "cinema brasileiro" (entre aspas sim porque é branco e esse país não é branco), muito em breve, vão precisar se repensar. Se é que isso já não está acontecendo. Não digo isso pelo KBELA, mas porque eu acho que esse é um dado de muitos filmes de realizadores negros que estão por vir. Alguns já estão fazendo um baita barulho na pista!

Não teve e não vai ter silenciamento. Nosso circuito de exibição é potente. O que as curadorias silenciam, a gente vai lá e mostra que aqui é mano brown não é filipe ret. Sim, nós podemos. E vamos! Sem precisar esconder a nossa negritude, o nosso cinema que é negro sim. É político sim. E que não precisa se embranquecer para ser cinema brasileiro. (THAYNÁ, 2016).

Sendo assim, outras formas de exibição e diálogo são criados com o público, tendo em vista, que este também é agente legitimador, o que necessariamente não está associado a ganho de capital econômico, como salientamos. Pois um fator importante a destacar é a força das redes sociais no processo multiplicador do discurso do filme. Esta relação carece de uma pesquisa própria aprofundada, no entanto, é inegável que este imbricamento potencializa o acúmulo de capital simbólico nos campos de lutas. Todavia, o papel exercido pela cineasta no campo social, onde possui relação estreita à militância racial e feminista, também contribuiu para seu reconhecimento na arena de disputa. Tal processo corrobora com a afirmação de Bourdieu (2005a), onde o autor afirma que “as lutas internas são de algum maneiras arbitradas pelas sanções externas” (BOURDIEU, 2005a, p. 285), ou seja, o efeito do impacto de uma mudança no interior do campo tem correspondência com fatores externos relacionados aos consumidores que ocupam o espaço social, no qual, é atribuído disposições para o consumo de produções desta temática.

É assim que mudanças tão decisivas quanto a subversão da hierarquia interna dos diferentes gêneros, ou as transformações da própria hierarquia dos gêneros, que afetam a estrutura do campo em seu conjunto, são tornadas possíveis pela correspondência entre *mudanças internas* (elas diretamente determinadas pela transformação das possibilidades de acesso ao campo literário) e *mudanças externas* que oferecem às novas categorias de produtores (sucessivamente, os românticos, os naturalistas, os simbolistas etc.) e aos seus produtos consumidores que ocupam no espaço social posições homólogas à sua posição no campo, portanto, dotados de disposições e de gostos ajustados aos produtos que eles lhes oferecem. (BOURDIEU, 2005a, p. 285-286).

Se na declaração anterior vimos que a estratégia de investir em circuitos alternativos de exibição, isto é, mostras temáticas, universitárias, ligadas movimentos sociais, etc., buscando outra via, para além dos festivais – que também ocorreu *a posteriori* –, mostrou-se uma opção exitosa. E o fato de fazer parte de uma geração de cineastas negros e negras que disputam pela legitimidade da categoria Cinema Negro, torna-se um ingrediente importante em suas tomadas de posição. É importante ressaltar que a própria estratégia de lançamento do curta-metragem *Kbela*³⁴ realizado no Cine Odeon, um dos cinemas mais tradicionais do Rio de Janeiro, proporcionou uma grande visibilidade, acentuada pela adesão do grande público nos dias que ficou em cartaz, com sessões pagas. E, em outro depoimento na mesma rede social, após um ano do lançamento, 12 de setembro de 2016, a diretora faz uma avaliação que parece demonstrar que sua a única alternativa era assumir uma postura herética no campo, e assim subverter uma lógica de funcionamento que não somente os impedem de progredir (adquirir capital), como tendem invisibilizá-los pelas agruras do racismo.

No dia 12 estava lá na porta do Cinema Odeon, um dos cinemas mais importantes do país, uma fila com mais de 500 pessoas aguardando para assistir um filme feito por e sobre mulheres negras. Um Rio de Janeiro da Baixada Fluminense, o Rio do outro lado da ponte, da Zona Norte, da Zona Oeste, da Zona Sul e do Centro. Naquele dia, nós falamos para um pedacinho de cada parte que compõe esse Estado. A maioria composta de pessoas que não se veem nas telas, que quase não vão ao cinema, mas que colocaram a melhor roupa para ir na estreia de KBELA. Foi naquele dia que eu soube que KBELA ia ficar em cartaz mais um final de semana por conta da grande procura. Um curta-metragem, sem investimento algum, todo feito por uma rede de pessoas (brancas e negras de todos os gêneros) que são resistentes e aliados da luta contra o racismo.

Nós quebramos algumas regras: fizemos uma estreia independente fora do circuito de festivais, não somos selecionados para festivais de cinema. Inclusive aqueles que se dizem valorizar novos cineastas ou novos filmes, ângulos, modos de ver.

Mas nem isso impediu que KBELA fosse reconhecido dentro e fora do país. Estamos presentes em mais de 30 trabalhos acadêmicos, entre monografias, teses, dissertações e artigos (incluindo menção honrosa de um fórum acadêmico internacional). Mas não foi a academia que legitimou o nosso trabalho. Foram as pessoas!

Fazemos parte de uma cena potente do cinema nacional que inverte a lógica e que surge totalmente de baixo pra cima, presente da região norte ao sul desse país.

³⁴ No início deste ano, *Kbela* (2015), alcançou um grande reconhecimento internacional ao ser selecionado para mostra paralela do 46º International Film Festival Rotterdam 2017 na Holanda. Conferir: <https://iffr.com/en/2017/films/KBELA>

Nesse um ano descobri que é possível novos espaços e que fazer cinema é coisa séria. (THAYNÁ, 2016).

Tendo em vista, a capacidade de articulação e diálogo da cineasta com o público, no qual, já apresentam disposições e “gostos ajustados” para seu projeto criador, é possível apontar que sua posição no campo não será a mesma, pois tais processos contribuíram para ampliação de seu capital social e simbólico. Desta maneira, um exemplo dessa “maximização de lucros” ou do seu deslocamento de posição no campo, observamos a partir do sucesso no circuito independente, alavancado também pelas mídias sociais, a participação da cineasta em debates e festivais com nomes consagrados meio cinematográfico; constantes aparições na imprensa audiovisual e escrita para entrevistas; a circulação em festivais começaram a ficar mais frequentes³⁵; a cineasta tornou-se colunista do portal de notícias “Nexo Jornal”, ao lado de nomes como Lilia Schwarcz, antropóloga e professora da Universidade de São Paulo, por exemplo; participou da Comissão Julgadora do edital de Produção de Curta-metragem da Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo (Secult-ES), em 2016.

São exemplos de instâncias de reconhecimento que legitimam sua atuação no campo audiovisual em relação aos seus pares-concorrentes. Que inicialmente não foram estes que a legitimaram (condição interna ao campo), foram o público captado (condição externa do campo), pois a partir da inter-relação de agentes e instituições condicionado pela relação de força permanente na estrutura do campo faz que as lutas entre pretendentes e dominantes se acirrem em defesa de cada qual o seu interesse.

O princípio da mudança das obras reside no campo de produção cultural e, mais precisamente, nas lutas entre os agentes e instituições cujas estratégias dependem do interesse que têm, em função da posição que ocupam na distribuição o capital específico (institucionalizado ou não), em conservar ou em transformar a estrutura dessa distribuição, portanto, em perpetuar as convenções em vigor ou subverte-las; mas as apostas da luta entre os dominantes e pretendentes, entre os ortodoxos e os heréticos, e o conteúdo mesmo das estratégias que podem empregar para fazer avançar seus interesses, dependem do espaço das tomadas de posição já efetuadas que, funcionando enquanto problemática, tende a definir o espaço das tomadas de posição possíveis, e a orientar, assim, a busca das soluções e, por conseguinte, a evolução da produção. E, por outro, lado, por maior que seja a autonomia do campo, as possibilidades do sucesso das estratégias de conservação de subversão dependem sempre, em parte, dos reforços que um outro campo pode encontrar em forças externas (por exemplo, novas clientelas). (BOURDIEU, 2005a, p. 264).

Porém, o sociólogo Pierre Bourdieu salienta que os princípios das estratégias utilizados no campo – como exemplificado acima –, não é um “cálculo cínico”, em outras palavras, a busca de maximização de lucro ou ganho específico seja uma ação consciente, mas advém de uma relação inconsciente entre um *habitus* e um campo. “As estratégias de que falo são ações

³⁵ Observação nossa a partir do acompanhamento da página oficial do curta-metragem durante o período da pesquisa.

objetivamente orientadas por referências a fins que não podem ser os fins subjetivamente buscados” (BOURDIEU, 2003, p. 125). Nesse sentido, o funcionamento do campo e, conseqüentemente, as ações dos agentes deve ser entendidas a partir da noção de *habitus*. Segundo Aneas (2014), esta proposição pretende conciliar a dimensão da experiência individual com a dimensão da experiência social e cultural. E mais, proposição desenvolvida pelo sociólogo incorre na existência de uma forte correspondência, ou homologia, entre o lugar do artista no campo e as atitudes artísticas que ele passa a adotar, de modo que o primeiro governa as segundas através da mediação do *habitus*. (WACQUANT, 2005). Portanto, para Bourdieu (2003), o *habitus* pode ser compreendido como sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem implícita ou explícita, isto é, inconsciente ou consciente que tem por funcionalidade a sistematização de esquemas e regras, no qual, também, “é gerador de estratégias que podem estar objetivamente em conformidade com os interesses objetivos com seus autores sem terem sido expressamente concebidas para esse fim” (BOURDIEU, 2003, p. 125). Ou seja, podemos resumi *habitus* da seguinte forma:

“O *habitus* deve ser entendido como sistema de disposições, um conjunto de normas naturalizadas pertencentes aos agentes e que orientam suas experiências relativas aos diversos campos existente no espaço social. Uma espécie de razão prática que orienta as formas de agir e de produzir sentido dos indivíduos e está inscrito nos espaço dos possíveis em certo momento histórico. (ANEAS, 2014, p. 100-101).

A compreensão da lógica de funcionamento do campo de produção simbólica consiste numa inter-relação e indissociáveis de três operações resultante da análise das obras culturais em termos de campo. Primeiro, é o processo de localização, como diz Wacquant (2005), do microcosmo artístico, seja ele o cinematográfico, o literário ou musical, etc., dentro do campo do poder. De acordo o autor é o entendimento de espaço em que as instituições gravitam em torno poderes econômicos, políticos e culturais, as quais, a classe dominante conservam para si. O segundo momento, passa pela análise da estrutura do campo artístico com o objetivo de revelar a estrutura das relações objetivas entre os agentes e as instituições, no qual, estão num mesmo espaço de disputa ou concorrência por legitimidade artística. Por fim, Wacquant (2005) explica que o último processo abrange o estabelecimento das trajetórias sociais dos indivíduos, pois elas são formadas na medida em que entram em concorrência no interior do campo, de modo a dar visibilidade ao sistema de disposições socialmente constituídos (*habitus*), a partir do qual, o seu comportamento e representações são direcionados na dimensão interna e externa do campo. O autor afirma ainda que “é por meio desses esquemas interiorizados de compreensão que os artistas vão atualizar as potencialidades inscritas nas posições que ocupam” (WACQUANT, 2005, p. 118).

Este último ponto, em que aponta para construção de trajetórias sociais de ocupantes de um campo, é uma importante ferramenta metodológica desenvolvida por Pierre Bourdieu que está imbricado com diversas práticas sociais que podem ocorrer no campo de produção simbólica. Segundo Galvão (2014), a medida que o campo se constituiu como um espaço relativamente autônomo, ou seja, se estabeleceu como um mundo regido por “leis próprias”, ou “um mundo que proclama como regra a sua independência em relação às regras dos campos econômicos e políticos” (GALVÃO, 2014, p. 184), esta característica possibilitou o desenvolvimento do estudo da trajetória de seus ocupantes. No entanto, Senna (2014) observa um fator relevante que está relacionado à temporalidade da permanência dos agentes e sua posição no campo. Isto é, de acordo com o tempo de manutenção no campo e as posições que ele ocupa contribui para constituição de sua trajetória.

Para Bourdieu (2005a) o entendimento de biografia é uma tentativa de reconstituição da trajetória social, no qual, define-se como a “*série das posições* sucessivamente ocupadas por um mesmo agente ou por um mesmo grupo de agentes em espaços sucessivos” (BOURDIEU, 2005a, p. 292). Tendo em vista, que a relações dos agentes ou instituições no campo estruturado de produção simbólica implica uma séries de consequências, dos quais, uma análise de suas tomadas de posição e das posições dos agentes impacta sobremaneira em seu projeto criador, isto é, na sua composição artística, na sua obra de arte. Como bem lembra Wacquant (2005), esta produção artística nasce de um “entrelaçamento” de dois fatores que envolve a posição e disposição dos agentes ocupantes do campo, isto é, de um lado, ao que tange a história social e individual firmada a partir do *habitus* do artista e, do outro, abrange as incessantes lutas na estrutura do campo. Por outro lado, a trajetória também é concebida pela “objetivação das relações entre os agentes e as forças presentes no campo” (MONTAGNER, 2007, p. 254). Sua compreensão está relacionado com as constantes transformações na estrutura do campo, no qual, fornecem sentido e valor social dos acontecimentos biográficos, também chamados de colocações e deslocamentos.

Nesse sentido, o teórico francês também salienta que “toda a trajetória deve ser compreendida como uma maneira singular de percorrer o espaço social, onde se exprime as disposições do *habitus*” (BOURDIEU, 2005a, p. 292). A medida que os deslocamentos ocorrem marcam uma etapa que Bourdieu (2005a) denomina de “envelhecimento social”, isto é, o processo de “movimentação” articulado pelos agentes no espaço social num determinado tempo histórico que resulta numa nova colocação ou posição, no qual, há o dispêndio de diferentes tipos de capital que estão em jogo no campo. Tendo em vista a afirmação de Aneas (2014), em que as

práticas sociais são regidas pelo *habitus* dos indivíduos, “a sucessão de ações e estratégias para ocupar determinadas posições, constituídos e constituintes do *habitus* do indivíduo, é o que se pode chamar de trajetória social” (ANEAS, 2014, p. 101).

Bourdieu (2005a) vai mostrar que dentro do campo de produção cultural há diferentes tipos de trajetórias que se referem, conseqüentemente, a diversos tipos de deslocamentos. Ao se referir a “Trajetórias Intrageracionais”, corresponde, de um lado, deslocamentos apenas de um mesmo setor do campo produção cultural dado ao acúmulo de capitais: “capital de reconhecimento para os artistas situados no setor dominantes simbolicamente, capital econômico para aqueles que se situam no setor heterônimo” (BOURDIEU, 2005a, p. 292); de outro lado, implica deslocamentos que envolve mudanças de setor e substituição de um capital específico por outro – por exemplo, no campo do audiovisual quando críticos se voltam à produção fílmica, isto é, roteirizam e dirigem. Bourdieu (2005a) refere-se à “Trajetórias Intergeracionais” que também ocorrem no interior do campo de produção cultural e possui suas diferenciações, dos quais, Montagner (2007) os resumiu muito bem da seguinte forma:

Quanto às trajetórias intergeracionais, elas podem ser classificadas em ascendentes diretas - do polo dominado socialmente, ao campo dominante da produção cultural - ou ascendentes cruzadas, que vão do polo pequeno burguês ao polo dominante da produção. Se não são ascendentes, as trajetórias podem ser transversais dentro do campo do poder, levando os agentes, de posições de mando temporal ou de posições medianas no campo do poder, a posições de mando no campo da produção cultural, ainda que aí não sejam dominantes da perspectiva do capital simbólico legítimo no campo. Por fim, há deslocamentos nulos, nos quais a partida e a chegada se dão dentro do mesmo espaço social. (MONTAGNER, 2007, p. 256)

A apresentação deste esquema para Montagner (2007) são as virtudes heurísticas e, sobretudo, pelo fornecimento de pistas de como lidar com determinado campo de produção simbólica. Uma vez que, como afirmou Bourdieu (2005a), a construção do campo – seja ele qual for – é a premissa essencial para construção da trajetória social como série das posições ocupadas sucessivamente no campo. Sua relevância metodológica consiste em, a partir da análise biográfica, compreender o percurso da obra de arte, como uma investigação dos possíveis deslocamentos dos agentes para uma nova posição, seja de impacto positivo ou não.

A análise da biográfica assim compreendida pode levar aos princípios da evolução da obra no decorrer do tempo: com efeito, as sanções positivas ou negativas, sucessos ou fracassos, encorajamentos ou advertências, consagração ou exclusão, através dos quais se anuncia a cada escritor (etc.) – e a conjunto de seus concorrentes – a verdade objetiva da posição que ele ocupa e de sua evolução provável, são sem dúvida uma das mediações através das quais se impõe a redefinição incessante do “projeto criador”, fracasso encorajando à reconversão ou à retirada para fora do campo, ao passo que a consagração reforça e libera as ambições iniciais. (BOURDIEU, 2005, p. 294).

Portanto, a dimensão das experiências vividas historicamente dos agentes, o que implica as disputas por legitimidade e reconhecimento no campo do qual estão inseridos, é essencial para o entendimento da lógica de funcionamento do campo e da produção de bens simbólico, bem como de quem está por trás destes.

Perseguir uma trajetória significa acompanhar o desenrolar histórico de grupos sociais concretos em um espaço social definido por esses mesmos grupos em suas batalhas pela definição dos limites e da legitimidade dentro do campo em que se inserem. Seguramente a origem social é um holofote poderoso na elucidação dessas trajetórias, pois o habitus primário, devido ao ambiente familiar, é uma primeira e profunda impressão social sobre o indivíduo, que sofrerá outras sedimentações ao longo da vida. (MONTAGNER, 2007, p. 257).

Ainda na dimensão de funcionamento do campo artístico, há uma característica importante para compreensão das dinâmicas complexas do campo de bens simbólicos. Ao que tange a recepção ou o consumo dos produtos ou das obras produzidas são requeridos um repertório sofisticado ou aquisição de códigos que serão necessários para compreensão ou, uma melhor, fruição deste objeto artístico. Portanto, é nesse contexto que surgem as instâncias de consagração e reconhecimento, permitindo não somente a capacidade de formação de público sofisticado, ao mesmo tempo que, fornece condições de renovação de agentes dispostos a produzir e proporcionar inovações.

Não se pode compreender inteiramente o funcionamento e as funções sociais do campo de produção erudita sem analisar as relações que mantém, de um lado, com as instâncias, os museus por exemplo, que têm a seu cargo a conservação de bens simbólicos legados pelos produtores do passado e consagrados pelo fato de sua conservação e, de outro lado, com as instâncias qualificadas, como por exemplo o sistema de ensino, para assegurar a reprodução do sistema dos esquemas de ação, de expressão, de concepção, de imaginação, de percepção e apreciação objetivamente disponíveis em uma determinada formação social (entre ele, os esquemas de percepção e apreciação dos bens simbólicos). (BOURDIEU, 2005b, p. 117).

Contudo, as instâncias de consagração e reconhecimento se constituem na medida que a produção cultural de bens simbólicos necessitam da atuação de determinados tipos de agentes ou instituições legitimadores do resultado produtivo do sistema de produção do campo, seja ele, como denomina Bourdieu (2005b), do sistema da indústria cultural ou campo de produção erudita. Assim, quando falamos de campo audiovisual brasileiro, por exemplo, é possível considerar as seguintes instâncias: o sistema de ensino, isto é, cursos universitários de cinema e audiovisual, cursos livres de cinema ou oficinas de linguagens audiovisual, etc., pois darão condições de adquirir instrumentos cognitivos capazes de receber ou ler as obras audiovisuais; ao mesmo tempo que estará formando (produzindo) novos agentes capazes de manter o funcionamento produtivo do campo e, eventualmente, proporcionando renovações; consideramos também os críticos de cinema; os festivais de cinema; jornais, revistas e portais de internet especializados e premiações; grandes produtoras e empresas de mídia, bem como o

conjunto de produtores e produtoras independentes, distribuidoras, associações profissionais, etc. Segundo Montagner e Montagner (2010) esse processo assegura a dinâmica de regularidade social de cada campo.

A configuração teórica do conceito de campo remete à dinâmica da regularidade do social. Um campo traz em si mesmo as condições de sua própria reprodução. Isto inclui os meios de formação de novos integrantes (escolas, grupos formais, academias, universidades); inclui as instâncias de consagração, responsáveis pela regulação do que é legítimo e o que é desvalorizado, ou seja, os ritos de instituição balizados e consagrados pelas instituições e dispositivos do campo, como as premiações, o auxílio e o fomento à pesquisa, os financiamentos de novos projetos etc.; inclui as instâncias e os modos de seleção dos novos integrantes ou postulantes a tal, como os concursos, os sistemas e as regras de avaliação dos lugares disponíveis aos agentes. (MONTAGNER; MONTAGNER, 2010, p. 261).

Deste modo, Bourdieu (2005b) salienta para uma total compreensão da estrutura e função do campo de produção e do campo de difusão é necessário darmos importância a sua função específica, “em seu conjunto, o sistema das relações constitutivas do campo de produção, de reprodução e de circulação dos bens simbólicos, deve à especificidade de seus produtos” (BOURDIEU, 2005b, p. 118). Isto é, tomemos mais uma vez o campo audiovisual brasileiro como exercício, no qual, ele está condicionado as dinâmicas específicas de seu campo, no entanto, uma produção cinematográfica para uma carreira bem sucedida dependerá não somente da posição de seu realizador, como as demais variáveis, como uma boa circulação em festivais, distribuição em salas de cinema, venda para canais de TV aberto ou fechado, etc.

Bourdieu (2005b) ainda salienta sobre as relações estabelecidas entre os agentes de produção, de reprodução, como também, os agentes de difusão têm entre si, assim como, há relações com as instâncias que são mediadas pela estrutura do sistema de relações que, segundo o autor, podem incorrer em pretensões que desempenhe uma autoridade cultural. “Destarte, *esta estrutura das relações de força simbólica* exprimem-se, em um dado momento do tempo, por intermédio de uma determinada *hierarquia das áreas, das obras e das competências legítimas*”. (BOURDIEU, 2005b, p. 118). Isto é, as relações objetivas encontradas no campo de produção de bens culturais tendem a manifestarem num arbítrio de força pelos agentes ou instituições, no qual, o sociólogo francês aponta três características fundamentais:

a) relações objetivas entre os produtores de bens simbólicos, contemporâneos ou de épocas diferentes, cuja produção destina-se sobretudo a um público de produtores ou a um público estranho ao corpo de produtores e, por esta razão, estes produtores são consagrados em bases desiguais por instâncias desigualmente legitimadas ou legitimadoras; b) relações objetivas entre os produtores e as diferentes instâncias de legitimação que consistem em instituições específicas – por exemplo, as academias, os museus, as sociedades eruditas e o sistemas de ensino –, capazes de consagrar por suas sanções simbólicas e, em especial, pela cooptação (princípio de todas as manifestações de conhecimento), um gênero de obras e um tipo de homem cultivado (trata-se de instâncias mais ou menos institucionalizadas, como os cenáculos, os círculos de críticos, salões, grupos e grupelhos mais ou menos reconhecidos ou malditos, reunidos em torno de uma editora, de uma revista, e um jornal literário ou artístico);

c) relações objetivas entre estas diferentes instâncias de legitimação definidas, fundamentalmente, tanto em seu funcionamento como em sua função, por sua posição, dominante ou dominada, na estrutura hierárquica do sistema que constituem e, ao mesmo tempo, pela ou contestatória, da autoridade (sempre definida em e pela sua interação) que exercem ou aspiram exercer sobre o público dos produtores culturais, árbitro e trunfo da competição pela legitimidade cultural – por definição, indivisível –, e também sobre o “grande público” que manifesta veredictos. (BOURDIEU, 2005b, p. 118-119).

No entanto, por maiores que possam ser as variações da estrutura das relações entre as instâncias de conservação e consagração, a duração do “processo de canonização” (montado por estas instâncias antes de concederem sua consagração) depende diretamente da medida em que sua autoridade é reconhecida e capaz de impor-se de maneira duradoura. Bourdieu (2005) ainda afirma que um dos princípios fundamentais de estruturação do campo de produção e circulação de bens simbólicos é a relação de oposição e de complementaridade que se estabelece entre o campo de produção erudita e o campo de das instâncias de conservação e de consagração.

Por fim, outro conceito importante para a compreensão do funcionamento do campo é a *illusio* dos agentes. Segundo Bourdieu (2005a), cada campo possui sua forma específica de *illusio*, assim, é justamente ela que condiciona o funcionamento de um “jogo” no qual, ela também é o produto, ao menos parcialmente. “O jogo faz a *illusio*, o investimento no jogo do jogador avisado que, dotado do senso do jogo porque feito pelo jogo, joga o jogo e, com isso, o faz existir” (BOURDIEU, 2005a, p. 324).

Portanto, podemos entender a *illusio* como quem permite a organização interna do campo, na medida que se caracteriza pelo conjunto de crenças partilhadas pelos agentes (ZANETTI, 2010). Contudo, há um acordo tácito, se podemos assim afirmar, que demonstra um aspecto da *illusio* no campo audiovisual brasileiro: a crença em quanto maior a atuação de indivíduos negros em instâncias de poder, isto é, ocupando cargos de produção executiva, roteirização ou direção haverá uma mudança substancial na produção cinematográficas, que favorece a crença na desconstrução de estereótipos e de emancipação do lugar de subalternidade que geralmente são reservados as personagens negros e negras na estrutura narrativa – assim como outros aspectos que envolve a relação à discussão étnico-racial no cinema.

A partir de crenças como essas que podemos pontuar, como sinalizamos anteriormente, as diversas manifestações públicas em relação ao cerceamento do profissional negro no campo audiovisual. Ao que tange a representação, a mobilização de profissionais como, também, a do público em geral, em desaprovar determinados tipos de estereótipos, tão recorrente décadas atrás.

Cada campo, de acordo com Bourdieu (2005a), por meio da forma particular de regulação das práticas e das representações que impõe, “oferece aos agentes uma forma legítima de realização de seus desejos, baseada em uma forma particular de *illusio*” (BOURDIEU, 2005a, p. 259). Portanto, a *illusio* caracteriza-se também pelo modo em que o agente apreende sua posição no campo. Como salienta Senna (2014), não necessariamente a posição em si, porém os motivos que levam os agentes de determinado campo a acreditarem que a posição que ocupam atualmente é correta para si e o modo como ele articula os argumentos para ocupá-la. De tal modo, “um agente que prefere o respeito e a admiração de seus pares a dinheiro e fama perante o grande público, fazendo escolhas artísticas de vanguarda, possui uma *illusio* que o aproxima mais do polo artístico do que do polo econômico” (SENNA, 2014, p. 82).

1.2. Espaço, lugar(es) e territorialidade(s) no campo audiovisual

O espaço deve ser considerado como um conjunto de relações realizadas através de funções e de formas que se apresentam como testemunho de uma história escrita por processo do passado e do presente. Isto é, o espaço se define como um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente e por uma estrutura representada por relações sociais que estão acontecendo diante de nossos olhos e que se manifestam através de processos e funções. O espaço é, então, um verdadeiro campo de forças cuja aceleração é desigual. Daí porque a evolução espacial não se faz de forma idêntica em todos os lugares. (SANTOS, 2008, p. 153).

A consolidação do campo audiovisual brasileiro, com sua autonomia e regras próprias, nos permite elucubrar que os deslocamentos dos agentes sociais e as tomadas de posição, ou seja, as relações objetivas na estrutura de produção, afim de um acúmulo de capital e posições de prestígio, evidencia seu ambiente de conflito e hierarquização que está intrínseco a essência de sua formação e/ou manutenção desse espaço enquanto campo. Tendo em vista que, a constituição de um campo artístico é o espaço das obras e o espaço das posições objetivas (WACQUANT, 2005), nesse sentido, a investigação dessa configuração espacial e as relações sociais que advém da ocupação de um espaço/território, seja ele físico ou simbólico, tornam fundamentais para ampliar nosso leque de análise. Principalmente, quando apresenta-se um cenário emergente em que novos agentes sociais, buscam reconhecimento e consagração, como também consolidar uma produção cinematográfica com uma estética específica, temas próprios de seu universo e cultura. Refiro-me ao Cinema Negro, no qual, discutiremos mais a fundo no capítulo seguinte.

De acordo com Bourdieu (1997), todo campo é um espaço social, sendo assim, o diálogo com autores que se propuseram a pensar e refletir sobre este conceito – e outros que permeiam o tema como *lugar, território, territorialidades*, etc. – de diferentes disciplinas das ciências humanas torna-se importante. Assim como geógrafo Milton Santos (2008) que faz a seguinte afirmação: “o espaço que nos interessa é o espaço humano ou espaço social que contém ou é contido por todos múltiplos de espaços” (SANTOS, 2008, p. 151).

Como já destacamos acima, Santos (2008), nos apresenta uma ideia espaço como sendo um conjunto de relações sociais numa estrutura que se configura assimétrica, portanto, há um conjunto de forças agindo que sinalizam para relações de conflitos e, por isso, é inerente a presença de desigualdades no desenvolvimento espacial. Por outro lado, compreende-se, também, o espaço como “uma estrutura social dotada de um dinamismo próprio e revestida de uma certa autonomia, na medida em que sua evolução se faz segundo leis que lhe são próprias” (SANTOS, 1988, p. 15). No entanto, o espaço, segundo o autor, deve ser compreendido a partir de um conjunto de elementos que o compõe e que enfatiza seu caráter dinâmico e contínuo.

O espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável do qual participam, de um lado, um certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais e, de outro lado, a vida que os anima ou aquilo que lhes dá vida. Isto é a sociedade em movimento. (SANTOS, 1988, p. 16)

Esta concepção apontada por Santos (1988) destaca as ações dos indivíduos e grupos sociais correspondentes com sua presença em um determinado espaço ou território. A corroborar com esta premissa, Bourdieu (1997) ressalta que esses *corpos* estão situados e/ou ocupam um lugar no espaço social. Isto posto, a dimensão apresentada pelo sociólogo de espaço incide sobre o processo de ‘reorganização’ das posições sociais enfatizando sua característica de disputa e violência (simbólica) que constitui o campo. Assim, Bourdieu (1997) define espaço social “pela exclusão mútua (ou a distinção) das posições que o constituem, isto é, como estrutura de justaposição de posições sociais” (BOURDIEU, 1997, p. 160). De tal modo, os agentes sociais por serem constituídos de sua relação com o espaço, e conseqüentemente, estarem localizados em um lugar, são caracterizados por sua posição relacional a outros lugares que compõe o espaço social, como afirma a seguir:

Os agentes sociais que são constituídos como tais em e pela relação com um *espaço social* (ou melhor, com campos) e também as coisas na medida em que elas são apropriadas pelos agentes, portanto constituídas como propriedades, estão situadas em um lugar do espaço social que se pode caracterizar por sua posição relativa pela relação com os outros lugares (acima, abaixo, entre, etc.) e pela distância que o separa deles. (BOURDIEU, 1997, p. 160).

Sendo assim, para Bourdieu (1997) *lugar* pode ser compreendido “como o ponto do *espaço físico* onde um agente ou uma coisa se encontra situado, tem lugar, existe”. (BOURDIEU, 1997,

p. 160). Ele ainda complementa a definição ao apresentar um acréscimo ao que pode ser entendido, a saber, por lugar ocupado, “como extensão, a superfície e o volume que um indivíduo ou uma coisa ocupa no espaço físico, suas dimensões, ou melhor, seu entulhamento (como às vezes se diz de um veículo ou de um móvel)” (BOURDIEU, 1997, p. 160). Deste modo, como também observa o autor, o espaço social se retraduz no espaço físico, contudo, sua manifestação está relacionado com o poder sobre o espaço proporcionado pelo acúmulo de capital. Em outras palavras, “se manifesta no espaço físico apropriado sob a forma de uma certa relação entre a estrutura espacial dos agentes e a estrutura espacial da distribuição dos bens ou dos serviços, privados ou públicos” (BOURDIEU, 1997, p. 160).

Portanto, à medida que os indivíduos, isto é, os seres humanos ocupam um lugar no espaço, do mesmo modo que as coisas, há produção de sentido, de significados. Nesta perspectiva, Relph (2012) afirma que “lugar é onde conflui a experiência cotidiana, e também como essa experiência se abre para o mundo” (RELPH, 2012, p. 30). Mello (2012) nos apresenta outra característica ao considerar a dimensão simbólica do lugar, na medida em que os indivíduos ou grupos sociais podem produzir significados a partir de suas vivências, transcendendo os aspectos material, ou seja, os objetos físicos e naturais.

O lugar transcende a materialidade, mas não está dissociado desta, pois aos objetos os homens atribuem significados que estão construídos na vivência individual ou de grupos. Assim, as marcas e as formas espaciais não se limitam unicamente à aparência física do objeto, visto que essa visibilidade “é meramente um veículo de significado em potencial”. Os geógrafos da ala humanista não negam tal perspectiva e retrabalham o conceito lugar a partir do sentimento e de entendimento, apontando a sua multidimensão e as diversas vias para compreensão. (MELLO, 2012, p. 64-65).

Deste modo, o autor complementa ao afirmar que o “espaço e lugar, corporificados a partir das experiências, ambiguidade e valores humanos, manifestam níveis distintos de especificidades” (MELLO, 2012, p. 41). Nesse mesmo sentido, Relph (2012), destaca a característica para além de um espaço físico, geográfico, focando no seu aspecto relacional com o mundo ao seu em torno.

Lugar não é meramente aquilo que possui raízes, conhecer e ser conhecido no bairro; não é apenas a distinção e apreciação de fragmentos de geografias. O núcleo do significado de lugar estende, penso eu, em suas ligações inextricáveis com o ser, com a nossa própria existência. Lugar é microcosmo. É onde cada um de nós se relaciona com o mundo e onde o mundo se relaciona conosco. O que acontece aqui, neste lugar, é parte de um processo em que o mundo inteiro está de alguma forma implicado. (RELPH, 2012, p. 31).

Por outro lado, é importante salientar, de acordo com Bourdieu (1997), do mesmo modo que a sociedade é hierarquizada, não há espaço que não seja hierarquizado e que não exprima as hierarquias e as distâncias sociais. Nesse sentido, para Haesbaert (2004) é possível apontar uma distinção entre espaço social em relação ao território e os processos de des-territorialização.

Sendo estes últimos, “ser distinguidos através dos sujeitos que efetivamente exercem poder, que de fato controlam esse(s) espaço(s) e, conseqüentemente, os processos sociais que o(s) compõe(m)” (HAESBAERT, 2004, sem página).

No sentido mais genuíno do conceito de território, Haesbaert (2005) nos permite compreender como um espaço que está inserido em relações de dominação e/ou de apropriação sociedade-espaço, que estende-se num processo contínuo que parte de uma “dominação político-econômica mais ‘concreta’ e ‘funcional’ à apropriação mais subjetiva e/ou ‘cultural-simbólica’” (HAESBAERT, 2005, p. 6775). O autor também afirma que “todo território é, ao mesmo tempo e obrigatoriamente, em diferentes combinações, funcional e simbólico, pois exercemos domínio sobre o espaço tanto para realizar “funções” quanto para produzir “significados”. (HAESBAERT, 2005, p. 6776). No entanto, o processo de territorialidade que sobrepõe ao território, segundo Sack (1986), pode ser compreendida como uma tentativa de um indivíduo ou grupos sociais de afetar, influenciar ou controlar pessoas, fenômenos e relações em diferentes espaços, ou seja, uma ação consciente dos agentes sociais em um determinado território.

A territorialidade, então, forma um cenário para as relações espaciais humanas e as concepções do espaço. A territorialidade aponta para o fato de que as relações espaciais humanas não são neutras. As pessoas, simplesmente, não interagem no espaço e se movem através do espaço como bolas de bilhar. Ao invés disso, a interação humana, o movimento e o contato são também questões de transmissão de energia e informação, para afetar, influenciar e controlar as ideias e ações de outros e seus acessos às fontes. As relações espaciais humanas são resultados da influência e poder. A territorialidade é a forma espacial primária do poder. (SACK, 1986, p. 33)

Nesse sentido, Haesbaert (2004; 2011) enfatiza que o fator determinante é aquele que se refere às relações sociais enquanto relações de poder. Deste modo, Bourdieu (1997) irá asseverar a existência do poder no território e/ou espaço enquanto fator potencializador e, “sem dúvida, sob a forma mais sutil, a da violência simbólica como violência despercebida” (BOURDIEU, 1997, p. 163). Assim, para Haesbaert (2004; 2011) é fundamental e necessário dar importância para o sentido simbólico do poder, e por conseguinte, não incorrer no equívoco de separar território como dominação (material) e território como apropriação (simbólica), ignorando suas complexidades e o fato de estar imerso no que o autor denomina de multiterritorialidade.

[...] a existência do que estamos denominando multiterritorialidade, pelo menos no sentido de experimentar vários territórios ao mesmo tempo e de, a partir daí, formular uma territorialização efetivamente múltipla, não é exatamente uma novidade, pelo simples fato de que, se o processo de territorialização parte do nível individual ou de pequenos grupos, toda relação social implica uma interação territorial, um entrecruzamento de diferentes territórios. Em certo sentido, teríamos vivido sempre uma “multiterritorialidade”. (HAESBAERT, 2011, p. 344).

Portanto, ao que tange ao campo audiovisual, presume-se que as demarcações territoriais – e/ou multiterritoriais – e espaços simbólicos que expressam na sua relação de poder (dominação) e repercutem em ações de distinções várias (violência simbólica) que reflete nas constantes disputas que se intensificam, uma vez que, se constituem de relações assimétricas e desiguais.

Assim, como vimos, as relações sociais das quais o espaço é construído, implica o exercício do poder que irá determinar os *modus vivendi* do espaço. Bourdieu (1997) salienta que o sucesso nas disputas está relacionado com capital acumulado dos agentes sociais. Embora, corroboramos com esta premissa, todavia, deve-se ponderar que no contexto brasileiro, em que a demarcação de cor é preponderante nas relações raciais na sociedade, estas disputas possuem um caráter característico ao ser incorporado nestas relações o racismo estrutural através do *habitus* de determinados agentes. Uma vez que, está estabelecido a relação de um poder simbólico sobre este grupo social. Para tanto, basta observamos a violência simbólica implícita (às vezes, nem tanto) da política racial da escolha do elenco (SHOHAT; STAM, 2006); assim como o apagamento ou invisibilização de cineastas negros no campo audiovisual – podemos também nos referir ao mercado, no sentido de realização de grandes produções, isto é, filmes de altos orçamentos. Para exemplificar estes processos podemos citar a publicação da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE), em que elegeu os 100 melhores documentários do Brasileiros³⁶, dos quais, não há entre as obras eleita nenhuma de autoria de um realizador afro-brasileiro. Não é que não houvesse produções de reconhecimento para tal. Podemos destacar novamente o documentário *A negação do Brasil* (2000), de Joel Zito Araújo³⁷. O filme conquistou reconhecimento das principais instâncias de consagração do campo, porém, de acordo com nossa hipótese, o *habitus* de alguns agentes sociais tendem ignorar a existência de realizadores negros nesse espaço, bem como suas respectivas obras. Compartilhando deste mesmo sentimento, a cineasta carioca Sabrina Fidalgo, numa declaração em uma entrevista³⁸, aponta para uma dimensão de luta no campo em que o demarcador racial

³⁶ Lista completa elaborada pela ABRACCINE do 100 melhores documentários brasileiros. Disponível em: <<http://revistadecinema.uol.com.br/2017/04/100-melhores-documentarios-brasileiros/>>

³⁷ Mais informações sobre a carreira do cineasta Joel Zito Araújo e sobre o documentário *A negação do Brasil*, lançado em 2000, bem como os principais festivais que o filme circulou e os prêmios por ele conquistado, dentre os quais, Melhor Filme da Competição Brasileira do 60. Festival Internacional de Documentários – É Tudo Verdade, em 2001. Sendo este festival um dos maiores do gênero no país. Disponível: <https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Nega%C3%A7%C3%A3o_do_Brasil> e <<http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor-documentarista/joel-zito-araujo>>

³⁸ Para conferir entrevista completa com a cineasta Sabrina Fidalgo. SOARES, Sanny. Promessa do cinema brasileiro é uma diva carioca. *Cidade da Mídia*, 01 Ago. 2016. Disponível em: <<http://www.cidadedamidia.com.br/promessa-do-cinema-brasileiro-atual-e-uma-diva-carioca-diretora-sabrina-fidalgo-esta-decida-mudar-ordem-hierarquica-e-social-do-cinema-brasileiro-atual-2/>> Acesso: 05/08/2016

é fator condicionante de análise a respeito do posicionamento no espaço estruturado de posições.

Se eu fosse uma diretora branca da panela do cinema autoral carioca, certamente eu teria muito mais notoriedade, meus filmes seriam muito mais comentados, resenhados, assistidos e fomentados. Essa é a realidade, por mais que a gente não queira ficar batendo o tempo inteiro nessa tecla. Mas é fato que o racismo institucional opera inclusive nas artes, inclusive no cinema, inclusive nos festivais de cinema, inclusive nos editais de cinema daqui. (FIDALGO, 2016)

É nesse sentido que iremos discutir a relação do racismo no campo audiovisual, isto é, no espaço social, considerando sua produção de territorialidades simbólicas na configuração espacial do campo audiovisual brasileiro.

1.2.1. Campo cinematográfico, (des)territorialização e racismo

Em síntese, o negro é exótico, como um animal a ser observado, mas não serve para ter aproximação. (SODRÉ, 2009, p. 258)

Tendo em vista a compreensão do território, como espaço dominado e/ou apropriado, de acordo com Haesbaert (2004), sua manifestação na atualidade se dar de forma multi-escalar e multi-dimensional, portanto, sua compreensão perpassa à via da multiplicidade, ou seja, de uma multiterritorialidade. Entretanto, como ressalta este autor, para além dos impactos da exploração capitalista, das políticas neoliberais e da globalização exacerbada, que intensifica o processo da violência às “minorias”, sejam elas minorias étnicas, de gênero e sexualidade, como aponta Appadurai (2009), pensar a partir da concepção da multiterritorialidade, “é a única perspectiva para construir uma outra sociedade, ao mesmo tempo mais universalmente igualitária e mais multiculturalmente reconhecadora das diferenças humanas” (HAESBAERT, 2004, sem página).

Todavia, se o território, também, é funcional e simbólico, ou seja, a ação de domínio no espaço realizam funções e produz significados (HAESBAERT, 2011), certamente a produção de uma subjetividade hegemônica está presente num campo, como o campo audiovisual, em que o negro é sempre o Outro. Uma relação de alteridade que muitas vezes se manifesta de forma estapafúrdia sob um olhar oriundo da construção de um imaginário simbolicamente inferior, subalterno, feio, incapaz, etc.

Embora, tenhamos salientado, as lutas entre os diversos agentes sociais (pretendentes e dominantes) podem assumir formas diferenciadas devido as características variáveis de um campo social, isto é, “as variáveis nacionais fazem com que mecanismos genéricos tais como a luta entre pretendentes e dominantes tomem formas diferentes” (BOURDIEU, 2003, p. 119). Assim, como nos propomos analisar a presença ou lugar(es) de realizadores negros e negras no campo audiovisual, bem como, por exemplo, disputas simbólicas em torno do reconhecimento pelos agentes legitimadores de uma categoria cinematográfica específica, denominada Cinema Negro. A variável local – ou do contexto social que nos cerca – que queremos refletir são sobre as dezenas de pesquisas que apontam para práticas racistas neste campo de produção cultural, interpretada por nós também como disputas por territórios, por vezes simbólicos e por vezes físicos.

Fundamentalmente, segundo Munanga (2000) o racismo nasce quando justificam que caracteres biológicos têm condições de determinar certos tipos de comportamentos. E, “o estabelecimento da relação intrínseca entre caracteres biológicos e qualidades morais, psicológicas, intelectuais e culturais que desemboca na hierarquização das chamadas raças em superiores e inferiores” (MUNANGA, 2000, p. 25). Segundo este autor, os elementos dessa hierarquização ainda sobrevivem, ignoram os progressos da ciência, e permanecem intactos no imaginário coletivo das novas gerações. Munanga (2000) salienta ainda que o racismo se metamorfoseou ao longo dos séculos e que na contemporaneidade estaríamos sob uma nova forma de racismo: “o racismo construído com bases nas diferenças culturais e identitárias” (MUNANGA, 2000, p. 27).

De acordo com Sodré (2000), o racismo é um eficiente instrumento na produção de exclusão social, assim como, “o mecanismo civilizatório (portanto, ocidental e cristão) de rejeição existencial, ou seja, consciente e subconsciente, da alteridade” (SODRÉ, 2000, p. 258). No entanto, em sua análise, este autor, afirma que toda e qualquer tipo de prática racista exacerbasse precisamente no instante da proximidade. Na medida que consolidou-se o Outro na posição de subalternidade e o Mesmo como hegemônico. Deste modo, Sodré (2000) observa que “essa operação limita-se a situar o Outro como uma diferença a ser mentalmente reconhecida e respeitada, desde que à distância (territorial, sensível) [...]” (SODRÉ, 2000, p. 259). Nesse sentido, está colocado uma dimensão espacial ou territorial do racismo que sugere ao Outro o não pertencimento de determinados espaços ou lugares, nas quais, estabeleceu-se que este Outro seria um “intruso” ou um “corpo estranho”, portanto, implicando no processo de desterritorialização.

A semelhança sugere proximidade de territórios de corpos, daí implicar sempre o racismo uma desterritorialização – do Mesmo ou do Outro. Abandonando o seu lugar predeterminado, o Outro (o migrante, o diferente, o negro) é conotado como o intruso que ameaça dividir o lugar do Mesmo hegemônico. O Outro é aquele que supostamente “não conhece” o seu lugar – assim se expressa o senso comum discriminatório –, isto é, aproxima-se demais, rompendo com a separação dos lugares e todas as configurações possíveis (ego, corpo, vizinhança, etc.) e deste modo conspurcando a pureza pressuposta de uma hierarquia territorial. O nojo racista ao Outro decorre de seu deslocamento territorial: ele (o negro, o índio, etc.) está ali onde não deveria, assim como um sufê preparado por um grande cozinheiro, antes lindo no prato sobre a toalha da mesa, poderia inspirar nojo se colocado sobre o lençol da cama. (SODRÉ, 2000, p. 261).

Deste modo, ao transportar para o campo audiovisual podemos identificar semelhanças nesse processo, pois, de uma lado, forja-se uma estética dominante, ou seja, a constituição de um padrão estético eurocêntrico (SHOHAT; STAM, 2006), que, conseqüentemente, dificultam a consolidação do indivíduo afro-brasileiro como sujeito de sua própria história, sendo tratado historicamente como objeto exótico, como destacamos no início deste tópico, embora reconheçamos importantes avanços nos últimos anos. De outro, a ocupação de espaços de poder no campo por um grupo social de representação racial simbolicamente hegemônica, atrelado ao fato de um poderio econômico, têm impedido, de uma maneira geral, de profissionais negros do audiovisual atingir estas instâncias de poder no campo. Assim, no contexto brasileiro em que a ideologia do branqueamento se estabeleceu, inicialmente, por bases científica e, posteriormente como política de Estado, transformar esta realidade ou extinguir as “fronteiras territoriais” implica reconhecimento das relações raciais assimétricas, bem como o estabelecimento de lugares de trânsito, como afirma Sodré (2000):

Racismo   uma das designa es possíveis para o muro cognitivo e est sico (de estesia ou estese, enquanto controle da vida sensível, das superfícies sensoriais do corpo, do direcionamento adequado do olhar) que guarda essa pele, ultrapass vel apenas pela vigorosa mobilidade territorial do Outro. Contornar esse desdobramento violento do mal-estar individualista, que   o racismo, implica engendrar lugares de trânsito ( tico-políticos) entre as singularidades. (SODRÉ, 2000, p. 264).

Por fim, o debate de uma categoria ou gênero Cinema Negro tem crescido nos últimos anos. Uma vez que, esta afirma o acirre as lutas dentro do campo, principalmente pelo que está em jogo, embora, podemos considerar, num primeiro momento, um movimento anti-racista frente ao que já discutimos acima. Entretanto, assim nos adverte Shohat e Stam (2006): “o direito   representa o própria tampouco garante uma representa o não-eurocêntrica. O sistema pode simplesmente ‘usar’ o ator para ativar o sistema de códigos dominantes, muitas vezes a despeito de suas obje es” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 279). Deste modo, uma discussão e/ou reflexão sobre o tema que ultrapassa a esfera da representa o e ocupe os diversos lugares do campo audiovisual, merece nossa aten o. Principalmente, num estágio em que a Ancine têm sinalizado para mais investimentos em políticas públicas de fomento para a consolida o da

indústria cinematográfica³⁹, ao mesmo tempo, que há um cenário emergente de cineastas afro-brasileiros como nunca houve na história do cinema nacional, e também, surgiram as primeiras experiências em políticas públicas de fomento à produção audiovisual destinados a profissionais negros, apontando para resultados animadores no âmbito do produto audiovisual, quanto na ampliação de um público com recorte identitário. Portanto, o que implica a afirmação de Cinema Negro brasileiro? O que está em jogo neste debate? Podemos falar em um Cinema Negro brasileiro?

³⁹ A ANCINE publicou dois estudos sobre as atividades econômicas do setor audiovisual, na qual, revelam que no ano de 2014, o setor foi responsável por injetar R\$ 24,5 bilhões na economia brasileira. Representantes do órgão sinalizou que continuará os investimentos em produções nacionais para fortalecer o mercados interno e possibilitar maiores vendas para o mercado exterior. Mais informações, disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/estudos-da-ancine-apontam-que-o-mercado-audiovisual-brasileiro-segue>>

2. AS TONALIDADES E ENTONAÇÕES DO CINEMA BRASILEIRO: PODE O ‘NEGRO FALAR’?

A proposta deste capítulo é refletir sobre um Cinema Negro no campo audiovisual brasileiro. Embora, o trabalho como um todo ressalte a importância de realizadores negros e negras, não iremos aqui necessariamente fazer um resgate histórico sobre esses diretores. Há autores que já se debruçaram nessa difícil missão⁴⁰. Claro que é sempre importante voltarmos aos cantos mais obscuros da história, pois é sempre possível encontrar algo de novo, mas não é nosso objetivo nesse momento. Porém, é óbvio que os textos aqui referenciados farão menção a nomes em seu determinado período histórico, como também, outros correm o risco de ficarem de fora. Infelizmente é a limitação do trabalho.

Pensar o campo do cinema brasileiro a partir das perspectivas de realizadores negros, é considerar estes como agentes sociais que estão em intensas disputas por uma representatividade justa na dimensão de produção cultural; como também ocupar espaços ou posições de dominação no campo e territorialidades simbólicas derivadas dela. De outro modo, é também sugerir uma discussão que está intimamente ligada a sua inserção ao campo, bem como, as suas produções de bens simbólicos: a reivindicação de um “Cinema Negro” brasileiro.

Embora, Carvalho (2005) se opõe a ideia de um Cinema Negro a partir de um lugar de representatividade de indivíduos negros e negras, por considerar que cineastas brancos realizaram obras importantes sobre a condição do negro no Brasil. Portanto, para o pesquisador, “a construção de um cinema negro, ou que encene representações das relações raciais não é monopólio de um grupo étnico” (CARVALHO, 2005, p. 93). Entretanto, para o pesquisador e cineasta Joel Zito Araújo⁴¹, reconhece a existência desta categoria cinematográfica, e mais, aponta para uma questão em comum entre o Cinema Negro no Brasil e na Diáspora: a busca de uma afirmação de uma identidade negra. Continua:

É uma compreensão de que a realidade social que é racista, e que nega no homem negro e na mulher negra e na criança negra os elementos de valorização identitários enquanto negros, tanto do ponto de vista estético como cultural. A cultura negra está presente na cultura brasileira sempre, mas ela foi sempre apropriada como elemento da cultura brasileira. Nós não falamos que a feijoada é uma coisa negra, feijoada já é uma coisa brasileira, ela foi apropriada. Isso não tem nada de negativo, se apropriado. O negativo é a medida que você apropria, você acaba esquecendo a origem, esquece quem foi o criador, então esse é um

⁴⁰ Para saber mais sobre realizadores negros conferir: CARVALHO, Noel dos Santos. Esboço para uma história do Negro no Cinema Brasileiro. In: DE, Jeferson. Dogma feijoada - o cinema negro brasileiro. São Paulo. Imprensa Oficial, 2005; e RODRIGUES, João Carlos. O negro brasileiro e o cinema. 4. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

⁴¹ Entrevista concedida para esta pesquisa em 23 de Julho de 2015, em Belo Horizonte. (Não publicada).

elemento típico do cinema negro, essa luta pela reconstrução de uma identidade. Um segundo elemento que é parte do cinema negro, mas necessariamente nem todo filme negro precisa conter isso, é a questão racial, o racismo, o combate ao racismo, a luta contra a discriminação racial. Esse é o segundo componente de um cinema negro. Acho que todos aqueles que estão dentro (do meu ponto de vista) de um cinema negro tem essa característica. E o último elemento que também é importante, é a preocupação natural com a identidade negra, com a reconstrução disso, o fortalecimento disso, com a valorização disso venha de pessoas que são afrodescendentes. O cinema negro é feito majoritariamente por cineastas afrodescendentes. (ARAÚJO, 2015).

Na compreensão exposta por Joel Zito algumas coisas são interessantes em destacar. Ao esclarecer, por exemplo, que este cinema não é somente caracterizado por produções que tragam em seu tema principal o combate ao racismo. O que pode ser confundido por um cinema temático, no entanto, reconhece-se as subjetividades negra no centro da discussão, abrindo possibilidades para uma infinidade de questões a serem exploradas. Nesse sentido, desmonta-se todo tipo de estereótipo que o negro ficou caracterizado no cinema produzindo no ocidente. Contudo, outras narrativas têm se estabelecido como uma “contra-narrativa” ao discurso hegemônico e eurocêntricos, podemos encontrar, por exemplo, em obras como *Gurifim da Mangueira* (Dandara, 2000), em as *Filhas do vento* (Joel Zito Araújo, 2005), no *Ela volta na quinta* (André Novais de Oliveira, 2013), em *Um dia de Jerusa* (Viviane Ferreira, 2014), em *Rainha* (Sabrina Fidalgo, 2016), *Rapsódia para um home negro* (Gabriel Martins, 2014) e no documentário *Lápis de Cor* (Larissa Fulana de Tal, 2013). Ou seja, produções fílmicas em que a representação da negritude foge a interpretações tradicionalmente retratadas no cinema nacional, proporcionando maior complexidade, contradição, humanidade, etc., a esses sujeitos negros.

Se num passado (não muito distante) podemos identificar discussões semelhantes tendo uma tendência à análise do discurso fílmico sobre a representação e invisibilidade do negro no espaço de atuação⁴². Hoje há um intenso e visível debate em torno da auto-representação de negros nas telas, ou seja, há uma emergente produção que colocam os sujeitos negros como protagonistas e autores de suas próprias narrativas, a partir de suas experiências e relação com o mundo. Nesse sentido, vale lembrar as palavras de Willian Foster, o primeiro negro nos Estados Unidos da América a escrever, produzir e dirigir um filme curta-metragem no início do século XX: “Ele tem tido fome de ser ver como ele é” (GAINES, 2013, p. 104). Pois, os tipos de representação afro-brasileira no cinema se mostrou desastrosa e demonstra sinais que a estrutura racial de desigualdades ainda permanece enrijecida, como foi possível perceber

⁴² Por exemplo, o Seminário Cinema e Descolonização, organizada pela Sociedade Brasileira de Estudos da Cultura Negra (Secneb), com direção da antropóloga Juana Elbein dos Santos, ocorrido em janeiro de 1982. Entre os convidados estavam Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, José Carlos Avellar, Beatriz Nascimento, Muniz Sodré, Marco Aurélio Luz entre outros. Conferir revista Filme Cultura, ano XV, n. 40, p. 25, ago./ out. 1982.

através da pesquisa do GEMAA. Entretanto, o cenário que se configura na atualidade de realizadores negros e negras em todas as regiões do Brasil, proporciona um fenômeno inédito na história do cinema brasileiro. Uma diversidade de produções cujo seus autores estão aos poucos adquirindo capital simbólico e social dentro um campo que historicamente foi marcado pelo racismo estrutural da sociedade brasileira e incorporado (ou reproduzido) dentro do campo cinematográfico nacional desde sua gênese.

Portanto, de uma maneira geral, a proposta deste capítulo é uma reflexão em torno do debate de um Cinema Negro brasileiro. Pesquisadores, críticos e cineastas têm se debruçado sobre o tema. Podemos apontar que as primeiras reflexões datam dos anos de 1960 com o surgimento do Movimento Cinema Novo. A partir dos anos 2000, no contexto do Movimento da Retomada do cinema brasileiro, as discussões têm se intensificado. Contudo, como uma espécie de prólogo, retornaremos aos tempos dos *Race Movies*, onde alguns teóricos e acadêmicos consideram o início desse debate. Não é nossa intenção traçar comparações, tendo em vista as particulares das condições sócio-histórica de cada país, mas num sentido de compreender alguns aspectos que consideramos semelhantes.

2.1. Os primeiros *tons* do debate: os *Race Movies*

Os antecedentes da produção cinematográfica afro-americana remete aos primórdios da história do cinema mundial. Numa época que a indústria estava em processo de constituição, as produções de cineastas negros norte-americanos começaram a surgir. O primeiro cineasta a lançar um filme chamou-se Willian Foster. Em 1913, ele escreveu, produziu e dirigiu o filme *The Railroad Porter*, uma comédia em estilo pastelão de dois rolos.

Era o marco inicial de uma produção cinematográfica que ficou conhecida como *Race Movies* ou *Race Pictures*. Foram produções *a priori* direcionada para a população afro-americana. Quando possível eram exibidos para população branca, neste caso, quando um cinema aceitava exibir as produções destes cineastas. É importante lembrar, naquele momento os Estados Unidos estavam inserido no contexto da segregação racial e social.

Separate but equal (separados mas iguais”), o mais nefasto eufemismo da História norte-americano, que legitimou, no Sul das Leis Jim Crow, mas também no Norte industrial e urbano, a existência de bares, restaurantes, banheiros públicos, bebedouros, ruas, guetos, teatros e cinemas que segregavam os negros e os apartavam dos brancos. (ALMEIDA, 2013, p. 15-16).

Segundo Almeida (2013), haviam somente 300 cinemas destinado para o público afro-americano durante a vigência da segregação, num universo de 22 mil locais de exibições em todo país. Almeida (2013) também lembra das sessões chamadas “*Midnight Ramble*”, onde permitiam somente no último horário do dia que a população negra norte-americana tivessem acesso ao cinema.

A relação de proximidade com a imprensa negra norte-americana é uma das características dessa produção que emergia naquele início de século e que os distinguiu da produção *mainstream* (branca) da época. Foster escrevia para alguns desses jornais sob o pseudônimo de Juli Jones. Inclusive chegou a trabalhar como negociante de vendas de um jornal chamado *Defender*. Cinco meses após o lançamento de seu filme, o cineasta escreveu um longo artigo no jornal *Indianapolis Freeman* refletindo sobre as aspirações dos negros na nascente indústria do cinema. Por outro lado, o texto de Foster tem uma importância histórica porque “começava a esboçar um discurso público sobre a representação dos negros em filmes de produção branca, um discurso que viria definir os termos deste debate durante o resto do século” (GAINES, 2013, p. 104). O cineasta afirmava, já naquela época, que o cinema tinha mais poder que qualquer outro meio de despertar “consciência de raça”. Esse despertar transparece na medida que surgem reações negativas ao modo como os negros eram “tradicionalmente retratados”. Cita os vários protestos em frente de salas de exibição, no qual, exigiam que retirassem os filmes de cartaz, pois como ela afirma, eram representações que não estavam “de acordo com a realidade”. Deste modo, para Foster o antídoto para acabar com as interpretações errôneas eram a substituição das representações “falsas” por “verdadeiras”. Nessa perspectiva, segundo Gaines (2013), estabelece-se o desafio dos cineastas negros de representassem da maneira que se enxergava, pois Willian Foster argumentava que o cineasta branco não seria capaz de captar as particularidades da população afro-americana para tal construção.

Se os protestos eram um lado do despertar a consciência de raça, a necessidade dos negros se representarem era outro, pois, como Foster explica: “Ele tem tido fome de ser ver como ele é”. O homem branco, Foster continua, não o enxergará, e portanto não mostrará, a excepcionalidade do homem negro: “nosso irmão branco nasce cego e relutante a enxergar os melhores aspectos e qualidade da vida negra americana”. E aqui o passo mais significativo para os negros foi assumir o desafio de se representarem da maneira como se enxergavam, de forma a aprofundar ainda mais a sua causa. (GAINES, 2013, p. 104)

O artigo de Foster antecipou com dois anos de antecedência as manifestações ocorridas quando do lançamento de *O Nascimento de Uma Nação*, de D.W Griffith, 1915. O filme é considerado até os dias de hoje um dos mais racistas da história do cinema. Na época do lançamento fez um sucesso estrondoso em todo mundo arrecadando milhões de dólares.

Segundo Almeida (2013), Griffith buscou invocar o mais virulento discurso contra os negros norte-americanos: “a célebre estrutura do “resgate nos últimos minutos” com sua montagem paralela, servia para justificar a vingança da Ku Klux Klan, a violência, os linchamentos, o sangue derramado” (ALMEIDA, 2013, p. 19). Inclusive, dentro da comunidade de produtores negros chegou-se a aventar a ideia da produção de um filme que seria uma resposta ao filme de Griffith, chamava-se *The Birth of a Race*, pela produtora Photoplay Corporation. Contudo, o projeto não rendeu o sucesso esperado, lançado em 1917, após dois anos de estruturação do roteiro e captação de recursos, não conseguiram a verba necessária para viabilizar a distribuição. É importante destacar a participação de um dos pais do Pan-africanismo e um dos grandes intelectuais negro norte-americano, W.E.B Du Bois, na colaboração do projeto, articulando com membros da *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP⁴³) e Carl Laemmle, representante do estúdios Universal. Embora, não se sabe exatamente a extensão de sua contribuição para a história do cinema afro-americano, mas como editor da revista *The Crisis*, utilizou seus editoriais como uma voz crítica e de formulação dos protestos contra *O nascimento de uma nação* (1915), como para defender uma perspectiva de uma tradição de um Cinema Negro norte-americano.

Apesar de produção dos *Race Movies* serem caracterizados por uma produção precária e de baixo custo, em relação as produções hollywoodianas, mas é possível destacar alguns importantes produtoras que surgiram na época. Foster criou a sua empresa, “Foster Photoplay Company”. Entusiasmado com a recepção de público de seu filme, chegou visitar alguns terrenos em Jacksonville, na Flórida, em 1914, com o objetivo de construir um estúdio. Outros cineastas negros empreendedores também lançaram-se no recente mercado do cinema: A Lincoln Motion Picture Company, de Noble Johnson, Norman Picture Manufacturing Company, de Richard J. Norman; e outras de relente importância como Federick Douglass Company, Ebony Film Company e a Colored Players que tinha uma composição atípica, formado por profissionais negros e brancos. E haviam dezenas de empresas menores.

Segundo Gaines (2013) o apogeu de produções dos *Race Movies* ocorreu em 1921. Sua rápida decadência se intensificou a partir dos anos 1930, quando Hollywood “descobriu” que a cultura afro-americana poderia ser entretenimento *mainstream*.

⁴³ NAACP, em tradução literal significa Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor. É uma das mais antigas e mais influentes instituições a favor dos direitos civis de uma minoria nos Estados Unidos. Um das grandes conquistas do órgão foi um acordo firmado, em 1942, com os cinco maiores estúdios de Hollywood – Universal, Paramount, 20th Century Fox, Warner Brothers e RKO – para o aumento e qualificação da representação dos afro-americanos.

Como inúmeros estudiosos apontam, havia uma correspondência direta e irrefutável entre o desaparecimento dos *Race Movies* e a descoberta por parte de Hollywood do mercado afro-americano de cinema, cujo desenvolvimento produziu uma crise dentre os pioneiros dos próprios *Race Movies* no final dos anos 1930. (GAINES, 2013, p. 105).

De uma maneira geral, segundo Gaines (2013), as propostas narrativas dos *Race Movies*, acima de tudo, era desconstruir todo o imaginário que a América branca contruira sobre a América negra. Nesse sentido, o mundo constituído destes filmes eram essencialmente de classe média. “Não importava quantos negros eram ou não de classe média, porque o importante era desafiar as suposições brancas de que os negros não poderiam, em hipótese alguma, ser isso ou aquilo” (GAINES, 2013, p. 113-114). Portanto, era fundamental para esses cineastas, além do aspecto comercial, a autonomia de sua representação.

Para os pioneiros do cinema afro-americano, a oportunidade de contar suas próprias histórias através dos filmes, em público, para eles mesmos, mas também para um público branco sempre que possível, era a chance de retratarem a si próprios de maneira como gostariam e enquanto parte de um grupo visível. Naquele momento e para aquelas pessoas, havia motivação em dobro – de um lado, a rejeição de uma versão branca para o negro americano, e do outro a consolidação e constituição de uma identidade de raça. Esse duplo deslocamento da posição de minoria foi a estratégia mais positiva da história da cultura afro-americana. Conceber a afirmação da cultura afro-americana como uma estratégia dupla é insistir na produtividade da negação, a qual jamais devemos subestimar. “Nós só nos tornamos o que somos pela radical e profunda recusa do que os outros fizeram de nós”, Jean-Paul Sartre escreveu. Com base na tese sobre a produtividade da recusa, os *race movies* tratavam da questão de como se tornar uma “raça” pura e simplesmente por estarem muito conscientes do que o negro não era. (GAINES, 2013, p. 113).

Um dos principais nomes deste movimento é sem dúvida Oscar Micheaux. Nasceu em 2 de janeiro de 1884, Micheaux antes de torna-se cineasta era escritor. Lançou seis romances durante a vida. O segundo dele, chamado *The Homesteader*, de 1917, foi adaptado para o cinema. Foi com o lançamento de *Homesteader*, em 1919, que iniciou sua carreira cinematográfica, sendo o primeiro realizador afro-americano a lançar um longa-metragem.

Em toda sua carreira, ele escreveu, produziu e dirigiu mais de 40 filmes entre 1919 e 1948. De acordo com Green (2013), “Micheaux foi capaz de criar uma nova espécie de cinema, que hoje seria reconhecida como pós-moderna, pelo cruzamento de espécies diferentes” (GREEN, 2013, p. 164). Ainda segundo o autor por meio das análises das obras de Micheaux fica evidente sua habilidade e capacidade de improvisação por meio da utilização de materiais da cultura popular americana híbrida. Green (2013) destaca ainda a capacidade do diretor de propor no cinema uma leitura crítica da sociedade daquele período feito como poucos cineastas daquele tempo.

A ampla crítica de Micheaux aos padrões dos valores de produção como um elemento estilístico e análogo às bases materiais de um estilo de vida é possivelmente sua contribuição mais original. Através de um discurso sobre os valores de produção (uma práxis), Micheaux ilustrou o quanto a beleza e a verdade estão ligadas às relações econômicas e sociais inerentes à produção cultural. Não é fácil citar outro cineasta da era de Micheaux que tenha edificado uma tal crítica, nem mesmo nas vanguardas soviética e europeia do fim dos anos 1920 e no

movimento relacionado de documentário social dos anos 1930. A criação de Micheaux de um cinema consistente feito com meios de produção precários – como aquele de cineastas soviéticos, italianos, franceses e britânicos – é inventiva, adaptativa e transformadora. Nas mãos certas, tais “bastões tortos” podem gerar uma “escritura reta” (GREEN, 2013, p. 165).

Por fim, Almeida (2013) resume o *modus operandi* de um cineasta que poderíamos chamar de inqueito, inventivo e criativo. Com a precariedade do set de produção, devido a orçamentos baixos, conseguia “improvisar” para que no fim obtivesse o resultado desejado.

Oscar Micheaux dirigiu, escreveu, produziu e distribuiu mais de quarenta longas-metragens, entre 1919 e 1948. Filmes baratíssimos, de 10 a 15 mil dólares, três a quatro por ano, em locações de conhecidos ou estúdios antigos, com pontas de negativos veladas, misturando atores experientes com não profissionais. Um único *take* para cada plano, sem chance de erro (o que não acontecia, claro). Se o roteiro pedisse mais de um cenário, a solução era trocar os móveis e os quadros de lugar, para que o mesmo espaço parecesse outro: *change the pictures!*, ordenava Micheaux aos seus assistentes. A fim de produzi-los, o cineasta vendia ações de sua companhia para investidores da comunidade negra, levantava parte do capital e filmava; apresentava o material incompleto para os donos de cinemas e pedia o resto do dinheiro; depois, concluía o filme; por fim, agendava as cópias nas salas, nunca mais do que dois ou três dias a cada semana, e saía com elas cidade por cidade, no Norte, Sul, e Meio-Oeste. Cada obra circulava por anos, até se esfarelar pelo desgaste das exibições. (ALMEIDA, 2013, p. 23).

Oscar Micheaux faleceu em 1951, aos 67 anos, na cidade de Charlotte, na Carolina do Norte, em decorrência de um ataque cardíaco. Ainda cuidava pessoalmente da venda de seu último romance.

2.2. Os tons de um Cinema Negro brasileiro

2.2.1. A contribuição do Cinema Novo

Na segunda metade da década de 1950 o cinema brasileiro inicia um processo de transformações estéticas. As fórmulas das chanchadas já apontavam seu desgaste e os formatos euro-americanos implantado pelos estúdios da Vera Cruz e outros, ruíam-se em decadência. Eram um cinema que estava disposta a voltar olhos para a realidade social brasileira. Nesse sentido, cabe ressaltar as obras *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), do jovem cineasta Nelson Pereira dos Santos⁴⁴. Inspirado no neo-realismo italiano, trouxe uma roupagem estética inovadora ao filmar em locações reais e utilizar atores não-profissionais. Condições advindas principalmente do baixo orçamento disposto para a realização dos filmes. Aliás, este

⁴⁴ Sobre a carreira do diretor e produtor Nelson Pereira dos Santos, disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor-documentarista-produtor-roteirista/nelson-pereira-dos-santos>>

é um dos fatores cruciais que marcou o movimento que estava em seus passos iniciais. De acordo com Viany (1999), estas eram as características iniciais do movimento do qual o diretor foi precursor, o Cinema Novo: “o baixo custo de produção, o contato direto com a realidade, a procura de temas nacionais” (VIANY, 1999, p. 23). Mas deixemos este assunto para mais adiante, voltemos aos filmes. O primeiro, conta a história de cinco garotos negros e pobres que saem da favela onde vivem para vender amendoim pela cidade do Rio de Janeiro em um dia intenso de verão. Percorrendo os quatros cantos do Rio, eles vivem e presenciam casualidades e incidentes, verdadeiras desventuras urbanas que destrincham a realidade urbana carioca daquele período. O segundo, conta a história de Espírito da Luz, interpretado por Grande Otelo, um talentoso sambista que tenta vender suas músicas e fazer sucesso no Brasil, mas acaba enganado por oportunistas e se vê preso nos esquemas da indústria fonográfica.

O impacto das obras de Nelson Pereira dos Santos, principalmente *Rio, 40 graus*, foi de extrema importância naquele momento para o cinema brasileiro e para uma geração de cineastas que estavam iniciando suas realizando seus primeiros trabalhos. O cineasta baiano Glauber Rocha, em um relato sincero em seu livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, afirma que sua decisão de se tornar diretor se concretizou após assistir *Rio, 40 graus*.

Assim como eu, naquele tempo tateando a crítica, despertei violentamente do ceticismo e me decidi a ser diretor de cinema brasileiro nos momentos que estava assistindo *Rio, 40 graus*, garanto que oitenta por cento dos novos cineastas brasileiros sentiram o mesmo impacto. Naquela época não conhecíamos Humberto Mauro; havia dignidade em Nelson Pereira dos Santos; Calvacanti nos parecia uma estrela distante; Lima Barreto um monstro agressivo e mentiroso; Mário Peixoto um mito. (ROCHA, 2003, p. 106).

Para Rocha (2003), *Rio, 40 graus* era o primeiro filme nacional verdadeiramente “engajado”, considerando-o revolucionário. “Suas ideias eram claras, sua linguagem era simples, seu ritmo traduzia o complexo da grande metrópole: o autor estava definindo sua *mise-en-scène*”. (ROCHA, 2003, p. 105). Por outro lado, Viany (1999), mais uma vez destaca os inúmeros sacrifícios feitos e dificuldades superadas para realização do filme, dada a realidade brasileira em relação a financiamento de uma produção com essas características, contudo, ressalta novamente, a busca de uma temática popular e de um estilo brasileiro de fazer cinema.

É importante salientar que era um período de muitos debates e discussões entre a *intelligentsia* brasileira. Neste momento que emerge o nacionalismo popular emerge influenciando diversos intelectuais de esquerda, inclusive artistas. Uma perspectiva ideológica que se ramificou entre

as mais diversas linguagens artísticas. No cinema foi o construto fundamental que delineou os caminhos do Cinema Novo⁴⁵, que viria se consolidar nas décadas seguintes.

A partir de 1950 o cinema ganhou estatuto cultural que não tivera até então. A agitação cultural capitaneada em parte pelos governos e pela ascendente burguesia urbana levou à criação de cineclubes, debates, cursos, estúdios e congressos de cinema. Os intelectuais passam a ver a atividade cinematográfica como uma forma de arte e expressão política legítimas. (CARVALHO, 2012, p.36)

Por outro lado, Carvalho (2005) ao analisar a representação do negro no cinema brasileiro, aponta para avanços indiscutíveis proporcionado com os lançamentos dos filmes de Nelson Pereira dos Santos, comparando-se com outras produções daquele período. Entretanto, em relação a tematização do racismo suas contribuições foram ínfimas. Embora, Carvalho (2005) destaque sua importância histórica ao apresentar um nova perspectiva estéticas e discutir temas poucos explorados, rompendo a fronteira de um cinema de massa, propondo reflexões e uma discussão política sobre os problemas sociais das populações carentes.

Por várias razões *Rio 40 Graus* foi um marco no cinema brasileiro. Primeiramente, porque se tornou uma referência cultural e política importante para o cinema brasileiro daquele período. Ele deixava de ser apenas meio de entretenimento fácil para as massas, como a chanchada, ou para a elite, como queria a Vera Cruz, e passava a ser instrumento de reflexão sobre os problemas do povo. Depois, antecipou tipo um de cinema e de abordagem da problemática social que nos anos de 1960 se tornaria cara aos cineastas do Cinema Novo: a pobreza, o subdesenvolvimento a luta de classes e outras mazelas. (CARVALHO, 2005, p. 51).

De fato, segundo Vianny (1999), nenhum outro filme contribuíram sobremaneira para o nascimento do Cinema Novo como os filmes de Nelson Pereira dos Santos. Segundo o autor é possível apontar também outras obras como: *A grande feira* (Roberto Pires, 1961), *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962), *Três cabras de um Lampião* (Aurélio Teixeira, 1962) e *Cinco vezes favela* (Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Borges, Marcos Farias, 1962), que surgiram no início dos anos 1960, e consolidaram esse novo estilo de fazer cinema no país, proporcionando uma ruptura com o *modus operandi* do mercado cinematográfico brasileiro da época⁴⁶.

O Cinema Novo foi um movimento cinematográfico de profundo impacto no Brasil e no mundo. Suas principais referências eram os movimentos Neo-realismo italiano e a Nouvelle

⁴⁵ Para saber mais sobre o Nacionalismo Popular no cinema brasileiro na década de 50, conferir: CARVALHO, Noel dos Santos. Produção, Mercado Cinematográfico e Ideologia Nacionalista – o cinema brasileiro sob a égide do nacional- popular nos anos 1950. Ponta de Lança, São Cristóvão, v.6, n. 11 out. 2012- abr 2013.

⁴⁶ Outro importante filme precursor do Cinema Novo é *O grande momento*, lançado em 1958, dirigido por Roberto Santos e produzido por Nelson Pereira dos Santos. A história gira em torno de um jovem imigrante italiano, Zeca, interpretado por Gianfrancesco Guarnieri, que próximo do dia de seu casamento, sai em busca de dinheiro para pagar todas as despesas da cerimônia e da festa. Vê-se forçado a vender tudo o que tem de valor, inclusive sua bicicleta.

Vague francesa. Segundo Ismail Xavier (2007), a importância do movimento está na definição de novas bases estéticas e discursivas atualizando o cinema brasileiro, permitindo “abertura da brecha pela qual fluíram as experiências e pesquisas mais diversificadas dos cineastas independentes” (XAVIER, 2007, p. 194). Entretanto, a formulação de sua concepção não era homogêneo e coesa. Segundo o crítico Miguel Pereira (1985), o Movimento já no seu início, apresentava algumas dissensões. “Divergências, evidentemente, continuaram a existir e o Cinema Novo nunca foi totalmente monolítico” (PEREIRA, 1985, p. 50). De acordo com o autor, haviam duas vertentes e suas diferenças podem ser resumidas por questões de metodologia. Havia o grupo que surgiu dos Centros Populares de Cultura (CPCs), neles é possível identificar uma perspectiva mais pedagógica e didática; e havia o grupo liderado por Glauber Rocha que enxergava no cinema uma expressão de prática política.

Independentemente das diferenças, o Movimento protagonizado por jovens cineastas realizaram obras que redefiniram os fundamentos do cinema nacional. Algumas delas são: *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1963), *A falecida* (Leon Hirszman, 1965), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Os cafajestes* (Rui Guerra, 1962), *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1964), *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962). Outros nomes foram importantes para o surgimento do Cinema Novo, tais como: Roberto Pires, Sérgio Ricardo, David Neves, Alex Vianny, Eduardo Coutinho, Arnaldo Jabor, Gustavo Dhal entre outros. Cineastas que através de suas respectivas obras consolidaram o cinema brasileiro no cenário internacional.

O Cinema Novo consolidava-se num momento em que o cenário cinematográfico mundial também passara por grandes transformações, ou seja, uma verdadeira revolução criativa, no qual, vários movimentos tornaram-se extremamente importantes e influentes para história do cinema mundial. Além dos já citados, Neo-realismo italiano e a Nouvelle Vague francesa, soma-se aos movimentos como Novo Cinema Alemão, o Novo Cinema argentino, ao Cinema Africano, o Novo Cinema Tcheco, Nouvelle Vague japonesa, são alguns exemplos.

Glauber Rocha tornou-se o grande nome, e digamos, o ideólogo no movimento. Além, de sua carreira cinematográfica, publicou diversos artigos e livros refletindo sobre o Cinema Novo brasileiro e sobre o cinema nacional.

Em 1965, aconteceu a V Resenha do Cinema Latino-Americano, na cidade de Gênova, na Itália. O evento reuniu cineastas e intelectuais da América Latina e de África. Os convidados para

representar a delegação brasileira incluíam cineastas, artistas e intelectuais, eram eles: Glauber Rocha, Paulo César Saraceni David Neves, Gustavo Dahl, Luís Carlos Saldanha, Sérgio Ricardo, Antônio Candido, Arnaldo Carrilho e João Guimarães Rosa.

No festival, Glauber Rocha apresentou o manifesto chamado Estética da Fome. Texto que fundamentou o movimento também numa perspectiva ideológica, além de demarcar seus fundamentos estéticos e narrativos.

De Aruanda a Vida Secas, o cinema novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, exercitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras; foi esta galeria de famintos que identificou o cinema novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais, pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. (...) O que fez o cinema novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pela o cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. (ROCHA, 2004, p. 65).

Xavier (1985) esclarece que é possível apontar três fases do Movimento Cinema Novo. A correspondente a primeira, entre 1962 até o golpe de 1964, é possível identificar uma diversidade de obras que trazem um protagonismo negro inédito no cinema nacional. Para Carvalho (2008), este movimento foi importante para construir “novas possibilidades de simbolização do Brasil e do negro, e como consequência pavimentou o caminho para o ingresso de uma geração de atores afro-brasileiros no cinema sem reproduzir as velhas caricaturas” (CARVALHO, 2008, p. 59). Podemos elencar nomes como: Antonio Pitanga, Zózimo Bulbul, Milton Gonçalves, Luíza Maranhão, Ruth de Souza, Léa Garcia, Waldir Onofre, Jorge Coutinho e Abdias do Nascimento, fundador do Teatro Experimental do Negro – na verdade, o Cinema Novo absorveu vários atores negros que tiveram passagem pelo TEN.

Deste modo, para Carvalho (2015) “as representações criadas pelos cinemanovistas não ficaram restritas aos tipos sociais. A cultura, a história e os problemas cotidianos da população negra foram dramatizados nas obras da primeira fase do movimento” (CARVALHO, 2015, p. 108). Nesse sentido, segundo o autor, o Movimento adquiriu um caráter anti-racista, sendo possível constatar em três pontos:

1) condenar os estereótipos raciais dos filmes anteriores; 2) ignorar o conceito de raça e subsumi-la à categoria geral do povo; 3) tematizar os aspectos da história, religiosidade e cultura do negro no sentido da sua integração à comunidade nacional, imaginada pelos cineastas. (CARVALHO, 2008, p. 58).

Algumas obras foram essenciais neste sentido. Embora, algumas análises ainda podem gerar discussões devido o viés ideológico da esquerda nacionalista que guiava o movimento. Todavia,

temos o lançamento de *Bahia de Todos Santos* (Trigueirinho Neto, 1960) que, na perspectiva, de Stam (2008), apesar de não ser tecnicamente considerado do Cinema Novo, “anunciou o movimento e tornou-se o filme-referência tanto para a história do cinema brasileiro como para a representação dos negros brasileiro” (STAM, 2008, p. 267). De acordo com este autor, *Bahia de Todos os Santos* pode ser considerável um filme anti-Vera Cruz, por absorver em seu processo de concepção métodos inovadores, devido, principalmente, ao seu baixo orçamento. As limitações tais como a falta de películas disponíveis para filmar imagens de apoio e alternativa, possibilitou a abertura de espaço para experimentações. Ao que tange a representação do negro, o destaque está na complexidade dos personagens e nos temas explorados, que segundo o autor, tornaram-se base para o movimento vindouro.

Em pleno otimismo democrático do início da década de 1960, ele situa o filme em um período ditatorial, renunciando o autoritarismo que viria com o golpe militar de 1964. Nesse filme que marcou época, mas pouco assistido, Trigueirinho Neto cometeu o erro de estar à frente do seu tempo. [...] Num período em que os negros apareciam em grande medida como músicos ou artistas do entretenimento, o filme mostra os negros como ativistas políticos. Questiona também o clichê da noção do Brasil como um paraíso para os mulatos. Em vez de subordinar os negros à categoria amorfa do “povo”, Trigueirinho Neto os trata em sua especificidade variada – como trabalhadores, como povo religioso, como marginais e como policiais. (STAM, 2008, p. 277).

Já Ballerini (2012) aponta *Cinco vezes favela* (1962), de Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Borges, Marcos Farias, como o grande filme no processo de consolidação do Cinema Novo. O filme que é dividido em cinco curtas-metragens que retratam, de uma maneira diversa, os problemas do cotidiano de moradores das favelas cariocas da década de 1960. Desde a divergência no comando de uma escola de samba ao desespero de um homem desempregado para conseguir dinheiro para pagar o aluguel de seu barraco. Porém, para Stam (2008), no que tange a discussão racial no filme, ela é suprimida numa dimensão que o discurso de classe se sobrepõe e a questão racial é abordada numa dimensão social.

Em termos raciais, *Cinco vezes Favela* retrata os problemas dos negros brasileiros não como uma questão racial, mas social, refletindo uma posição razoavelmente padronizada da esquerda ortodoxa, que favorecia explicações e soluções envolvendo as classes em detrimento das relativas à raça. [...] Assim, o problema é a opressão de classe e a solução é a revolução, uma solução fácil para intelectuais brancos, que podem desejar sinceramente a revolução, mas que permanecem seguros na consciência de que esta não é para amanhã. Do mesmo modo, uma crítica da opressão de classe não implica os intelectuais brancos em uma história especificamente de opressão e privilégio racial. Fica implícito que os negros devem esperar por revolução geral e não dividir o movimento falando de racismo. Para os esquerdistas brancos, classe é a resposta para a questão da raça. Para os negros, como ficou dito anteriormente, a raça permanece uma ferida em si e o sal esfregado nas feridas de classe. (STAM, 2008, p. 281-282).

Nesta dimensão que observa Stam (2008), tendo as obras do Cinema Novo em seu objetivo de esmiuçar a verdade sobre o povo brasileiro, ao buscar representarem o negro brasileiro, as

questões raciais foram sucumbidas pelas questões de classe. Senna (1979) esclarece que qualquer outra tema diversificante poderia obscurecer o verdadeiro alvo das discussões: as lutas de classes.

Nesse sentido, Stam (2008) aponta como exemplo *Barravento* (1962), o primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, importante obra no período inicial do Cinema Novo. As legendas iniciais na abertura do filme expõe a marca de um ideal político do diretor em que caracteriza a pequena comunidade negra que sobrevive da subsistência da pesca a uma relação de alienação devido a sua crença ao candomblé.

A costa da Bahia é a casa de pescadores negros, cujos ancestrais vieram da África como escravos. Ali, eles ainda adoram os deuses africanos e são dominados por um misticismo trágico e fatalista. Eles aceitam a miséria, o analfabetismo e exploração com passividade típica dos que esperam pela chegada do Reino do Senhor.

Iemanjá é a rainha das águas, a senhora do mar que ama, protege e pune os pescadores. O barravento é o momento de violência, o momento em que a terra e o mar se transformam; em que o amor, a vida e o mundo social sofrem mudanças súbitas.

Nenhum dos personagens apresentados neste filme tem qualquer relação com pessoas vivas ou mortas, e qualquer semelhança é mera coincidência. Os fatos retratados, no entanto, existem. (BARRAVENTO, 1962).

Segundo Stam (2008), o filme apresenta uma perspectiva marxista da religião, isto é, o progresso social está impedido de chegar na comunidade pesqueira devido sua crença no candomblé, o que conseqüentemente, os impedem que esses pescadores insurgem contra o quem os explora.

Ele liga arbitrariamente o candomblé à ideia de fatalismo e passividade, enquanto a expressão “ainda adoram” implica que um dia as pessoas irão abandonar sua afeição obsoleta e historicamente condenada pelos deuses e inscreverem-se no *telos* da modernidade (STAM, 2008, p. 319).

Rodrigues (2011) que parte de uma análise similar, concorda com esta visão, no entanto, também reconhece a grandiosidade e importância do filme para cinematografia nacional. “Barravento (1962) é, assim, um filme revolucionário no estrito sentido do termo e aceita máxima marxista de que a religião é o ópio do povo” (RODRIGUES, 2011, p. 100).

Por outro lado, Stam (2008) pondera ao afirmar que em *Barravento* é possível identificar a valorização do poder e da beleza do candomblé. Esta presente ambigüidade pode ser explicado, de acordo com o teórico norte-americano, pelo fato de o diretor ser baiano e estar inserido num ambiente de respeito as tradições religiosas de matriz africanas, e de outro lado, devido a relação de proximidade com a religião do primeiro diretor do filme, Luís Paulino dos Santos, que foi demitido após constantes conflitos e brigas com o produtor, sendo Glauber Rocha convidado para finalizar o projeto.

Assim, vemos em *Barravento* (1962) uma poética audiovisual que fez aventar signos de uma negritude brasileira expressada no cotidiano da vila de pescadores da praia de Buraquinho, em Salvador, poucas vezes visto no cinema brasileiro daquele período. Uma proposta arrojada e ousada que nas palavras do próprio diretor, iniciava-se, ali, um novo gênero: o filme negro.

Em *Barravento* encontramos o início de um gênero, ‘o filme negro’: como Trigueirinho Neto, em *Bahia de Todos os Santos*, desejei um filme de ruptura formal como objeto de um discurso crítico sobre miséria dos pescadores negros e sua passividade mítica (ROCHA, 2003, p. 160).

Glauber Rocha em suas reflexões não aprofundou o que veria ser este novo gênero que propunha, a não ser, se considerarmos fator preponderante a escolha de uma tema de aspecto cultural afro-brasileiro, proporcionando a escolha de um elenco majoritariamente negro, rompendo assim, com paradigmas estéticos deste período, mesmo partindo de uma perspectiva eurocêntrica.

No ano seguinte, há o lançamento de *Ganga Zumba* (1963), primeiro longa-metragem de Cacá Diegues, que narra a história de fuga de negros escravizados de um engenho de açúcar para Quilombo de Palmares. Dentre os fugitivos está Antão, que irá ser o grande líder, *Ganga Zumba*. O filme tornou-se umas das principais referências do Cinema Novo numa composição estética negra. Segundo Stam (2008) o filme refuta totalmente a noção freyriana nas relações raciais amistosa ou mais gentil entre portugueses e africanos no período da escravidão. “Uma ode à libertação negra, *Ganga Zumba* adota uma perspectiva negra do começo ao fim, mostrando os negros não como meras vítimas, mas como agentes ativos” (STAM, 2008, p.328). Perspectiva semelhante adotada por Glauber Rocha em sua análise sobre o filme. Considera o longa-metragem dirigido por Cacá Diegues um rompimento de uma visão paternalista em relação ao grupo social menos privilegiado. “*Ganga Zumba* é o único filme sobre negros feito até hoje onde o cineasta branco, não assume uma visão paternalista dos negros mas identifica a eles pelas origens em uma lenta e triste antiepopéia” (ROCHA, 2004, p. 143). Rocha (2004) afirma que a produção foi menosprezado no Brasil, porém obteve ótima recepção em exibições em Paris e em sua passagem por Gênova, na V Resenha de Cinema Latino Americano, principalmente pelas delegações africanas.

Ganga Zumba (1963) foi dos responsáveis pelo estreito contato ocorrido entre cineastas brasileiros e os cineastas africanos no evento na Itália. Carvalho (2015) cita um debate ocorrido com os diretores Gustavo Dahl, Carlos Diegues, David Neves, Paulo César Saraceni e Alex Vianny. No qual, Dahl considera “a possibilidade de um cinema negro esteve alinhada ao cinema

africano, mas protagonizada no Brasil pelos realizadores do Cinema Novo” (CARVALHO, 2015, p. 109).

O colóquio sobre o cinema africano era um pouco um colóquio sobre as possibilidades de um cinema negro, sobre um cinema que ainda não existe. Em verdade, em matéria de cinema negro, o que se pode discutir foi o cinema brasileiro. E isso de tal modo que os africanos, quando queriam discutir seus problemas, se referiam frequentemente aos filmes brasileiros e mais especialmente a *Ganga Zumba*, que estava muito perto das coisas que eles queriam fazer. A partir de *Ganga Zumba*, criou-se um intercâmbio entre brasileiros e africanos, tivemos inúmeros encontros, conversamos e trocamos informações – mais sobre os problemas deles do que os nossos, já que os nossos, perto do deles, são mínimos [...] Portanto as coisas que mais me impressionaram em Gênova foram, de um lado, a imensa capacidade de diálogo com os africanos, e, do outro, essa imensa expectativa do europeu em relação a nós. (VIANY, 1999, p. 105).

Portanto, a V Resenha do Cinema Latino-Americano revelou-se um evento de extrema importância para internacionalização do Cinema Novo, mais que isso, para aprofundar os debates e reflexões sobre as propostas estéticas e políticas do movimento. Tendo em vista o estabelecimento de uma representação negra no Movimento, houve avanços extremamente significativos. Entretanto, uma contribuição transformadora ao que tange para abordagem de uma temática racial pode se configurar uma afirmação precipitada. Para Araújo (2006), as contribuições do movimento não foram suficientes para romper com a estética do branqueamento do cinema brasileiro. Premissa também indicada por Xavier (1985) ao afirmar que a segunda fase do movimento, entre 1965 à 1969, os cineastas pioneiros do Cinema Novo se afastaram dos temas e lugares que proporcionaram em sua ruptura estética (o sertão e a favela), concentrando sua crítica à burguesia urbana.

O cinema de autor se desloca do universo rural e da periferia para desenhar, no mundo pequeno-burguês, um desfile de amarguras. Se o povo não é o povo revolucionário que se deseja, a classe média é observada de modo implacável, deve ser castigada pelo apoio que deu ao golpe. (XAVIER, 1985, p. 17).

Portanto, para Robert Stam (2008), a contribuição do Cinema Novo se restringe a criação de um cinema “simbolicamente negro”, uma vez que, a especificidade da opressão racial do negro brasileiro foi suprimida em relação as questões de classe. No entanto, na esteira desses debates, no tópico seguinte iniciaremos nossa reflexão (e revisão teórica) a respeito de uma perspectiva de um Cinema Negro brasileiro.

2.2.2. Os tons do debate: reflexões sobre Cinema Negro no Brasil dos anos 1960 aos dias atuais

Podemos encontrar as primeiras reflexões sobre a existência de um Cinema Negro brasileiro em meados da década de 1960. Reflexões que, num primeiro momento, partiram de críticos e cineastas oriundos do Movimento Cinema Novo. Podemos apontar um segundo momento, este contemporâneo, onde veremos esta discussão ser formuladas por cineastas negros, desta vez, e, ao mesmo tempo, que o debate adentra à academia. Veremos a partir de então algumas destas reflexões.

Obedecendo uma ordem cronológica, vamos encontrar o cineasta e crítico David Neves, presente na comitiva brasileira que participou da “V Resenha do Cinema Latino-Americano”. Neste evento, ele apresentou uma tese chamada “O cinema de assunto e autor negros no Brasil” - publicado no Brasil somente três anos depois, em 1968. Pode-se afirmar que foi um esforço inicial de refletir sobre a questão racial no cinema brasileiro. É o primeiro momento que vemos a tentativa de afirmação e/ou definição de um Cinema Negro brasileiro.

Neves (1968) no início de seu texto reconhece que dentro da produção cinematográfica nacional, até a metade dos anos 1960, não havia autores ou realizadores negros. Portanto, obviamente, o que nos leva a presumir que esta não seria a via de análise possível. No entanto, o autor aponta imediatamente que “filmes de assunto negro” são quase sempre uma constante no universo cinematográfico brasileiro, no qual, o autor apresenta três possíveis justificativas para o fenômeno.

O filme de autor negro é fenômeno desconhecido no panorama cinematográfico brasileiro, o que não acontece absolutamente com o filme de assunto negro que, na verdade, é quase sempre uma constante, quando não é um vício ou uma saída inevitável. A mentalidade brasileira a respeito do filme de assunto negro apresenta ramificações interessantes tanto no sentido da produção e de realização quanto do lado do público. O problema pode ser encarado como: a) base para uma concessão de caráter comercial através das possibilidades de um exotismo imanescentes; b) base para um filme de autor onde a pesquisa de ordem cultural seja o fator preponderante; c) filme indiferente quanto às duas hipóteses anteriores; onde o assunto negro seja apenas um acidente dentro de seu contexto (NEVES, 1968, p. 75).

Como é possível observar, a constatação do crítico da inexistência de autores negros permitiu que sua formulação sobre um Cinema Negro fosse forjada a partir de uma abordagem essencialmente temática de filmes cuja cultura afro-brasileira esteja ali, como centro do enredo ou de forma adjacente como expressão dos aspectos da sociedade brasileira. Deste modo, Neves (1968), aponta como via de consequência, o que seria este o Cinema Negro emergente e os filmes que impulsionaram esta representatividade.

Pode-se ver que, culturalmente, a manifestação de um cinema negro quanto ao assunto foi até hoje episódica e só tem sido abordada como via da consequência. Digo foi porque, no panorama cinematográfico brasileiro, emergiram cinco filmes que serão, no método indutivo que proponho adotar aqui, as bases de uma modesta fenomenologia do cinema negro no

Brasil, os filmes são: *Barravento*, *Ganga Zumba*, *Aruanda*, *Esse Mundo é Meu* e *Integração Racial*. (NEVES, 1968, p. 75-76).

A partir de então, o crítico ao prosseguir sua análise, discorre sua argumentação para justificar a seleção destes filmes. *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, é o primeiro a ser analisado por Neves (1968), na qual diz:

A história de *Barravento* é um pouco agitada e parecida ao aspecto formal do filme. Mais uma vez aqui, a intenção não foi a pesquisa não foi o ambiente negro, mas, das consequências do misticismo e das crenças, de uma coletividade de pescadores do litoral baiano. O fator negro não é a tecla sobre a qual se calca diretamente, mas, suas harmonias fazem, por vias indiretas, vibrar as cordas às quais aquele fator está mais ligado”. Assim, tratando-se do misticismo (candomblé, iemanjá, etc.) não se fala diretamente do negro? quantas referências não se fazem aos territórios de além do mar de onde todos vieram? a impressão é que todos extravasavam é a que nada além de costumes negros se passa em *barraventos*, isto é, procurando negar, chegamos à conclusão de um fato. (NEVES, 1968, p. 76).

Deste modo, é possível sintetizar sua análise nessa afirmação, pois para o autor a manifestação da negritude acontece de forma natural e não sendo a discussão principal do filme cuja a prioridade é abordar a relação de exploração econômica e social de uma comunidade pesqueira e a alienação religiosa que os impedem de lutar contra essa exploração.

Dizíamos que o estímulo central do realizador tinha sido não o negro com origem e cultura, mas como objeto e consequência (fatores onde a cor não age como dominante casual) ou instrumento para a demonstração de uma tese universal (a exploração humana do trabalho humano). O personagem central é um negro. Firmino Bispo dos Santos, mas, é porta-voz do realizador (branco) seu representante entre os demais personagens. Tema negro se manifesta portanto, por um condicionamento geográfico e social, mas e isto é importante, mesmo como acessório é aceito e prolongado através das longas meditações tanto éticas quanto estéticas, como a capoeira, o candomblé, a beleza da mulher negra, etc. (NEVES, 1968, p. 77).

Barravento (1962), fora lançado num momento em que o novo cinema brasileiro ressurgia e estabelecia novos parâmetros estético e discursivos. Como disse Neves (1968), foi uma “bomba reflexiva” no campo cinematográfico do período, principalmente. Nesse sentido, em relação ao filme de Glauber, o teórico Ismail Xavier destaca:

A sequência do triunfo de Aruã no mar, com a participação coletiva no trabalho como rito, marca um dos momentos de apoteose do filme, com um tratamento de imagem que retoma e intensifica a coreografia da sequência inicial, novamente ao som de batuques e cantos religiosos. (XAVIER, 2007, p. 45).

Jean-Claude Bernardet (2007) ressalta sua importância histórica por ter sido o primeiro filme de fato ter captado os aspectos essenciais da sociedade brasileira da época. “Um filme cuja estrutura transpõe para o plano da arte uma das estruturas da sociedade em que ele se insere” (BERNARDET, 2007, p. 79). Nesse sentido, o valor simbólico de *Barravento* (1962) está em sua concepção fundamentalmente histórica e relevante para a discussão racial no cinema brasileiro.

Ainda assim, na perspectiva da análise de Neves (1968), o filme de Glauber Rocha só não é a melhor representação do “gênero” – Filme Negro ou Cinema Negro – do que *Ganga Zumba* (1963), do diretor Carlos Diegues. No qual, o crítico considera realmente um filme negro “inteiramente baseado e desenvolvido sobre problema da cor. Nele, os personagens em função dela; vivem, lutam, morrem e se imortalizam por ela. Num sentido restrito, esse é o único filme de assunto negro feito pelo cinema novo” (NEVES, 1968, p. 77-78).

O filme de Cacá Diegues é uma adaptação de um romance homônimo do escritor João Felício dos Santos. A história se passa num engenho de cana-de-açúcar entre os séculos XVI e XVII. Um grupo de negros escravizados tramam a fuga para Quilombo dos Palmares. Uma comunidade de negros fugidos do regime escravista, situado na Serra da Barriga, no nordeste brasileiro. Entre eles, encontra-se o jovem Ganga Zumba, protagonizado novamente por Antônio Pitanga, futuro líder daquela república revolucionária. Neves (1968), destaca o interesse jovem cineasta Carlos Diegues para a discussão racial desde o início de sua carreira, desde de seu primeiro curta-metragem não finalizado, *Domingo*. Interesse que o acompanhou ao longo de sua carreira cinematográfica. “Domingo pode ser direta e tematicamente ligado a *Ganga Zumba*, que é, na verdade a *demarrage* definitiva da carreira de Carlos Diegues” (NEVES, 1968, p. 78).

Sobre curta-metragem *Aruanda* (1960), dirigido por Linduarte Noronha, o crítico apenas discorre sobre seu realizador fazer parte de um grupo de cinéfilos e críticos de João Pessoa, na Paraíba. No entanto, o filme chama atenção pela sua simplicidade narrativa ao descrever o cotidiano de um quilombo – o Quilombo Talhado – no qual, sobressai a força do tema proposto em discussão.

Como *Barravento*, ou, como filme *Aruanda* revela-se ao público pela sua tônica forte de força da natureza. É uma obra primitiva (às vezes até com exagero), mas, que ignora essa característica, isto é, não pretende ser mais nem menos o que é. Nesse tipo de filme o tema passa a ter prioridade na comunicação e a estrutura cinematográfica a depender da força e da sinceridade do autor primitivo. *Aruanda* trata de um quilombo. [...] A relação de *Ganga Zumba* com *Aruanda*, pode ser visto, vem da temática e nesse sentido universal mas específico de comunicação pode-se dizer que *Aruanda* é o *Hallelujah* do cinema brasileiro. (NEVES, 1968, p. 78-79).

Neves (1968) ao analisar o filme *Esse mundo é meu* (1963), de Sérgio Ricardo, simplesmente afirma ser um “filme-decorrência” e o resume em quatro pontos: “a) primitivismo formal; b) força natural e espontânea; c) musicalidade e ritmos contraditórios; d) problemas raciais” (NEVES, 1968, p. 79). Salienta que as condições de produções prejudicaram a realização do filme. Por outro lado, ressalta sua importância na sua ambiguidade inconsciente, no entanto, “procura, no plano da consciência tratar de um tema anti-racista” (NEVES, 1968, p. 79).

O último filme analisado pelo crítico e cineasta é *Integração Racial* (1962), dirigido por Paulo Cézar Sarraceni. Ele afirma que a proposta deste documentário avança na discussão racial em relação ao *Ganga Zumba* (1963), por exemplo, ao indagar o espectador sobre os problemas relacionados ao racismo no Rio de Janeiro, conseqüentemente, no país.

Nos momentos em que o tema negro dele participa verifica-se que pela primeira vez se procura um juízo crítico (digo “pela primeira vez” porque “*Ganga Zumba*” era mais um decantar as qualidades e possibilidades dos negros, pois já partia das origens) a respeito do problema e situação atual no Rio e indiretamente, no Brasil. [...] Em *Integração Racial*, pela soma de enquetes, verifica-se que na verdade no Brasil, um país liberal relativamente a esse problema, não é tão liberal assim e as coisas tomam outras cores quando abordadas de uma forma mais práticas. (NEVES, 1968, p. 79).

Ao longo do texto, Neves (1968) também destaca uma característica anti-racista na cinematografia nacional. “O cinema brasileiro, tem felizmente uma interessante tradição anti-racista” (NEVES, 1968, p. 76). Porém, não deixa de reconhecer e criticar duramente rastros de um racismo velado de certo setor cinematográfico brasileiro que baseia-se em padrões estéticos equivalente ao que o autor denomina de um “arianismo escandinavo”, alegando com isso, uma busca de universalidade. A ação objetiva deste tipo de representação, de acordo com Neves (1968), era a Companhia Cinematográfica de Vera Cruz, fundada em 1949, em São Paulo, que estabeleceu este tipo de estética representativa, instituindo-se uma espécie de padrões ou regras, nas quais, as produções dificilmente conseguiram se libertarem delas.

Entretanto, cabe-nos fazer uma ponderação à análise de Neves (1968), pois os sinais e/ou intenções do branqueamento do cinema brasileiro são anteriores a existência da Companhia de Vera Cruz. Este modelo de *práxis* cinematográfica, no qual, é possível identificar uma negação à diversidade multirracial e multicultural do país, remonta desde o período do cinema mudo no Brasil (Carvalho, 2003). O exemplo já citado da Revista Cinearte é emblemático nesse sentido.

Portanto, faz sentido que filmes como *Barravento* (1962), *Ganga Zumba* (1963), *Aruanda* (1960) ou até mesmo *Bahia de todos os Santos* (1960) – que não está na lista do Neves (1968) –, sejam produções que, de alguma maneira, atinjam um patamar de importância histórica por fazer um esforço para romper uma fórmula industrial estabelecida no período, sendo o pontapé inicial de uma movimento que ganhou legitimidade mundial.

O pesquisador Noel Carvalho ao analisar a tese de David Neves afirma que é um “misto de texto analítico e manifesto, seu argumento é de fundação e constrói fronteiras entre o filme negro, o filme indiferente à questão racial e o filme racista. Este último corresponderia à tradição iniciada pela Vera Cruz” (CARVALHO, 2008, p. 55). Numa conclusão ou síntese baseado no texto do crítico, Carvalho (2008), escreve:

Para ele, os filmes do Cinema Novo são anti-racistas porque: 1) não representavam o negro como fizeram os outros (chanchadas, Vera Cruz) até aquele momento; e 2) produziam uma identificação entre o realizador (branco) e os personagens negros, sem que a cor fizessem qualquer diferença. (CARVALHO, 2008, p. 55).

Este texto é um dos primeiros (senão o primeiro) que encontramos que buscou refletir sobre a questão racial no cinema nacional. Embora, reconheçamos sua importância e relevância histórica, e como observou Carvalho (2008), ele apresenta bases fundadoras para se pensar um cinema negro no Brasil. Entretanto, analisado sob outra perspectiva, ele não oferece ou aponta para uma mudança estrutural dentro campo audiovisual no que se refere a atuação do artistas afro-brasileiros em outras áreas da cadeia de produção do cinema, principalmente as instâncias de poder que correspondem as funções de direção, roteirização ou a produção, por exemplo.

Nessa perspectiva, teremos no final da década de 1970, a publicação de outra reflexão importante sobre a questão racial e o cinema brasileiro, no qual, é possível encontrar bases para a discussão de um Cinema Negro no Brasil. O texto “O preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro” (1979), do também crítico e cineasta Orlando Senna.

Apesar de serem contemporâneos, Senna (1979) escreve um texto completamente antagônico ao de David Neves (1968), ao que se refere sua análise sobre o cinema nacional, sobretudo a questão racial. Nesse sentido, proporcionando reflexões significativas e problematizando questões que ainda podem ser discutidas na atualidade. Em suma, ele divide a historiografia do cinema brasileiro em três fases. Como bem observado por Carvalho (2008), o crítico utiliza-se de metáforas raciais para denominar cada uma delas. A primeira fase, chamada de Cinema Branco, corresponde ao período de 1898 a 1930. Segundo o autor, este momento foi marcado por surto regionais de produções concentrados em Recife (Pernambuco), em Campinas (São Paulo) e Cataguases (Minas Gerais) e foram abordados diversos aspectos da sociedade brasileira. No entanto, ao que se refere a temas que perpassasse questões étnicas o tratamento foi ambíguo e inconsistente.

Segundo Senna (1979), aos temas indígenas coube as adaptações de algumas obras de José de Alencar como “O Guarani” (1857), “Iracema” (1865) e “Ubirajara” (1874). Em relação ao negro, houve uma completa diluição. O autor destaca os registros da versão de *A cabana de Pai Tomás* (1910), de Antonio Serra, e de uma adaptação do livro “O mulato”, em 1917, do diretor italiano Vittorio Capellaro.

De acordo com Carvalho (2003), esta época os negros apareciam somente às margens do enquadramento. “O negro aparece neles de forma lateral, isto é, quase sempre nas bordas e no fundo dos enquadramentos e sem nenhuma função dramática” (CARVALHO, 2003, p. 162).

Portanto, Senna (1979) é contundente ao afirmar o que se filmou neste primeiro período do cinema brasileiro foi a “civilização europeia abaixo do equador”.

O cinema brasileiro permanece impermeável à questão racial, refratário ao fenômeno do pluralismo cultural da jovem República e, em consequência, etnocêntrico. Um Cinema Branco, difundido subjetivamente um modelo onde não havia lugar para o negro. (SENNA, 1979, p. 213)

A segunda fase é denominada por Senna (1979) de Cinema Mulato. Esclarece que, ao enxergar o cinema com enorme poder de alcance das massas, grandes nações produtoras de filmes investiram em produções para propagar seus posicionamentos ideológicos. O cinema brasileiro, a partir da década de 1930, assume esta característica. É neste período que foi fortemente estimulada a construção de uma identidade nacional, de uma unidade brasileira. Dentre os diversos intelectuais que se debruçaram nesta elucubração está o pernambucano Gilberto Freyre, com sua obra “Casa-grande & Senzala”. Entre as suas contribuições, é a partir dela que se consolida no pensamento social brasileiro a ideia de uma democracia racial na sociedade brasileira. Esta argumentação consistia na defesa de um país constitutivamente miscigenado (culturalmente e racialmente), isto é, a formação social do Brasil é fruto das relações e interações entre brancos, negros e índio. É importante ressaltar que esta relação não foi constituída de forma consentida, como defende o sociólogo pernambucano, mas alicerçado por meio da violência e estupros. Antes visto como obstáculo para o desenvolvimento de uma “civilização” brasileira, no entanto, a miscigenação adquire um status positivo, não é mais impeditivo para consolidação do Brasil como nação, e mais, torna-se umas das justificativas para afirmar a inexistência do racismo, em decorrência da convivência harmoniosa entre as diferentes etnias – incluindo relações sexuais entre membros da Casa-grande e a criadagem da senzala desde o período da escravidão. (Araújo, 2000).

Gilberto Freire atende esta necessidade imediata (Casa Grande & Senzala, de 1933), equacionando a questão segundo um prisma patriarcalista e formulando a teoria da “democracia racial”. Organizando, aquecendo e propalando componentes do sistema ideológico da oligarquia acuada, Freire nega a existência de racismo no Brasil, ignorando ou diluindo a luta libertária dos negros escravizados (como se fosse possível apagar da História o Quilombo de Palmares – enclave negro com leis e sistema próprios, quase um século de luta armada de Ganga Zumba a Zumbi – ou as revoltas baianas de 1807 a 1844). (SENNA, 1979, p. 214)

Foi nesse espírito que o cinema brasileiro, a partir do anos 1930, ganhou força com ascensão da Chanchada e o estabelecimentos das primeiras indústrias cinematográficas como a Atlântida e Vera Cruz, por exemplo. 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.

Entretanto, é possível afirmar que resquícios desse cinema ainda permanece no âmago das produções cinematográficas nacional. As ideias freyriana ainda estão presente no imaginário comum da sociedade, conscientemente ou não. São incontáveis as produções no início deste século que refletem esse discurso e sua construção imagética do negro nos filmes.

A incidência dessa *utilização* do corpo negro cresce geometricamente da chanchada da Atlântida até a pornochanchada dos anos 70, que ocorre na mesma época em que a 'indústria da mulataria' se organiza e aumenta seus lucros. Em toda uma linha de comédia a mulher negra é vista numa situação de senzala, sempre servindo a um Senhor, satisfazendo sua luxúria, limpando a casa e fazendo a comida (a presença de um ator do porte de Grande Otelo nesta linha de comédia não é bastante para descaracterizar esse tratamento - mesmo porque a lucidez, o talento e a garra dos nossos grandes artistas negros nunca conseguiram furar o bloqueio que o cinema impõe às suas aspirações e reivindicações). Difundindo uma imagem colonial e estereotipada do negro - *animal de carga ou objeto sexual* - esta parcela do cinema brasileiro evoca e confirma o sentido pejorativo da palavra mulato (que vem de mula) (SENNA, 1979, p. 214-215).

A normalidade da prática do racismo impõe sua lógica de funcionamento no campo, que mesmo, reconhecendo o talento artístico de Grande Otelo, ele sempre estará sujeito ao retrato de uma imagem colonial de si e os estereótipos convencionais do negro.

Nesse sentido, cabe ressaltar as preocupações estéticas e sociais desses filmes, de acordo com Senna (1979), eles induziam e reforçavam o lugar de subalternidade do negro na sociedade brasileira. Tendo como exemplos, segundo autor, os seguintes filmes: *A escrava Isaura* (Eurides Ramos, 1949) – a primeira adaptação aconteceu em 1930 de Antônio Marques da Costa –, *Favela dos meus amores* (Humberto Mauro, 1935) e a segunda versão de Osvaldo Censoni, em 1958. Sua crítica também recatai sobre o filme *Orfeu do Carnaval* (*Orphée Noir*, 1959), dirigido pelo cineasta francês Marcel Camus, baseado na peça teatral de Vinícius de Moraes.

O ângulo fechado sobre as escolas de samba cariocas não permite uma visão de conjunto, oculta as relações opressivas entre o asfalto e a favela e impõe a favela como o lugar ideal para o negro, o *seu lugar*, onde poderá viver feliz mamando o mel e o néctar de sua musicalidade – enfim, um Olimpo negro, como está sugerido na inspiração mesma da obra a mitologia grega. (SENNA, 1979, p. 215).

Por fim, Senna (1979), afirma que sendo esta fase da “mulataria” e reconhecer a inserção de uma parcela de atores afro-brasileiros como jamais visto não foi o suficiente para que houvesse um equilíbrio da presença negra nas telas, ou seja, que a manifestação ou traço da multiracialidade brasileira fosse presente com equidade nessas produções. Todavia, o que se viu foram poucas as produções que confortaram a ideologia do branqueamento que permanece até nos dias atuais como padrão de normatividade, beleza e estética.

Melodramáticos, melosos, evasivos, estes filmes fundamentam, na expressão cinematográfica nacional, a *tolerância* da Cultura Dominante quanto à *presença material* da camada negra em nossa população. O que não significa que a presença física do negro no Cinema Brasileiro passe a corresponder percentualmente à presença física do negro na sociedade. Esse equilíbrio percentual tão pouco é alcançado no Cinema Novo e na Embrafilme dos anos 70, apesar da considerável ampliação do *gueto negro* que se verifica nas telas de a esta parte. (SENNA, 1979, p. 216).

A terceira fase é denominada Negro/Povo e, corresponde especificamente, ao período do Cinema Novo. Senna (1979) lembra a contravertida paternidade do Movimento, porém ressalta, como já pontuamos, que os filmes *Rio 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957) são a gênese do Cinema Novo, legitimamente reconhecido pelos diversos cineastas participantes do Movimento. Por conseguinte, as experimentações de linguagens e estética realizadas por Nelson tornaram-se referências para o que viriam posteriormente, principalmente na abordagem relativo a questão racial.

No que diz respeito ao negro, a linha adotada pelo Cinema Novo é estabelecida em *Rio zona norte*, ou seja: denunciar a exploração de que é vítima o negro, mas sem se deter em uma análise racial, uma vez que o negro está englobado na massa multirracial dos pobres e oprimidos (SENNA, 1979, p. 216).

Portanto, 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 as lutas de classes – obviamente, refletindo o contexto social e político da época. “Uma proposta essencialmente política onde qualquer preocupação diversificante (como a questão racial) poderia obscurecer o verdadeiro ponto a ser discutido – as classes sociais e a dependência” (SENNA, 1979, p. 217). Sendo assim, podemos apontar para uma limitação destes cineastas em sua percepção no que tange os problemas raciais brasileiro. Embora, esta temática esteve sempre presente no campo das ciências sociais brasileira ao longo do século passado. Todavia, as dinâmicas das relações raciais no Brasil em que o racismo impera são complexas e sofisticadas. E não tratá-las em suas especificidades, ou ao menos buscar compreendê-las, pode-se ocorrer no equívoco de negligenciar uma prática naturalizada por uma leitura errônea da realidade. Deste modo, recorrer à colocação do pesquisador Petrônio Domingues parece-nos ser pertinente para compreendermos as limitações de análise que privilegie as relações de classes em detrimento a complexidade da dinâmica social:

[...] pode-se entender a visão marxista (ou classista) como uma tentativa de mascarar ideologicamente um mecanismo específico de opressão. Não se pode desconhecer que o mundo negro no seu conjunto vive uma situação específica, sofrendo discriminação baseada na cor. Aos problemas específicos devem corresponder dispositivos particulares. [...] Ele sofre, é discriminado devido à cor de sua pele que os outros veem, e não por causa da sua condição de classe. (DOMINGUES, 2005, p. 36)

Assim como Neves (1968), o crítico baiano elege *Barravento* (1962) e *Ganga Zumba* (1963) como os principais filmes que construíram a linha ideológica do Cinema Novo, conseqüentemente, deixando suas marcas na história do cinema nacional. “Pelo próprio assunto pelo tratamento que lhe é dado, pela imagem positiva do negro em sua luta libertária, *Ganga Zumba* compõe (completa) com *Barravento* a indicação ideológica básica do cinema Novo no que diz respeito ao Negro Brasileiro” (SENNA, 1979, p. 219).

O projeto radical do modo de se fazer cinema destes jovens cineastas foi interrompido com o golpe militar de 1964. E a medida que os níveis de repressão aumentaram, sufocaram qualquer tipo de tentativa de ampliar os recursos experimentais de linguagens e os recursos discursivos. Por outro lado, foi um período também de dissidência dentro do grupo de cineastas ligado ao movimento Cinema Novo, quando alguns destes apoiaram a criação do Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), no governo do General Médici, assumindo a diretoria Noênio Spínola, oriundo do Centro Popular de Cultura. Esse contexto contribuiu para o final desta fase, pois segundo Senna (1979), o cinema produzido a partir da década de 70 não havia nada de crítico ou revolucionário. Um “cinema de costumes”, afirma o autor. O negro estava presente em muitas produções. Uma consequência direta do Movimento que revelou grandes atores afro-brasileiros. Porém, um retorno ao um tipo de representação relegada a subalternidade, de acordo com a posição ocupada no espaço social brasileiro pela população negra. Isto é, um reflexo direto de uma estrutura de dominação simbólica de uma sociedade em que um estrato racial detém maiores privilégios que outros. Embora, o Cinema Novo, mesmo com algumas contradições, num primeiro momento questionou esses lugares – ainda que mesmo que podemos considerar limitada em determinados pontos.

Não existe, contudo, qualquer embasamento crítico neste registro, não existe qualquer proposta relativa a revisão dos preconceitos endossados pela Cultura Dominante – é um cinema que se mostra *inconsciente quanto* à ebulição de uma Questão Negra no Brasil, aceitando como definitiva e *natural* a posição secundária da camada negra na co-participação social do país, agravando esta situação (principalmente por não considerar, ou considerar insidiosa, a suposição de matrizes raciais, de um complexo simbólico negro, como elemento cooptativo na estrutura cultural brasileira). Um retrocesso flagrante!” (SENNA, 1979, p. 220).

Como apontamos anteriormente, o artigo de Orlando Senna apresenta um conjunto de elementos que são essenciais para o debate do negro no cinema brasileiro e apresenta os primeiros subsídios para uma discussão a respeito do Cinema Negro brasileiro. Embora, cabe-nos ressaltar que ele não utiliza-se desta nomenclatura. Utiliza-se do termo “cinema de cunho cinematográfica negra. Senna (1979), por sua vez, enfatiza a necessidade de se fazer o que chamamos de deslocamento de imagens e estereótipos associado ao corpo negro,

principalmente as relacionadas à sexualidade, em que sua origem remete o período da exploração escravista. Malandro, a Mulata boazuda e a Musa, de acordo com o autor, são estereótipos que permitem correlação direta e associativa ao negro como objeto sexual. Tipos de representação muito comuns e são encontrados em diversas obras artísticas além do cinema. Nesse sentido, é um desafio posto: a desconstrução dessas imagens pejorativas e reconstrução de uma outra narrativa.

Um cinema de cunho negro terá que superar este preconceito – não, é óbvio, despindo o negro de sua beleza corpórea e do fascínio que exerce sobre outras etnias, mas fazendo valer a concepção fundamental do Corpo Negro, resgatando-o da função prostibular que lhe foi imposta (SENNA, 1979, p. 223-224).

Entretanto, na parte final de seu artigo, Senna (1979), destaca as diversas produções que começaram a surgir na segunda metade da década de 1970. Eram cineastas e filmes verdadeiramente interessados na investigação da cultura negra como um “fator substantivo” e que poderia contrapor o etnocentrismo da cultura dominante presente no cinema nacional. Um movimento que o autor enxergava com entusiasmo, pois acreditava que o Brasil poderia caminhar numa direção completamente oposta, no qual, a história do cinema havia registrado até aquele momento – infelizmente não foi o que ocorreu. Senna (1979) inicialmente destaca dois filmes que trouxeram novidades em relação ao tratamento da questão racial: *Samba da criação do mundo* (1979) e *A força de Xangô* (1979). O primeiro, dirigido por Vera Figueiredo, traz no enredo a preparação do desfile da Escola de Samba da Beija-Flor e do carnaval de 1976. O segundo, dirigido por Iberê Cavalcanti, conta a história de entidades do Candomblé e da Umbanda que se materializam e convivem com os humanos.

Outro destaque do autor, é referente a participação de indivíduos negros no processo de criação (co-autores) de algumas dessas produções. Para Senna (1979) a questão se colocava era o da autenticidade, ou seja, acreditava que com a colaboração de um sujeito conhecedor de determinada cultura dará respaldo para construção de uma determinada representação. Nesse sentido, o crítico faz duas indagações que são extremamente importantes e apontam para cerne desta pesquisa:

Qual nível de eficácia do instrumento ideológico cinematográfico (modelo dominante) na apreensão dos códigos culturais negros? Qual o índice de distorção que pode ocorrer entre intenções (por melhores que sejam) de um cineasta sem vivência catártica destes códigos e o resultado na tela? (SENNA, 1979, p 224).

No entanto, Senna (1979) cita alguns exemplos de filmes em que houveram a participação de negros em seu processo de criação, assegurando que “distorções de ordem cultural”, ou seja, que a realidade representada fosse mais próxima do cotidiano da cultural afro-brasileiros, como

os filmes *Arte Sacra Negra* (1978), de Juliana Elbein Santos, e curta-metragem *Espaço Sagrado* (1976) e o longa-metragem *Iaô* (1976), ambos dirigido por Geraldo Sarno.

A opção destes filmes – inclusão de negros (sujeitos viventes da cultura focalizada) em suas equipes de criação, na elaboração e na definição de propósitos do trabalho – é a opção elementar para o cinema possa exprimir *autenticamente*, sem equívocos perniciosos, nos créditos de *A Casa da Minas*, uma tradução do sistema simbólico afro-brasileiro. (SENNA, 1979, p. 224).

O passo seguinte de sua análise, Senna (1979) problematiza o lugar do indivíduo negro por trás das câmeras e, como esse espaço não ocupado impacta diretamente no tipo de representação construída sobre população negra na história do cinema. Ainda que tenhamos visto, nos exemplos citados, iniciativas de co-autoria buscando alguma autenticidade na elaboração discurso, a argumentação do autor, como veremos a seguir, será no sentido de que haverá uma transformação no campo audiovisual quando surgirem diretores negros ou negras que possam assumir o controle dos meios de produção, ou seja, dos meios de produção simbólicos, narrativos e de representação sobre si para enfim construir um “Discurso Negro” na cinematografia brasileira.

Uma visão abrangente de nossa história cinematográfica até meados da década de 70 revela que o Cinema Brasileiro mostra o negro dentro do espaço a ele reservado pela Cultura Dominante, sem qualquer propensão efetiva a uma análise deste cerceamento e sem qualquer impulso notável no sentido de modificar a situação (exceções há, algumas propostas individuais – mas os oásis não caracterizam o deserto, antes pelo contrário). A modificação deste panorama nos últimos três anos é sutil, se levarmos em conta a gigantesca produção de filmes no Brasil (cerca de 100 longas e 200 curtas-metragens por ano) e a discriminação racial disseminada, em estado crônico, nas elites intelectuais. Um dos pontos que pode tornar menos sutil esta modificação é o surgimento de diretores negros – que nunca ocorrera antes. (SENNA, 1979, p. 225).

Para Senna (1979), o lugar de subalternidade reservado aos negros no campo da produção cinematográfica brasileira, resultado concreto do racismo estruturante da sociedade brasileira, sinaliza para uma disputa de forças que o que está em jogo é a manutenção de poder de uma elite racialmente branca, isto é, o estabelecimento de uma hierarquização racial nos estratos sociais da sociedade. Não houve iniciativas reais para uma modificação estrutural e significativa em relação a paisagem étnico-racial no campo audiovisual. No entanto, o autor crer que somente a partir do surgimento de diretores e realizadores negros e negras é possível que haja transformação deste cenário. Senna (1979), entretanto, salienta que de certa maneira houve alguma valorização em relação aos atores e atrizes afro-brasileiros devido excepcionais trabalhos realizados. Entre eles estão nomes como de Ruth Souza, Lídio Silva, Vera Regina, Lea Garcia, Mário Gusmão, Eliézer Gomes, Henricão Jorge Coutinho, Antonio Pitanga e a expressão maior desta estirpe, Grande Otelo. São nomes que carregaram um peso campo cinematográfico, mas não o suficiente para alterar sua configuração, uma vez que, o poder

econômico e ideológico de um filme estão nas mãos de produtores e diretores. Diante desta realidade, Senna (1979) faz uma relevante indagação:

E aqui atingimos um ponto capital no relacionamento Cinema-Negro: por que não existe um discurso Negro no cinema, enquanto este discurso se realiza (em maior e menor grau) na música, na dança, no teatro (a experiência de Abdias do Nascimento) e na literatura? (SENNA, 1979, p. 225).

Neste ponto, acreditamos que autor assinala para um ponto crucial do debate ao problematizar um “discurso negro” no cinema nacional, tendo como partida o protagonismo negro como autores dessas narrativas. Desta forma, o texto possui sua importância histórica ao trazer esta problematização para o centro da discussão. Mas, o questionamento de Senna (1979) e seus desdobramentos nos provoca a ampliar nossa reflexão e pensar sobre uma política de democratização da produção e do conteúdo audiovisual brasileiro, ou seja, elaborar mecanismos de produção que possa refletir a diversidade étnica do país, e mais, uma política de acesso a essas produções, isto é, de formação de público consumidor deste Cinema. Atualmente, há um instrumento que pode contribuir nesse processo, refiro-me a Lei 10.639/2003⁴⁷, por exemplo. Por outro lado, há uma série de medidas em debate – algumas veremos aqui – que possui grande capacidade de ampliação referente a pluralidade de vozes e consumidores do cinema brasileiro. Ao mesmo tempo que a referida questão supracitada pelo autor, nos permite apontar para as propostas fílmicas negras como fator substantivo, ou seja, o processo de consolidação de um Cinema Negro brasileiro, tendo os indivíduos negros no centro da elaboração/criação desse discurso. “O único meio para que um discurso Negro seja articulado no Cinema Brasileiro: a tomada, pelos próprios negros, de uma parcela de decisão na complexa engrenagem cinematográfica – capitalista, industrial e fechada” (SENNA, 1979, p. 226).

Nesse sentido, Senna (1979) respalda seu argumento a partir da experiência de Zózimo Bulbul, Waldir Onofre e Antonio Pitanga. Três atores negros de reconhecida trajetória no cinema, principalmente nos anos do Cinema Novo, que nos anos 1970 iniciam suas carreiras como diretores. Bulbul estreou com curta-metragem chamado *Alma no Olho* (1973), co-dirigiu com Vera de Figueiredo, *Artesanato do samba* (1974) e dirigiu *Músicos brasileiros em Paris* (1976); Waldir Onofre dirigiu *As Aventuras de um Pandeiro* (1977); e Antonio Pitanga esteve na direção do filme *Na Boca do Mundo* (1979).

⁴⁷ A Lei 10.639/2003 foi a primeira lei sancionada pelo ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Ela alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) ao instituir a obrigatoriedade do ensino da História e cultura africana e afro-brasileira nas escolas públicas e privadas. Conferir aqui: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm>

Senna (1979) exalta a estreia de Pitanga afirmando a contundência do filme e seu total conhecimento cinematográfico. “É uma conquista real, material, da Cultura Negra no terreno de uma Tecnologia Reservada, o direito à manipulação de um instrumento de poder” (SENN, 1979, p. 226). O crítico de cinema José Carlos Avellar em seu artigo “O cinema colorido”, publicado na revista Filme Cultura, numa edição especial denominada “O negro no Cinema Brasileiro”, de 1982, também ressaltou as diversas qualidades de *Na boca do mundo* (1979), para além da discussão proposto pelo enredo, que envolve uma triângulo amoroso envolvendo um relacionamento inter-racial.

O que existe ai é um pouco de cinema mesmo, de cinema puro, quase se pode dizer, ou de cinema impuro, se quisermos tomar como referência a realidade que levou ao filme e não a tradição cinematográfica. De repente não é mais Atafona, a cidadezinha em que foi filmado *Na boca do mundo*, nem mesmo o conflito central da história (a mulher que foge da cidade grande e o homem empurrado pela namorada para a cidade grande) que funciona como impulso gerador das imagens. O que impulsiona é o cinema, é a vontade de viver algumas situações clássicas do mundo do cinema. (AVELLAR, 1982, p. 06).

Em torno deste cinema produzido por realizadores negros deste período, a contribuição valiosa do texto de José Carlos Avellar é destacar o lançamento de um filme de outro cineasta negro, não mencionado por Senna (1979), em que avaliamos importante citá-lo. Trata-se de Joaquim Teodoro, conhecido também por Quim Negro. Possui também uma passagem como ator em alguns filmes da década e também um grande compositor de sambas, ele lançou somente um o curta-metragem chamado *Um crioulo brasileiro* (1979). Na perspectiva do crítico, um excelente exemplo na condução de um debate por uma representação do negro no cinema brasileiro sem os vícios da produção de caráter industrial, tão pouco os vislumbre das produções Hollywoodianas. “Nem um herói, nem mesmo alguém com a postura de um intelectual que pretende ir além do registro de seu cotidiano num espelho móvel. [...] tomar o cinema como um espelho móvel, e se olhar nele, e olhar também o que aparece por trás” (AVELLAR, 1982, p. 07).

Neves (1968) e Senna (1969) trouxeram, portanto, contribuições valiosíssimas para a reflexão em torno de obras que estão pensando a cultura afro-brasileira e representação de negros e negras no cinema nacional. Abordaram questões que continua ainda atuais, haja vista, que a mudanças numa estrutura solidificadas é lenta e requer constantes embates. Sem dúvidas houve avanços consideráveis. Portanto, na evolução desse debate, um ponto extremamente importante e inédito é a colocação de cineastas negro frente a questão e se posicionando em favor de uma estética negra e questionando estrutura do campo que segregam realizadores negros.

Vamos observar, no primeiro momento, precisamente a partir de 1998, um processo de aproximação de um grupo de cineastas negros de São Paulo. Organizavam a partir de festivais de cinema na cidade encontros em que debatiam, principalmente, o lugar do negro no cinema nacional. Entre eles estavam Jefferson Dê (autor iniciativa), Daniel Santiago, Celso Prudente, Agenor Alves, Ari Cândido, Noel Carvalho, Rogério Moura, Valter José, o poeta Arnaldo Conceição e o Luís Paulo Lima.

Durante a 11ª edição do Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo, em 2000, houve uma mostra dedicada a realizadores negros, e, em um dos debates o cineasta Jeferson De apresentou o manifesto chamado “Gênese do Cinema Negro Brasileiro”, apelidado carinhosamente, como afirmou o próprio autor, de “Dogma Feijoada”. Resultado de uma pesquisa acadêmica, na época em que era estudante do curso de Cinema da Universidade de São Paulo (USP), o Manifesto em suma, era oriundo do questionamento em relação a representação negra produzida pelo cinema brasileiro ao longo de sua história e reivindicava o protagonismo negro na realização, no qual, um cinema negro era necessário. Nesse sentido, propunha algumas regras que visavam desconstruir ou reconstruir uma imagem do negro no cinema nacional. Diz o manifesto:

- 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 brasileiro; 7) Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados. (CARVALHO, 2005, p. 96)

Inspirado no Dogma 95, liderado pelo cineasta dinamarquês Lars von Trier, o “dogma brasileiro” causou uma enorme polêmica, especialmente devida a repercussão midiática. As reações foram as mais diversas, inclusive os que afirmavam ser uma “ação de marketing” do diretor para se promover, enquanto outros se preocupavam com a determinação de regras no fazer cinematográfico, sobretudo em relação a representação do negro no cinema. Diferentemente dessas posições, a análise de Carvalho (2005), foi de enaltecer a atitude de Jeferson De em reascender o debate sobre o papel do negro dentro cinema nacional.

No melhor sentido tropicalista, o Dogma Feijoada canibalizou o Dogma europeu e, de quebra, abriu a discussão sobre a possibilidade de um cinema feito por negros, sem rancor e queixas que caracterizam esse movimento. De forma direta, objetiva e rápida tentava criar uma agenda mínima para pensar um cinema negro brasileiro. (CARVALHO, 2005, p. 97).

No ano seguinte, em abril de 2001, durante a 5ª edição do Festival de Cinema de Recife, atores, atrizes e realizadores negros e negras em mais um ato político em que colocava em discussão a diversidade étnica no campo audiovisual brasileiro – ampliando a extensão do debate –

redigiram o que foi denominado “Manifesto de Recife”. Estes foram os pontos da carta-manifesto:

1) O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; 2) A criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3) A ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afro-descendentes. 4) A criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira. (CARVALHO, 2005, p. 98-99).

Entre os que estavam presente no festival e assinaram Manifesto foram Antônio Pitanga, Antônio Pompeu, Joel Zito Araújo, Luiz Antônio Pillar, Maria Ceíça, Maurício Gonçalves, Milton Gonçalves, Norton Nascimento, Thalma de Freitas e Zózimo Bulbul. Não menos diferente do manifesto anterior, este também repercutiu entre o meio cinematográfico. E, como muito bem salienta Stam (2008), “longe de ser um movimento separatista, o manifesto propôs uma aliança irrestrita incluindo negros, índios, brancos, asiáticos e todos que apoiam uma nova estética que valoriza a cor da pele negra e a diversidade das manifestações artísticas negras” (STAM, 2008, p. 508).

Foram dois movimentos que, do ponto de vista histórico, são recentes e foram encabeçados por cineastas e atores negros, ou seja, agentes sociais que reivindicavam novas formas de representação e um cinema negro no campo cinematográfico nacional (Carvalho, 2006). Nesse sentido, é-nos importante salientar a relevância desses manifestos com uma ação política dentro do campo do audiovisual, uma vez que, como nos mostrou Bourdieu (2003; 2005a), são as demonstrações das lutas internas que agem no interior do campo.

Ao que se refere ao grupo que participou do Manifesto paulista, uma das consequências foi uma ação objetiva no campo. Foi criado o grupo chamado Cinema Feijoada compostos por diversos realizadores negros. Eles organizavam mostras e debates sempre problematizando a questão da representação do negro no cinema; produziam filmes e lançavam com o selo “Dogma Feijoada”. Uma série de iniciativas que contribuíram para ampliação do debate e o amadurecimento de um Cinema Negro brasileiro e, de um outro lado, proporcionou o ganho de capital simbólico dentro campo de alguns deles, ou seja, toda essa mobilização contribuiu para ascensão das carreiras de alguns.

O grupo Cinema Feijoada foi a primeira afirmação pública de diretores. O que dá maior importância uma vez que o modelo de produção brasileiro concentra poder de decisão nos diretores. Assim sendo, o manifesto do grupo, vai ao âmago das questões (inclusive raciais) que envolve a representação, que é, exatamente o de discutir de quem é o monopólio de construir representações de si, do seu grupo social e dos outros. (CARVALHO, 2005, p. 98).

Num quadro de constante aprofundamento da questão, é importante ressaltar que as discursões e reflexões sobre a questão étnico-racial e cinema no Brasil é um conquista recente dentro da academia, principalmente, àquelas produções de intelectuais e pensadores negros e negras. Destacamos, primeiramente, contribuição de Júlio César dos Santos com o artigo “A quem interessa um ‘Cinema Negro’?”.

De acordo com Santos (2013) sua indagação – refere-se ao título do artigo – “é necessariamente uma questão política de afirmação, negação, contestação, reificação, ou seja, de negociação de sentidos e significados, através dos signos poéticos que compõe uma ética e uma estética a que se denomina cinema” (SANTOS, 2013, p. 101). Assim, afirmar a existência de um Cinema Negro implica, uma vez que, é preciso levar em consideração o contexto cultural e social, temporal e espacial, em que diversas subjetividades estavam em jogo e interessados nessa nomenclatura.

Diante disso, Santos (2013) esclarece que não poderíamos considerar “Cinema Negro” um gênero cinematográfico por suas características não se adequar a definição proposta pelos teóricos Aumont e Marie que diz:

Os gêneros passaram a definir as mais diversas formas de arte: pelo enredo (...), pelo estilo (...), pela escritura (...). Por outro lado, os gêneros só têm existência se forem reconhecidos como tais pela crítica e pelo público; eles são, portanto, plenamente históricos, aparecendo e desaparecendo segundo a evolução das próprias artes. (AMOUNT e MARIE apud SANTOS, 2013, p. 101).

Sendo mais específico ao campo do cinema, os teóricos franceses salientam que os gêneros têm uma relação intrínseca com a estrutura econômica e institucional de produção, que para Santos (2013), isto demonstra como determinado gêneros são (e foram) explorados em detrimento de outros conforme a época. No entanto, o pesquisador explica que a proposta que mais se aproxima foi formulada por Raymond Willians, na qual, leva em consideração vários processos, sejam eles históricos e culturais, tendo em vista, as diversas formas de artes e obras.

O gênero, sob este ângulo, não é um tipo ideal nem uma ordem tradicional nem uma série de regras técnicas. É na combinação prática e variável e até mesmo na fusão daquilo que constitui, abstratamente, diferentes níveis do processo material social, que o gênero tal qual o conhecemos, se transforma num novo tipo de evidência construtiva (SANTOS apud WILLIAMS, 2013, p. 101).

Portanto, de acordo com Santos (2013), não é possível se referir ao Cinema Negro como gênero fílmico e sua proposta para compreender este tipo de classificação é a partir da apreensão da ideia de identidade.

Deste modo, 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 mostra-se como uma categoria. (SANTOS, 2013, p. 101).

Deste modo, para Santos (2013), ao identificarmos uma categoria de cinema como o “cinema negro”, imbricado a ela, está a resposta de uma série de demandas históricas, sociais e culturais, em que “o ‘negro’ sugere uma adjetivação de pertencimento e reconhecimento de uma identidade ‘necessária’”. (SANTOS, 2013, p. 102). Não obstante, afirma Santos (2013):

Ao falar de um “cinema negro” pode-se partir de uma perspectiva histórica em que a construção de tal categoria se dá através da quantidade e qualidade de participação de realizadores e criadores, negros e negras, que produzem cinema em todas as suas formas, isto é, em todos os seus gêneros. (SANTOS, 2013, p. 102).

Portanto, considerando esta perspectiva propositiva, ao considerar o Cinema Negro uma categoria identificadora, esta os alocando o sujeito negro no centro do processo criativo e no comando das produções para sua efetiva ou objetiva constituição.

Santos (2013) cita o protagonismo dos artistas negros e negras nas produções do Cinema Novo e a disseminação de ideias antirracistas pelo Movimento. Porém, não há menção do pesquisador aos primeiros diretores negros como Zózimo Bulbul, Waldir Onofre, Antonio Pitanga ou Odilon Lopes, que para outros pesquisadores e cineastas negros, reconhecem ali o pioneirismo do Cinema Negro brasileiro. No entanto, Santos (2013), ressalta que a partir de um movimento político de afirmação de uma autoestima, este “termo” foi cunhado, pois era uma tentativa de contrapor a lógica eurocêntrica que domina o cinema brasileiro. Nesse sentido, ele destaca a importância dos Manifestos “Dogma Feijoada” e “Manifesto de Recife” como movimentos importantes de reivindicação de uma nova estética para o cinema nacional e legitimação do Cinema Negro brasileiro, no qual, a dimensão de uma identidade étnica, que fora historicamente negada, torna-se um fator central nesse debate.

Tanto o Dogma Feijoada e o Manifesto do Recife reivindicavam manifestações estéticas e políticas no sentido de diferenciar um cinema produzido por negros e negras como forma de expressarem suas identidades, também no que se refere ao tratamento governamental no apoio a projetos e iniciativas. Ambos almejavam alcançar com seus filmes o mesmo patamar de qualquer outro, mas trazendo consigo a diferenciação étnica como marca. (SANTOS, 2013, p. 103).

Ampliando o leque de discursões a este respeito, temos a reflexão da pesquisadora Máira Zenun num artigo intitulado: “Cinema Negro: sobre uma categoria de análise para a sociologia das relações raciais”. 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.

Portanto, Zenun (2014) se refere a um cinema que surge em “oposição às imagens eurocêntrica/etnocêntrica formulada sobre a África e suas diásporas, e que introduz novos referenciais sobre os sujeitos à margem do *mainstream*” (ZENUN, 2014, sem página). A autora explica ainda que a denominação Cinema Negro “corresponde à intenção de reproduzir novas representações e refletir sobre questões relacionadas às identidades negras concebidas a partir de imagens cinematográficas” (ZENUN, 2014, sem página). Porém, é possível perceber em sua concepção que as produções fílmicas que carregam em si tais características não possui, necessariamente, uma exclusividade étnica em sua autoria. Zenun (2014), esclarece que sua intenção ao refletir sobre o assunto é “no sentido de perceber como um tipo de cinema produzido sobre os negros e por negros se transformou em uma categoria de análise para pensar o cinema produzido sobre, para e por negros” (ZENUN, 2014, sem página). Em seu entendimento, o Cinema Negro evoca um movimento trans-nacional, sendo possível identificar seu início nas primeiras décadas do século passado com o movimento dos *Race Movies*, nos Estados Unidos; de igual modo, fornece um grau de importância ao Movimento Cinema Novo por romper tradições racistas e estabelecer outro parâmetro de representação do negro no cinema brasileiro.

Outro aspecto importante na análise da autora refere-se em considerar o Cinema Negro como uma categoria analítica ainda em processo, isto é, “uma forma de tipologia em desenvolvimento, que ajuda a interpretar certas propriedades específicas a tipos específicos de cinema” (ZENUN, 2014, sem página). Portanto, pensar em Cinema Negro é pensar um processo em constante transformação, conforme as populações negras diaspóricas também vão reagindo as transformações contemporâneas.

O interessante é que esta tipologia vem se transformando juntamente como vêm se transformando as formas de representação das populações negras mundiais. Trata-se, portanto, de encontrar regularidades e avaliar a possibilidade de agrupar obras que parecem semelhantes segundo um dado critério, a fim de construir metáforas que fomentem a representação social de indivíduos e identidades negras. Eu me refiro a questões especificamente relacionadas à retórica dos corpos, negros, que, após o desmantelamento do continente africano em decorrência das diásporas modernas, se transformaram em uma série de diferentes subjetividades, negras, profundamente afetadas pela opressão das etnicidades brancas, hegemônicas. Tal pluralidade comportamental e estética impõe certa particularidade à categoria de cinema negro. Propor um tipo de identidade negra que também seja categórica, reforça a ideia de que a negritude, enquanto signo, jamais será suficiente para explicar essencialmente o que significa esse negro da cultura negra (HALL, 2009: 329). Para tanto, será preciso entender o que os sujeitos negros fazem; como agem; como pensam politicamente os seus corpos negros. (ZENUN, 2014, sem página).

Portanto, diante deste diagnóstico apresentado pela autora, é possível pensar não somente em ‘o’ Cinema Negro, mas, sim, em ‘os’ Cinemas Negros. Produções cinematográficas que se permitem refletir suas diversas demandas, agendas e realidades.

A historiadora Janaína Oliveira também possui uma pesquisa que pretende refletir esses “outros” cinemas em diálogo com o cinema produzido em África. Para ela buscar uma definição para o que seria o Cinema Negro é limitar a discussão, tendo em vista, a dimensão mais complexa que a proposta de um Cinema Negro compreende. Em uma entrevista para o site Agência Brasil, a pesquisadora diz⁴⁸:

O que eu venho dizendo, e as pessoas ficam chateadas, é que não dá para definir cinema negro. É um campo político, de luta por representação, de desconstrução de estereótipos, de tornar as representações mais complexas, de ampliação de representações nos espaços mais diversos. Há quem defina, eu não defini. Definir é limitar. O cinema negro tem toda uma história, que começa nos Estados Unidos, passa pela diáspora negra, caminha por vários lugares. Por exemplo, hoje, além do samba, carnaval e futebol, temos o estereótipo da violência na favela presente. [O filme] *Cidade de Deus* [ambientado em uma favela e com protagonistas negros] claramente não é cinema negro. A questão é: dá para fazer imagens contra-hegemônicas, que desconstruam o estereótipo dentro de um grande estúdio de cinema ou de uma grande rede de televisão? É difícil. (OLIVEIRA, 2015).

Em seu artigo “*Kbela*’ e ‘*Cinzas*’: o cinema negro no feminino do ‘Dogma Feijoadá’ aos dias de hoje”, a autora traça um percurso histórico do desenvolvimento do Cinema Negro no Brasil, demarcando seu início na década 1970, a partir do momento em que os primeiros cineastas negros começaram a construir suas próprias narrativas. Entretanto, ela pondera ao afirmar que o Cinema Negro brasileiro é um projeto ainda em construção. “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. 01).

Segundo autora, essa formulação – ou construção – sempre estabeleceu uma relação direta com as lutas dos movimentos negros. Nos Estados Unidos, não foi diferente quando os primeiros realizadores começaram a produzir suas narrativas cinematográficas contra-hegemônicas. E assim ocorreu no caso brasileiro. Portanto, para Oliveira (2016), concordando com a perspectiva dos pesquisadores Noel Carvalho e Edileuza Souza, compreende o Cinema Negro como gênero cinematográfico que está intimamente atrelado com os principais temas de discussão e lutas antirracistas. A pesquisadora faz questão de salientar um dos aspectos importante dessa luta, na qual, o projeto de Cinema Negro está vinculado.

⁴⁸ “O cinema brasileiro é protagonizado por mulheres”, entrevista completa com a pesquisadora Janaína Oliveira ao site Agência Brasil. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2015-12/cinema-negro-no-brasil-e-protagonizado-por-mulheres-diz-pesquisadora>

Assim, dentre os elementos dessa luta que se associam ao projeto de cinema negro no Brasil, figuram no centro do debate os conflitos em torno da consolidação hegemônica da identidade nacional brasileira empenhada em colocar o negro em posição de subalternidade e não como elemento fundamental na formação cultural do país. (OLIVEIRA, 2016, p. 01).

Oliveira (2016) salienta que em mais de 40 anos de existência é possível ver oscilações no movimento Cinema Negro no Brasil em diferentes momentos e direções. Por outro lado, a autora reconhece, também, no Cinema Novo o marco inicial dessa discussão. Ressalta que foi nesse período pela primeira vez na história do cinema nacional que atores negros e negras ganharam protagonismos nas produções, principalmente na primeira fase do movimento “cinema-novista”. Porém, a autora ressalta:

Contudo, ainda que fundamental para a transformação nos modos em que negros e negras eram retratados no cinema o foco ainda não era o combate às representações racistas que tradicionalmente marcavam a presença negra nos filmes. Naquele momento, o que interessava era construir uma agenda que retratasse a realidade brasileira, o povo brasileiro, sem entrar propriamente na discussão sobre o racismo presente nas representações hegemônicas. Era esse o propósito que levava à centralidade das telas a presença negra: travesse do negro “metaforizado na figura do povo” (Carvalho 2006, 24). Resulta então que a população negra ao aparecer no cinema permanecia, em última instância, marcada por estereótipos que a mantinha atrelada a narrativas de subalternidade. (OLIVEIRA, 2016, p. 01)

Segundo Oliveira (2016), a inovação trazida pelo movimento Cinema Novo em relação a representação da cultura negra não foi suficiente para tratá-los no “âmbito da diversidade de suas manifestações, mas em alegorias que resumem tal diversidade à imagem da uma única cultura homogênea” (OLIVEIRA, 2016, p. 01). Nesse sentido, corrobora com a perspectiva mencionada por Senna (1979) no que se refere ao principal objetivo do Movimento que consistia em não desviar da verdadeira questão a ser debatido naquele período: a luta de classes. Desta maneira, vimos as representações negras nestas produções restritas aos contextos das religiões de matriz africana, da escravidão, da favela, da bandidagem e do samba, apresentados de uma forma com forte tendência depreciativa. (OLIVEIRA, 2016).

Assim como foi destacado, a ruptura no campo da representação do negro brasileiro acontece a partir da década de 1970, quando alguns atores negros alcançam o posto da direção e lançam seus primeiros filmes, entre curtas e longas-metragens, abrindo “o caminho para a quebra dos estereótipos que por décadas relegaram os(as) negros (as) ao gueto das representações no cinema” (OLIVEIRA, 2016, p. 01).

Oliveira (2016) destaca também importância dos manifestos “Dogma Feijoada” e Manifesto de Recife” que foram manifestações promovidas por jovens artistas e cineastas que estavam vivenciando outro momento histórico, a partir de meados dos anos 1990, e conseqüentemente, trouxeram não só para o campo cinematográfico, mas para toda a mídia novas formas de debate

sobre a questão racial. Especificamente a respeito do Dogma Feijoada, a autora o reconhece como um marco histórico na história contemporânea do cinema negro brasileiro, “pois representa historicamente a primeira vez que há uma formulação acerca dos pré-requisitos necessários para a existência de um cinema negro no país”. (OLIVEIRA, 2016, p. 04). Ao sintetizar as propostas dos dois Manifestos, a autora diz:

Comparando os dois movimentos, é possível afirmar que, diferentemente do Dogma Feijoada, se tratava mesmo de um manifesto, um chamado de atenção às demandas para transformação nos modos de representar o negro no cinema. Já o Manifesto de Recife pode ser considerado o primeiro movimento que almeja, na história do cinema negro, a elaboração de políticas públicas de ação afirmativas para o audiovisual. Em comum, além das demandas, ambos se desdobraram na produção de reflexões sobre o negro no audiovisual brasileiro pelos próprios cineastas, como podemos ver nos trabalhos de Jéferson De (2005) e Joel Zito Araújo (2001). (OLIVEIRA, 2016, p. 04).

Outra importante contribuição para o processo de consolidação do debate do Cinema Negro brasileiro, segundo Oliveira (2016), coube mais uma vez a atuação de Zózimo Bulbul. Em 2007, com 70 anos de idade, criou o Centro Afro Carioca de Cinema, um polo de cinema negro situado no bairro da Lapa, região central e histórica do Rio de Janeiro. Um local de exibição, formação e de encontros para interessados nestas cinematografias. A partir da criação do Centro e inspirando-se no Festival Panafricano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (FESPACO), onde havia participado anos anteriores, criou o “Encontro de Cinema Negro – Brasil África Caribe”. Uma das principais janelas de exibição da produção fílmica negra do país, e mais, um festival que se difere dos demais por não haver competição. O Encontro de Cinema funciona como “catalisador e ponto de reunião para jovens cineastas, público e pesquisadores (as) das cinematografias negras” (OLIVEIRA, 2016, p. 04). A autora cita os objetivos do evento publicado no material de divulgação da primeira edição em que evidencia as reais intenções de Bulbul ao criar o festival.

O Encontro de Cinema pretende divulgar e desmistificar a importância da influência da cultura africana na formação da identidade do povo brasileiro, rompendo uma lacuna existente, até hoje, sobre a história e a sabedoria dos povos africanos através da sua cinematografia tradicional e moderna, mundialmente conhecida e praticamente inexistente aqui entre nós.

O Encontro terá a função de aproximar os cineastas afrodescendentes brasileiros com os cineastas africanos por meio de suas obras, num foro de reflexões, debates e discussões, na tentativa de abrir novos caminhos para a produção artística entre os dois povos, onde suas histórias sejam mostradas e divulgadas por aqueles que as realizam hoje, sujeitos de suas próprias trajetórias.

O Encontro tem a função de formar uma plateia que possa identificar e se espelhar com ela mesma através da realidade do seu povo de origem. O I Encontro de Cinema Negro será realizado para fortalecer a nossa autoestima como afro-brasileiro, que desconhecemos quem somos, por falta de comunicação com o nosso continente de origem. (OLIVEIRA, 2016, p. 05)

Zózimo Bulbul faleceu no dia 24 de janeiro de 2013, aos 75 anos, a Oliveira (2016) destaca a luta do cineasta até o fim de sua vida contra a invisibilidade do negro nas produções audiovisuais. E, como idealizador do Encontro construiu seu legado no combate ao racismo brasileiro. Como também curador, instituiu como critério de participação do festival que os filmes teriam que ser de autoria de realizadores negros e negras. O que lhe rendeu o rótulo de “polêmico”, mas Zózimo concebia o Cinema Negro como fruto da subjetividade negra expresso na tela. Assim, os Encontros foram se consolidando chegando em sua oitava edição, como mencionamos anteriormente, e também, fomentando o debate de um Cinema Negro na produção cinematográfica nacional.

De fato, os Encontros representam um marco na história do Cinema Negro no Brasil, pois não só possibilitam retomar uma discussão sobre a consolidação do campo das cinematografias negras no mundo, como também significam um posicionamento político a respeito destas produções. (OLIVEIRA, 2016, p. 05).

Por fim, a autora afirma estarmos presenciando o florescimento de uma geração de jovens cineastas negros e negras que têm possibilidades concretas de alterar, finalmente, o status das representações das populações negras no audiovisual nacional.

O antropólogo e cineasta Celso Prudente, além de ter dirigido os filmes *Axé: alma de um povo* (1986) e *Amor no Calhau* (1999) e ser fundador da Mostra Internacional de Cinema Negro, também se debruçou sobre o tema. Sua reflexão incidiu no sentido de compreender o Cinema Negro como “arte de afirmação da humanidade do negro” (PRUDENTE, 2014, p. 413). Ou seja, para o pesquisador o surgimento deste movimento cinematográfico é uma busca de uma ontologia negra no cinema brasileiro.

É possível considerar, assim, que há no cinema negro uma espécie de busca ontológica por parte de seus realizadores e que seus filmes são constituídos pela preocupação de uma luta contra a opressão e a afirmação da humanidade do negro. (PRUDENTE, 2005, p. 72).

Prudente (2005, 2006, 2014) também concorda que o embrião do Cinema Negro brasileiro nasceu com o movimento do Cinema Novo. Segundo o autor, o movimento formado por jovens cineastas na década de 60, manifestava-se em oposição ao colonialismo americano no campo cinematográfico brasileiro e, que alguns estúdios reproduziam os valores hollywoodianos da época para sociedade brasileira. Portanto, o Cinema Novo buscou expressão numa produção totalmente contrária, ou seja, que buscasse uma produção imagética em consonância com a realidade social brasileira. Nesse sentido, Prudente (2014) explica que o Cinema Negro surge para aprofundar questões referente ao colonialismo e revela a necessidade de criação de um discurso da (des)coloneidade. Sendo assim, o negro torna-se referência estética nos filmes cinema-novistas, contudo, no momento que alguns indivíduos negros tornam-se autores, ou

seja, concebem uma peça fílmica, este sujeito alcança outro patamar num processo de reconstrução de sua história através da linguagem audiovisual.

Contudo, o cinema negro surge no desenvolvimento crítico da luta contra a colonização que indicou para o aprofundamento que vai além da descolonização, sugerindo a necessidade da construção do discurso da (des)colonieidade. Se no cinema novo o negro tornou-se referência estética, exercendo o papel de protagonista como pessoa e cultura, já no cinema negro esta questão se aprofunda, na medida em que aí se tornará, também, sujeito histórico, exercendo a posição de criador de história, construindo a reconstituição de sua história por meio da imagem. (PRUDENTE, 2014, p. 414)

Deste modo, o autor “constata-se que o cinema negro é uma postura conceitual para expressar o discernimento da nova posição sócio-cultural do afrodescendente, na construção de uma imagem afirmativa do negro e sua cultura” (PRUDENTE, 2006, p. 49). Nesse sentido, Prudente (2006) aponta como grande influência deste primeiros cineastas as lutas de independência de país africanos e as lutas pelos Direitos Civis nos Estados Unidos da América, tendo como principais atores Martin Luther King e Malcom X, e organizações como os Panteras Negras. O exemplo que bem representa esta influência é o curta-metragem *Alma no Olho* (1974), de Zózimo Bulbul, como mencionamos anteriormente. Ele fora inspirado no livro “Alma no exílio”, de Eldridge Cleaver, um dos líderes dos Panteras Negras, escrito no período em que estava preso. Carvalho (2012) observa, também, referências ao movimento da Negritude de Aimé Césaire, aos escritos de Franz Fanon e ao Movimento Pan-africanista.

Outro aspecto importante que o cineasta-pesquisador chama a atenção é o processo histórico pela qual o sujeito negro foi desumanizado em detrimento de um mito de uma raça superior, no qual, proporcionou o estabelecimento do Branco como grupo étnico hegemônico. Nesse sentido, as etnias com outros traços raciais foram “expostos a toda sorte de marginalização e do estereótipo da inferioridade racial” (PRUDENTE, 2006, p. 48). Portanto, o autor sugere surgimento do Cinema Negro seja visto de uma perspectiva de reconstrução dos processos de diluição dos sujeitos negros, alinhando a uma visão de mundo a partir do continente africano. “Com efeito, o cinema negro no Brasil e no mundo, enquanto postura conceitual, em favor de uma imagética que reconstitui o ser do afrodescendente, em meio ao dinamismo da cosmovisão africana” (PRUDENTE, 2006, p. 49). Deste modo, Prudente (2014) demonstra também que a contribuição da africanidade chega a cineastas negros nos finais dos anos 1970, quando estes começam a realizar seus primeiros filmes. Ari Candido dirige na Etiópia o curta-metragem *Porque Eritrêia* (1979); logo depois, Celso Prudente segue para Angola e realiza o curta-metragem *Axé: alma de um povo* (1986).

Porém, o que é importante frisar neste movimento de cinema de volta às origens, é que o cinema negro colocou a africanidade para além do protagonismo no cinema, o que se deu no

cinema com o movimento de cinema novo. Embora filho desse movimento, o cinema negro concorre para uma contribuição em prol da construção da imagem de afirmação positiva do negro. (PRUDENTE, 2014, p. 419)

Deste modo, Prudente (2006) também aponta para o caráter emancipatório do cinema, enquanto um valioso instrumental de luta libertária na reconstrução de imagens positivas do negro com base em seus referências vida, histórias e saberes. Nesse sentido, que o cineasta-pesquisador reconhece no Cinema Negro uma proposta epistemológica, ou seja, o reconhecimento de um afro-saber que fora por muito negado, em sua humanidade.

Na estrutura do pensamento do cinema negro localiza-se componentes de subjetividades fantástico-telúrico. Pois na tendência em questão, nota-se, quase constantemente, uma magia para dar relevância a afro-epistemologia, ao mesmo tempo, em que a afirmação deste saber restaura a importância humana do continente, ora, negado. (PRUDENTE, 2006, p. 50)

A pesquisadora Edileuza Souza em sua tese “Cinema na Panela de Barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade” também se debruçou sobre o tema em questão. A autora parte de uma matriz teórica que irá revelar que as primeiras definições de Cinema Negro estaria associado a ideia de gênero cinematográfico, historicamente datado nos de 1940. Tendo como referência o autor Antonio Santamarina que caracteriza o gênero com a presença constante da violência nas narrativas deste cinema. Porém, para ele, “o filme *‘Los Mosqueteros de Pig Alley – The Musketeers of Pig Alley’*, dirigido por David W. Griffith, em 1912, seria então o precursor do Cinema Negro” (SOUZA, 2013, p. 58).

Souza (2013) menciona também os autores Raymond Borde e Etienne Chaumeton que atrelam estas mesma características às primeiras classificações do gênero Cinema Negro. “A presença do crime é o que confere ao cinema negro sua marca mais consistente” (BORDE; CHAUMETON apud SOUZA, 2013, p. 59). De acordo com Souza (2013), são eles que apontam para a origem do termo “*Film noir*”, surgido na França e que fora utilizado pela primeira vez pelo crítico Nino Frank, em 1946. O crítico baseado nas características que marcaram as produções hollywoodianas da década de 40 que chegaram na Europa somente após a Segunda Guerra Mundial.

Uma trama com cenários de uma sociedade violenta e corrompida, geralmente finalizada com episódios pessimistas e fatalistas, se soma a outras particularidades visuais como fotografia e contrastes em preto e branco, iluminação de baixa intensidade; os filmes são escuros, “pretos” – daí a categorização *film noir*, “filme preto” em francês; o uso de espelhos e janelas; e closes fechados no rosto do protagonista: essas características convencionalmente passaram a ser utilizadas na denominação de Cinema Negro. (SOUZA, 2013, p. 60).

Por outro lado, Souza (2013) afirma que nos dias atuais estão cada vez menos sendo utilizadas por cineastas e produtores divisões fílmicas em categorias de gêneros e subgêneros, estes entenderam que podem ficar aprisionados a clichês. No entanto, a autora explica que:

O gênero cinematográfico pode ser então considerado uma divisão por tipos de filmes, que reúne e delinea obras a partir de marcas, afinidades de diversas ordens, entre as quais se destacam as narrativas e as temáticas. O gênero cinematográfico permite estabelecer relações de analogia ou identidade entre as diferentes obras. (NOGUEIRA apud SOUZA, 2013, p. 59).

Sendo assim, a autora fundamenta-se no entendimento de “gêneros cinematográficos” proposto pelo autor Luís Nogueira no livro “Manuais de Cinema II – Gêneros Cinematográficos”, no qual, afirma que para a compreensão da totalidade do conceito é necessário elencar um conjunto de critérios para identificar os gêneros. Assim, “distintos padrões narrativos, o perfil das personagens, a morfologia e semiótica dos cenários, os temas, à época, os acontecimentos, a iconografia e a simbologia dos adereços e objetos” (SOUZA, 2013, p. 63) são fatores determinantes para definição de um gênero; bem como semelhanças no estilo de montagem e fotografia, como trilhas sonoras são elementos fundamentais nessa caracterização. (NOGUEIRA apud SOUZA, 2013). É partir dessa noção teórico e da reunião de um conjunto de critérios que Souza (2013) propõe o conceito de Cinema Negro, enquanto um gênero cinematográfico, a partir da histórica prática social da militância negra brasileira.

Para arquitetar o conceito de Cinema Negro, evoco cineastas e acadêmicos cujas obras têm transformado teorias e ideologias em lições de vida. [...] E, ao longo deste trabalho, identifico então gerações sucessivas de militantes que somente foram capazes de demarcar teorias e, conseqüentemente, ideologias, por meio de suas experiências de vida. (SOUZA, 2013, p. 63-64).

Souza (2013), portanto, fará uma discussão que por ora versa com uma descrição histórica com diversos movimentos de resistência negra (os Movimentos Sociais Negros) como, por exemplo, a Imprensa Negra ainda no período colonial; as ações da Frente Negra Brasileira nos anos 1930; o impacto do surgimento do Teatro Experimental do Negro (TEN), criado por Abdias do Nascimento na década de 1940; chegando aos anos 1970 com advento de cineastas negros que protagonizam o lançamento de seus primeiros filmes e, por fim, menciona o cenário emergente da atualidade do Cinema Negro e o protagonismo feminino neste campo, isto é, uma séries de cineastas negras, ressaltando o papel pioneiro da cineasta Adélia Sampaio, sendo a primeira mulher negra a lançar um longa-metragem no país, *Amor Maldito* (1984)⁴⁹.

⁴⁹ O filme dirigido pela cineasta carioca Adélia Sampaio, *Amor Maldito* (1984), narra a história de duas jovens mulheres, Fernanda, uma executiva, e Sueli, uma ex-miss, se apaixonam e decidem morar juntas. Porém, Sueli envolve-se com um jornalista. Ao engravidar do amante, a ex-miss é abandonado por ele. Desesperada, atira-se da janela do apartamento de Fernanda, quem passa a ser acusada de homicídio. O filme causou grande polêmica na época por ter a temática gay e ser considerado o primeiro filme lésbico do Brasil. Segundo a diretora, o projeto do filme não obteve financiamento da Embrafilme e sua realização só foi possível graças aos atores – alguns deles recusaram o cachê para sua viabilização – e os diversos amigos que construiu em sua longa carreira como produtora. Outra curiosidade que rodeia a história de *Amor Maldito* segundo a cineasta, na época de seu lançamento nenhum cinema queria exibir o filme devido a temática. Foi quando um amigo sugeriu “travestir” o

No entanto, o conceito de Cinema Negro como gênero cinematográfico desenvolvido por Souza (2013), está calcado no entendimento de uma produção negra, que por sua vez, estar para além de produções temáticas relativo a cultura afro-brasileira. Como já mostramos anteriormente, consistia em elementos suficientes para classificar ou caracterizar este gênero no Brasil. Contudo, para a autora, tem-se uma produção inicial de filmes por realizadores negros e negras iniciada nos anos 1970 estabelecendo um marco inaugural deste gênero no cenário nacional.

Seus filmes reafirmam o conceito sobre Cinema Negro, não apenas como uma produção de cinema com a temática negra, o que até pouco tempo já era suficiente para ostentar o título de Cinema Negro. Os trabalhos desses cineastas forjam o conceito de Cinema Negro como um cinema produzido por negros, com temáticas sobre a população negra e reiteram uma epistemologia possível para criação do cinema negro brasileiro. (SOUZA, 2013, p. 83).

Em suma, gênero cinematográfico Cinema Negro, segundo a autora, está intrinsecamente associado a uma produção afrodescendentes, estabelecendo para além de uma abordagem temática. Souza (2013) ainda salienta:

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

E por fim, temos as reflexões da cineasta Viviane Ferreira. A diretora publicou uma série de três artigos no site “noBrasil⁵⁰” em que se propõe, também, a pensar algumas questões referente a essa produção cinematográfica que tem tensionado o campo do audiovisual brasileiro contemporâneo. Em seu primeiro artigo intitulado “Cinema Negro: o totem vem de longe”, a cineasta recorre a metáfora do Totem para relacionar ao poder simbólico exercido pelo cinema numa coletividade, onde este objeto traz em sua simbologia máxima à existência de uma coletividade. “Toda construção imagética está à serviço da guerra simbólica que promete totens referenciais como troféu, a cada batalha travada, para definir qual será a coletividade que ocupará o posto de estrela central no imaginário social” (FERREIRA, 2016, sem página).

Ferreira (2016) descreve um percurso temporal e espacial/geográfico onde é possível identificar importantes manifestações audiovisuais negras. O primeiro é o movimento dos *Race Pictures* ou *Race Movies* a partir da década de 1910, nos Estados Unidos. Período que ela credita ser o

filme de “pornô”. Somente assim, ele conseguiu ser distribuído por todo o país sendo um sucesso, conseguindo principalmente, adquirir a receita de tudo que foi investido.

⁵⁰ O portal noBrasil é uma plataforma de conteúdo, pesquisa e experimentos curatoriais que conecta atos criativos que estão transformando a cultura do país com um olhar sobre a diversidade. Os artigos da cineasta Viviane Ferreira estão disponível no site. Conferir aqui: <<http://nobrasil.co/>>

nascimento do Cinema Negro; a partir dos anos 1950, temos a autonomia dos cineastas africanos em suas produções cinematográficas, culminando na criação da FESPACO e na legitimação do cinema como instrumento de luta pelas independências, assim como na consolidação do Cinema Negro Africano; e no contexto brasileiro, a cineasta destaca o lançamento do filme *Alma no olho* (Zózimo Bulbul, 1974), como o início dos ciclos do Cinema Negro brasileiro. Ferreira (2016) lembra também a iniciativa de Zózimo que, inspirado pelo FESPACO, cria no Rio de Janeiro, em 2007, o Encontro de Cinema Negro – Brasil, África e Caribe, configurando-se como o reduto de cineastas negros do país. Por fim, podemos resumir sua compreensão que o Cinema Negro surge dentro de uma perspectiva de revelar, segundo Ferreira (2016), o que nem sempre é visível ou formular novas representações das populações negras.

A força do processo de ressignificação do imaginário coletivo sobre a população negra, bem como do desvelamento da experiência de ser negra(o) no universo, está fincada no fato de que a “memória coletiva” é o principal troféu totêmico da existência do ser negro. Em virtude disso, para o cinema negro o totem sempre vem de longe, sua estrela central é repleta de luz, vai de Luiza à Luiza, de Mahin à Bairros a ancestralidade é imperativa, e ativa um modo de fazer cinematográfico que parte de Zózimo e Adélia alterando o ângulo do eixo de rotação da construção imagética da subjetividade negra no audiovisual. (FERREIRA, 2016, sem página).

Em seu segundo artigo, “Meia lua e uma rasteira: a peleja entre o poder institucional e o Cinema Negro”, Ferreira (2016) discorre, basicamente, sobre a importância das políticas de Ações Afirmativas para o setor do audiovisual brasileiro como instrumentos de fomento e consolidação do Cinema Negro contemporâneo. No qual, exemplifica com a iniciativa dos editais lançado em 19 novembro de 2012: “Prêmio Funarte de Arte Negra”, “Apoio à coedição de livros de autores negros”, “Apoio à pesquisadores negros” e o edital “Curta Afirmativo”, parceria entre a Secretaria Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR), o Ministério da Cultura (Minc) e o Secretaria do Audiovisual (SAV). No qual, reuniu mais de quatro mil projetos inscritos, de acordo com o Ministério da Cultura. Um indicativo importante, de um lado, para mensurar a importância de políticas públicas como essa, do outro, sinaliza para os jovens artistas e produtores negros que ainda encontram dificuldades de acessar os meios de produções advindos do Estado para a produção de suas manifestações artísticas. Porém, desta vez recorrendo a metáfora da capoeira, a autora, afirma que a “rasteira” veio da sustação dos editais a partir de um ação popular impetrada por Pedro Leonel Pinto de Carvalho, procurador aposentado do estado do Maranhão, que alegava ser inconstitucional e seria uma iniciativa racista.

A Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República (SEPPIR-PR) comunica a decisão do Juiz Federal José Carlos do Vale Madeira, do Tribunal

Regional Federal – 1ª Região/TRF, publicada em 21 de maio de 2013, que “determina a imediata sustação de todo e qualquer ato de execução dos Concursos que estejam relacionados aos Editais impugnados pela presente ação popular (Edital n. 03, de 19 de novembro de 2012, do Ministério da Cultura, Secretaria do Audiovisual; Edital Prêmio FUNARTE de Arte Negra; Edital de Apoio à Coedição de Livros de Autores Negros; e Edital de Apoio à Pesquisadores Negros) A SEPIR fará todo o esforço, juntamente com a Advocacia Geral da União-AGU e o MinC, para que esta decisão seja revertida; para fazer valer o direito de artistas negros a recursos públicos que assegurem a expressão da nossa diversidade cultural. (FERREIRA, 2016, sem página).

O processo foi derrubado no Supremo Tribunal Federal quase um ano depois. Para Ferreira (2016), a vitória jurídica representou a constitucionalidade da Políticas de Ações Afirmativas, tendo, na verdade, como base a aprovação da constitucionalidade da Lei 12.711/2012, popularmente chamada de “Lei de Cotas”, pelo mesmo tribunal.

A decisão judicial demonstra que a vitória jurídica obtida no STF (Superior Tribunal Federal) deverá ser seguida por uma outra batalha, a ideológica, até que as ações afirmativas sejam entendidas como necessárias em todos os campos da vida social, e não apenas na educação (BAIROS apud FERREIRA, 2016, sem página).

A cineasta promoveu uma longa discussão no campo epistemológico jurídico e filosófico demonstrando a constitucionalidade desta política pública e sua importância para consolidação do Cinema Negro. Por fim, Ferreira (2016) irá discorrer sobre o papel do cinema como meio de comunicação, no qual, dissemina conteúdos e valores ideológicos. Além do mais, ressalta o seu caráter industrial, isto é, por trás da engenharia cinematográfica movimenta uma economia para um grande mercado consumidor. Assim, direciona sua crítica para concentração de renda na mão das grandes produtoras, localizadas geralmente nos grandes centros – Rio de Janeiro e São Paulo. “Enquanto a ideologia é disseminada para o grande mercado consumidor, os valores econômicos permanecem concentrados nas mãos dos poucos que possuem capital para investir” (FERREIRA, 2016, sem páginas).

E na medida que o Ministério da Cultura promove um edital direcionado a jovens negros, em que o sucesso implicou na elaboração de uma segunda edição, enxerga nesta iniciativa o caminho de um processo de democratização das políticas de fomentos públicos para o setor cinematográfico. Como esta iniciativa foi pensada pela Secretária do Audiovisual (SAV) em parceria com a SEPIR, a cineasta questiona o papel da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) nesse processo que aparentemente parece se abster.

A experiência, bem sucedida do Edital Curta Afirmativo, nos exige questionar a aplicabilidade dos dispositivos legais que regulam as ações da ANCINE no processo de aquecimento do mercado audiovisual. À luz da diversidade étnico racial, é preciso nos dedicarmos ao trabalho investigativo de identificar a participação dos profissionais negros, nos dividendos do setor da indústria audiovisual. Garantir que a ANCINE siga passos dados pela SAV-Secretaria do Audiovisual e adequar seus instrumentos jurídico à compreensão de Boaventura de Souza Santos, no âmbito do audiovisual, garantindo o direito dos profissionais negros do setor serem iguais quando a diferença os inferioriza e diferentes quando a

universalidade os descaracterizam, é de muita relevância no contexto racial brasileiro, através de um enfoque que priorize a relação entre a diversidade étnico-racial e o desenvolvimento econômico e social. (FERREIRA, 2016, sem páginas).

No último texto da série, intitulado “Cinema Novo e Cinema Negro: da estética fome à estética do faminto”, a cineasta Viviane Ferreira discute a relação entre os dois movimentos cinematográficos referidos no título. A autora apresenta uma posição discordante de alguns autores já citados que apontam no Cinema Novo o nascedouro do Cinema Negro. Salienta que estes Movimentos e expressões culturais possui suas convergências e divergências. Segundo a cineasta, “não dá para refletir movimentos cinematográficos sem pensar quem são os agentes que o compõe, sobretudo quando este propõe-se como um cinema político” (FERREIRA, 2016, sem página). Portanto, reconhecer quem são os sujeitos autores dos movimentos é salutar para estabelecer balizas ou referenciais de análises.

Ferreira (2016) reconhece que o movimento cinemanovista promoveu um “choque estético” incomensurável ao eleger os corpos negros como representantes do povo brasileiro, alçando-os a um protagonismo inédito no cinema nacional. Entretanto, ressalta que não se pode confundir um cinema de conteúdo negro com um movimento cinematográfico denominado Cinema Negro.

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).

Este é um fator fundamental na análise de Ferreira (2016) para apontar a distinção entre os movimentos e salvaguardar a autenticidade e peculiaridades de ambos. Enquanto um se estabelece pela “Estética da Fome” e outro pela “Estética do Faminto”, afirma a cineasta. Ferreira (2016) ainda assevera que “os ‘bem nascidos’ do Cinema Novo, na imersão artística exploratória da ‘fome’, tiveram a sua disposição os ‘famintos’ para serem porta-voz dos seus discursos e anseios” (FERREIRA, 2016, sem página). Esta utilização do negro nos sugere que aquela tipo representação aventada ainda não seria suficiente. O que a leva fazer a seguinte indagação: “no Brasil, será o Cinema Negro, a ‘estética do faminto’, capaz de materializar o Zumbi reencarnado anunciado em terras africanas, por Glauber Rocha, em ‘O leão de sete cabeças’?”

Ferreira (2016) menciona o cineasta baiano Glauber Rocha, como exemplo de suas escolhas estéticas como característica de seu cinema de conscientização política. De outro lado, discorre sobre Zózimo Bulbul, no qual, o considera pai do Cinema Negro brasileiro, e a descoberta de um cinema identitário, a partir dos contatos com cineastas africanos no período em que esteve exilado.

Bulbul, titular da legítima paternidade do “movimento cinema negro brasileiro”, em conexão com Ousmane Sembene e outros cineastas africanos durante exílio em Paris, compreendeu a importância de um “cinema identitário”, um cinema realizado pelos “famintos”, eternizando “Alma no Olho” como marco de nascimento do movimento político cinematográfico Cinema. (FERREIRA, 2016, sem página).

Em suma, Ferreira (2016) busca desvencilhar da ideia que o Cinema Negro nasceu no Cinema Novo, trazendo a ideia da “Estética do Faminto” para marcar um ponto definidor político e estético desse movimento. Ao concluir, afirma: “há coerência no ‘faminto’ que entrega a vida para se distanciar da ‘fome’. Tanto, quanto há na compreensão de que cada movimento político cinematográfico é titular da própria estética”. (FERREIRA, 2016, sem página).

2.3. Tons mais escuros: Cinema Negro e Identidades Negras

Em sintonia com a emergente produção audiovisual de autores e autoras afro-brasileiros, as recentes reflexões sobre a representação racial no cinema brasileiro e, conseqüentemente, sobre o Cinema Negro vem adquirindo camadas mais profundas em suas análises, onde é possível apontar, como vimos, alguns consensos e algumas divergências. Resultado de um amadurecimento necessário para sua consolidação, enquanto manifestação cinematográfica protagonizadas por agentes que, outrora estava nas margem, dentro de um campo que se forja a partir das lutas ou disputas simbólicas que o constitui. Assim, como bem afirmou Oliveira (2016), a autonomia deste Cinema, ou seja, das representações negras no campo das imagens está diretamente ligado a superação de todo tipo de barreiras na esfera de produção audiovisual. Nesse sentido, concordamos que o Cinema Negro no Brasil ainda é um “projeto em construção” ou está “em desenvolvimento” (OLIVEIRA, 2016; ZENUN, 2014). Entretanto, este cenário atual nos apresenta grandes indicativos para sua concretização, tendo em vista, a sua constituição num tempo histórico da sociedade brasileira completamente diferente de quando se deu seu surgimento na década de 1970. São outros arranjos sociais que abrange desde avanços em políticas públicas e conquistas de direitos para as populações negras ao impacto da produção com o advento do desenvolvimento tecnológico.

Por outro lado, Carvalho (2006) ressalta que os estudos e pesquisas sobre cinema no país está vinculado uma agenda nacionalista. O que isso quer dizer? Que questões de raça e gênero, por exemplo, geralmente não são debatidas ou problematizadas com sua devida importância, quando são, “aparecem mediadas pelo crivo do nacional que funciona como baliza para as discussões” (CARVALHO, 2006, p. 29). Embora, é possível perceber que nos últimos anos ocorreram avanços substanciais no debate destas pautas, conseqüentemente, tem provocado constantes tencionamentos no campo audiovisual nacional. No entanto, a observação do autor continua pertinente, uma vez que, ela aponta para obstáculos ou barreiras nas relações entre agentes pertencentes ao campo. Um aspecto que evidencia esta análise é a dificuldade debater (e reconhecer) o racismo estruturante brasileiro que é transversal a todas camadas sociais da sociedade.

Assim, ao nos depararmos com material promocional de aniversário de 15 anos da Agência Nacional de Cinema⁵¹ (ANCINE), completados em 2017, o vestígio desta ideologia nacionalista ainda permanece presente no discurso oficial deste importante ator social do campo, não obstante, coerente com a estrutura de poder que o órgão representa:

O brasileiro precisa e quer se ver mais nas telas, se reconhecer no que assiste. O audiovisual é um importante elemento de valorização da identidade nacional brasileira. É preciso que tenhamos sempre todos os sotaques, todos os olhares do Brasil, expressos nos filmes e séries, para que os brasileiros possam se conhecer melhor e se reconhecer em qualquer parte do país. Não são poucos os personagens fortes que deixaram marca na história do país. (ANCINE, 2017).

Embora, seja inconteste o crescimento exponencial das produções audiovisuais nos últimos anos, chegando ao número recorde de 143 longas-metragens lançados em 2016⁵². Contudo, o discurso de “valorização da identidade nacional” contém seu componente frágil em seu cerne. Sobretudo, quando consideramos os dados obtidos pela pesquisa realizada do Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, como já mencionamos. Assim como Bourdieu (2005a) afirma, em relação às produções culturais e artísticas, manifestam-se como “consequências” ou o “reflexo” da trajetória social de seu autor, portanto, a dominação de uma elite dominante hétero-normativa-eurocêntrica compromete qualquer possibilidade de uma existência de uma diversidade não somente criação de obras fílmicas como sob representados de uma obra cinematográfica. Portanto, a partir do momento

⁵¹ Conferir material completo de divulgação de 15 anos da Agência Nacional do Cinema. Disponível em: <<https://www.uol/entretenimento/conteudo-publicitario/ancine-audiovisual-brasileiro.htm#imagem-1>> Acesso: 10/02/2017.

⁵² De acordo com o Informe de Acompanhamento do Mercado – Informa Anual Preliminar 2016. Disponível em: http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/publicacoes/pdf/informe_anual_preliminar_2016.pdf Acesso: 10/02/20017.

que um grupo social detém o monopólio de produção da cultura *mainstream*, “ela tende a espelhar as características e visão de mundo dessas pessoas, tal como propõe o conceito de ‘branquitude normativa’” (CANDIDO et al., 2015, sem página). Deste modo, recorrendo a outros dados analisados pela pesquisa podemos aferir a existência desta premissa.

Considerando que, como já demonstramos, a maior parte dos filmes foram dirigidos e roteirizados por homens, é legítimo dizer que a ótica da representação feminina é, no agregado, a sexual masculina e que ela estabelece uma valência diferencial entre as mulheres conforme a idade: as mulheres passam a interessar à medida que atingem a maturidade sexual, mas são ainda bastante jovens e deixam de despertar interesse à medida que envelhecem (Wolf, 1992). A tese do “olhar masculino” ganha mais força se considerarmos que, enquanto apenas 18,4% do total de personagens do gênero masculino com relevância na narrativa (N = 980) aparecem total ou parcialmente sem roupa, esse índice aumenta para 27,7% dos personagens do gênero feminino. É ainda interessante notar que 62,5% dos personagens transgêneros aparecem sem roupa. A nudez também se distribui desigualmente entre os grupos de cor: se 20,4% dos personagens brancos aparecem total ou parcialmente sem roupa, esse índice se eleva para 28,5% dos personagens pardos e 30,9% dos pretos (N = 980). (CANDIDO et al., 2015, sem página).

Quando a pesquisa analisou dados referentes a idade e local de moradia das personagens, os resultados obtidos são indicativos desse poder de produção simbólica de significados. Segundo os autores é possível especular com base na aferição da pesquisa a sobre-exposição da figura do “negro-jovem”, segundo os mesmos, no universo do imaginário social brasileiro, ele se tornou objeto de medo. Assim, ao analisar local de moradia de personagens pretos e pardos inferior a 14 anos foram identificados 40 personagens. Três não possuem informações sobre moradias. Dos 37 personagens restantes: 48% deles são moradores de favelas, 21% moram na rua, 11% em pequenas propriedades rurais, 8% no subúrbio ou periferia, 5,4% em quilombos, 2,7% em cortiços e 2,7% em fábricas. Como vemos, nenhum das personagens moram em casas, apartamentos ou em condomínios, etc. “A ausência de personagens com outras situações de moradia sinaliza que esses pretos e pardos crianças e pré-adolescentes estão sendo representados conforme um estereótipo” (CANDIDO et al., 2015, sem página).

Nesse sentido, ao que tange a produção cinematográfica contemporânea de realizadores negros e negras há um esforço de desconstruir os estereótipos ou caricaturas do negro brasileiro no cinema. Como sintetizou muito bem a esse respeito Stam (2008) “numa situação de dominação racial”, foi em que se calcou a formação do Brasil, não só na relação entre negros brancos, como também na relação brancos indígenas, “os estereótipos possuem a clara função de controle social; indiretamente, eles racionalizam e justificam as vantagens dos detentores do poder social” (STAM, 2008, p. 456).

Em seu importante estudo sobre o Negro no cinema brasileiro, Rodrigues (2011) elencou 13 estereótipos de personagens negros que convencionalmente são encontrados na cinematografia

nacional: Preto Velho, Mãe Preta, Mártir, Negro de Alma Branca, Nobre Selvagem, Negro Revoltado, Negão, Malandro, Favelado, Crioulo Doido, Mulata Boazuda, Musa, Afro-Baiano. Embora, Stam (2008) reconheça o esforço da tipologia criada por Rodrigues (2011), considerando-a muito informativa, o teórico norte-americano afirma que ela carece de definição e muitas vezes sofre com a redundância. “Na prática, é frequentemente difícil distinguir o “bom selvagem” do “negro de alma branca”, enquanto o malandro, o favelado e o crioulo doido muitas vezes se fundem” (STAM, 2008, p. 464). Porém, reconhece que as análises focada nos estereótipos produzida não somente no país, sobretudo nos Estados Unidos em relação a Hollywood, pôde:

(1) revelar *padrões* opressivos de preconceito no que, à primeira vista, poderiam parecer fenômenos aleatórios e incipientes; (2) destacar a devastação psíquica infligidas por representações sistematicamente negativas dos grupos por estas agredidos, seja na internalização dos próprios estereótipos ou no efeitos negativos de suas disseminação; e (3) sinalizar a *funcionalidade* social dos estereótipos, demonstrando ser não um erro de percepção, mas um modo do controle social projetado na forma do que Alice Walker chama de “prisões da imagem” (STAM, 2003, p. 302).

Independentemente das perspectivas dos autores, as narrativas do Cinema Negro surgem como uma contra-narrativa à narrativa hegemônica, estabelecendo quebra de paradigmas ao deslocar o eixo dos referenciais estéticos e da linguagem cinematográfica para uma perspectiva afrocentrada⁵³, ou seja, buscando um retorno a sua ancestralidade; uma memória que revela a expressão coletiva dos povos que para cá foram trazidos. Um elemento cada vez mais presente nas obras contemporânea, como também observa a historiadora Janaína Oliveira (2016). Perspectiva que as narrativas negras se estabeleçam como centro na experiência do *ser* Negro expresso de múltiplas formas, sobretudo, em suas demarcações identitária, como veremos logo mais. Ademais, como já mencionado, a discussão avança do campo da representação para o outros campos como o da esfera da produção (mercado) e da política pública (institucional).

A discussão promovida pelos Manifesto Dogma Feijoada e Manifesto de Recife foram importantes marcos históricos de uma ação política (*tomadas de posição*) no campo, dentro de um contexto, como observou Nagib (2006), de amadurecimento da democracia brasileira que permitiram novos incentivos à produção do cinema nacional. Segundo a autora, uma característica do Cinema da Retomada, como ficou conhecido o renascimento do cinema

⁵³ Termo utilizado numa perspectiva desenvolvida pelo filósofo norte-americano Molefi Kete Asante. A afroncentricidade é uma corrente filosófica que tem como um dos seus pressupostos a recentralização dos africanos por meio da conscientização política em relação aos modos de existências eurocêtricos que estamos imersos. O filósofo define a afrocentricidade como “um tipo de pensamento, prática e perspectiva que percebe os africanos como sujeitos agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos”. (ASANTE, 2009, p. 93) [Nota: o termo “africano” se refere aos afrodescendentes no continente africano e na diáspora como um todo].

brasileiro, era a sintonia com as discussões mundiais que permitiram que expressões multiculturais ganhasse visibilidade. Deste modo, diante de um contexto histórico, digamos “mais favorável”, grupos de cineastas e profissionais do audiovisual afro-brasileiros iniciam protestos e mobilizações em relação a ocupação do negro por trás das câmeras. Espaço associado a uma representação de poder, intrínseca à privilégios e status social, no qual, a ocupação de um espaço social simbólico que outrora sempre foi ausente aos sujeitos negros na história do cinema brasileiro, tornou-se desde então primordial numa nova configuração do campo audiovisual brasileiro.

Na conjuntura atual, vemos novos arranjos e articulações que indicam adoção de estratégias para melhor recolocação dentro da “arena de disputa” do campo audiovisual brasileiro. Temos visto diversos jovens realizadores negros e negras mobilizados em se organizarem através de coletivos ou associações. Por exemplo, o Coletivo Siyanda do Rio de Janeiro. *Siyanda*, é uma palavra na língua Zulu que significa “Estamos Crescendo”, e também, é o título do primeiro curta-metragem do Coletivo, dirigido por Hugo Lima. Eles também têm no currículo uma websérie documental chamada *Negros Dizeres*. E promoveram uma campanha online para arrecadar recursos para a próxima produção do grupo, *Manga com Leite*; também da cidade carioca tem o Coletivo Revisitando Zózimo Bulbul que em parceria com o Coletivo Mulheres de Pedra lançaram o curta-metragem *Quijauá* (2017). O Coletivo Mulheres de Pedra possui um trabalho que dialoga com diversas linguagens artísticas com o foco no protagonismo da mulher negra. No audiovisual o grupo já lançou, além do citado anteriormente, o curta-metragem *Elekô* (2015) e a série *Fé... menina* (2017).

Na Bahia há dois grupos semelhantes: o Coletivo Bintou, formada somente por mulheres negras, na qual, não conseguimos confirmar alguma autoria de uma produção audiovisual, entretanto, há uma publicação semelhante a um manifesto referente, principalmente, a representação da mulher negra no cinema brasileiro; e o Coletivo Tela Preta criado por jovens negros oriundos do curso de cinema da Universidade do Recôncavo da Bahia. Eles já possuem alguns curtas-metragens no currículo: *Canções de liberdade*, de David Aynan, *Lápis de cor* e *Cinzas*, de Larissa Fulana de Tal, e estão em fase de preparação de lançamento do mais recente trabalho do grupo, *O som do silêncio*, de David Aynan.

No Rio Grande do Sul, encontramos o Coletivo Criadoras Negras também formado somente por mulheres negras, além de organizarem o Cineclubes Adélia Sampaio, estão em fase de produção de seu primeiro trabalho audiovisual, chamado *Trânsito*.

De São Paulo surgiu a iniciativa da criação Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro⁵⁴ (APAN), tendo a cineasta Viviane Ferreira como presidente e o cineasta Renato Candido como vice-presidente. A associação reúne profissionais do setor audiovisual e agrega também pesquisadores e intelectuais negros. Apesar da associação ter fortes articulações na cidade de São Paulo, sendo membro do Conselho Consultivo da SPCine – empresa de cinema e audiovisual de São Paulo ligada à Secretaria Municipal de Cultura –, ela reúne também associados por todo o país, adquirindo um caráter nacional. Uma das principais bandeiras da APAN é a reivindicação por políticas de ações afirmativas no campo audiovisual. Segue abaixo das propostas e pautas da associação:

- *Garantir a presença de profissionais negros em comissões de seleções de projetos audiovisuais tanto na iniciativa pública quanto na iniciativa privada;*
- *Garantir a presença de profissionais negros nas instâncias decisórias dos órgãos e empresas públicas e privadas do setor audiovisual;*
- *Fortalecer os espaços específicos dentro dos grandes festivais e no circuito alternativo para exibição do cinema negro, como política de formação de público;*
- *Garantir a representação de produções e realizadores negros nos espaços principais – nas telas e nos debates – dos grandes festivais como política de reconhecimento da excelência das obras e de seus profissionais;*
- *Programa de fortalecimento institucional de pequenas e médias empresas geridas por pessoas negras e com forte produção e distribuição de conteúdo voltada para essa parcela da população;*
- *Reserva de espaço pelas programadoras e distribuidoras para aquisição obrigatória de conteúdo produzido por empresas geridas por pessoas negras com foco em produção de conteúdo voltada para a população negra;*
- *Estruturação de uma resolução por parte da Ancine que olhe para o princípio da isonomia alinhada com o princípio da equidade e estabeleça regras reguladoras iguais entre os iguais e diferentes para os diferentes;*
- *Fortalecer uma política de formação que ofereça laboratórios para que pareceristas, críticos, dramaturgos, curadores, exibidores, programadores, distribuidores e realizadores para que possam compreender a diversidade de temas e possibilidades de*

⁵⁴ Mais informações sobre Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro, disponível em: <<https://associacaoapan.wixsite.com/apan>>; Para mais informações sobre lançamento e as propostas da APAN, conferir link: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/intervozes/nova-associacao-vai-exigir-aco-es-afirmativas-para-negros-e-negras-no-audiovisual>

abordagem e reconhecimento da subjetividade negra por meio da linguagem audiovisual;

Ainda é muito cedo para analisar as atividades da APAN e seu impacto no campo, haja vista, sua recente criação. Porém, merece destaque a organização do I Seminário do Audiovisual Negro e a formação oferecida no 1º Laboratório Negras Narrativas em parceria com SPCINE. Estas iniciativas, somadas a atuação dos coletivos certamente acirram o ambiente de disputa do campo do audiovisual nacional.

A reivindicação para o estabelecimento políticas de Ações Afirmativas em todas áreas no setor audiovisual – ancorado principalmente na Lei de Cotas – é um elemento a mais no avanço do debate na consolidação do Cinema negro brasileiro. Destarte, iniciativa que dialoga com a Declaração e o Plano de Ação assinado na ONU por representantes do governo brasileiro na conferência de Durban, como mencionado. Tendo já as recentes experiências, as duas edições edital Curta Afirmativo, direcionado para cineastas e produtores negros entre 15 e 29 anos, e uma edição do Longa B.O Afirmativo, revelando sucesso absoluto principalmente no que tange a democratização do acesso ao recurso público ao contemplar proponentes de diversas regiões do país.

Sendo assim, encontramos na fenda desta discussão uma centelha na obra do sociólogo Guerreiro Ramos que nos impulsiona a pensar a produção cinematográfica contemporânea considerando seus novos arranjos e contextos, no qual, tem permitido o surgimento de muitos cineastas negros e negras, e conseqüentemente, de obras que buscam afirmar uma identidade racial negra. “Revelar a negrura em sua validade intrínseca, dissipar com o seu foco de luz a escuridão de que resultou a nossa total possessão pela brancura – é uma das tarefas heroicas da nossa época” (RAMOS, 1957, p. 195). Mais de meio século após a publicação destas palavras este desafio ainda permanece, em detrimento de uma sociedade que se mantém ainda estruturalmente racista. Os imaginários negativos fortalecido pelos códigos audiovisuais, como salienta Baczcó (1989), por meio do poder dos meios de comunicação de massa, corrobora na criação discursos de desvalorização da estética negra e sua relação de poder nesse jogo de dominação.

Nas condições iniciais da formação de nosso país, a desvalorização estética da cor negra ou melhor, associação desta cor ao feio e ao degradante afigura-se normal, na medida em que não havia, praticamente, pessoas pigmentadas senão em posições inferiores. Para que a minoria colonizadora mantivesse e consolidasse sua dominação sobre as populações de cor, teria de promover no meio brasileiro, por meio de uma inculcação dogmática, uma comunidade linguística, religiosa, de valores estéticos e de costumes. (RAMOS, 1957, p. 174-175).

Ramos (1957) demonstra que a sociedade brasileira, por ter sido colonizada por povos brancos de origem europeia, conseqüentemente, impondo seus valores e concepção de mundo. “Entre estes valores está o da branquidão como símbolo excelso, do sublime, do belo. Deus é concebido como branco e em branco são pensadas todas as perfeições” (RAMOS, 1957, p. 193). Num outro polo, está o negro que representa todo tipo imperfeição. O sociólogo demonstra que a naturalização de práticas racistas em relação ao negro é identificável em diversas expressões linguísticas presentes em nosso cotidiano, por exemplo. Temos: “destino negro”, “lista negra”, “câmbio negro”, “alma negra”, etc. Não atoa uma das características do preconceito racial brasileiro, como mostrou Oracy Nogueira (1956), são seus traços fenotípicos, no qual, ele denomina “preconceito racial de marca”.

O autor, também, ressalta que estratos da população negra estão sujeitos a naturalização de determinados discursos e preconceitos e tendem a não reconhecer a magnitude de sua beleza, como ele afirma, “constitui um sintoma de autodesprezo ou de inconsciente subserviência aos padrões estéticos europeus” (RAMOS, 1957, p. 195). Sendo assim, dissipar-se da branquidão como referencial único não somente faz parte do jogo da relação de nossa multiracialidade que outrora insistimos não reconhecer (ARAÚJO, 2006). E, assim, Ramos (1957) propõe um rompimento estético que não passa por uma reivindicação racial.

A beleza negra não é, porventura, criação cerebrina dos que a circunstâncias vestiram de pele escura, espécie de racionalização ou autojustificação, mas um valor eterno, que vale ainda que não seja descoberto. Não é uma reivindicação racial o que confere positividade à negrura: é uma verificação objetiva. É assim, objetivamente, que pedimos para a beleza negra o seu lugar no plano egrégio. Na atitude de que associa a beleza negra ao meramente popular, folclórico, ingênuo ou exótico, há um preconceito larvar, um inconsciente recusa de aceitá-la liberalmente. (RAMOS, 1957, p. 195).

Ramos (1957), determinado em sua reflexão ainda afirma: “a rebelião estética de que se trata nestas páginas será um passo preliminar da rebelião total dos povos de cor para se tornarem sujeitos de seu próprio destino” (RAMOS, 1957, p. 198). O Cinema Negro configura-se como essa rebelião estética, narrativa e lírica da poética audiovisual que permite re-construir e recriar novos referenciais. Como Ramos (1957) também apontou em sua análise, a população negra era constituída apenas como objeto de estudos (sem vida), assim, o cinema também o fez, salvo em raros momentos. Portanto, romper com os “patriarcalismos” e os “paternalismos” nacional constitui-se numa fundamental mecanismo de transformação para o estabelecimento da diversidade no Cinema Brasileiro. O autor sentencia:

Trata-se de que, até hoje, o negro tem sido mero objeto de versões de cuja elaboração não participa. Em todas estas versões se reflete a perspectiva de que se exclui o negro como sujeito autêntico. Autenticidade - é a palavra que, por fim, deve ser escrita. Autenticidade para o negro significa idoneidade consigo próprio, adesão e lealdade ao repertório de suas

contingências existenciais, imediatas e específicas. E na medida em que ele se exprime de modo autêntico, as versões oficiais a seu respeito se desmascaram e se revelam no seus intuitos mistificadores, deliberados ou equivocados. O negro, na versão de seus "amigos profissionais" e dos que, mesmo de boa-fé, o veem de fora, é uma coisa. Outra é - o negro desde dentro. (RAMOS, 1957, p. 198-199).

Para pensar estas narrativas, a concepção “Negro Desde Dentro” torna-se o cerne de nossa proposição, isto é, um Cinema Negro na qual realizadores negros e negras essencialmente tenham total controle das dimensões internas da obra, em seus aspectos narrativos, estéticos e representativos e, que ocupam espaços onde esta autonomia possa proporcionar condições de expressar suas subjetividades. Nesse sentido, um cinema que nasça de uma perspectiva das experiências negras em diáspora tendo como características a pluralidade, diversidade, multiplicidade e transversalidade.

As reflexões do sociólogo Guerreiro Ramos segue em diálogo com os pressupostos do Movimento da Negritude e seus criadores. Embora, saibamos da complexidade ao evocar essa terminologia, porém como afirma o historiador Petrônio Domingues (2005), o termo atualmente tornou-se polissêmico.

Segundo a classificação de Zilá Bernd, ele pode significar o fato de uma pessoa pertencer à raça negra; à própria raça como coletividade; à consciência e à reivindicação do homem negro civilizado; à característica de um estilo artístico ou literário; ao conjunto de valores da civilização africana. Já o novo Aurélio define negritude como: 1) estado ou condição das pessoa de raça negra; 2) ideologia característica da fase de conscientização pelos povos negros africanos da opressão colonialistas, a qual busca reencontrar a subjetividade negra observado objetiva mente na fase pré-colonial e perdida pela dominação ocidental. E, finalmente, o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, a qual, define negritude como sinônimo de 1) qualidade ou condição de negro; 2) sentimento de orgulho racial e conscientização do valor e riqueza cultural dos negros. (DOMINGUES, 2005, p. 29-30).

Domingues (2005) explica que para Aimé Césaire – o criador do termo negritude, aparecendo pela primeira vez no poema “*Cahier d’un Retour au Pays Natal*”⁵⁵ –, a “negritude é simplesmente o ato de assumir ser negro e ser consciente de uma identidade, história e cultura específica” (DOMINGUES, 2005, p. 30).

Não é nosso interesse neste momento uma discussão profunda sobre o desenvolvimento do conceito e/ou o impacto deste que se tornou um dos grandes movimento de intelectuais africanos e de negros da diáspora no século passado, pois não é o local e há uma extensa bibliografia a respeito. Apenas abordaremos aspectos gerais no qual enxergamos uma direção para agregar à compreensão do debate.

⁵⁵ Poema “Caderno de um regresso ao país Natal”, Aimé Césaire (1939).

Criado num determinado contexto histórico-político-social sua repercussão e disseminação foram as mais diversas por onde chegou, inclusive no Brasil. De acordo com Ferreira (2006), sua popularização por aqui a partir dos anos 1980, principalmente pelas classe artística descolado de sua origem inicial foi motivo de críticas. Porém, a autora salienta que tal análise tende incorrer no erro por não levar em conta os contextos e realidades, as quais, o conceito fora formulado.

Assim, comparar as declarações apressadas feitas por artistas contemporâneos sobre o tema, tal como o conceito se afigura hoje no país, com discursos filosóficos, políticos e estéticos da negritude fundada por intelectuais negros submetidos ao colonialismo francês, conduziria inevitavelmente, do ponto de vista teórico, a alguns impasses e discrepâncias. No plano metodológico, seriam mais efetivas as comparações que levassem em conta gêneros similares, temporalidades e realidades específicas dos discursos identitários produzidos em seus contextos de origem. (FERREIRA, 2006, p. 181-182).

Para Ferreira (2006), tendo em vista, os procedimentos habituais no Brasil em relação a trabalhos sob influência de ideias estrangeiras, “talvez se devesse pensar a negritude sob o ângulo das representações e, por conseguinte, como mais uma vítima feliz de nossa antropofagia” (FERREIRA, 2006, p. 182). Mesmo passando pelo processo de ressignificação e o conceito ter adquirido referências locais (nacionais), “a linguagem da Negritude está de fato ligada a uma consciência de ser Negro” (HASSAN, 2011, p. 187). E esta consciência do torna-se negro permite a compreensão de um universo racista e promove “uma defesa dos valores raciais do mundo negro. [...] uma libertação subjetiva: o negro deixou de sentir-se inferior e passou a ter orgulho de si mesmo” (DOMINGUES, 2005, p. 39). Desta maneira, não se pode perder de vista a concepção política do termo (MUNANGA, 2009) que irá configurar uma nova forma de pensar, agir e ser.

Isto posto, mais uma vez Guerreiro Ramos nos auxilia para pensar as múltiplas formas de manifestação dessa negritude. Quando ele formula a concepção “negro-vida”, que está relacionado a uma ideia de constante transformação, não limitada, expressiva na sua pluralidade. Diferentemente de “negro-tema”, que pressupõe a algo estático, a ser analisado, que está sujeito a homogeneidade.

O negro-tema é uma coisa examinada, olhada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso, ou de qualquer modo um risco, um traço da realidade nacional que chama a atenção. O negro-vida é, entretanto, algo que não se deixa imobilizar; é despistador, protético, multiforme, do qual, na verdade, não se pode dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e amanhã o que não é hoje. (RAMOS, 1957, p. 171).

Portanto, o discurso da negritude expresso pela linguagem audiovisual é o entendimento de uma perspectiva política de identidade. O re-descobrimento de uma identidade negra em seus aspectos valorativos, que transcendem as discussões de raça, reconhecendo a diversidade

cultural desse grupo social, isto é, as experiências negras em África como as experiências negras em diáspora. No entanto, considerando a afirmação de Hall (2004), em que as identidades estão sujeitos a uma historicização radical, portanto, sujeitas aos processos de transformações constantes.

Mas é para a diversidade e não para homogeneidade da experiência negra que devemos dirigir integralmente a nossa atenção criativa agora. Não é somente para apreciar as diferenças históricas e experienciais dentro de, e entre, comunidade, regiões, campo e cidade, nas culturas nacionais e entre as diásporas, mas também reconhecer outros tipos de diferenças que localizam, situam e posicionam o povo negro. A questão não é simplesmente que, visto que nossas diferenças raciais não nos constituem inteiramente, somos sempre diferentes e estamos sempre negociando diferentes tipos de diferenças – de gêneros, sexualidade, classe. (HALL, 2009, p. 327-328).

Neste sentido, a manifestação de uma identidade negra se constitui de mecanismos e linguagens que extrapola qualquer tentativa de conceituação homogênea, e mais, de acordo com Hall (2004), as identidades são constituídas por meio da diferença. Segundo Cuche (2002), não existe identidade em si, sendo ela sempre resultante de um processo relacional. “A identidade existe sempre em relação a uma outra. Ou seja, identidade e alteridade são ligadas e estão em uma relação dialética. A identificação acompanha a diferenciação” (CUCHE, 2002, p. 183). Corroborando com esta ideia, para Hall (2009), os indivíduos estão sempre em constante negociação, “não com um único conjunto de oposições que nos situe sempre na mesma relação com os outros, mas com uma série de posições diferentes” (HALL, 2009, p. 328). Ele ainda afirma que a questão mais difícil no campo das identidades e antagonismo é o frequente deslocamento entre si. Um aspecto importante enfatizado por Hall (2004) é sua construção dentro de um discurso específico, no qual, aponta para um conceito de identidade não essencialista, ou seja, uma manifestação cultural que carrega em si uma prerrogativa de pureza, mas descentralizadas, característico de período que o teórico denomina de modernidade tardia.

As identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma “identidade” em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna. (HALL, 2004, p. 109)

Portanto, podemos partir da perspectiva da noção de “negro-vida” para reconhecer nas obras audiovisuais a valorização das diferentes expressões de negritude brasileira que o Cinema Negro brasileiro vem se constituindo. Este novo cenário que se apresenta decorrente de uma série de transformações sociais ocorrido no país, revela de um lado, uma produção que têm

buscado ganhar espaço dentro do campo do audiovisual nacional, marcar território político e simbólico e, e outro, a afirmação das múltiplas identidades negras.

Por fim, a partir desta reflexão teórica aliada a compreensão de Stam (2003), ao que se refere uma obra cinematográfica, considerando-a não apenas como mimese e representação, mas também como enunciado, isto é, portador de um discurso que reflete perspectivas ideológicas. “[...] uma discussão mais matizada da questão racial no cinema deveria enfatizar o jogo das vozes, dos discursos e das perspectivas, incluindo aqueles operantes no interior da própria imagem” (STAM, 2003, p. 306). Por isso, a produção audiovisual de realizadores negros e negras enquanto movimento contestador de um discurso dominante e de uma estética rebelde, subverte a lógica tradicional de representação. Portanto, entendemos a categoria Cinema Negro, em suma, como uma produção textual e imagética no qual a subjetividade negra é expressada num movimento *multiforme* em *si-para-nós*, numa oposição ao discurso eurocêntrico hegemônico, desconstruindo representações distorcidas e/ou estereotipadas do negro no cinema. Este deslocamento discursivo e estético, que parte da periferia para o centro, só se realiza/efetiva quando estes indivíduos consciente de si, assumem a autoria dessas narrativas, assim, promovendo novos arranjos, discursos e ocupando espaços de poder no campo cinematográfico.

Deste modo, o próximo capítulo buscaremos compreender como esta discussão se incorpora na lógica funcional do campo audiovisual brasileiro, considerando outros aspectos específicos no que tange a produção fílmica, a partir da trajetória de quatro cineastas representantes desta nova geração de realizadores e realizadoras afro-brasileiros.

3. RESISTÊNCIAS E RE-EXISTÊNCIAS DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO

Este capítulo tem por objetivo apresentar um quadro analítico da inserção de novos realizadores negros e negras no campo audiovisual brasileiro na contemporaneidade. Tendo como instrumento metodológico entrevista em profundidade, pretendemos aferir em que medida o cinema brasileiro os absorvem, considerando as implicações que caracterizam um campo social, bem como, o campo de produção cultural, ou seja, sua relação de forças entre os agentes sociais e instituições, onde se configuram em disputas internas por acúmulo de capitais e posições de prestígio (dominação).

As entrevistas foram realizadas com quatro cineastas negros de quatro estados diferentes, são eles: André Novais Oliveira, de Minas Gerais, Edson Ferreira, do Espírito Santo, Larissa Fulana de Tal, da Bahia, e Viviane Ferreira, de São Paulo.

São jovens cineastas, praticamente, pertencentes de uma mesma geração de realizadores que, ao lado de outras dezenas nomes, vem configurando uma nova paisagem no campo da produção do audiovisual nacional. Tendo em vista, o que suas trajetórias no campo têm demonstrado quanto a qualidade de suas obras e o reconhecimento de diferentes instâncias. Nesse sentido, os critérios de seleção fundamentou-se, basicamente, pela sua inserção no campo audiovisual, assim como, a disponibilidade voluntária para participação na presente pesquisa. Consideramos também a paridade de gêneros, pois como vimos ao longo da história de realizadores afro-brasileiros despontaram hegemonicamente homens, no entanto, temos visto neste momento uma produção cinematográfica pujante de mulheres negras.

Embora, considerando a fundamentação teórica bourdieusiana, é possível identificá-los (ou classificá-los) como pretendentes em relação aos dominantes do campo. Tendo em vista, a posição que acreditamos que eles ocupam neste momento no *espaço estruturado de posições*. Entretanto, é importante ressaltar, como explica Bourdieu (2005a), os “recém-chegados” no campo não são necessariamente os mais “jovens”, no sentido biológico. “Os escritores mais ‘jovens’ estruturalmente (que podem ser quase tão velho biologicamente quanto aos ‘antigos’ que pretendem superar), ou seja, os menos avançados no processo de legitimação [...]” (BOURDIEU, 2005a, p. 271). Sendo assim, apesar de todos iniciarem suas carreiras em período semelhantes, suas idades estão entre 24 anos a 43 anos. Tendo este início ocorrido das maneiras mais distintas, como veremos a seguir. Ademais, uma característica que identificamos, a partir

das entrevistas, é a ocorrência de todos eles ainda trabalharem em atividades alternativas ao ofício de diretor de cinema. Ainda que, às vezes, este trabalho seja relacionado a algum campo artístico.

A partir do conteúdo das referidas entrevistas, extraímos alguns pontos que compreendemos ser de maior relevância para o propósito desta pesquisa. Deste modo, delineamos sete tópicos/temas, as quais, se debruçam nossa análise: “Inserção no campo cinematográfico”, “Dificuldades como cineasta”, “Sobre condições de produções”, “Políticas públicas de fomento destinado ao realizador negro”, “Dimensão interna da obra: temas e engajamento racial”, “Sobre Cinema Negro” e “Sobre preconceito e racismo no campo”.

Portanto, o primeiro passo é apresentá-los e compreendermos suas trajetórias no campo cinematográfico brasileiro.

3.1 Entrevistados: trajetória, vida e obras

3.1.1. André Novais Oliveira

André Novais Oliveira é diretor, roteirista e assistente de direção. Tem 33 anos, é natural de Contagem, região Metropolitana de Belo Horizonte. Cresceu no bairro Amazonas, periferia da cidade. Sua relação com o cinema se iniciou a partir da influência do seu irmão mais velho, Renato Novais, que o convidava para assistir filmes com ele. Logo esse processo virou rotina entre os irmãos que passavam todo final de semana assistindo filmes que alugavam na locadora do bairro.

O irmão do André também o levou para conhecer os festivais de cinema que acontecia em BH, como o Indie Festival, Festival de Curtas de Belo Horizonte e outros. “E a gente começou a frequentar esses festivais, eu tinha uns 15, 16 anos na época e aí comecei a me interessar bastante”, lembra o cineasta. A partir da frequência nos festivais, acompanhar os debates com os realizadores, gerou o despertar de também produzir filmes e participar daquele meio. Em um desses festivais, pegou um panfleto que continha um anúncio de um curso de Cinema e Vídeo na Escola Livre de Cinema de Belo Horizonte, viu que era a oportunidade e resolveu fazer o curso. Nesta época, ele estudava Edificações no CEFET-BH e fazia estágio na área, mas não estava contente com o curso, que de alguma maneira, sua insatisfação o motivou a vislumbrar

uma nova carreira. E assim, em 2004, André entra na Escola Livre de Cinema. Era um curso de um ano apenas que ensinava o básico da linguagem audiovisual, mas foi um período muito importante para sua carreira. A mãe do diretor, Maria José Novais, conhecida como Dona Zezé, em depoimento numa entrevista, lembrou que André chegou a fazer faxina para conseguir custear as mensalidades do curso⁵⁶.

Na escola fez seu primeiro curta-metragem, *Uma homenagem a Alízio Netto* (2004), após ter o roteiro selecionado em um concurso de uma oficina de Super-8 na época que estudava. O filme circulou por diversos festivais chegando a ganhar alguns prêmios. Foi também durante o curso que André conheceu Gabriel Martins, que alguns anos depois, juntamente com Maurílio Martins⁵⁷, iriam criar a produtora Filmes de Plástico.

O Gabriel eu conheci na Escola Livre, tínhamos feito um curta juntos, e o Maurílio conheci logo em seguida. A gente fez outros curtas também, ele era muito próximo do Gabriel, eles estudavam no curso de cinema da UNA. Acabei me aproximando e a Filmes de Plástico surgiu em 2009. (OLIVEIRA, 2014, sem página).

Entretanto, ainda na dúvida se faria uma faculdade de cinema, como alguns de seus amigos, preferiu seguir outro caminho na graduação. Entrou no curso de História da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas), também por seu interesse sobre a história do cinema nacional. Ele chegou a fazer uma oficina com o Carlos Augusto Calil, no Instituto Moreira Salles de BH, sobre as primeiras décadas do cinema brasileiro. Na universidade, ganhou uma bolsa de iniciação científica da FAPEMIG para pesquisar o cinema mineiro dos anos 1960.

Mesmo no curso de história, o cineasta não queria se afastar da produção. Realizou mais alguns curtas, ora com recursos próprios e outros com a verba de premiações de festivais. Nos anos seguintes produziu *A mulher que sabia demais* (2005), *Um dia meio parado* (2006), *150 miligramas* (2009).

Neste período, trabalhou numa tradicional locadora de filmes de Belo Horizonte chamada Videomania, conhecida por seu grande acervo em filmes de arte e/ou conceituais. Sua passagem pelo estabelecimento contribuiu para sua formação, afirma o cineasta. Pois como funcionário, tinha acesso aos filmes de forma gratuitas. “Era muita gente da época do cinema

⁵⁶ BRAGA, Carolina. André Novais Oliveira roda seu primeiro longa dentro de casa, no Bairro Amazonas, com elenco formado por familiares. *Portal Uai*, 25 Jul. 2013. Disponível em: <<http://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2013/07/25/noticias-cinema,144588/simples-assim.shtml>> Acesso: 20/05/2017.

⁵⁷ Gabriel Martins e Maurílio Martins apesar de terem o mesmo sobrenome não há relação de parentesco entre eles.

que ia trabalhar lá e era uma das melhores locadoras de BH para filmes raros e clássicos. Meu fim de semana era só assistir filmes” (OLIVEIRA, 2016). Nesse sentido, entre as suas influências estão Billy Wilder, Mike Leigh e Abbas Kiarostami, porém, acrescenta que o cinema brasileiro contemporâneo também é uma grande referência para seus trabalhos.

Essa experiência, somada ao reconhecimento na cena independente que seus filmes já estavam proporcionando, o diretor, em 2011, também trabalhou como programador e curador da sala Cine Humberto Mauro, uma tradicional sala de cinema da capital mineira conhecida pela tradição cineclubista e pela variedade de mostras de produções cinematográficas de diversas partes do mundo.

Como já destacamos, em 2009, André Novais de Oliveira em parcerias com Gabriel Martins e Maurílio Martins criam a produtora Filmes de Plástico – posteriormente Thiago Macêdo Correia juntou-se ao grupo. A primeira produção do diretor com a produtora chama-se *Fantasma*. Lançado em 2011, o curta-metragem foi vencedor de 15 prêmios e exibido em festivais importantes como o 14º Festival Luso-brasileiro de Santa Maria da Feira em Portugal, 30º Uppsala Internacional Short Film Festival na Suécia, 13ª Mostra de Cinema de Tiradentes, a III Janela Internacional de Cinema de Recife dentre vários outros. Em 2011, *Fantasma* foi distribuído pela Revista Continente em um DVD junto com o filme *Pacific*, também lançado em 14 salas de cinema junto com o mesmo longa no projeto Vitrine Filmes.

Também no mesmo ano, foi lançado o longa-metragem *Estado de sítio* (2011). Uma realização coletiva em que André Novais de Oliveira participou juntamente com outros sete cineastas mineiros: Gabriel Martins, Flávio C. von Sperling, João Toledo, Leonardo Amaral, Leo Pyrata, Maurílio Martins e Samuel Marotta.

No anos seguintes, André Novais Oliveira dirigiu o curta-metragem *Pouco mais de um mês* (2013). O filme foi lançado na Mostra de Cinema de Tiradentes (MG), saiu de lá direto para o Festival de Cannes ao ser selecionado por uma “olheira” do festival francês para mostra paralela chamada “Quinzena dos Realizadores”. *Pouco mais de um mês* (2013) ganhou uma Menção Especial do Júri no festival na França e outros 13 prêmios em diversos festivais pelo mundo. Foi ainda selecionado para diversas outras mostras como Indie Lisboa, Cartagena, Semana dos Realizadores do Rio e Janela Internacional de Cinema de Recife.

O cineasta voltaria novamente ao Festival Francês, na mesma mostra paralela, em 2015, com o curta-metragem chamado *Quintal* (2015). No Brasil, o filme circulou em grandes festivais como

26º Festival Internacional de Curtas de São Paulo, e também no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, obtendo êxito em algumas premiações.

Quintal (2015) mais uma vez trouxe seus pais biológicos, Norberto Francisco Oliveira e Maria José Novais, como protagonistas. Algo que já tinha ocorrido no primeiro longa-metragem solo do diretor, *Ela volta na quinta*, de 2014. Foi o primeiro filme do cineasta com recurso advindo de um edital público de fomento à produção audiovisual. Porém, segundo o diretor, o prêmio, no valor de R\$ 87 mil, era para realização de um curta-metragem, no entanto, segundo o diretor, ao perceber que ainda havia história a contar, resolveu fazer um longa-metragem. O projeto ainda foi contemplado pelo edital Rumos do Itaú Cultural, no valor de R\$ 150 mil reais, para a finalização.

Não muito diferente de seus trabalhos anteriores, *Ela Volta na Quinta* (2014) circulou nos principais festivais nacionais e internacionais. O filme foi ganhador do prêmio máximo no X Panorama Internacional Coisa de Cinema, em Salvador, e na VI Semana dos Realizadores, no Rio de Janeiro. Por meio da distribuição da Vitrine Filmes, chegou ao circuito comercial brasileiro em 2015, sendo exibido nos cinemas em dez cidades pelo país.

André afirma que depois de sua passagem pelo festival francês, obteve um maior reconhecimento do seu trabalho e das produções da Filme de Plástico. Entretanto, mantém-se com os pés no chão ao considerar que não ocorreu maiores transformações em sua carreira. “A dificuldade pra fazer filmes é a mesma. Continuo não vivendo disso plenamente, do jeito que gostaria, mas confesso que nos últimos anos isso melhorou”, conclui. Ressalta que houve momentos que faziam filmes sem orçamento ou com orçamento muito reduzido, às vezes, tirando do próprio bolso. “São as dificuldades dos cinema brasileiro como um todo”, resume.

A produtora Filmes de Plástico destaca-se pelo trabalho coletivo de seus integrantes. Por exemplo, nos trabalhos de seus companheiros da produtora, André atua em outras funções, como assistente de direção, fotografia, produção executiva, etc. e vice-versa. Ou seja, do mesmo modo, quando André está dirigindo, Gabriel, Maurílio e Thiago assumem as demais funções do set. Inclusive, se estendendo para atuação. Todos, em um certo momento, já atuaram em algum filme do outro.

O diretor André Novais de Oliveira já trabalha em seu próximo longa-metragem, nome ainda não revelado, oriundo de outro projeto contemplado de um Edital de Baixo Orçamento (B.O) em Belo Horizonte.

3.1.2. Edson Ferreira

Edson Ferreira da Silva Junior é diretor, roteirista e ator. Nascido em Brasília, tem 43 anos de idade, reside em Vitória há 27 anos – ele diz que já se considera um capixaba. Sua relação com a arte iniciou ainda na infância, ele gostava de brincar que estava atuando, criava personagens e com alguns colegas chegou a criar pequenas peças de teatro. A música também permeava seu cotidiano, pois ele tem um irmão a tocar violão ainda criança e atualmente é músico profissional, e lembra, por seu pai também gostar muito de ouvir música, ela sempre esteve presente em sua casa. Porém, não investiu na carreira artística, pois segundo o cineasta, deixou-se levar por “aquela visão de que o artista é alguém que não vai muito à frente porque é muito difícil”. Assim, preferiu seguir uma carreira profissional “tradicional” que lhe desse uma certa “segurança”, principalmente em relação a questão financeira.

Ainda sem muita certeza da profissão seguir, optou por prestar vestibular para o curso de Jornalismo. Não foi aprovado. Em sua segunda tentativa, passou para o curso de Geografia na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Formou-se em 1998, mas ainda enquanto estudante na universidade, iniciara sua carreira de professor em escolas públicas e privada da Grande Vitória. Durante os anos que lecionou continuou envolvidos com pequenos trabalhos artísticos. Após lecionar durante 15 anos, deixou a atividade de professor para investir integralmente em carreira como artista. “Ao longo do tempo eu comecei a sentir essa necessidade de voltar a essa vocação artística” (SILVA JR, 2016). Entretanto, ele ressalta que durante um tempo conciliou as duas carreiras consecutivamente. Iniciou com projetos culturais com os alunos de escolas nas quais trabalhava. Produzia e atuava em pequenas peças de teatro. Até que realizou o seu primeiro trabalho com a linguagem audiovisual: o documentário *Aurora do Ébano*, em 2005.

A transição definitiva para a carreira artística aconteceu em 2008. Isto é, quando Edson Ferreira decidiu dedicar-se exclusivamente à atividade cultural, especificamente, ao cinema. Neste mesmo ano, ele produziu seu segundo filme: o documentário *Frames*. Ao iniciar pelo caminho da nova carreira profissional, a necessidade de adquirir conhecimentos específico da nova profissão era essencial. Por isso ainda em 2008, ele iniciou uma Pós-graduação Lato Sensu em Linguagens Audiovisuais e Multimídia pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Além de aprofundar em conhecimento no campo audiovisual, o curso foi importante também

para inseri-lo no campo, ou seja, criar relações entre os pares da área, afim de viabilizar parcerias profissionais. “A especialização me abriu um campo de contatos de network entre pessoas e houve um crescimento” (SILVA JR, 2016). Em 2010, filmou o documentário *Marcas da Vila*, sendo este o resultado do seu Trabalho de Conclusão de Curso.

“Trilogia Capixaba”, é como o cineasta denomina a primeira fase da carreira cinematográfica. Em suma, caracterizado pelo gênero documentário e, principalmente, por ser tido uma produção limitada, pois ambos os filmes *Aurora do Ébano* (2005), *Frames* (2008) e *Marcas da Vila* (2010) foram realizados com recursos próprios e/ou contaram com apoio financeiro da família e amigos.

Somente em 2011, o cineasta foi contemplado no edital da Secretário de Estado da Cultura do Espírito Santo (Secult-ES), tendo ganhado três prêmios: Produção de Curta-metragem, Produção de Longa-metragem e Desenvolvimento de Roteiro. É o momento que Edson Ferreira se consolida no campo cinematográfica em detrimento do aporte financeiro que deu condições de produzir seus próximos trabalhos com uma estrutura profissional.

No ano seguinte, lança seu primeiro curta-metragem de ficção financiado por edital público de fomento: *Senhor do Tempo* (2012). O filme obteve uma boa circulação em festivais nacionais e alguns internacionais, porém não obteve êxito no que se refere a premiações. Em seguida iniciou a produção do seu primeiro longa-metragem de ficção, *Entretornos* (2014). Também produzido com recursos do Fundo de Cultura da Secult-ES, sob a produção da Patuléia Filmes e da Filmes da Ilha, com co-produção de Canal Brasil e Titânio Produções – o filme ainda contou aporte financeiro da empresa Arcelo Mittal, através da captação de recurso oriundo do carta bônus que o projeto ganhou da Lei Rubem Braga de Incentivo à Cultura, da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de Vitória, e também, da Universidade de Vila Velha (UVV).

Com a produção de *Entretornos* (2014) é possível notar uma maturidade no trabalho do cineasta, em aspecto do domínio da linguagem audiovisual à notoriedade no campo. O filme circulou por vários festivais nacionais e internacionais. Foi selecionado para o 36º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, em Cuba, considerado um dos maiores festivais de cinema da América Latina. Circulou em festivais no Chile, Estados Unidos, Portugal e México. Ganhou prêmios em diversas categorias, destaque para o prêmio de “Melhor Filme” no 2º Festival Latinoamericano de Cine de Los Cerros, no Chile; “Melhor Roteiro” no 38º Festival Guarnicê de Cinema; e “Melhor Filme” pelo Júri Popular no 21º Festival de Cinema

de Vitória, antigo festival Vitória Cine Vídeo. O próprio diretor reconhece que foi partir deste filme que pôde ganhar uma visibilidade no campo em nível nacional, principalmente, como ele faz questão de observar, pelo contexto cinematográfico brasileiro em que poucos cineastas negros consegue fazer um longa-metragem. Edson também assinou contrato com o Canal Brasil, onde o filme passou a fazer parte da programação do canal. Em paralelo, desenvolveu seu segundo roteiro de longa-metragem, chamado Beatriz – este também foi resultado do edital da Secult-ES.

É importante pontuar que o cineasta nesse período, foi necessário se formalizar e adquirir uma pessoa jurídica para poder atender as demandas do mercado audiovisual. Nesse contexto, surgiu a produtora Filmes da Ilha.

Arelado à carreira de diretor, ele também investiu na carreira de ator, na qual, considera uma de suas paixões. Edson Ferreira fez Curso de Interpretação e Prática de Montagem Teatral, na Oficina de Atores Abel Santana, entre 2010 e 2011; Workshop de Interpretação para TV e Cinema, ministrado por Sérgio Penna, em 2015; fez também os cursos Treinamento de Interpretação para TV Artfiore, ministrado por Ismael Fiorentin, em 2016. Em comunicado pelo rede social *Facebook* anunciou que está sendo “oficialmente agenciado como Ator Exclusivo na Ieda Ribeiro Casting”, empresa localizada em Copacabana, Rio de Janeiro. Uma agência de modelos e atores com bastante experiência no mercado.

O cineasta continua trabalhando em novos projetos em busca de financiamento via editais de fomento no campo audiovisual. Desde seu último lançamento, ele desenvolveu seu terceiro roteiro de longa-metragem, *Da terra se cria*. Oriundo de outro edital do Fundo de Cultura da Secult-ES que foi contemplado. Edson continua seguindo com a carreira de ator, participando de diversos trabalhos como publicidade para TV, atuações de curtas e longas-metragens, séries e teatro. Seu mais recente projeto é direcionado a preparação de atores para produção cinematográfica, chama-se “Sintonias, Conexões, e (Re)Ações: Direção e Preparação de Atores para cinema”, onde já percorreu algumas cidades da Grande Vitória e do interior ministrando esta oficina.

3.1.3. Larissa Fulana de Tal

Larissa dos Santos Andrade é diretora e roteirista. Tem 24 anos de idade, natural de Estrada da Rainha, Salvador, Bahia. Adotou o nome artístico de “Larissa Fulana de Tal” após conhecer a história por trás dessa expressão. O primeiro contato surgiu depois de pegar um livro emprestado com o tio. O nome do autor era Luis Fulano de Tal, o livro chamava-se “Noite dos Cristais” - é uma novela histórica sobre a Revolta dos Malês. Posteriormente, quando aprofundou a pesquisa descobriu que os negros escravizados sem donos ou referência recebiam como sobrenomes as seguintes expressões: Fulanos, Beltranos e Ciclanos. Desta forma, num sentido simbólico, ao adotar este pseudônimo faz referências aos milhares de cidadãos comuns. “Quantos Fulanos, quantos beltranos, quantos ciclanos estão na massa de uma multidão cotidiana contemporânea e que tem histórias de resistências e sobrevivências que não são reveladas?” (ANDRADE, 2016).

Sua trajetória como diretora ocorreu de forma inesperada. A priori nunca havia imaginado a possibilidade de se tornar uma profissional do audiovisual. Lembra que seu primeiro contato com o cinema foi apenas aos 13 anos, quando sua tia a levou ao um perto de casa, chamado Tamoio. Sua relação com arte, que afirma ter desde criança, vinha do desenho e da poesia. Mas foi no período em que estudava para vestibular um professor disse que a Universidade Federal da Bahia (UFBA) e a Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) haviam se separado e tinham criado novos cursos. Foi quando disse para si mesmo: “cinema é arte, bora tentar”. Prestou vestibular sendo aprovada para o curso de Cinema e Audiovisual na UFRB. Entretanto, Larissa sinaliza para algo importante quando afirma que o cinema é ainda algo distante da realidade social da população negra brasileira:

Acredito que para uma mulher negra, um jovem negro, o curso de cinema não é algo imaginado. É algo ainda desconhecido. Até hoje a família pergunta o que de fato eu faço. Então é compreender que o cinema é uma arte cara e distante para a população negra. (ANDRADE, 2016)

Na universidade, conhece o Núcleo de Estudantes Negros Akofena, onde adquire uma conscientização racial numa perspectiva política, do seu lugar de pertencimento e identidade. No núcleo, conheceu Davi Ayan – também aluno de cinema – e Ailton (não revelou sobrenome), que não era aluno da universidade, mas estava presente nas reuniões, e decidiram criar um coletivo audiovisual, pois sentiam necessidade de criar algo focado na discussão cinematográfica. Em 2010, nasceu o coletivo Tela Preta. "O Tela Preta nasce nessa perspectiva de que precisamos nos especializar, precisamos nos profissionalizar pra ocupar determinados lugares e fazer" (ANDRADE, 2016). Suas ações concentravam em organização de mostras de filmes, debates, seminários sobre a questão racial e o cinema, etc. Chegaram elaborar um

Manifesto sobre a representação do negro no cinema⁵⁸. No entanto, o grupo percebeu que suas ações deveriam também se direcionar para a produção cinematográfica.

A gente percebeu o quanto era imenso esse universo [do cinema]. E chegou o momento em que nossas reivindicações fossem concretizadas em propostas. Não adiantava mais o diagnóstico de que o cinema é racista, não adiantava mais o diagnóstico de que não é possível para a gente, de que o acesso é difícil. (ANDRADE, 2016)

Em 2011, o coletivo lança seu primeiro curta-metragem *Canções de Liberdade* assinado por Davi Ayan, tendo Larissa atuando na Fotografia. Produção custeada pelo próprio grupo. A cineasta recorda o que a impulsionou para começar a fazer seus filmes foi quando esteve no Encontro de Cinema Negro, no Rio de Janeiro, no momento que conheceu Zózimo Bulbul e a Viviane Ferreira, eles perguntaram: “você é cineasta sem filme? Cadê seu filme?”. Segundo Larissa, foi uma experiência que significou muito em seu crescimento profissional. “Isso me marcou muito, porque mesmo estudando cinema, enquanto negro você acaba duvidando que é possível fazer filmes” (ANDRADE, 2016).

Em 2012, dirigiu o videoclipe *Axé*, do grupo de rap Conceito Articulado, no qual, ganhou o prêmio de Menção Honrosa do videoclipe, no 3º FestClip - São Paulo/SP. Em 2014, a diretora lança pelo coletivo seu primeiro documentário curta-metragem chamado *Lápis de cor*, projeto contemplado pela I Chamada de Curtas Universitários do Canal Futura.

Em 2012, Larissa Fulana de Tal foi contemplada pelo Edital Curta Afirmativo do MinC/SAV em parceria com a SEPPIR, com o projeto do curta-metragem *Cinzas*. E como já discutimos anteriormente, o edital foi embargado pela justiça. Um imbróglio judicial que o suspendeu por quase dois anos. Para cineasta este episódio serviu para demonstrar como racismo está estruturado na sociedade brasileira.

Aí você compreende o argumento utilizado, que é literalmente, que a política afirmativa tratado por esse juiz do Maranhão José Carlos do Amadeiro, é praticamente Gilberto Freiriana, quando se diz que o país é uma mistura de todas as raças, cara, entende. Como a estrutura... ele permanece em 2012. O país é extremamente racista estruturalmente e não pensa uma política para cineastas negros, mesmo tendo em sua maioria da população, a gente tem uma minoria de realizadores negros e negras. (ANDRADE, 2016)

Portanto, após a constitucionalidade do edital ser assegurada pelo Supremo Tribunal Federal, a verba liberada e a produção iniciou. E, em 2015, Larissa Fulana de Tal lança seu segundo curta-metragem pelo Tela Preta chamado *Cinzas*. O filme foi lançado inicialmente no Festival Latinidades, que ocorre em Brasília. É o maior festival da América Latina focado nas questões que envolvem a mulher negra. Em Salvador, o lançamento ocorreu na sala Walter Silvério, uma

⁵⁸ O coletivo Tela Preta no início de sua atuação publicou um Manifesto sobre a representação do negro no cinema brasileiro. Solicitamos o material, mas infelizmente não nos foi enviado até a conclusão desta pesquisa.

tradicional sala de cinema da cidade. Uma noite que chamou atenção pela presença em massa do público, atingindo a lotação máxima do espaço.

Além da Larissa Fulana de Tal, atualmente o coletivo têm os seguintes membros: David Aynan, Thamires Vieira, Alane Reis, José Carlos, Evelyn Sacramento, Rosyane, Ricardo Senna.

O próximo lançamento do coletivo está previsto para novembro de 2017, o curta-metragem *O som do silêncio*. Dirigido por Davi Ayan, tendo Larissa como assistente de direção.

Larissa tem participado intensamente das discussões a respeito de um Cinema Negro produzido no país – que é uma das bandeiras principais do coletivo – como também, sobre as produções cinematográficas de mulheres negras. Larissa Fulana de Tal está desenvolvendo seu próximo projeto, ainda em nome.

3.1.4. Viviane Ferreira

Viviane Ferreira da Cruz é roteirista, diretora e advogada. Nasceu em Salvador, na Bahia, tem 30 anos de idade. Atualmente, ela reside em São Paulo. Há quase 10 anos saiu da cidade baiana com o objetivo de estudar cinema na capital paulista. Segundo a cineasta, sua paixão pelo cinema iniciou ainda na infância. Como era “viciada” por televisão, seu programa favorito era as sessões de filmes: “Cinema em casa”, “Sessão da tarde”, “Tela quente”, “Supercine” e até o “Corujão” – que é exibido na madrugada. Mas sua primeira experiência numa sala de cinema ocorreu aos nove anos. Ficou encantada com todo processo ritualístico de fruição que o cinema proporciona.

Aos 15 anos já estava decidida que queria estudar e trabalhar com cinema. Ao comunicar o desejo para sua mãe, que era manicure, no primeiro momento não respondeu. “Ela parecia que não tinha ouvido direito”, lembra Viviane. Mas depois de três dias sua mãe a informou que estava aberta inscrição para um curso de “Cine TV e Vídeo” gratuito organizado pela ONG chamada Cipó Comunicação Interativa. Dias depois a mãe da Viviane a matriculou na escola, após ser aprovado no processo seletivo iniciou o curso na ONG.

Foi um deslumbramento o período do curso. Ao terminá-lo estava convicta da profissão que queria seguir. “Depois da Cipó eu decidi que tinha que ser cinema, que eu queria fazer cinema para passar na televisão” lembra a cineasta. Nesse mesmo período, ela também fazia o curso de Formação Básica em Teatro com o grupo Bando de Teatro Olodum. Também foi a época que se aproximou da organização de mulheres negras de Salvador.

Após terminar o curso na Cipó Comunicação Interativa, continuou buscando se aperfeiçoar dentro da linguagem audiovisual. Ganhou uma bolsa para custear uma oficina de Direção de Arte com Vera Hamburger, dentro da programação do Festival do Minuto no Diretoria de Imagem do Som do estado da Bahia, conhecido como Dimas. Novamente, ganhou outra bolsa, por meio da articulação de alguns amigos, para oficina de “Direção para Cinema”.

Viviane, desde sua adolescência, foi atuante nos movimentos sociais e movimentos estudantis. Participou ativamente de uma grande greve que ficou conhecida como “A Revolta do Busão”. O engajamento social dela ainda permanece, principalmente em relação as pautas ligadas ao feminismo negro e do cinema negro.

Em sua trajetória para formação profissional em cinema esbarrou em alguns obstáculos. Quando foi prestar vestibular, na época, em Salvador, só havia o curso de cinema na faculdade particular. Foi quando decidiu ir para São Paulo prestar vestibular para o curso de cinema da Universidade de São Paulo (USP). Ela era aluno de um cursinho particular cujo tinha ganhando uma bolsa de 85%. No meio do ano, o cursinho extinguiu as turmas de humanas. Ela solicitou uma transferência para São Paulo para não perder a bolsa.

Eu lembro que na época falei com Samuel Vida, com Luiza Bairros e Vilma Reis, com a galera mais velha do movimento negro de Salvador pra falar desse meu desejo de sair e estudar cinema e que significava estudar cinema para contar histórias pretas. Eu nunca tive dúvida da função política que eu tava escolhendo, fazer cinema. (CRUZ, 2016)

Assim, aconteceu. Com apoio do grupo de Mulheres Negras de Salvador, principalmente de Luiza Bairros, ex-ministra da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, que a época trabalha no governo do Estado da Bahia, e de alguns membros do Movimento Negro, conseguiram um local para ela morar em São Paulo.

Em seu primeiro vestibular não passou por um ponto. A frustração foi enorme. Ela quis continuar em São Paulo para tentar de novo ano seguinte. Assim o fez, conseguiu um novo emprego e continuou estudando. Em sua segunda tentativa ao vestibular da USP, reprovou de novamente.

Desta vez, Viviane não quis esperar mais um ano para tentar um novo vestibular. Foi até Reticom Escola de Cinema e negociou uma prova para tentar uma bolsa. Digo negociar porque, de acordo com a cineasta, a escola não trabalhava com esse tipo de modalidade. E assim, aconteceu, fez a prova e conseguiu uma bolsa de estudos, entre 2006 e 2008. A Escola tinha uma parceria com o Instituto Stanislavsky para uma especialização, ela continuou estudando durante o ano de 2009 e 2010.

Paralelamente, ganhou uma bolsa do Programa Universidade para Todos (PROUNI) do governo federal para o curso de Direito na Universidade Paulista (UNIP). Também nesta época, como ela diz: “para garantir o exercício da militância” se aproximou do Instituto do Negro Padre Batista, lá começou a frequentar o grupo Banzu, também composto por jovens negros universitários. Formou-se em direito em 2013, atua na área do Direito e Audiovisual, com ênfase em direito cultural advogando nos seguintes temas: direitos humanos, juventude, processos educacionais e gêneros e relações raciais.

Sua produção cinematográfica reúne cinco curtas-metragens e um média-metragem. Não muito diferente do início de carreira dos cineastas citados nesta pesquisa, seus primeiros filmes foram financiados com recursos próprios. O que a cineasta denomina de “Filmes-ansiedade”. “Eu divido a minha trajetória cinematográfica com relação aos recursos em duas etapas: uma é a etapa dos filmes-ansiedade e a outra etapa dos filmes-sem ansiedade” (CRUZ, 2016). *Dê sua ideia, debata* (2008) foi seu primeiro filme. Foi lançado no “Encontro de Cinema Negro – Brasil África e Caribe”, festival criado por Zózimo Bulbul. No evento reunia vários cineastas negros de África e da diáspora. Estava presente o “olheiro” do Festival Panafricano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (FESPACO), o maior festival de cinema do continente africano, que é realizado em Burquina Faso, ao conferir a exibição do filme da Viviane, selecionou-o para a próxima edição do festival africano. Nos anos seguintes lançou *Marcha Noturna Pela Democracia Racial* (2009), *Festa Mãe Negra* (2009), *Mumbi 7 Cenas Pós Burkina* (2010), *Sambalaindo* (2012) e *Peregrinação: partindo de nós próprios para chegarmos à nós mesmos* (2013). Seu mais recente trabalho é o curta-metragem ficção *O Dia de Jerusa* (2014), pela primeira vez acessou uma verba de fomento de produção audiovisual. O projeto foi contemplado pelo edital de Fomento ao Cinema da Prefeitura Municipal de São Paulo.

O dia de Jerusa (2014) teve uma relevante circulação por festivais e mostras pelo Brasil – percorrendo também o circuito alternativo, como mostras universitárias, feministas e de Movimento Negro. Atingiu seu auge ao ser selecionado para 67º Festival Cannes, integrando a programação do Shot Film Corner. Ainda na França, o filme foi exibido em Paris no Nollywood Film Festival. O curta-metragem também circulou em mostras pela Alemanha, Suíça, Bélgica e Martinica. Ele também foi exibido na TV Brasil dentro do programa Nação.

A diretora é sócia-fundadora da produtora Odun Formação & Produção. A seleção para o Festival de Cannes garantiu a participação no Marché Du Film, a parte comercial do festival em que diversos profissionais da cadeia produtiva do cinema se reúnem para consolidar parcerias e negócios, foi a oportunidade de apresentar a proposta de trabalho que se concentra

no fortalecimento da valorização da cultura afro-brasileira. Ela também é presidente da Associação Mulheres de Odun, organização feminista que trabalha em prol da democratização dos bens culturais com recorte de gênero e raça.

A cineasta afirma que tem como referência os cinemas de Zózimo Bulbul e Glauber Rocha. No entanto, a influência de Zózimo não se resume somente a sua produção cinematográfica. Está principalmente na defesa veemente de um Cinema Negro brasileiro, da qual, ela o considera o precursor, no Brasil. O que podemos observar desde o início desta pesquisa, nesta geração de jovens cineastas negros, Viviane, tem se tornado uma das principais referências nesse debate. Chegou a publicar recentemente três artigos, como vimos no capítulo 2, sobre o tema no site noBrasil: “Cinema Negro: totem sempre vem de longe”; “Meia Lua e uma Rasteira: a peleja entre Poder Institucional e o Cinema Negro”; “Cinema Novo e Cinema Negro: da Estética Da Fome à Estética do Faminto”. Têm participado de diversos debates em festivais e mostras alternativas de diversas cidades do Brasil sempre defendendo esta perspectiva do segmento audiovisual brasileiro. Embora, tenha-se aberto espaço para o debate em grandes festivais como o Festival de Cinema de Gramado e Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, ela salienta que o Cinema Negro brasileiro, isto é, esta produção de autores negros e negras continua com dificuldade de circulação, principalmente em mostras competitivas.

A gente precisa discutir a qualificação da inserção do cinema negro nesses espaços. Eu tenho dito em muitos lugares “olha, eu escolhi fazer filme, eu não escolhi ser palestrante”. Então o rolê de ficar me chamando pra falar de cinema negro sem exhibir meu filme não vai rolar. Por que eu escolhi fazer filme, não fui fazer um curso de oratória pra sair por aí palestrando sobre fazer cinema negro, sobre o que vem a ser cinema negro, eu escolhi fazer filmes. (CRUZ, 2016)

Em seu currículo há direções de alguns videoclipes de artistas independente, assim como atuações em outros projetos assumindo outras funções. Principalmente com seus conterrâneos do Coletivo Tela Preta, na qual, possui bastante proximidade. É presidente da recém criada Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), que integra profissionais do campo do cinema de todo país. Atualmente, Viviane está trabalhando no roteiro de seu primeiro longa-metragem, chamado *Um dia com Jerusa*. Este ano ela ingressou como aluna regular no programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Brasília.

3.2. As disputas do campo audiovisual: racismo e poder em questão/tensão

3.2.1. Inserção no campo cinematográfico

Edson Ferreira atribui seu reconhecimento como cineasta a partir da realização de *Entretornos* (2014). Principalmente, pela trajetória de relevante sucesso nos mais variados festivais do cenário nacional e internacional, ao que tange as instâncias de legitimação do campo (crítica, prêmios, festivais, etc.). Também é importante ressaltar, em relação ao contexto capixaba de produção audiovisual, há pouca produção de longas-metragens cujo diretor é um dos poucos em atividade atualmente no Espírito Santo com este feito no currículo.

[...] Entretornos foi o que me deu mais visibilidade. É um filme que passou por mais de 15 festivais, teve 7 prêmios. Prêmios internacionais. O Entretornos foi para o festival de cinema latino-americano, em Havana, talvez um dos maiores festivais da América Latina hoje, um festival de quase 40 anos de existência. Foi muito bom ter o filme lá. Eu sinto que foi uma abertura muito grande para o meu trabalho, para que as pessoas conhecessem um pouco do meu trabalho. Ele esteve em festivais do México, dos Estados Unidos, no Brasil... E aí pegando um pouco o Espírito Santo, o filme estreou no Festival de Cinema de Vitória e ganhou o prêmio de melhor filme pelo júri popular naquele ano. Depois ele foi pra Cuba, México, Estados Unidos e voltou ao Brasil em festivais de norte a sul e recebeu prêmio de melhor filme no Festival de Cabo Frio. Recebeu o de melhor roteiro, melhor atriz e melhor montagem no festival Guarnicê de Cinema e outros festivais em que ele .. no Chile ele teve dois prêmios de melhor filme. Foram festivais que acabaram me aproximando ainda mais de outros realizadores, e realizadores negros também, e do público em geral. Eu comecei a ser visto e, principalmente no caso do Espírito Santo, como é um estado onde a produção de longa metragem ainda... eu digo que a gente está vivendo a nossa retomada do cinema de longa-metragem... foi primordial, inclusive para o próprio cinema daqui esses prêmios. Porque acabou colaborando para que se visse o Espírito Santo e no momento em que havia outros realizadores, como o Rodrigo Aragão, como o Rodrigo de Oliveira, como a Luiza Lubiana. Então foram caminhos que foram trazendo para o Espírito Santo uma certa visibilidade. Eu sinto que o Entretornos colaborou um pouco para esse processo. (SILVA JR, 2016).

O cineasta mineiro, entretanto, aparentemente tenta afastar-se desse lugar de realizador audiovisual. Podemos especular que tornar-se “cineasta” é uma posição que está relacionado a um *status quo*, em que ele não se reconhece nesta posição. No entanto, transfere para o filme este lugar de reconhecimento. André se cita seu quinto curta-metragem, *Fantasma* (2011), que estreou em um dos mais prestigiado festival nacional, a Mostra de Cinema de Tiradentes. Afirma que exibir neste festival impulsionou a carreira do filme.

É difícil essa coisa de “se sentir cineasta”. Nesse primeiro filme o interessante pra mim, essa homenagem a Aloísio Neto, rodou em alguns festivais, ganhou prêmios. E com os prêmios, eu acabei conseguindo fazer outros filmes com o dinheiro dos prêmios. Essa fase do Aloísio Neto e outras coisas que eu fiz também na escola teve uma certa visibilidade, mas foi pouca. Acho que começou a mudar a partir do Fantasma, que eu fiz em 2010. Um curta que circulou muito, ganhou muitos prêmios e passou em festivais bem legais, tipo, estreou em Tiradentes em uma sessão bem legal que transformou a carreira do filme, digamos assim. (OLIVEIRA, 2016).

É possível identificar na narrativa de Viviane Ferreira que seu reconhecimento se deu a partir da seleção de seu filme para FESPACO, onde ela demonstra ter um afeto especial importância

simbólica desse festival pode representar para cineasta negros da diáspora. Por outro lado, tenta negar não depender de agentes ou instâncias de consagração para seu reconhecimento, no qual, prefere creditar aos Movimentos Negros esta condição. Porém, o acúmulo deste capital a que se refere ocorre em outro campo, pois sua legitimação e, conseqüentemente, sua posição no campo audiovisual, segundo Bourdieu (1983, 2003, 2005a, 2005b), advém da relação de força dos agentes e instituições deste campo.

[...] meu primeiro filme vai para o Segundo Encontro de Cinema Negro. E aí no ano seguinte você tinha o Guy-Désiré, que é uma espécie de olheiro do festival, do FESPACO, aquele festival que eu mencionei que vi pela primeira vez a partir de Luiza falando da experiência de Lélia de ter ido em Burkina. Naquela altura eu já tinha a própria narrativa do Zózimo Bulbul ao falar da experiência dele no FESPACO e da importância política daquele festival pra cinematografia africana. E tinha lá o Guy-Désiré, que era um olheiro do FESPACO, e eu não tinha consciência disso. E quando “Dê sua ideia, debata” acabou, ele me chamou no Odeon e disse assim: “Esse filme precisa estar no FESPACO”. E aí você surta, né.

E aí a gente começou a discutir essa coisa da invisibilidade da produção negra e esse lugar do que é ser cineasta, do que não é ser cineasta quem diz que é, quem diz que não é, se você precisava ter beijado a película pra ser cineasta ou não ser. E foi uma viagem muito importante neste sentido, porque a gente discutia muito o que significava o Encontro. O que significava essa conexão FESPACO e Encontro de Cinema, que significava a responsabilidade de estar lá sabendo que uma galera não estava, e que talvez, uma galera não soubesse da existência de um festival como o FESPACO. E acabou vindo desse lugar. Eu acho que o primeiro lugar que reconhece o meu fazer cinematográfico é a militância negra, não é outro lugar. E o que me deixa muito feliz porque eu também comecei a fazer em função da formação política nesse espaço. Eu comecei a fazer em função da minha formação política no movimento de mulheres negras. Então de pronto você ter o reconhecimento desse lugar como seu de dentro de casa fortalece a espinha de um lugar incomensurável. Porque do olhar externo eu nunca esperei nada além da negação desse lugar. Então eu continuo indo e, hoje a gente consegue dialogar com outros espaços, entender que algumas pessoas já olham e já tentam me respeitar neste lugar de cineasta, nesse lugar de diretora.

Para a diretora Larissa Fulana de Tal sua inserção no campo se deu a partir do lançamento de seu primeiro filme através do Canal Futura e, logo em seguida, ter sido contemplada pelo edital de Curta Afirmativo, proporcionando que acumulasse duas obras na carreira. Por outro lado, ela direciona para o público de massa como uma instância reconhecimento do campo. A realizadora não está equivocada na sua afirmativa. Entretanto, o que incorre em outra dinâmica da disputa no campo. O que Bourdieu (2005a) denomina produção de *Arte Burguesa* em contraposição a produção de *Arte pela Arte*. Enquanto esta, direciona para um público especializado do campo, a outra, busca o público não-especializado para seu consumo, portanto, legitimação.

Acredito, pelo fato de ter um curta lançado na TV Futura foi o primeiro passo. Infelizmente, a TV ainda é um espaço que legítima. Percebi pela as observações da minha família. Ou seja, o público que diz. Logo depois o “Lápis...” de forma autônoma circulou nas escolas. Muita visualizações no YouTube também. Logo depois fui contemplada por um edital nacional. O Curta Afirmativo de 2012. Isso acabou criando uma trajetória de produção. Desde então, passei a ser chamada para falar e compartilhar experiências. (ANDRADE, 2016)

3.2.2. Dificuldades como cineastas

A diretora Larissa Fulana de Tal destaca que as dificuldades estão principalmente relacionados a conhecimentos específicos do campo, ao que tange, o fazer de um cineasta. Que está para além dos conhecimentos técnicos para criação artísticas. Envolve conhecimento desde elaboração de um projeto para captação à relações interpessoais dentro campo – ou seja, relações com agentes legitimadores, de maior acúmulo de capital simbólico.

Então, acho que as dificuldades são inúmeras. E acho que aprender a linguagem do edital. Como acessar? como realizar? O processo de prestação de contas. O processo de saber as outras instâncias de financiamentos, de investimento da cultura. Tudo é um processo de informação. Às vezes é uma informação que abre portas. Então acho que é importante saber um pouco disso, assim. Então é muito mais uma questão de aprendizado... Aprendizado, relações e questões políticas – que são muito foda né. (ANDRADE, 2016)

Embora, Edson Ferreira concorde a Larissa, no qual, enfatiza a necessidade de dominar os códigos do campos (BOURDIEU, 2005a; 2005b) para se obter sucesso nele. A sua compreensão evidencia para a necessidade de acúmulo de capital cultural e social como um dos requisitos essenciais para se manter competitivo no campo. Pondera ao afirmar que esta trajetória é mais complicada para diretor negro que são procedentes de camadas mais populares. Por outro lado, não deixa de considerar também a interferência do preconceito racial, isto é, o estigma de um negro não se capaz de executar determinadas funções na sociedade.

Se nós formos olhar no campo de financiamento público, que é onde nós somos... onde estamos mais inseridos. Você precisa, invariavelmente, de sentar e preparar um bom projeto. E sentar e preparar um bom projeto envolve você ter conhecimentos que para uma grande parte da população, eu diria em geral, é mais difícil...porque você precisa ter não apenas uma vontade de fazer, mas você precisa de conhecimento de certa maneira, acadêmico. Você precisa aprender a escrever bem, você precisa ter uma rede de contatos que vão te ajudar a formatar o projeto, e isso acaba caindo na questão da formação deste realizador, que muitas vezes é aquele realizador que pega a câmera e vai fazer, e muitas situações ele precisa realmente formatar um bom projeto e ele esbarra em uma série de dificuldades pra fazer isso porque muitas vezes são realizadores que não veem de uma formação acadêmica consistente. São pessoas que não passaram não só por escolas de qualidade ou não tem uma rede de contatos que te permita fazer um bom projeto porque precisa ter uma bagagem de literatura, uma bagagem de assistir muitos filmes, de assistir muita peça e isso envolve grana. E aí, eu você vê muitos diretores, amigos meus, que falam “ah, eu não vou entrar em edital porque é sempre os mesmos que ganham”, realmente são sempre os mesmos que ganham, e porque será que são os mesmos que ganham? porque são aqueles que formatam bons projetos. Claro, existem situações, mas você precisa ser competitivo nesse campo e muitas vezes isso não é possível. Até porque esse realizador negro vem de uma camada menos abastada e que precisa trabalhar e precisa fazer e ele não tem tempo de se dedicar a isso. Isso para a população em geral é mais difícil e para uma população negra é mais ainda. Então eu sinto essa dificuldade por conta disso. É claro que esse realizador bater na porta de alguém pra conseguir algum tipo de financiamento privado ele vai esbarrar em uma dificuldade pelo fato dele ser negro e por acharem que é uma pessoa que não tem capacidade. É aquela velha máxima do discurso de direita que é um trabalho que não tem nenhuma finalidade específica e é um artista, se é que o consideram como tal, e que não tem nada a contribuir e não vai ser financiado. Então eu sinto isso. (SILVA JR, 2016).

O diretor André Novais de Oliveira ressalta a partir de sua experiência nos festivais a presença ínfima ou quase inexistente de cineastas negros e negras – o quadro é mais agravante em relação a presença de cineastas negras. Salientando a dificuldade dos realizadores negros e negras, de periferia, em obter acesso a recursos financeiros para suas produções. Para ele, sendo mais um processo relacionado ao racismo realçando sua faceta dissimulada.

Como tem esse sistema dos editais que a gente envia projeto e fica aguardando ser analisado, é difícil saber se teve algum problema relacionado a isso. Mas uma coisa é muito doida de notar é que nesses anos que eu estou fazendo, desde 2004, que eu estou frequentando festivais, convivendo com pessoas assim, você vê que tem uma parcela bem pequena de negros fazendo cinema, diretores e diretoras negras. Diretoras negras menos ainda. Mas tem isso e acaba que nos festivais sinto de certa forma meio... meio que um peixe fora da água, de não ver meus iguais, principalmente essa coisa de pessoas da periferia também. Sentir em um lugar totalmente elitista que às vezes oprime bastante. Eu senti que estou lá, mas de certa forma meio resistente e por ser de periferia, ser negro, ser pobre. [...] Mas é isso, não tem jeito de saber exatamente. A gente sabe mais ou menos como o racismo funciona. Então é difícil saber isso, mas a gente sabe mais ou menos como funciona as coisas. Às vezes as coisas se tornam bem difíceis por causa da sua origem, por causa da sua cor. (OLIVEIRA, 2016)

Para a diretora Viviane Ferreira as dificuldades no que se refere a produção de cineastas negros está em um dos principais mecanismo de funcionamento do campo, que são, as instituições de fomento, por meio de suas comissões avaliadoras. No qual, sugere que as narrativas negras causam estranheza aos avaliadores, em que as consequências, óbvia, é a dificuldade de aprovar projetos, quando aprovam, não conseguem captar. “Ele é um projeto estranho porque o espaço [comissão que avalia os projetos] não está preparado para recebê-lo. É uma perspectiva que causa estranheza e que muitas vezes é posta num lugar de equívoco” (CRUZ,2016). Para a diretora, é reflexo da estrutura de exclusão do Estado brasileiro referente as diversidades das demandas de sua população, mesmo num campo onde mais 90% dos recursos são financiamento estatal. Nesse sentido, em seu ponto de vista, o realizador negro terá sempre mais tempo pra produzir seu próximo filme. E, acredita, que o caminho é elaboração de políticas públicas sensíveis para esse grupo social.

E aí quando você vai olhar pra todas as propostas cinematográficas que partem da subjetividade da existência negra em território nacional, essa subjetividade é heterogênea. E aí você precisa de um espaço preparado pra perceber e reconhecer toda essa diversidade, toda essa diferença sem estranheza. Dentro da normalidade da existência de todas essas formas, de todas essas perspectivas. A gente vive um momento de muita dificuldade de convencer quem tem a gerência e o domínio desses recursos de que a nossa perspectiva audiovisual é passível de receber os financiamentos também. Quando você pensa que mais de 90% dos recursos investidos em audiovisual no Brasil são recursos públicos, a nossa batalha é com relação ao estado. A existência negra é estranha ao Estado brasileiro. O Estado brasileiro não admite a nossa existência. Seja no audiovisual negro, seja no teatro negro, seja em qualquer vertente da economia cultural que é fomentada por esse Estado. O comum é eu chegar em qualquer espaço, meu projetos chegarem nos espaços e serem recebidos com estranheza. E aí não dá pra acreditar que fazendo o cinema que escolhi fazer eu possa me dedicar apenas a escrever os meus roteiros e dirigi-los. É preciso me dedicar a abrir outras frentes de diálogos com esses espaços. Pensar, propor e ajudar a articular políticas públicas para que o Estado

entenda, compreenda e abdique da estranheza ao olhar pra nossa existência. Acho que é basicamente isso. E isso requer tempo. Como requer tempo é mais uma faceta do racismo, é mais uma mazela do racismo um cineasta ou uma cineasta negra no Brasil que escolhe produzir a partir do registro do cinema negro ter que dormir tranquila com a certeza de que vai demorar mais tempo do que qualquer outro cineasta no país pra reunir o dinheiro necessário pra realizar sua próxima obra. (CRUZ, 2016)

Considerando o trecho final da declaração da Viviane Ferreira, no qual, sinaliza para uma característica do campo ao destaca a regularidade da produção de um diretor negro ou negra. Problemática que está intimamente relacionada com a dificuldade de acesso aos recursos de produção. É interessante observar que até o momento da realização desta pesquisa somente André Novais Oliveira tinha assegurado investimento para a realização de seu próximo filme. Recurso de um edital de longa B.O, estado de Minas Gerais.

3.2.3. Sobre condições de produção

Ambos cineastas passaram pelo processo semelhante no início de suas carreiras. Geralmente, os primeiros filmes foram realizados com recursos próprios. A medida que dominavam os códigos do campo (as “leis de funcionamento”), e conseqüentemente, houve um processo de amadurecimento em suas criações artísticas, no qual, proporcionaram o acesso de alguns editais públicos de fomento. Outro ponto a ser destacados, todos concordam que o advento do cinema digital proporcionou que o custo de produção ficasse menor. O acesso as câmeras digitais de boa qualidade é mais acessível do que nos tempos do cinema de película.

É interessante destacar os “arranjos criativos” que alguns deles se submeteram para a realização de seus projetos. Estendendo-se desde a utilização do dinheiro do aluguel à utilização de um recurso financeiro para realização de um curta-metragem e produzir um longa-metragem. Refletindo a determinação de contar sua história independente dos percalços e obstáculos de suas trajetórias.

Eu fiz o Auroras de Ébano, que foi com recurso próprio. Fiz o Frames, que foi um documentário sobre fotojornalistas (ele falou uma palavra que não entendi) no estado, e foi um documentário de maneira bem precária porque eu tinha acabado de fazer o Auroras e aí eu tava sem grana, depois eu acabei vendendo a minha câmera e eu só tinha uma câmera cyber shot, uma câmera fotográfica. E era uma época em que você dizer que fazia um projeto com câmera fotográfica ninguém fazia. Hoje você tem aí a 5D da vida que fazem isso a torto e a direito, mas na época não... aí eu acabei fazendo com câmera fotográfica e registrei e foi um projeto bem experimental de documentar a vida de fotojornalistas feito com uma camerazinha básica e com recurso próprio também. Depois eu fiz o Marcas da Vila, que é o projeto que foi o meu TCC da minha especialização em audiovisual. Então foram esses três projetos feitos. Fiz um videoclipe também sem recurso próprio, um ou dois videoclipes sem recurso próprio, com recurso próprio (corrigindo). E depois veio o Sombras do Tempo e o

Entretornos que foram com recursos. Quer dizer, é um salto grande porque você começa... e eu acho que aí entra um ponto fundamental que é o empoderamento que você passa a ter. Porque você sai de projetos que custam algumas centenas de reais para projetos em que você entra nos 5 dígitos, ou no 6 e 7 dígitos. [...]

Eu sinto que esse salto de qualidade veio também por conta de você ter mais pessoas que acabam te orientando, te auxiliando nesse processo de construção da história, desde a concepção do roteiro até o produto final. Eu sinto que esse financiamento acaba colaborando para um salto de qualidade e de entendimento de uma maneira mais intensa de que você é um negro que está fazendo. É um negro que ganhou o edital. Um negro que não está só ali como assistente, que não está só como alguém que carrega a caixa. Você não tem essa hierarquização que você vê em outros campos da sociedade. (SILVA JR, 2016)

Os primeiros, tirando os filmes da escola livre, os primeiros tipo o “Fantasmas”, “Um pouco mais de um mês” foram feitos bem na “tora” mesmo, sem dinheiro ou com pouco dinheiro. Infelizmente sem poder pagar a equipe. Foram feitos basicamente sem grana mesmo. Os filmes da Filmes de Plástico em geral daquela época, de 2009 até 2012, 2013 mais ou menos, a maioria era feito sem dinheiro de edital. Tem um curta nosso de 2011 que foi o primeiro filme que a gente fez com edital, que é um curta do Gabriel que se chama “Dona Sônia pediu uma arma para o seu vizinho Alcides”, esse passou no edital de Minas Gerais. Foi o primeiro. E tem a coisa do “Ela volta na quinta” também, que é um caso diferente também porque ele ganhou edital, só que ganhou edital pra gente fazer um curta e a gente acabou pegando o dinheiro e fazendo um longa. [...] Ele ganhou R\$ 87 mil em um edital de Minas Gerais – que é o mesmo edital que “Dona Sônia...” passou e, aí eu vim trabalhando o roteiro e achei que estava mais para um longa. Usamos uma equipe bem reduzida, infelizmente pagamos pouco como se fosse para fazer um curta mesmo. E tinha uma coisa que beneficiava essa coisa de ter pouca gente, de ser um filme menor, de se passar grande parte do filme na casa dos meus pais. Mas foi isso. (OLIVEIRA, 2016).

Eu divido a minha trajetória cinematográfica com relação aos recursos em duas etapas: uma é a etapa dos filmes-ansiedade e a outra etapa dos filmes-sem ansiedade. Os filmes que eu fiz até 2010, o “Dê sua ideia, debata”, “Marcha noturna”, “Festa da mãe negra”, “Memórias da Juaniza” e “Mumbi” foram filmes com poucos recursos. Pelo menos dos cinco filmes, exatamente quatro deles, exceto “Memórias da Juaniza” que a gente ganhou o VAI, que é um edital de incentivo a programas culturais lá em São Paulo. Na época o VAI era R\$17 mil e a gente ganhou um VAI pra fazer um curso de audiovisual com adolescentes de escola pública lá em São Paulo, e o resultado seria o documentário sobre as memórias daquele bairro, Vila Juaniza. Dos primeiros, o “Vila Juaniza” teve um dinheirinho que foi desse lugar. Pensando em cinema era um dinheiro mesmo. Continuava sendo um filme-ansiedade. Agora o “Dê sua ideia, debata”, dinheiro de aluguel. Tipo, está devendo dois meses de aluguel e fazer o filme e ficar dialogando com a imobiliária pra ela entender que tinha que dividir lá em algumas parcelas. O Mumbi a mesma coisa. O Marcha Noturna e o Festa da Mãe Negra, escambo entre amigos mesmo. Foi aquela coisa de juntar os amigos e fazer e tal. Eu já tinha câmera, tinha ilha de edição, tudo muito recursos próprios.

O Dia de Jerusa é um filme que vem nesse lugar. E aí a gente disputou dois anos. Ficou dois anos mandando O Dia de Jerusa para todos os editais de fomento ao curta-metragem nacional, estadual e municipal e não levava, até que no final de 2012 a gente levou o edital municipal de fomento ao curta da cidade de São Paulo. A gente conseguiu um orçamento. Era um orçamento de 80 mil pra conseguir fazer o curta metragem. Ainda que a gente saiba que 80 mil pra curta já fosse um orçamento defasado, mas era um orçamento que todo mundo que fazia curta conseguia ter acesso e girar. A partir do Jerusa foi aquela coisa “tem que ter tranquilidade”. Demora um tempo pra gente reunir dinheiro pra fazer um filme, quando é um povo preto tentando reunir esse dinheiro o tempo é maior. Se é um corpo preto com o discurso político o tempo é maior ainda. Então é preciso ter tranquilidade e parcimônia pra reunir esses discursos sem o desespero. Porque às vezes bate a ansiedade e a necessidade do SET. Tem dias que você acorda com necessidade de abrir SET por que você quer fazer determinadas coisas e sem estrutura não dá pra fazer. O amadurecimento também garante abrir mão do cinema-ansiedade. (CRUZ, 2016)

Entretanto Larissa pondera que mesmo com o barateamento dos dispositivos tecnológicos, enquanto diretores negros, deve-se não contentar com esses dispositivos e entrar na “arena de disputa” por recursos para obterem condições de produção cada vez melhores.

O cinema é material, é indústria. Precisa de grana, precisa de câmera. Eu acho muito legal por que as pessoas tem a possibilidade de fazer filme com celular, com câmera de mão, mas assim. Eu acho que a gente tem a necessidade e deve conquistar e fazer filme com uma rebel, sony z7... um filme com uma... (nossa esqueci o nome da câmera agora)... com qualquer câmera, com uma 4k. por que não? Não se pode para a população negra simplesmente dar o que alternativo, entendeu? Enquanto a gente começar pelo alternativo não é escolha, não há liberdade. Então, acho que é possível, sim, fazer com o que se tem em mãos, não deixaria de fazer com o que se tem em mãos, mas também não, não acho precisa se restringir apenas o que se deve ser, sabe. Fazer filme de celular, por exemplo. Acho que é possível, sim, mas também há outros espaços, outros suportes de filmagens. (ANDRADE, 2016)

3.2.4. Políticas públicas de fomento destinado ao realizador negro

Todos os cineastas entrevistados colocam-se numa posição favorável a criação de políticas públicas direcionada ao profissional negro ou negra do campo audiovisual. O diretor mineiro André Novais Oleira considera uma proposta importante, principalmente, pelo momento no cenário contemporâneo em que estão emergindo vários jovens cineastas afro-brasileiros.

Eu acho muito importante. Até o Gabriel mesmo ele tem um projeto da Filmes de Plástico que ele dirigiu que acabou sendo contemplado pelo curta afirmativo. Acabou que ele ficou em terceiro suplente e acabou que deu uns problemas nos projetos que estavam na frente e ele acabou sendo chamado. E a gente fez o filme e ele está quase pronto, se chama Nada⁵⁹. E tá finalizando o filme e o Gabriel mesmo mandou um projeto de longa para o BO afirmativo e está esperando o resultado. [...] Essas políticas vêm de encontro ao momento que a gente está vivendo, que você mesmo comentou, que está surgindo vários cineastas negros. É uma coisa que eu noto no Minas Festivais conversando com várias pessoas, pipocando de realizadores negros em vários lugares, sabe. Eu acho muito interessante esse tipo de política. Precisa sim. (OLIVEIRA, 2016)

Viviane Ferreira defende veemente a instalação de políticas públicas no audiovisual para profissionais negros e negras. Tendo como fundamento – que ela considera “marco zero” – a lei 10.639/2003, uma marco no campo educacional ao instituir a obrigatoriedade dos ensinamentos da história da África e da cultura afro-brasileiras nas escolas brasileiras. Considera que da maneira que está estruturado o modelo de fomento contribui ou reforça as disparidades entre cineastas negros e brancos de classe média e alta. Segundo a cineasta, a divisão dos recursos deveria refletir a diversidade racial do país, considerando a população indígena, cigana, etc.

⁵⁹ O curta-metragem *Nada* (2017), de Gabriel Martins – outro jovem cineasta negro desta nova geração –, foi um projeto contemplado no edital Curta Afirmativo 2ª edição, estreou no Festival de Cannes, na mostra paralela Quinzena dos Realizadores, deste ano.

As políticas afirmativas no Brasil sobretudo no setor audiovisual são extremamente necessárias, elas são cruciais. Sou defensora das ações de políticas afirmativas mesmo, sou uma das figuras que me coloco na ponta de articulação por políticas de ações afirmativas no nosso país. Defendo e defendi a existência do curta afirmativo e do longa afirmativo. Acho que Ancine precisa caminhar e olhar pra como a gente pode trabalhar com ações afirmativas nos Prodavs, nos Prodecines, porque tem uma parcela muito grande de população de fora. Tem uma parcela muito grande parcela da população que precisa se ver, se enxergar, que precisa ter o direito de falar de si, de falar sobre si. E aí não dá para o estado ter a Ancine como cão de guarda dos recursos do audiovisual sem permitir que ele seja distribuído de uma maneira equânime. Como você garante equidade nos recursos do fundo setorial do audiovisual? É preciso pensar na diversidade racial desse país, é preciso pensar em ações afirmativas considerando a densidade populacional negra considerando a existência populacional indígena, considerando os ciganos que transitam nesse país. É importante você pensar os recursos do estado a partir da diversidade étnico-racial do estado. A maneira como esses recursos têm sido geridos eles acabam contribuindo pra grande fosso, um grande fortalecimento das assimetrias raciais, e a gente só vai conseguir reduzir essas assimetrias, só vai conseguir dar um passo adiante se a gente consegue estabelecer aí um marco zero. Eu acho que a lei 10.639 ela estabelece um marco zero para as políticas educacionais do país. A partir da 10.639 não tem como você pensar educação nesse país sem pensar cultura africana e cultura afro-brasileira. De 2003 pra cá ninguém mais pode se formar nesse país sem a conexão com essas culturas, é um marco zero.

Acho que para o audiovisual o curta afirmativo é o nosso marco zero. Depois do curta afirmativo, depois dessas duas edições do edital ter mostrado pra gente a demanda de cineastas negros que tem nesse país, a gente não consegue mais dizer exatamente quantos nós somos porque somos muitos. Somos diversos, não nos conhecemos todos, e isso é muito bom, o estado tem que dar conta disso. Acho que o curta afirmativo é nosso marco zero. E a partir do curta afirmativo não tem mais cabimento nenhuma política audiovisual nesse país sem que tenha ações afirmativas. E aí não dá pra Ancine argumentar que a política de regionalidade e distribuição regional dos recursos ela é uma política de ação afirmativa da perspectiva racial porque quando ela distribui regionalmente ela está falando com o homem branco do sudeste, o homem branco do nordeste, o homem branco do centro oeste e o homem branco do sul do país, não chega na gente. Não chega. E a Ancine sabe que não chega. Essa é uma batalha do nosso tempo quando a gente olha para os recursos audiovisuais e não consigo enxergar uma outra ferramenta de interferência nas políticas de estado que não sejam ações afirmativas nesse momento. (CRUZ, 2016)

Para Larissa não existe ainda no país de fato uma política pública para realizadores negros. Ao se referir as iniciativas dos Editais Curta e Longa Afirmativo do Minc/SAv/SEPPPIR, segundo ela, foram ações pontuais, não uma implementação de uma política de fato. Destaca a iniciativa do Spcine, da secretaria de Cultura da prefeitura municipal de São Paulo, em que o conceito de políticas de inclusão ampliou para além da categoria de raça/cor. A propostas estende-se a mulheres, portadores de necessidade especiais, LGBTs. E ressalta a necessidade de permanecer em luta até que essas iniciativas se configurem como política pública para no campo audiovisual.

Sobre políticas públicas direcionados para produtores [negros], de fato, ainda é uma exceção. Isso é bem problemático. A gente vai ver algumas ações que aconteceram em 2012, uma gama de editais direcionados a produtores negros da SEPPPIR e o Minc que abarcou diversas áreas: literatura, cinema, pesquisa, artes visuais. Enfim, uma gama... e esse edital que foi embargado, é importante lembrar e relembrar esse processo. Em 2014, foi relançado o mesmo edital. Esse ano teve o “Longa Afirmativo” com três realizadores apenas (ela se refere a quantidade de prêmios), que até o momento não saiu a homologação. É... a gente compreende a estrutura, né, isso dentro do audiovisual. E aí tem a SPCine está no seu momento muito interessante, que tem realizado dentro do seu próprio edital políticas afirmativas para diversos

campos: mulher, negro, LGBT, e por aí vai. Então, tudo é muito uma ação. Não é uma política pública. Na verdade não há uma política pública para a questão racial dentro do campo da cultura. E isso é fato. Então é muito mais ações pontuais que até o momento a gente precisa lutar para permanecer e se estabelecer como política pública que é uma questão muito mais conjectural. (ANDRADE, 2016)

O cineasta capixaba, como todos os outros, considera que iniciativas como essas são importantes e é uma oportunidade de garantir que estas populações ou esses grupos sociais tenha condições de criarem suas próprias narrativas. Corroborando mais uma vez com a Larissa, lamenta que estas iniciativas ainda estejam estabelecidas nas esferas fomentadoras do audiovisual nacional. Porém, apesar de concordar com as políticas de Ações Afirmativas para o setor cinematográfico, Edson ressalta também, que os projetos precisam ser qualificados para terem acesso ao recursos público, não apenas por estarem enquadrados na faixa deste grupo considerados minorias.

Eu vejo com bons olhos, obviamente que essas iniciativas são fundamentais porque existem... existe um campo onde... principalmente no Brasil onde negros, mulheres, comunidade LGBT têm muito a dizer, e tem muito a dizer de uma maneira que o Branco não tem, o hétero não tem ou o homem não tem e é fundamental que isso exista. Eu só lamento que isso é uma iniciativa ainda muito pequena, são poucos. O edital de longa por exemplo (o afirmativo) vai premiar três projetos no universo de não sei quantos realizadores no Brasil.

Então eu acho que é uma iniciativa embora válida, necessária tanto de curta quanto de longa, mas ainda muito pequena. E me causa uma preocupação em vista desse novo momento político que nós estamos vivendo, onde você tem um poder executivo federal que não é sensível a essa causa assim como não é sensível para causa nem das mulheres e nem da comunidade LGBT, de se tornar menos ou inexistente. Sinto falta no espírito santo de se ter isso, principalmente nos editais da Secult, de se ter uma fração desses seis curtas que são contemplados para curta de ficção para realizador negro, para mulheres e para os LGBT. Sinto essa falta para documentário também.

Então as iniciativas são muito boas, são ótimas, são válidas, são necessárias, mas elas ainda estão em um campo muito do mérito de que você precisa provar que você merece ganhar, vamos dizer assim. Claro, você realmente precisa porque é o dinheiro público e você precisa...você não pode só fazer... fornecer essa verba para o negro porque ele é negro sem ele ter um projeto de qualidade. Mas eu sinto que há uma necessidade de que houvesse um olhar mais cuidadoso para esse público. (CRUZ, 2016)

3.2.5. Dimensão interna das obras: temas e engajamento racial

Os depoimentos dos cineastas entrevistados apresentam uma dimensão da variedade de temas explorados – e que ainda serão explorados. Variam das experiências do cotidiano às questões de gênero, passando também pelos referenciais da cultura afro-brasileira.

Tenho gostado muito de repensar o “Lápis de Cor”. O processo da infância, mas no campo da ficção. É uma questão que tenho gostado muito de rever, assim. Eu estou escrevendo algumas coisas, mas para o campo da ficção né, a infância. E tem temas que surgem (trecho do áudio não compreensível) cotidianamente: a questão do aborto mesmo, por inúmeras experiências; a questão da violência policial, por experiência também. Eu e meu companheiro

sofremos violência policial. Então tem uma série de coisas que surgem na pele. Que não tem como escapar a narrativa. Tem outra coisa também que eu tenho pensado é ausência da memórias das famílias negras. Quando falo memória, não falo memória oral, mas de registro fotográfico, sabe. (ANDRADE, 2016).

Eu acho que tem a questão do cotidiano, ele está bem presente e vai continuar presente em alguns filmes. Tem a questão da periferia também, retratar a periferia, de personagens digamos, pouco representados ou marginalizados. Acho que de certa forma um pouco de humor em situações cotidianas, do dia a dia. Acho que é meio que isso. Os temas principais. (OLIVEIRA, 2016)

As relações. Isso está muito forte. Desde o meu primeiro trabalho um ponto que embora eu ainda não tenha... eu só fui entender isso depois, são as relações, o outro. Eu entrar no mundo do outro e entender o outro. E eu digo entrar no mundo do outro não só na dimensão de dentro de uma dramaturgia, mas a dimensão do diretor para com esse outro. Então quando eu fiz o “Aurora...” eu queria saber quem é esse outro negro de classe média. Quando eu fiz o Frames pra entender esse outro fotógrafo, quando eu fiz o Marcas da Vila que foi sobre vítimas... como vivem hoje os familiares das vítimas do incêndio que teve na Vila Rubim? É... como vivem esse outro hoje? Quando eu fiz o Sombras do Tempo que tem um discurso bastante amplo, mas é entender esse outro dentro daquele universo ali, daquele homem que vive numa casa de uma maneira surrealista. E no Entretornos também, quem é esse outro que é o cobrador de ônibus? porque eu ando de ônibus e vejo todos os dias o cobrador de ônibus e queria saber quem é esse outro. Então, esse outro ele é não apenas o diretor querendo saber de quem é esse universo, mas dentro da história quem é esse cobrador, porque quer entender quem é aquela dona do bar, sabe. E essa dona do bar quer saber quem é aquela caixa de supermercado, e a caixa de supermercado quer saber quem é aquele andarilho que vem de fora para trabalhar com a dona do bar. Eu sinto que as minhas obras, elas têm uma grande interrogação em cada uma delas, de saber quem é esse outro. [...] Então, as minhas obras se pautam por isso: pelas relações humanas e por entender como essas relações se articulam dentro desse mundo onde nós vivemos. (FERREIRA, 2016)

São muitos. Até o festa da Mão Negra teve essa coisa de olhar para as manifestações do movimento negro mesmo, pensar ali o “Dê sua ideia, debata”; o Marcha Noturna tem essa coisa tem essa coisa mais plástica e tal, mas o Mumbi é uma parada bem mais introspectiva. E aí, eu estou discutindo esse lugar da auto reflexão mesmo e essa coisa do destino do ser no mundo, né. De como uma pessoa vai se sentir útil ou não, qual o rumo que ela quer dar a própria vida. Então é uma pegada bem existencial, obviamente, de uma mulher preta dentro do audiovisual tendo uma crise existencial. Basicamente o corpo preto é meu tema principal. Mumbi é uma mulher preta que está em uma crise existencial e ela vai e pira no quarto dela, vai e volta e consegue sair da pira dela com ela mesma ali. O “Jerusa” a gente já tem ali uma parada que é da solidão das mulheres negras, essa relação intergeracional. O Peregrinação, que a gente lança agora, um documentário que olha para o candomblé como uma ferramenta de resistência política no cenário nacional e tem outras coisa aí pra frente. Mas são sempre temáticas que passam pelo corpo preto. Isso não significa dizer que são temáticas que passíveis de dialogar com outros pertencimentos raciais, mas são temáticas que perpassam o corpo preto. Eu sintetizaria dessa forma. Mas é uma coisa tão livre, eu posso falar sobre biscoito de limão a qualquer momento, sabe (risos). (CRUZ, 2016)

Por outro lado, ao serem questionados sobre se consideram suas obras possuem um engajamento racial, apenas o cineasta Edson Ferreira acredita que não. Pois seu interesse no momento está mais relacionado com questões sociais, de uma maneira geral, todavia reconhece uma preocupação na elaboração das personagens. Viviane Ferreira confirma sua posição mais engajada e enfatiza que esse é o objetivo principal de suas obras. A Larissa Fulana de Tal também que não há como desassociar de sua obra uma perspectiva política, principalmente por iniciar sua carreira dentro de um coletivo negro em que estas questões estão em pauta. E por fim, o André Novais Oliveira acredita que também suas obras trazem uma abordagem racial a

partir das experiências cotidianas das famílias negras. E todos demonstram uma preocupação na construção de suas personagens negras para não reproduzir uma representação caricata ou estereotipada destas personagens.

Como eu iniciei, assumi a direção dentro de um coletivo e faço parte dele, a Tela Preta, não tem como desassociar do processo de militância, do debate, né, tanto da reflexão do lugar que eu ocupo, bem como do lugar que o negro está na tela, atrás das câmeras e aí uma série de estatísticas que a já está ausente ao um lugar periférico. Então, existe, sim, um posicionamento político, mesmo que por vezes não bem colocado ou evidente ... é... não bem colocado, mas evidente. Aí eu tento, sinceramente, nos debates questionar muito mais o processo de construção de personagens, a humanização do sujeito processo de feitura do filme. (ANDRADE, 2016).

Sim, e é o objetivo. Eu tenho um cuidado pra construir uma narrativa e uma estética muito próxima a normalidade, muito próxima ao fluxo do cotidiano, porque não acho que a nossa existência seja anormal. Então essa coisa de ficar construindo excepcionalidades é um negócio que não me cativa. Gosto de construir a narrativa e construir a estética dentro da normalidade e simplicidade da nossa existência. Gosto da simplicidade. Acho que tanto Mumbi como Jerusa dialoga muito em simplicidade. Tem um elemento que é importante, eu nunca começo uma reflexão audiovisual preocupada em como seria a ação do sujeito branco naquela história. Porque eu sempre estou preocupada com a existência do sujeito negro e eu parto desse princípio, porque eu parto de mim, eu parto do meu universo. Eu não me exijo construir narrativamente histórias que obrigatoriamente eu tenha que colocar lá um sujeito branco pra contrapor, pra fazer o papel do filho da puta, ou do racista porque eu acho que a gente não precisa disso. Porque pra mim interessa muito mais olhar pra nossa existência, identificar as mazelas deixadas pelo racismo e também identificar a cura entre a gente. (CRUZ, 2016).

Eu digo que eu sou um diretor negro e eu entendo o realizador negro, o diretor, especificamente o diretor, não só como aquele... por exemplo, o edital de curta afirmativo do Minc tem dois caminhos: do diretor negro e do diretor negro que vai tratar questões próprias da cultura afro-brasileira. A minha vertente não está focada, não porque eu não quero, mas é porque não são questões que me chamam a atenção no momento que é discutir a questão da africanidade. Agora, dentro do meu escopo de realização, de formatação de roteiro e de pensar a história, me pauto por alguns paradigmas que eu quero romper...por exemplo: o Entretornos é um filme que trata de periferia e dentro da periferia, dentro do discurso do Entretornos, eu tenho um casal branco de periferia. Então seria talvez para um realizador branco seria muito fácil colocar personagens negros. A dona de um bar, que é outra personagem, é branca. Dos quatro personagens principais do filme eu tenho um negro. Mas é um negro que tem um protagonismo muito grande, de todos os quatro personagens, o personagem do Luiz Miranda no caso, é o personagem que talvez dos quatro tenha uma vivência maior de questões próprias daquele mundo periférico e ele consegue articular e transitar por aquela situação própria do filme de uma maneira que os outros não têm. Além disso eu busco trazer para o horizonte dos meus projetos, não apenas nisso, mas tratar o negro não como subalterno, então por exemplo...são questões muito pontuais, no Entretornos eu tive dois personagens médicos que eram negros, um dos personagens acabou não entrando no corte final do filme, mas eu cheguei a filmar, que foi com a Elisa Lucinda, e era uma atriz, uma personagem médica negra. Eu tenho o caso de um assalto dentro de um ônibus em que o assaltante é branco. Então eu procuro inverter essa lógica. Meu próximo projeto por exemplo, eu tenho uma personagem que é branca, mas ela é casada com uma mulher negra. Elsa é casada, quer dizer, eu ainda tenho a questão da comunidade LGBT. Eu tenho um personagem que é branco mas que vive uma situação periférica. Então eu me pauto em uma tentativa de romper paradigmas nessas questões. [...] Então essa é a minha preocupação hoje. E de causar um estranhamento quando a pessoa olhar. (SILVA JR, 2016).

Eu acho que tem sim e acho que tem uma coisa que é direta e algumas pessoas acham que não é direta, mas é direta. E é uma coisa bem característica de uma coisa de detalhes. De tomar bem cuidado com os personagens negros que estão sendo inseridos nos filmes. Então tenho todo esse cuidado e essa meio que uma guerra simbólica de colocar pra fora os

personagens negros que nem sempre estão envolvidos em questões de tráfico de drogas, com violência, com coisas que...questões sociais, né. Então acho que tem esse cuidado que eu acho muito importante e que tenha a representatividade de mostrar personagens negros, de mostrar uma família negra como o “Ela Volta na Quinta” ao invés de mostrar uma família branca, eu acho que isso é algo totalmente político. Eu diria que está sendo feito mais vezes e é simplesmente representar a família negra no filme. Acho importante. E tem no caso da Filmes de Plástico no todo tem obras mais diretas também como o “Rapsódia para o Homem Negro” do Gabriel. E tem projetos mais pra frente e eu acho que virão de uma forma mais direta também. Eu gosto de pensar assim, que só essa questão da representatividade acho que é algo muito importante. (OLIVEIRA, 2016).

3.2.6. Sobre Cinema Negro

Quando foram questionados a respeito de um Cinema Negro brasileiro, podemos observar um que as diretoras Larissa e Viviane concordam em uma perspectiva estética, narrativa e até mesmo militante, pois sua relação política está inerente a sua existência. Por outro lado, André e Edson é uma tema que necessidade de mais debate mais profundo, pois para eles faltam parâmetros mais concretos para essa definição. Embora, reconheçam a importância do realizador negro na concepção de um filme.

Tá meio em processo ainda. Eu acho que é interessante falar que existe um cinema negro. Pelo menos agora eu não vejo uma coisa ruim dessa coisa de falar, só que tem essa questão assim de pensar que tem que ter filmes mais diretos, mas tem que ter filmes indiretos também que simplesmente é um cineasta negro falando sobre uma coisa que ele quer contar. Então é algo que está em processo dentro da minha cabeça, mas eu acho válido. Tocar pelo menos na questão do cinema negro de ser um cinema feito por negros. Não equivale colocar um limite do que que é, do que não é e o que pode ser, do que não pode, da maneira que pode ser falada. Então, tomar cuidado. (OLIVEIRA, 2016)

Entretanto, Edson salienta a necessidade de uma discussão mais profunda sobre tema, pois sugere que os parâmetros de definição precisam ser melhor debatidos, embora a importância da presença do sujeito negro no processo de elaboração de uma obra cinematográfica.

[...] a questão do cinema negro acho que ainda está por se construir. Eu não vejo ainda... não é que eu não vejo, eu ainda sinto que há uma necessidade de se ampliar mais esse horizonte do que que é o cinema negro.

O que é o cinema negro? é um cinema feito por negros? para negros? com negros? é isso tudo?. Eu sinto necessidade de mais discussão sobre isso. De mais amplitude de possibilidades do que seria o cinema negro. [...] Embora eu entenda que o cinema negro precisa ter um negro fazendo. É igual você ter por exemplo alguém que é de um movimento negro e que coordena e que comanda o movimento negro e ele ser um branco, eu não consigo imaginar isso. Mas eu também não quero reduzir essa discussão do cinema negro ao fato de você fazer apenas com negros ou apenas dizer algo para negros. Eu acho que a questão desse protagonismo precisa ser mais ampliado. Não saberia dizer pra você hoje de que maneira concreta, talvez mais discussão. (SILVA JR, 2016)

Entretanto, para Viviane Ferreira não há dúvida sobre os parâmetros de definição do Cinema Negro brasileiro, pois a diretora baiana se coloca como artista a partir dessa premissa. O que

por outro lado, evidencia o acirramento no campo ao relatar as tentativas de deslegitimar o movimento. No qual, ela enfatiza que, antes de qualquer coisa, o Cinema Negro é um movimento político cinematográfico. Ao modo que sua manifestação é heterogênea a considerar a diversidade da experiência negra em cada sujeito, num espaço-tempo.

O cinema negro pra mim é tão importante quanto o meu existir cinematográfico. Eu acho que no Brasil a gente vive um momento de tentativa de desqualificação do cinema negro como um movimento político cinematográfico. A medida que se questiona “ah, qual é a estética do cinema negro?” “Como eu identifico a narrativa do cinema negro?” “qual a especificidade da câmera, da direção de arte ou da forma cinema negro?” Não existe porque ele é heterogêneo. E aí as pessoas vão ter que compreender isso, porque a nossa existência é heterogênea. O que é que garante unidade ao cinema negro? como movimento político é a defesa pelo direito do corpo negro falar de si por si, e aí ele é importante por isso e para isso. Agora como esse corpo negro vai escolher falar de si por si fica a mercê da criatividade dele.

A ideia é que corpos pretos possam explorar todos os gêneros. Todas as formas de fazer cinematograficamente. Disputar esses espaços e se entranhar neles sair desconstruindo cada estereótipo sobre este corpo preto. Com muita tranquilidade há uma queda de braço no cenário ao discutir o cinema negro. Uma galera tentando nos colocar em uma gavetinha e tentando perguntar “que tipo de chave?. qual o tipo de madeira que essa gavetinha é feita” e uma galera tentando dizer que a gente não existe. Simplesmente para não reconhecer o cinema negro como um movimento político cinematográfico. E aí quando a gente se estabelece como movimento político cinematográfico a gente sabe o quanto ameaça o status quo. Porque eu não estou lhe dizendo que me interessa o seu olho esquerdo, eu estou dizendo que me interessa o seu corpo inteiro. Que me interessa ser célula de cada parte do mecanismo da indústria audiovisual brasileira. Essa é a mensagem que o cinema negro passa pra essa engrenagem audiovisual. O cinema negro não disputa única e exclusivamente a perspectiva do diretor. A gente quer distribuir, produzir dirigir, exhibir... é um movimento que olha para toda a cadeia cinematográfica. E quando a gente olha para o todo e consegue se organizar e articular pra disputar em parte, isso ameaça a quem está estabelecido, isso ameaça a branquitude. Então existe aí questionamentos da branquitude que o movimento político e cinema negro que a gente não está disposto a perder tempo pra ficar respondendo porque o nosso foco é outro. O nosso foco é o todo. (CRUZ, 2016)

Assim como Viviane, para a diretora Larissa Fulana de Tal não há dúvida sobre a legitimação do Cinema Negro. Seu posicionamento também evidencia as disputas simbólicas internas do campo em relação a legitimação desta categoria enquanto um movimento cinematográfico brasileiro. E não somente corrobora com sua conterrânea sobre a característica política do movimento, como destaca o caráter artísticos e estéticos do Cinema Negro. Por sua vez, defende a legitimação de uma perspectiva cinematográfica afro-brasileira, assim como, qualquer movimento cinematográfico de nossa história.

É de se questionar, né? Quando os brancos falam deles, a classe média passa a tratar deles como a grande revolução do cinema. Por exemplo, o cinema negro que trata sobre a periferia, que foi desgastada pelos brancos, mas sob uma nova perspectiva não é revolucionário? Não é cinema? Por que não é Cinema Negro? E ainda deslegitima o termo. Eu acho que a gente precisa refletir mesmo. E de como se colocar nesse mercado. E com o nome Cinema Negro, se ligô! Sem muita questão.

Eu acredito que é fundamental estabelecer enquanto processo político a nomenclatura de Cinema Negro. Acho que Cinema Negro é uma postura política, é uma postura artística, é uma postura estética, é uma postura... É uma postura histórica, enfim. Sem crises com o nome de estabelecer como... Algumas pessoas tem esse receio de se “guetizar”. Mas porra, existe

movimentos dentro do cinema brasileiro, não deixa de ser cinema brasileiro. O Cinema Marginal, o Cinema de Pornochachada, o Cinema Novo por ai vai. Então, sem muitas questões, acho que fundamental. É postura, é lugar, sabe, é enquadramento. Sem muita crise. (ANDRADE, 2016).

3.2.7. Sobre preconceito e racismo no campo

“Porque às vezes a gente passa e não faz a leitura, né. Às vezes, pra caminhar a gente chama de qualquer outra coisa, menos de racismo” (CRUZ, 2016). Esta frase, extraída do depoimento da diretora Viviane Ferreira, sintetiza a crueldade do racismo que se convencionou a chamar de “à brasileira”. A sua manifestação velada e/ou “sutil”, como disseram os entrevistados, reflete a perversidade de sua ação. O racismo como qualquer outro trauma deixa suas marcas. O indivíduo negro enquanto vítima, muitas vezes arma-se em um mecanismo de defesa que prefere ignorar para minimizar o trauma por ter vivenciado uma experiência racista. É possível perceber a partir dos depoimentos que se sucederam certo desconforto em rememorar algumas experiências vivenciadas pelos entrevistados. Na cautela do falar, nas palavras escolhidas, etc. mas que não deixam de demonstrar que no jogo das relações sociais brasileiras suas assimetrias são estabelecidas numa relação de poder, cuja o parâmetro quase sempre está associado a cor da pele.

Ah, tipo festa de festival, essas paradas assim. Já aconteceram algumas coisas estranhas assim. E alguns comentários eu vi um aqui e ali que você fala assim, sabe? se isso não for racismo eu não sei o que é. Então tem casos. Tem casos específicos, pontuais que você vê, tipo o Rio Grande do Sul nas vezes que eu já fui lá, tenho grandes amigos lá, mas já sofri algumas coisas lá bem estranhas. De maneira geral assim, de estar em ambientes muito elitistas. Ir com filme pra Cannes, por exemplo, se sentir meio constrangido. Festivais internacionais eu acho que pelo menos pra quem é do Brasil que vai não tem uma coisa tão direta. O racismo às vezes não é direto. [...] você entra em um ambiente assim e você é a única pessoa negra do local ou uma das únicas pessoas negras do local cheio de gente, sabe. Tem alguma coisa errada aqui. Então essas coisas de pensar assim, né...essa questão assim, sabe. (OLIVEIRA, 2016)

Sobre a questão do preconceito, eu acho é... tem uns que são mais sutis, tem outros que são mais escancarados. Acho que cotidianamente ocorrem, né. Principalmente quando você é uma mulher negra jovem. Tem a questão de ser muito jovem. Ser mulher jovem. Acho que vai ser acumulando: ser mulher, negra, jovem. Então, as coisas se acumulam, bastante assim. Aconteceram duas situações comigo. Eu tenho certeza que foram por conta disso. Primeiro foi meu processo com o Lápis de Cor. Quando o Lápis de Cor foi selecionado no Canal Futura, a gente tinha que fazer um *pitching*. É... e aí, nesse processo, inicialmente tinha passado pela seleção escrita, depois da seleção escrita, trocou alguns e-mails, eu fui pro Rio. Fiquei dois dias no Rio pra apresentar o projeto, Lápis de Cor pro Futura, e quando chego lá, quando fui defender meu projeto, tinha eu e outro menino negro entre os 20 jovens selecionados. E aí o selecionador pontuou, né, como o meu tema tratava... como sou uma mulher negra, falando sobre a infância negra, o cara fez questão no meio da minha apresentação de dizer que cinema não é militância, que não estava ali para resolver o problema da minha irmã. Eu senti que isso foi o fato do meu lugar de fala, né, [...]. (ANDRADE, 2016)

A diretora Viviane Ferreira chama a atenção para o racismo institucional dentro do campo audiovisual. Como afirma a cineasta, um racismo travestido de “boas intenções”, mas tão violento quanto na relação interpessoal. Sendo assim, o *habitus* dos agentes do campo, nesse sentido, é construído a partir da naturalização ou consolidação de práticas e comportamentos racistas que são estabelecidos nos demais campos sociais. Portanto, configura-se em ações que independentemente do campo ele faz presente.

Teve uma situação recente no festival de Gramado, essa é bem importante da gente dialogar porque trata-se de racismo institucional, e o racismo institucional é muito violento porque ele é sempre travestido de boa intenção. Ele é sempre travestido de quem está realizando a coisa mais justa. Nos últimos dois anos a gente tido um boom de jovens cineastas negras, você tem uma coisa que a gente tá chamando de um cinema negro no feminino em função das últimas obras que têm se destacado. E aí vem eu, a Larissa Fulana de Tal, Yasmin Thayná, vem a Tamyres, a Renata Martins, a Joyce Prado e tem um time feminino aí burilando e construindo essa coisa do cinema negro no feminino. E aí começou a acontecer um fenômeno impressionante. Todas nós começamos a vivenciar de sermos chamadas pra ir participar de mesas e mostras, festivais e os nossos filmes não. A gente ia pra falar de cinema negro, chegava na mesa, tipo, todo mundo que está na mesa tem filme sendo exibido e a gente não tem. Independente de ser processo competitivo ou não. Isso fala muito do racismo institucional. Eu fui para o festival de Gramado e o festival teve a pachorra de colocar na mesa pra discutir cinema negro, era inclusão e acessibilidade. E na mesa tinha uma pessoa que fazia a discussão das ferramentas de acessibilidade: legenda, libras e uma outra pessoa que falava sobre essa coisa do cinema para deficientes visuais e auditivos e eu estava lá para falar de cinema negro. E eu fiquei pensando, comecei a mesa dizendo “eu não sei se eu estou nessa mesa porque vocês consideram pertencimento racial uma deficiência ou se vocês consideram o cinema negro importante para ser acessível por todos. Eu vou preferir acreditar que é porque o cinema negro tem uma importância que deve ser acessada por todo mundo”. Pra você entender o tamanho do “não saber”, o tamanho da estranheza que a gente causa nesses espaços já estabelecidos. Hoje ficou feio você ter um espaço cinematográfico e não falar de cinema negro. Tá feio, pega mal. O festival de Brasília acabou de protagonizar uma outra situação absurda. Vai procurar Fundação Ford para buscar financiamento e a Ford pergunta: “Ok, mas e cadê o cinema indígena? cadê o cinema negro? Como que eu vou dar dinheiro para um festival de cinema no Brasil que não tem o diálogo?”. Aí o festival de cinema de Brasília falou: “não, tudo bem, a gente faz uma mesa de cinema negro”. Aí a Ford: “tudo bem, se é pra fazer uma mesa a gente mesmo organiza”. Aí a Fundação Ford vai junto com a Secretaria de Cultura do estado de Brasília e chama cineastas indígenas e cineastas negros para um diálogo sobre estado de arte desses dois cinemas dentro do festival de Brasília e faz questão de deixar explícito que não foi uma iniciativa do festival de Brasília, e sim que foi uma exigência da Fundação Ford pra ter financiado o festival de Brasília. (CRUZ, 2016)

O relato do cineasta capixaba evidencia uma ocorrência bastante comum que está enraizado no imaginário social brasileiro. Isto é, pressupõe-se que determinados espaços sociais e simbólicos da sociedade são ocupados somente por sujeitos negros ou negras. Deste modo, quando há indivíduos em espaços em que “normalmente” não corresponde com seu fenotípico, o racismo atua para recoloca-lo de maneira simbólica em seus devidos “lugares”.

Às vezes eu percebo...eu nunca percebi uma situação muito emblemática assim, mas já passei por situações onde eu fui dar entrevista por exemplo, pra falar do filme, no caso o Entretornos, e...na verdade é uma situação emblemática sim, embora eu tenha dito que nunca passei...que eu vou relatar agora é bastante concreto de eu ir dar entrevista para um veículo de comunicação e a pessoa não achar que eu era diretor, achar que eu fazia outra coisa...que eu era jogador de futebol...que eu era sambista e não acreditar que eu seria um diretor de um longa-metragem. E já vi também situações onde eu acabei sendo mais

reconhecido pelo fato de ter no elenco por exemplo atores conhecidos e aí eu já fui visto de outra maneira. No caso, atores conhecidos, leia-se Luiz Miranda e o Milhem Cortaz, atores de mais renome nacional. E aí eu percebi que o Edson foi visto de uma maneira diferente. É lógico que quando você está no meio, principalmente onde a parcela de brancos é maior e você diz que é diretor existe uma certa inquietação quanto a isso, e ao mesmo tempo, é curioso porque é meio paradoxal, como se a nós negros fosse renegado no sentido, digo, uma visão branca de que para nós é isso... é arte, é samba, é futebol, e isso ser visto como uma forma menos vitoriosa, se a gente for colocar nesses jargões, hoje em voga do “vencer na vida” do “ter sucesso”. Então quer dizer, a nós acaba sendo reservada essa fatia dentro do mercado, dentro de uma possibilidade de você ter alguma ascensão social. (SILVA JR, 2016).

Assim como ocorreu com Edson, Larissa também relata que vivenciou experiência semelhante ao estar hospedado em um hotel e ser confundida com a recepcionista. E, acrescenta à discussão, o reforço do imaginário social brasileiro, como dito acima, em que sua posição de mulher negra determinasse sua incapacidade intelectual de ser cineasta.

Acho que tem outro ponto, não necessariamente o audiovisual, mas os espaços que acabo frequentando pelo audiovisual, eles criam... (trecho do áudio não compreensível)... eu tenho percebido bastante. Por exemplo, semana passada eu fui para Sampa, para São Paulo para participar de uma roda de conversa que o Sesc me convidou para falar sobre criações negras, né; sobre processo de criação. Aí eu fiquei num hotel tal... (trecho do áudio não compreensível), e aí, cara, dois momentos: o hóspede do hotel pensaram que eu era recepcionista, se eu trabalhava no hotel. Claro, as pessoas negras que eles veem lá são as pessoas que trabalham naquele lugar. Ou das pessoas duvidarem, né. Tipo, teve um branco que me pediu ajuda para usar o meu computador. Aí perguntou o quê que eu fazia, mostrei um trailer pra ele. Aí o filho dele: “foi ela mesmo que fez?”. Aí nos espaços você vai causando choque né. O hotel que você chega. A mulher fica assustada porque você chega com um produtor negro também... Aí, ficou assustada na hora que eu cheguei também. As pessoas que te reparam. Enfim, acho que são pelos espaços que eu frequento também. Desde de alguns bares específicos a alguns espaços culturais. (ANDRADE, 2016)

De uma maneira geral, André também aponta para a discriminação do campo cinematográfico em relação a representação, ao passo que, em alguns momentos, ele se considera um corpo estranho em um espaço, um ambiente que é hegemonicamente brancos e elitizados. Experiência que de alguma forma exemplifica o conflito da existência do corpo negro em espaços tradicionalmente não ocupados, logo a manifestação do racismo se dá como apontado por Sodré (2000): “[...] daí implica sempre o racismo uma desterritorialização. Abandonando o seu lugar predeterminado, o Outro (o migrante, o diferente, o negro) é conotado como o intruso que ameaça dividir o lugar do Mesmo hegemônico” (SODRÉ, 2000, p. 261).

Essa coisa do racismo e você constatar que a grande maioria dos filmes são feitos por pessoas brancas. Acho que é uma dificuldade até em se adaptar, entendeu. Não se adaptar mas se sentir representado dentro do cinema. Pra se sentir confortável dentro desses ambientes...tem aquela coisa da impressão de que você está invadindo, né. Um local que era pra ser seu também. Então eu acho que tem essa dificuldade assim de romper barreiras e de tirar estereótipos. (OLIVEIRA, 2016).

3.3. Outros apontamentos

A oposição entre paladinos e os pretendentes institui no interior mesmo do campo a tensão entre aqueles que, como em uma corrida, esforçam-se por ultrapassar seus concorrentes e aqueles que querem evitar ser ultrapassados. [...]

Se as lutas permanentes entre os detentores de capital específico e aqueles que estão desprovidos dele constituem o motor de uma transformação incessante da oferta de produtos simbólicos, não é menos verdade que apenas podem levar a essas transformações profundas das relações das escolas ou dos autores quando podem apoiar-se em mudanças externas do mesmo sentido. (BOURDIEU, 2005a, p. 147-148).

Pierre Bourdieu (2003) nos ensina que o estudo de cada campo social nos permite compreender as peculiaridades do campo estudado, assim como, é possível desenvolver parâmetros para entender a dinâmica de um campo em sua universalidade. Deste modo, os depoimentos dos cineastas entrevistados demonstraram o retrato das lutas internas do campo audiovisual brasileiro. Enquanto, pretendentes no interior deste campo, os conflitos se acentuam dado o componente racial, que tende naturalizar (*habitus*) determinados comportamentos e aspectos de sua relação com os demais agentes sociais e instituições.

A “corrida”, na qual, estão dispostos a correr não será de iguais condições quando o demarcador racial ainda for preponderante no(s) percurso(s) desta pista. De uma maneira geral, esta é a compreensão obtida através das informações fornecida pelas entrevistas. Quando Bourdieu (1997) afirma “o espaço (social e simbólico) é um dos lugares onde o poder se afirma e se exerce, e, sem dúvida, sob a forma mais sutil, a da violência simbólica como violência despercebida” (BOURDIEU, 1997, p. 163), as práticas racistas do campo agrava a situação destes agentes sociais que buscam superar os obstáculos naturais deste espaço social.

Bourdieu (2005a) também afirma que a produção simbólica é resultado de uma trajetória social no campo. Nesse sentido, é interessante observar heterogeneidade do grupo entrevistado que apresenta uma filmografia diversa, das quais, expressam suas marcas particulares. Identificamos um discurso mais engajado politicamente nas declarações das diretoras Viviane Ferreira e Larissa Fulana de Tal. Característica não muito presente nos diretores Edson Ferreira e André Novais Oliveira – percepção também observada após a pesquisa do material de imprensa encontrado sobre eles. De tal maneira que esses discursos estão refletidos em suas obras. Corroborando a afirmação de Viviane sobre a característica Cinema Negro que consiste em produções heterogêneas. A convergência se expressa a partir de uma produção audiovisual baseada na sua experiência cotidiana enquanto sujeitos negros de um determinado espaço-

tempo, na qual, é evidente que não somente as narrativas como as personagens afro-brasileiras rompem com os arquétipos e caricaturas que marcaram o cinema nacional.

Por outro lado, é importante salientar que, embora, o grupo participante da pesquisa faça parte de uma geração de realizadores negros da contemporaneidade, não quer dizer que suas posições no campo não sejam diferentes. Deste modo, vemos a carreira do cineasta mineiro André Novais Oliveira bastante premiada, entre seus prêmios está o de “Menção Honrosa”, da mostra Quinzena dos Realizadores, do Festival de Cannes, que certamente o permitiu adquirir mais capital, ou seja, que seu nome e, conseqüentemente, as produções da Filmes de Plástico ganhasse reconhecimento, principalmente no mercado independente. E temos Larissa Fulana de Tal que está praticamente iniciando sua trajetória cinematográfica. Temos também o Edson Ferreira que há alguns anos não lança uma produção nova, entretanto, tem investido em sua carreira como ator e preparador de elenco, campo em que se concentra seus últimos trabalhos no cinema em terras capixabas.

Por fim, a partir da trajetória dos cineastas e seus depoimentos foi possível apresentar um recorte panorâmico das condições desses sujeitos negros enquanto realizadores no campo do cinema brasileiro. Os lugares que ocupam, dado a configuração de um espaço em disputas, no qual, produz-se uma territorialidade simbólica. Portanto, o querer “revelar a negrura em sua validade intrínseca” (RAMOS, 1957, p. 195), representa uma rebelião estética que Ramos (1957) afirma ser o passo preliminar de uma emancipação “total dos povos de cor para se tornarem sujeitos de seu próprio destino” (RAMOS, 1957, p. 198). No qual, estamos em tempos que não cabe mais a versão ou as versões dos “amigos profissionais”, senão somente a do Negro Desde Dentro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como sabemos, de alguma forma, os produtos culturais refletem aspectos importantes da vida social e cultural de uma sociedade. Desta maneira, tornando-se materiais valiosos que nos fornecem indícios para compreensão de uma dada realidade social. Nesse sentido, o esforço deste trabalho foi problematizar um aspecto de um campo de estudo ainda pouco explorado nos estudos de cinema e relações raciais no Brasil.

Muitas pesquisas se debruçam em análises sobre a representação negra em obras audiovisuais. Alguns autores já elaboraram obras de extrema relevância para o aprofundamento da discussão, entre eles estão: João Carlos Rodrigues, Joel Zito Araújo, Noel Carvalho, Arthur Autran, Robert Stam, entre outros. Inevitavelmente esta discussão também foi abordada aqui, porém de forma tangencial. Nosso objetivo foi buscar um entendimento mais amplo do campo audiovisual nacional no que tange a presença de diretores negros e negras nesse espaço social. Isto é, agentes sociais que, na condição de pretendentes, estão acirrando as lutas internas deste campo, uma vez que, na história do cinema brasileiro nunca houve uma produção tão sólida e quantitativa de realizadores afro-brasileiros. Esses atores sociais compõe um emergente contingente dentro do campo audiovisual ou no mercado cinematográfico do país, que outrora, tem sinalizado para uma possível alteração em relação a paisagem étnica dos detentores dos meios de produção e, conseqüentemente, na produção de materiais simbólicos no campo.

Entretanto, diante da dimensão do grande campo do cinema brasileiro a realidade ainda é extremamente incipiente e terrivelmente desigual. Temos por exemplo, dos 129 longas-metragens lançados em 2015 de acordo com o “Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2015”, identificamos somente um filme de um realizador negro, *O amuleto* (2015), de Jerfeson De. O anuário aponta ainda para um monopólio do poder para os portadores dos meios de produção. “Segundo o levantamento realizado pela da ANCINE, a parte dos títulos lançados em 2015 foi dirigida por não estreantes (71)” (ANCINE, 2016, p. 34). Como afirmou Pierre Bourdieu, a concentração de poder continua nas mãos dos detentores de maior capital econômico e simbólico.

O que as produções de realizadores negros e negras representam num campo onde hegemonicamente a presença de sujeitos negros sempre foi irrisória? Qual a posição desses indivíduos no campo audiovisual brasileiro onde mácula do racismo parece perpetuar? Diante de tais questões tentou-se apresentar um diagnóstico que atentasse para esse novo contexto da

realidade da cinematografia nacional. Acreditamos que as produções ainda orbitam no campo da invisibilidade exceto algumas que escapam e alcançam legitimidade na esfera pública; são produções que representam resistência num campo de produções de sentidos, significados e imaginários. Territórios de disputas simbólicas tem se configurado ao passo que esses novos agentes sociais buscam (e reivindicam) sua legitimidade no campo. Como vimos no primeiro capítulo, o processo de legitimação depende das diversas instâncias de consagração (críticos, curadores, festivais, imprensa, instituições públicas ou privada de fomento, etc.). Alcançar essa chancela ainda é um grande obstáculo para o realizador negro. Onde estratégias de subversão, como diz Bourdieu (2003), faz sentido na intenção adquirir mais capital simbólico específico. Temos o exemplo de cineasta Edson Ferreira que contratou atores de visibilidade nacional, como Luís Miranda e Milhem Cortaz da Rede Globo, em seu primeiro longa-metragem; bem como a diretora Larissa Fulano de Tal que promoveu o lançamento de curta-metragem numa tradicional sala de exibição de Salvador; ou como o diretor André Novais Oliveira que utilizou o recurso de produção de um curta-metragem para rodar um longa-metragem. Bem como outras estratégias de realizadores negros, como as citadas no segundo capítulo e, outras que se multiplicam pelo país.

Portanto, este trabalho pretendeu também ampliar, de alguma forma, o escopo de discussão ao que tange o campo do cinema brasileiro e discussão étnico-racial. Abrir outras frentes de debates para que possamos refletir, analisar, criticar, estimular e propor políticas para o campo audiovisual que dê condição de representar a multiracialidade do povo brasileiro; proporcionando um espaço para o estabelecimento de novas narrativas e concepções estéticas. Pois, assim como foi confirmado em nossas hipóteses, o preconceito racial permanece revelando-se como mecanismo de opressão e dominação no campo de forma que tende atualizar-se sempre para manutenção do poder. A contestação grave, como também aponta Autran (2011), é a negação de um debate aberto que provoque mudanças estruturais no campo, de um modo que, ele continua manifestando-se veladamente como descrito pelos entrevistados.

O que se destaca nos exemplos discutidos é o preconceito racial como fator de opressão ao negro no Brasil. Esta opressão é um tanto maior porque o preconceito muitas vezes não se dá claramente e sim por meio de subterfúgios dos mais variados tipos. Ademais, a ausência de uma discussão aberta sobre o conflito racial no Brasil permite muitos supor, e mesmo afirmar, que o país não tem nenhum problema racial, mas tão somente uma “questão social” ainda ser resolvida. (AUTRAN, 2011, p. 73).

Uma das consequências desta negligência que identificamos ao longo do desenvolvimento desta pesquisa é em relação ao reconhecimento do Cinema Negro, enquanto movimento cinematográfico, aqui no Brasil – importante enfatizar. Como mostrado pelo sociólogo Pierre

Bourdieu, este reconhecimento advém dos agentes que detém poder para tal. Assim como movimentos recentes como o “Novíssimo Cinema Brasileiro”⁶⁰ que foi denominado por setores da crítica cinematográfica nacional para caracterizar uma produção, pós-Cinema da Retomada, que entre suas características estão a exploração de uma linguagem experimental, uma produção de baixo custo, muitos vezes realizada por coletivos audiovisuais composto por jovens realizadores (OLIVEIRA, 2014). São agentes do campo que possuem o poder de consagrar os bens simbólicos de produção e os movimentos artísticos advindo destes.

Para utilizar as palavras de Larissa Fulana de Tal em sua indagação: “Por que não é Cinema Negro?”. E reformulando a questão: por que o Cinema Negro não é movimento artístico cinematográfico aqui, no Brasil? Por exemplo, Shohat e Stam (2006) citam as características de um novo cinema negro norte-americano formulada pelo autor Clyde Taylor⁶¹, que dizer, existe uma produção que é historicamente legitimada, como vimos, desde o período dos *Race Movies*. Portanto, a legitimação de um Cinema Negro brasileiro, tão caro, para cineastas e pesquisadores negros (ou não-negros) que admitam essa perspectiva (capítulo 2), de um lado, pressupõe o reconhecimento do histórico racismo nas entranhas do campo cinematográfico. Pois se hoje há esse debate, justificadamente, pela existência de uma produção que não pode ser mais ignorada, surge em detrimento de um cinema que se consolidou, principalmente no ocidente, por bases estéticas e filosóficas branca, eurocêntrica e hétero-normativa.

E de outro lado, a discussão de um Cinema Negro brasileiro implica uma série de reivindicações como os descritos pela Associação do Profissional do Audiovisual Negro (APAN). Ou seja, perpassa a discussão de políticas de Ações Afirmativas para o setor audiovisual quanto ocupar espaços em instâncias de poder. Nesse sentido, a arena de disputas nesse *espaço estruturado de posições* está formado.

Entretanto, o Cinema Negro quando observado dentro de uma perspectiva de uma ruptura estética, narrativa e contra-hegemônica, configura-se também como uma possibilidade que transborda a “superfície epidérmica do texto” audiovisual.

A questão, quase literalmente, não é tanto a cor do rosto que aparece na imagem, mas a voz social real ou figurativa que fala “através” da imagem. Menos importante que a “acuidade

⁶⁰ Para saber mais sobre o movimento “Novíssimo Cinema Brasileiro” e debate sobre consolidação desta nomenclatura e característica dessas produções, consultar: OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. **"Novíssimo" cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência**. São Paulo, SP. Originalmente apresentado como tese de doutorado, Universidade de São Paulo. 2014.

⁶¹ Clyde Taylor identifica dois traços característicos do novo Cinema negro norte-americano: a relação com a tradição oral afro-americana e forte articulação da musicalidade negra. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 310).

mimética” é sua capacidade de transmitir as vozes e perspectiva da comunidade ou comunidades em questão. (SHOHAT e STAM, 2006, p. 310).

Nesse sentido, é mais que oportuno falar a partir da perspectiva do “Negro Desde Dentro”, pois produz um deslocamento da margem para o centro de todo um modo de pensar, agir, sentir sobre traços de elementos culturais que, em sua gênese, é múltiplo (negro-vida).

Desta forma, adaptando ao contexto do cinema nacional, Diawara (2016) salienta que acesso a produções com estes fundamentos desestabiliza uma produção eurocêntrica em relação a imposição de seus referenciais. “Uma das funções do cinema negro independente deve ser, assim, aumentar a consciência do espectador para a impossibilidade de uma aceitação acrítica dos produtos de Hollywood” (DIAWARA, 2016, sem página).

Contudo, não foi o objetivo deste trabalho a análise da dimensão interna das obras (seus aspectos narrativos e estéticos) que compõe o universo do cinematográfico do movimento Cinema Negro, como já dissemos, nossos objetivos eram outros, mas é preciso reconhecer que as disputas na produção de imagens (e de produção de narrativas e sentidos) permanece. “[...] o cinema é mais colonizador que o colonialismo, eu compreendo. A batalha de imagens é mais feroz, a mais implacável e, o que é pior, é contínua” (THIONG’O, 2007, p. 30). Portanto, as disputas que estão em jogo no campo audiovisual brasileiro atravessam dimensões várias. E são estas tensão provocadas por agentes em diferentes posições no campo, dos detentores de capital específico e os desprovidos de capital, que dão sobrevida ao campo.

Como constatamos por meio da análise da trajetória dos cineastas entrevistados e, principalmente, do mapeamento do campo, as obras destes novos realizadores afro-brasileiros se concentra hegemonicamente na produção de curtas-metragens. Infelizmente, a produção de longas-metragens de realizadores negros se restringe a poucos nomes⁶². Um dado relevante do(s) lugar(res) que ocupam estes cineastas no campo. Uma vez que, estes cineastas não conseguem obter acesso a grandes recursos financeiros para essa produção. Se fizermos o recorte de gênero a situação se agrava, pois não conseguimos identificar durante o percurso da pesquisa a produção de nenhum longa-metragem dirigido por uma cineasta negra, nem no

⁶² Considerando as dificuldades no acesso as informações sobre as fichas técnicas de cineastas negros, nossa pesquisa identificou os seguintes diretores que dirigiram um longa-metragem a partir dos anos 2000: André Novais: Ela volta na quinta (2014); Daniel Santiago: Coração do Brasil (2011) Edson Ferreira: Entretornos (2015); Emílio Domingues: Deixa na régua (2016) e A batalha do passinho (2013); Gabriel Martins (em parceria com João Toledo e Leonardo Amaral): Amanhã (2012); Jefferson De: Broder (2010) e O amuleto (2015); Joel Zito Araújo: A negação do Brasil (2000), Filhas do Vento(2004), Cinderelas, Lobos e um Príncipe Encantado(2009), Raça (2012); Luiz Antônio Pilar e Anderson Quack: Remoção (2014); Markus Konká: Meninos da Guarani (2009); Rogério Moura: Bom dia eternidade (2010); Rodrigo Fela: Favela Gay (2014).

mercado chamado independente ou em produções mais comerciais – como também constatou a pesquisa do Grupo de Estudos Multidisciplinar de Ações Afirmativa (GEMAA/UERJ).

Portanto, diante da configuração deste cenário emergente e pujante nosso intuito é contribuir para que essas reflexões possam construir um ambiente saudável de diálogo sobre uma produção cultural que tem o poder de cativar milhões de pessoas no Brasil e no mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Paulo Ricardo G. de. **Change the Pictures**. In: ALMEIDA, Paulo Ricardo G. de. (Org). Oscar Micheaux: o cinema negro e a segregação racial. Calac Nogueira, I. ed., Rio de Janeiro: VOA! Comunicação e Cultura, 2013.

ANCINE. Agência Nacional do Cinema. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2015. 2016. Disponível em: < http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/anuario_2015.pdf > Acesso: 10/05/2017.

ANDRADE, Larissa dos Santos. Entrevista IV. [Dez. 2016]. Entrevistador: Adriano Domingos Monteiro. Vitória, 2016. 1 arquivo .mp3 (80 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexos desta dissertação.

ANDREWS, George Reid. **Negros e Brancos em São Paulo (1888-1988)**. São Paulo: EDUSC, 1998.

ANEAS, Tatiana Guenaga. **Apontamentos sobre a formação do campo da publicidade brasileira**. In: Bourdieu e os estudos de mídia: campo, trajetória e autoria. Salvador: Edufba, 2014.

APPADURAI, Arjun. **O medo ao pequeno número: ensaio sobre a geografia da raiva**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2009.

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

_____. **A força de um desejo: a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual**. Revista USP, São Paulo. 2006.

_____. **O Negro na Dramaturgia: um caso exemplar da decadência do Mito da Democracia Racial**. Estudos Feministas, Florianópolis, setembro-dezembro/2008.

AUTRAN, Arthur. **O personagem negro no cinema silencioso brasileiro: estudo de caso sobre A Filha do Advogado**. FAMECOS/PUCRS, Porto Alegre, N° 7, dezembro 2001.

_____. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje**. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). Cinema e mercado: Indústria cinematográfica e audiovisual brasileira. São Paulo: Escrituras, Iniciativa Cultural, Vol. 3, 2010.

_____. **Imagens do negro na cultura brasileira:** considerações em torno do cinema, teatro, literatura e televisão. São Carlos: EdUFScar, 2011.

AVELLAR, José Carlos. O cinema colorido. In: **Revista Filme Cultura**. EMBRAFILME, Ano XV – Ago/Out N° 40, 1982.

BACZCO, Bronislaw. **A imaginação social**. Enciclopédia de Ciências Sociais. Lisboa, I.O, Casa da Moeda, 1989.

BALLERINI, Franthiesco. **Cinema brasileiro no século 21:** reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional. São Paulo: Summus, 2012.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema:** ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre; ORTIZ, Renato (Org.). **Pierre Bourdieu: Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa, Portugal: Difel, 1989.

_____. **Efeitos do lugar**. In: BOURDIEU, Pierre. A miséria do mundo. Petropolis: Vozes, 1997.

_____. **Algumas propriedades dos campos**. In: BOURDIEU, Pierre. Questões de sociologia. Fim de Século Edições, Sociedade Unipessoal, Lda., Lisboa, 2003.

_____. **Os usos sociais da ciência:** por uma sociologia clínica do campo científico. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.

_____. **As regras da arte:** gênese e estrutura do campo literário. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2005b.

CANDIDO, Marcia Rangel; DAFLON, Verônica Toste; FERES JR, João; MORATELLI, Gabriella. **A Cara do Cinema Nacional:** gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012). textos para discussão do gema / n. 6 / ano 2014.

CANDIDO, Marcia Rangel; DAFLON, Verônica Toste; FERES JR, João. Cor e gênero no cinema comercial brasileiro: uma análise quantitativa do âmbito da produção e da

caracterização dos personagens negros e mulheres. In: 39º ENCONTRO ANUAL ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS, 39. 2015. Caxambu. **Anais Eletrônicos...** Caxambu, Hotel Glória, 2015. Disponível em: <<http://www.anpocs.com/index.php/papers-39-encontro/gt/gt32>> Acesso: 12/02/2016.

CARVALHO, Noel, dos Santos. **O negro no cinema brasileiro: o período silencioso.** Plural, Sociologia, USP, S. Paulo, 10: 155-175, 2º sem. 2003.

_____. **Esboço para uma história do Negro no Cinema Brasileiro.** In: DE, Jeferson. Dogma feijoada - o cinema negro brasileiro. São Paulo. Imprensa Oficial, 2005.

_____. **O cinema em negro e branco.** In: SOUZA, Edileuza (Org). Negritude, cinema e educação: caminhos para implementação da Lei 10.639/2009. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

_____. **Racismo e anti-racismo no Cinema Novo.** In: HAMBURGER, Esther; SOUZA, Gustavo; MENDONÇA, Leandro; AMANCIO, Tunico (Orgs). Estudos de Cinema. - São Paulo, AnnablUip.e; Fapesp; Socine, 2008.

_____. **O Produtor e Cineasta Zózimo Bulbul: o inventor do Cinema Negro Brasileiro.** Revista Crioula (USP), v. 12, p. 1-21, 2012.

_____. **Produção, Mercado Cinematográfico e Ideologia Nacionalista: o cinema brasileiro sob a égide do nacional- popular nos anos 1950.** Ponta de Lança, São Cristóvão, v.6, n. 11 out. 2012- abr 2013.

_____. **A trajetória de Odilon Lopez: o pioneiro do cinema negro brasileiro.** História: Questões & Debates, Curitiba, Editora UFPR, volume 63, n.2, p. 107-130, jul./dez. 2015.

CRUZ, Viviane Ferreira. Entrevista I. [Set. 2016]. Entrevistador: Adriano Domingos Monteiro. Vitória, 2016. 2 arquivos .mp3 (131 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexos desta dissertação.

DIWARA, Manthia. O Espectador Negro: o problema acerca da identificação e resistência. **Blog Urso de Lata.** Disponível em: <<https://ursodelata.com/2016/12/13/traducao-o-espectador-negro-problemas-acerca-da-identificacao-e-resistencia-manthia-diawara/>> Acesso: 15/01/2017.

DOMINGUES, Petrônio. **Uma história não contada: negro, racismo e branqueamento em São Paulo no pós-abolição.** São Paulo. Editora Senac São Paulo. 2004.

FERREIRA, Viviane. Cinema Negro: o totem vem de longe. **NoBrasil**, 18 Jul. 2016. Disponível em: <<http://nobrasil.co/cinema-negro-totem-sempre-vem-de-longe/>> Acesso: 18/07/2016.

_____. Meia lua e uma rasteira: a peleja entre o poder institucional e o Cinema Negro. **NoBrasil**, 02 Ago. 2016. Disponível em: <<http://nobrasil.co/meia-lua-e-uma-rasteira-peleja-entre-poder-institucional-e-o-cinema-negro/>> Acesso: 02/08/2016.

_____. Cinema Novo e Cinema Negro: da estética fome à estética do faminto. **NoBrasil**, 16 Ago 2016. Disponível em: <<http://nobrasil.co/cinema-novo-e-cinema-negro-da-estetica-da-fome-estetica-do-faminto/>> Acesso: 16/08/2016

GAINES, Jane. **Uma breve história dos Race Movies**. In: ALMEIDA, Paulo Ricardo G. de. (Org). Oscar Micheaux: o cinema negro e a segregação racial. Calac Nogueira, I. ed., Rio de Janeiro: VOA! Comunicação e Cultura, 2013.

GALVÃO, Emilia Valente. **Construção de identidade e afirmação do campo**: notas para um estudo da trajetória de Lars von Trier. In: Bourdieu e os estudos de mídia: campo, trajetória e autoria. Salvador: Edufba, 2014.

GREEN, J. Ronald. **Cinema de classe média**. In: ALMEIDA, Paulo Ricardo G. de. (Org). Oscar Micheaux: o cinema negro e a segregação racial. Calac Nogueira, I. ed., Rio de Janeiro: VOA! Comunicação e Cultura, 2013.

HAESBAERT, Rogério. **Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade**. Porto Alegre, Setembro de 2004. Disponível: <<http://www.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf>> Acesso: 04/06/2017.

HAESBAERT, Rogério. **Da desterritorialização à multiterritorialidade**. Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina – 20 a 26 de março de 2005 – Universidade de São Paulo.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do 'fim dos territórios' à multiterritorialidade**. 6. ed., rev Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

HALL, Stuart. **Quem precisa da identidade?**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

HALL, Stuart; **Que “negro” é esse na cultura popular negra?**. In: HALL, Stuart; SOVIK, Liv (Org.). Da diáspora: identidades e mediações culturais. 1. ed. atual. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2009.

IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos.** São Paulo: Sammus, 2015.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno.** Bauru: EDUSC, 2001.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da Diáspora Africana.** São Paulo: Selo Negro, 2004.

MATTA, João Paulo Rodrigues. **Políticas públicas federais de apoio à indústria cinematográfica brasileira: um histórico de ineficácia na distribuição.** In: MELEIRO, Alessandra (Org.). Cinema e mercado: Indústria cinematográfica e audiovisual brasileira. São Paulo: Escrituras, Iniciativa Cultural, Vol. 3, 2010.

MARÇAL, J. A, SILVA, P. V. B. da; TRIGO, R. A. E.: Movimentos negros e direitos humanos. **Revista Diálogo Educacional**, v.13, n.39, 2013.

MELLO, José Baptista Ferreira de. **O triunfo do espaço.** In: MARANDOLA JUNIOR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de (Org.). Qual o espaço do lugar? geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MONTAGNER, Miguel Ângelo. **Trajetórias e biografias: notas para uma análise bourdieusiana.** Sociologias, Porto Alegre, ano 9, nº 17, jan./jun. 2007.

MONTAGNER, Maria Inez; MONTAGNER, Miguel Ângelo. A teoria geral dos campos de Pierre Bourdieu: uma leitura. **Revista Tempus - Actas de Saúde Coletiva - Antropologia e Sociologia da Saúde: novas tendências**, 2010.

MUNANGA, Kabengele. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia.** In: Programa de educação sobre o negro na sociedade brasileira. Niterói: EdUff, 2000 (Cadernos Penesb; 5), p. 17-34. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-abordagem-conceitual-das-nocoes-de-raca-racismo-identidade-e-etnia.pdf>> Acesso: 03/06/2017.

_____. **Negritude: usos e sentidos.** 3. ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2009.

NAGIB, Lúcia. **A utopia do cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NEVES, David. **O cinema de assunto e autor negros no Brasil.** Cadernos Brasileiros: 80 anos de abolição. Rio de Janeiro: Ed. Cadernos Brasileiros, ano 10, n. 47, p. 75-81, 1968.

OLIVEIRA, André Novais. Entrevista III. [Out. 2016]. Entrevistador: Adriano Domingos Monteiro. Vitória, 2016. 1 arquivo .mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexos desta dissertação.

OLIVEIRA, André Novais. In: GARRETT, Adriano. Conheça a carreira do diretor André Novais Oliveira. **Cinefestivais**, 28 Nov. 2014. Disponível em: <<http://cinefestivais.com.br/curtas-festivais-conheca-a-carreira-do-diretor-andre-novais-oliveira/>> Acesso: 20/05/2017.

OLIVEIRA, Janaína. ***Kbela e Cinzas: o cinema negro no feminino do Dogma Feijoadado aos dias de hoje***. In: XX Festival de Cinema de Avanca. Avanca, Portugal: 2016.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. "**Novíssimo**" cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência. São Paulo, SP. Originalmente apresentado como tese de doutorado, Universidade de São Paulo. 2014.

ORTIZ, Renato. **A procura de uma sociologia da prática**. In: BOURDIEU, Pierre; ORTIZ, Renato (Org.). Pierre Bourdieu: Sociologia. São Paulo: Ática, 1983.

PEREIRA, Miguel. **Cinema e Estado: um drama em três atos**. In: XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel. O desafio do cinema: a política do estado e a política dos autores. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

PRUDENTE, Celso. Cinema Negro: aspectos de uma arte para afirmação ontológica do negro brasileiro. **Revista Palmares**, Ano 1. Número 2. Dezembro 2005.

_____. Cinema Negro: pontos reflexivos para a compreensão da importância da II Conferência de Intelectuais da África e da Diáspora. **Revista Palmares**, Ano 2. Número 3. Dezembro 2006.

_____. **A dimensão pedagógica da alegoria carnavalesca no cinema negro enquanto arte de afirmação ontológica da africanidade**: pontos para um diálogo com Merleau-Ponty. R. Educ. Públ. Cuiabá, v. 23, n. 53/1, maio/ago. 2014.

RAMOS, Guerreiro. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro, Andes, 1957.

RELPH, Edward. **Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência do lugar**. MARANDOLA JUNIOR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de (Org.). Qual o espaço do lugar? geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RODRIGUES, João Carlos. Filmografia. In: **Revista Filme Cultura**. EMBRAFILME, Ano XV – Ago/Out N° 40, 1982.

_____. **O negro brasileiro e o cinema**. 4. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SANTOS, Júlio César dos. A quem interessa o Cinema Negro?. **Revista da ABPN**, v. 5, n. 9, nov.–fev. 2013.

SANTOS, Milton. **O espaço geográfico como categoria filosófica**. In: O espaço em questão. São Paulo: Marco Zero: Associação dos Geógrafos Brasileiro, c1988.

_____. **Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica**. 6. ed. 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX**. Companhia das Letras. 1993

SENNA, João. **Formação dos subcampos do *comics* norte-americano**. BARRETO, Rodrigo Ribeiro; SOUZA, Maria Carmem Jacob de. In: Bourdieu e os estudos de mídia: campo, trajetória e autoria. Salvador: Edufba, 2014.

SENNA, Orlando. Preto e branco ou colorido: o negro e o Cinema Brasileiro. **Revista de Cultura Vozes**. N° 3. 1979.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA JR, Edson Ferreira. Entrevista II. [Set. 2016]. Entrevistador: Adriano Domingos Monteiro. Vitória, 2016. 1 arquivo .mp3 (70 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexos desta dissertação.

SKIDMORE, Thomas E. **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro**. Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1976.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil**. 2. ed. - Petrópolis: Vozes, 2000.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Cinema na Panela de Barro**: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade. Brasília, DF. Originalmente apresentado como uma tese de doutorado, Universidade de Brasília. 2013.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical**: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. Introdução à teoria do cinema. São Paulo: Papyrus, 2003.

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

VIANY, Alex.; AVELLAR, Jose Carlos. **O processo do cinema novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

XAVIER, Ismail. **Do Golpe Militar à abertura**: a resposta do cinema de autor. In: XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel. O desafio do cinema: a política do estado e a política dos autores. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

XAVIER, Ismail. Cinema e descolonização. In: **Revista Filme Cultura**. EMBRAFILME, Ano XV – Ago/Out N° 40, 1982.

WACQUANT, Loïc. **Mapear o campo artístico**. Sociologia, problemas e práticas, n.º 48, 2005.

ZANETTI, Daniela. **O cinema da periferia**: narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social. Salvador: EDUFBA, 2015. Epub. - (Coleção E-Livro) Originalmente apresentada como tese da autora (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, 2010. Modo de acesso: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/18030>

ZENUN, Maíra. **Cinema Negro: sobre uma categoria de análise para a sociologia das relações raciais**. Site Fórum Itinerante de Cinema Negro. 2014. Disponível: Link 1: <http://ficine.org/?p=1097> | Link 2: <http://ficine.org/?p=1112> Acessado: 03/09/2015.

FILMOGRAFIAS NACIONAIS PESQUISADAS

1. As aventuras amorosas de um pandeiro (Waldir Onofre, 1975, 106 min)
2. A boneca e o silêncio (Carol Rodrigues, 2015, 19 min)
3. A batalha do passinho (Emílio Domingos, 2012, 73 min)
4. As filhas do vento (Joel Zito Araújo, 2005, 90 min)
5. A negação do Brasil (Joel Zito Araújo, 2000)
6. A rainha diaba (Antônio Carlos Fontoura, 1974, 110 min)
7. Alma no olho (Zózimo Bulbul, 1973, 11 min)
8. Amor maldito (Adélia Sampaio, 1984, 75 min)
9. Aquém das nuvens (Renata Martins, 2010, 16 min)
10. Barravento (Glauber Rocha, 1962, 74 min)
11. Beatitude (Délío Freire, 2014, 15 min)
12. Braços vazios (Daiana Rocha, 2017, 15 min)
13. Bróder (Jeferson De, 2009, 93 min)
14. Carolina (Jeferson De, 2003, 14 min)
15. Casca de Baobá (Mariana Luiza, 12 min, 2017)
16. Cinco vezes favela (Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Borges, Marcos Farias, 1962, 92 min)
17. Cinco vezes favela – agora por nós mesmos (Manaíra Carneiro, Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal, Cadu Barcellos, 2010, 103 min).
18. Cinema Novo (Eryk Rocha, 2016, 90 min)
19. Cinzas (Larissa Fulana de Tal, 2015, 15 min)
20. Compasso de espera (Antunes Filho, 1973, 94 min.)
21. Contagem (Gabriel Martins e Murillo Martins, 2010, 18 min)
22. Cores e Botas (Juliana Vicente, 2010, 16 min)
23. Deus e o Diabo da terra do sol (Glauber Rocha, 1964 125 min)
24. Distraída para morte (Jeferson De, 2001, 14min)
25. Do que aprendi com minhas mais velhas (Susan Kalik e Fernanda Júlia, 2017, 15 min)
26. Elekô (Coletivo Mulheres de Pedra, 2015, 6 min)
27. Entretornos (Edson Ferreira, 2015, 82 min)
28. Ela volta na quinta (André Novais Oliveira, 2014, 108 min)
29. Fantasmas (André Novais Oliveira, 2010, 11 min)
30. Gabriel Shaolin Mordock (Gabriel Martins, 2009, 19 min)
31. Ganga Zumba (Cacá Diegues, 1964, 100 min)

32. Gurufim da mangueira (Daddara, 2000, 25 min)
33. HIC (Alexander Buck, 2017, 15 min)
34. Kbelá (Yasmin Thayná, 2015, 20 min)
35. Lápis de cor (Larissa Fulana de Tal, 2013, 13 min)
36. Macunaíma (Joaquim Pedro de Andrade, 1969, 110 min)
37. Meninas Black Power (Denize Galião, 2015, 16 min)
38. Mundo Incrível REMIX (Gabriel Martins, 2014, 24 min)
39. Na boca do mundo (Antonio Pitanga, 1979, 100 min)
40. O dia de Jerusa (Viviane Ferreira, 2014, 15 min)
41. O leão de sete cabeças (Glauber Rocha, 1971, 103 min)
42. Pouco mais de um mês (André Novais de Oliveira, 2013, 23 min)
43. Quintal (André Novais de Oliveira, 2015, 20 min)
44. Rainha (Sabrina Fidalgo, 2016, 30 min)
45. Raça (Joel Zito Araújo, 2012, 106 min)
46. Rapsódia para um homem negro (Gabriel Martins, 2015, 24 min)
47. Repolho (Alexander Buck, 2014, 8 min)
48. Rio, 40 Graus (Nelson Pereira dos Santos, 1955, 100 min)
49. Senhor do tempo (Edson Ferreira, 2013, 15 min)
50. Siyanda (Hugo Lima, 2016, 6 min)
51. Tempo de cura | AfroTranscendence (Ana Paula Mathias, 2017, 15 min)
52. Vista a minha pele (Joel Zito Araújo, 2003, 23 min)

ANEXO – ENTREVISTAS COMPLETAS

ENTREVISTA 01: ANDRÉ NOVAIS DE OLIVEIRA

Gostaria de saber um pouco sobre a sua trajetória de vida até se tornar um cineasta, um realizador no campo do audiovisual e se você sentiu necessidade de buscar uma formação? Se sim, qual a sua formação nessa área.

Sou de Contagem. Uma cidade que fica na região metropolitana de Belo Horizonte. É uma cidade bem grande, só que é meio periferia. Geralmente muita gente de Contagem vai trabalhar em Belo Horizonte, trabalhar e estudar.

Eu nasci lá, periferia mesmo, bairro de periferia, minha família de classe média baixa, digamos. Tenho um irmão mais velho que acabou nos filmes e meu pai e minha mãe também.

Começou mais ou menos... eu lembro que fazia um curso técnico de edificações no CEFETES e não estava gostando do curso e na época o meu irmão, que é mais velho que eu, começou a me apresentar alguns filmes que ele gostava. A gente gostava muito de alugar filmes em locadora, ficava o final de semana inteiro assistindo filmes. Ele sempre me influenciou com essa coisa de mostrar os filmes e depois me levar para alguns festivais de cinema daqui de Belo Horizonte. Tem o festival de curtas de Belo Horizonte, que é o festival que existe até hoje, a equipe é bem legal e tem o “N” festival...festival bacana também que tem umas retrospectivas interessantes. E a gente começou a frequentar esses festivais, eu tinha uns 15, 16 anos na época e aí comecei a me interessar bastante. No festival de curtas iam muitos realizadores, nos debates e eu achava muito interessante. E me deu vontade de fazer e eu vi um panfleto da escola livre de cinema em um desses festivais. É uma espécie de curso técnico que tem aqui em Belo Horizonte que ensina o básico de tudo, pra mim foi muito importante. E aí eu resolvi fazer, entrei na escola e lá eu fiz meus primeiros curtas, como diretor e trabalhando em outras funções também. E nessa eu conheci o Gabriel Martins que me chamou para montar a Filmes de Plásticos com o Maurílio. E aí eu conheci ele, fiz assistência para os meus primeiros filmes dele.

E aí continuou a amizade...2014, né...2004 eu

Em 2004 vocês entraram na escola?

É. Foi o ano em que eu entrei na escola e eu dirigi o meu primeiro curta chamado Uma Homenagem a Aloísio Neto. É um curta bem simples que tinha em uma matéria lá ...uma disciplina sobre bitola Super 8. E eu lembro que eu dirigi esse curta e comecei a mandar para os festivais e passou em alguns, passou até em Vitória. E nos festivais eu conheci mais gente também. Foi a época em que eu conheci o Adirley Queiróz que estava rodando com o Canto da Ceilândia. Eu conheci ele lá, aí meio que adentrei nessas coisas dos festivais e fiquei mais apaixonado ainda e com vontade de continuar.

Com essa coisa de conhecer o Gabriel e outras pessoas fiquei animado de continuar mas ao mesmo tempo fiquei com receio de ir diretamente para o cinema e fazer um curso superior de cinema. E aí eu resolvi fazer história. Eu me formei em história na PUC daqui e acabou que essa coisa de trabalhar com história do cinema eu fiquei muito interessado nisso e acabei conseguindo uma bolsa de iniciação científica na PUC para trabalhar com história do cinema mineiro. Escrevi minha monografia sobre o cinema mineiro. E aí alguns curtas rolando, tipo o Fantasmas é dessa época, rodar bastante com o Fantasmas em festivais e nisso um pouco antes a gente montou a Filmes de Plástico, eu, Gabriel e Maurílio. E aí foi isso. Essa coisa da ralação da Filmes de Plástico desde 2009, várias coisas que a gente vêm fazendo e praticamente todos os filmes que eu fiz são da Filmes de Plástico, desde 2009.

E você chegou a dar aulas de história?

Dei aula em creche, mas foi uma coisa bem rápida, estágio também. Acabou que o cinema me tomou bastante tempo.

(Trecho do áudio não compreensível)

E para sua família foi tranquilo você de periferia falar que vai ser cineasta?

Foi um negócio meio difícil porque eu lembro que minha mãe sempre me deu força para as coisas que eu quis. Ela sempre me deu força, e eu sentia, tanto ela como meu pai dando força, mas é aquela coisa, né... onde é que isso vai dar?.

E aí foi. Eu fazia os filmes, mas ao mesmo tempo eu trabalhava com outras coisas. Fiz estágios, pelo CEFETES também e trabalhei durante um tempo na locadora de vídeos. O Thiago Macedo Correia, que é o produtor também trabalhou na mesma locadora. Era muita gente da época do cinema que ia trabalhar lá e era uma das melhores locadoras de BH para filmes raros e clássicos. Meu fim de semana era só assistir filmes. Resumindo é isso .

Em que espaços de reconhecimento você obteve visibilidade como cineasta?

É difícil essa coisa de “se sentir cineasta”. Nesse primeiro filme o interessante pra mim .. essa homenagem a Aloísio Neto rodou em alguns festivais, ganhou prêmios. E com os prêmios eu acabei conseguindo fazer outros filmes com o dinheiro dos prêmios. Essa fase do Aloísio Neto e outras coisas que eu fiz também na escola teve uma certa visibilidade, mas foi pouca. Acho que começou a mudar a partir do Fantasma, que eu fiz em 2010. Um curta que circulou muito, ganhou muitos prêmios e passou em festivais bem legais, tipo, estreou em Tiradentes em uma sessão bem legal que transformou a carreira do filme, digamos assim.

Entendi. Deu abrangência a seu nome. Acabou ganhando uma certa visibilidade.

Sim

Como você consegue recursos para realizar seus filmes, por meio de editais, patrocínios ou você ainda faz filmes com dinheiro próprio. Como funciona?

Os primeiros, tirando os filmes da escola livre, os primeiros tipo o “Fantasma” “Um pouco mais de um mês” foram feitos bem na “tora” mesmo, sem dinheiro ou com pouco dinheiro. Infelizmente sem poder pagar a equipe. Foram feitos basicamente sem grana mesmo. Os filmes da Filmes de Plástico em geral daquela época, de 2009 até 2012, 2013 mais ou menos, a maioria era feito sem dinheiro de edital. Tem um curta nosso de 2011 que foi o primeiro filme que a gente fez com edital, que é um curta do Gabriel que se chama “Dançando eu pedi uma arma para o seu alcides” (acho que o nome é esse) e esse passou no edital de Minas Gerais. Foi o primeiro. E tem a coisa do “Ela volta na quinta” também, que é um caso diferente também porque ele ganhou edital, só que ganhou edital pra gente fazer um curta e a gente acabou pegando o dinheiro e fazendo um longa.

Vocês pegaram o dinheiro e fizeram um longa. É essa a história

Ele [o filme] ganhou 87 mil em um edital de Minas Gerais, que é o mesmo edital que “Dona Sônia..” passou e aí eu vim trabalhando o roteiro e achei que estava mais para um longa. Usamos uma equipe bem reduzida, infelizmente pagamos pouco como se fosse para fazer um curta mesmo. E tinha uma coisa que beneficiava essa coisa de ter pouca gente, de ser um filme menor, de se passar grande parte do filme na casa dos meus pais. Mas foi isso.

Tem o “Quintal” que é o último curta que eu dirigi, ele havia passado no edital de curtas de baixo orçamento daqui. É um edital que deu 25 mil reais. Então foi uma coisa (ele fala uma palavra que não é possível entender) também. De novo foi aquela coisa assim de um filme simples, apesar de ter efeitos especiais que foi bem tranquilo de ser feito, foi uma coisa pequena, não tão pequena como “Ela Volta na Quinta”, mas pequena também. E tem agora um longa-metragem que eu vou dirigir ano que vem que passou no mesmo edital também e que vai ser um longa com dinheiro de longa. Só que um orçamento bem reduzido para um longa. Vai ser tipo um BO (baixo orçamento) com um dinheiro maior.

Edital de Minas Gerais mesmo ou é nacional.

É de Minas com dinheiro nacional também. Dinheiro do fundo setorial.

Entendi. Baixo orçamento?

É baixo orçamento.

E tem uma particularidade também. Uma coisa do “Ela volta na quinta” que acabou que filmar mesmo a gente usou os 87 mil que havia ganhado do edital e a gente acabou ganhando um dinheiro pra finalização, aquele edital do Rumos Itaú Cultural. Ganhamos 150 mil para finalizar o filme. Então teve mais esse dinheiro que veio depois da filmagem.

Você já enfrentou dificuldades por ser realizador negro nesse processo de captação?

Como tem esse sistema dos editais que a gente envia projeto e fica aguardando ser analisado, é difícil saber se teve algum problema relacionado a isso. Mas uma coisa é muito doida de notar é que nesses anos que eu estou fazendo, desde 2004, que eu estou frequentando festivais, convivendo com pessoas assim, você vê que tem uma parcela bem pequena de negros fazendo

cinema, diretores e diretoras negras. Diretoras negras menos ainda. Mas tem isso e acaba que nos festivais sinto de certa forma meio... meio que um peixe fora da água, de não ver meus iguais, principalmente essa coisa de pessoas da periferia também. Sentir em um lugar totalmente elitista que às vezes oprime bastante. Eu senti que estou lá, mas de certa forma meio resistente e por ser de periferia, ser negro, ser pobre. Eu e o Gabriel e a gente conversa muito disso, o Gabriel é um artista que é negro também, seria até legal você entrevistá-lo. A gente conversa e vê essas questões. Tem um outro cineasta negro daqui de BH que seria legal você conversar com ele também, o Leonardo Cata Preta, que é um animador.

Não conheço. Vou anotar aqui.

Ele é desenhista. Eu sempre converso com ele sobre isso. Mas é isso, não tem jeito de saber exatamente. A gente sabe mais ou menos como o racismo funciona. Então é difícil saber isso, mas a gente sabe mais ou menos como funciona as coisas. Às vezes as coisas se tornam bem difíceis por causa da sua origem, por causa da sua cor.

Por outro lado você também acha que nunca foi beneficiado por ser negro.

Acho que não. Creio que não.

Eu queria saber sua opinião sobre as políticas públicas direcionadas a produtores e realizadores negros e negras? Por exemplo o Curta Afirmativa e o B.O Afirmativo lançado pelo MINC.

Eu acho muito importante. Até o Gabriel mesmo ele tem um projeto de Filmes de Plástico que ele dirigiu que acabou sendo contemplado pelo curta afirmativo. Acabou que ele ficou em terceiro suplente e acabou que deu uns problemas nos projetos que estavam na frente e ele acabou sendo chamado. E a gente fez o filme e ele está quase pronto, se chama "Nada". E tá finalizando o filme e o Gabriel mesmo mandou um projeto de longa para o BO afirmativo e está esperando o resultado.

É isso, eu acho importante porque acho que vai de encontro também com essa situação que você começou a falar de... (ele interrompeu)

Essas políticas vêm de encontro ao momento que a gente está vivendo, que você mesmo comentou, que está surgindo vários cineastas negros. É uma coisa que eu noto no Minas

Festivais conversando com várias pessoas, pipocando de realizadores negros em vários lugares, sabe. Eu acho muito interessante esse tipo de política. Precisa sim.

Para você existe dificuldades ou entraves para um diretor negro no setor audiovisual brasileiro de uma maneira geral? Se sim, quais?

Acho que sim, né, cara. Essa coisa do racismo e você constatar que a grande maioria dos filmes são feitos por pessoas brancas. Acho que é uma dificuldade até em se adaptar, entendeu. Não se adaptar mas se sentir representado dentro do cinema. Pra se sentir confortável dentro desses ambientes...tem aquela coisa da impressão de que você está invadindo, né. Um local que era pra ser seu também. Então eu acho que tem essa dificuldade assim de romper barreiras e de tirar estereótipos. Se responsável... é... de você ter uma responsabilidade grande de dizer as coisas da forma que você fala as coisas dos filmes. Até entrevistas mesmo, uma certa responsabilidade sua para meio que vencer determinadas coisas. Então acho que tem uma dificuldade sim ...é uma coisa meio desigual, né. Não era pra ser assim.

E você já passou por alguma situação de constrangimento nesse contexto de preconceito?

Ah, tipo festa de festival, essas paradas assim. Já aconteceram algumas coisas estranhas assim. E alguns comentários eu vi um aqui e ali que você fala assim, sabe? se isso não for racismo eu não sei o que é. Então tem casos. Tem casos específicos, pontuais que você vê, tipo o Rio Grande do Sul nas vezes que eu já fui lá, tenho grandes amigos lá, mas já sofri algumas coisas lá bem estranhas. De maneira geral assim, de estar em ambientes muito elitistas. Ir com filme pra Cannes, por exemplo, se sentir meio constrangido. Festivais internacionais eu acho que pelo menos pra quem é do Brasil que vai não tem uma coisa tão direta. O racismo às vezes não é direto.

Mas no próprio festival de Cannes você se sentiu constrangido. Não constrangido, mas você percebeu algum tipo de preconceito velado?

Porque tipo, algumas coisas sim, mas tem algumas coisas que você ...você entra em um ambiente assim e você é a única pessoa negra do local ou uma das únicas pessoas negras do

local cheio de gente, sabe. Tem alguma coisa errada aqui. Então essas coisas de pensar assim, né...essa questão assim, sabe.

Como é feito o trabalho de divulgação e distribuição das suas obras?

Da Filmes de Plástico no geral a gente teve umas experiências com os curtas. Então é isso, tipo, é uma coisa bem simples. A gente faz o filme, começa a divulgar na página do facebook e começa a mandar para os festivais. E divulgar sempre que passa em algum festival. A coisa é mandar para todos os festivais possíveis. Tem isso assim. Acaba que a gente conseguiu vender muitos dos nosso filmes para a televisão, passa no canal Brasil. É uma coisa massa que a gente fica feliz. A gente costuma colocar depois de dois anos do curta, né. Que é meio que o período onde passa nos festivais a gente costuma colocar no Vimeo, a gente tem um canal no Vimeo. A gente costuma colocar os filmes lá. E agora a gente está com o canal do Youtube que dá uma abrangência maior. Geralmente nas buscas cai mais no Youtube. Agora a distribuição do “Ela Volta na Quinta” que foi o longa a gente teve uma distribuidora que foi a Vitrine Filmes e que conseguiu chegar em vários cidades no Brasil. Não tantas que a gente gostaria de passar, né. A gente sabe que questão de distribuição é difícil. É um filme pequeno.

Quando você fala que chegou às cidades você fala de salas de cinema?

A gente entrou em circuito comercial mesmo. Foi pra 25 de fevereiro desse ano a gente conseguiu entrar em circuito comercial. Ficamos algumas semanas nas salas e conseguimos colocar, tipo, em Porto Alegre em duas salas, em Goiânia, aqui em Belo Horizonte a gente conseguiu duas salas. Em São Paulo, até em Vitória...não sei se passou. Não, acho que em Vitória não entrou não. Passou na Paraíba, no Ceará, Recife.

Você considera que tem um trabalho de militância em torno das questões raciais ou crítica social? Se sim, e de que forma isso é trabalhado.

Eu acho que tem sim e acho que tem uma coisa que é direta e algumas pessoas acham que não é direta, mas é direta. E é uma coisa bem característica de uma coisa de detalhes. De tomar bem cuidado com os personagens negros que estão sendo inseridos nos filmes. Então tenho todo esse cuidado e essa meio que uma guerra simbólica de colocar pra fora os personagens negros que

nem sempre estão envolvidos em questões de tráfico de drogas, com violência, com coisas que...questões sociais, né. Então acho que tem esse cuidado que eu acho muito importante e que tenha a representatividade de mostrar personagens negros, de mostrar uma família negra como o “Ela Volta na Quinta” ao invés de mostrar uma família branca, eu acho que isso é algo totalmente político. Eu diria que está sendo feito mais vezes e é simplesmente representar a família negra no filme. Acho importante. E tem no caso da Filmes de Plástico no todo tem obras mais diretas também como o “Rapsódia para o Homem Negro” do Gabriel. E tem projetos mais pra frente e eu acho que virão de uma forma mais direta também. Eu gosto de pensar assim, que só essa questão da representatividade acho que é algo muito importante.

E qual o seu posicionamento sobre as questões raciais no Brasil, pensando como um profissional de cinema. Sabendo que ainda é um tema muito complicado.

Eu acho que questões da militância do movimento negro está indo para um caminho muito legal de envolver a questão das artes, acho que sempre envolveram, mas eu acho que está tendo uma força maior de muitos lados da sociedade e tá colocando (apondo) várias coisas, questões de racismo, claro que essa coisa esta cada vez mais exposta de pessoas com tendência de direita mais extremas, mas eu acho que estamos passando por um momento muito interessante. Você vê que até mídia assim tá meio que ...não apoiando, mas de ter uma representatividade maior. Claro que é pouco ainda. Você vê em novelas como é a dificuldade desse (indício), mas em questão das artes assim, de uma maneira mais especial, em questão de teatro, do cinema. Igual eu falei, acho que tá crescendo muito a questão da representatividade do negro. Por causa do surgimento de muitos cineastas negros. Não só cineastas, mas muitos artistas negros e que é uma coisa diferente, né. Se for pensar a questão do cinema dá pra contar nos dedos os cineastas negros que estão seguindo...digamos fazer um longa de ficção. Na (história) do cinema você vê Waldir Onofre, o Zózimo, Jeferson De, Joel Zito e agora eu creio que daqui uns três, quatro, cinco anos estará surgindo vários filmes de cineastas negros. De longa, de ficção, documentário. Eu acho que é ainda é um caminho muito grande de se percorrer, mas está melhorando.

Você considera que seus filmes traz alguma discussão ou engajamento em torno da questão do negro? Sim ou não? Ou existem outros temas que você discute? Que temas você costuma tratar em seus trabalhos?

Eu acho que tem a questão do cotidiano, ele está bem presente e vai continuar presente em alguns filmes. Tem a questão da periferia também, retratar a periferia, de personagens digamos, pouco representados ou marginalizados. Acho que de certa forma um pouco de humor em situações cotidianas, do dia a dia. Acho que é meio que isso. Os temas principais.

Como a tecnologias, as mídias digitais têm beneficiado o trabalho de cineastas negros no Brasil, hoje?

Eu acho que esse boom de vários cineastas negros, cineastas de periferia também se deve muito a isso...essa coisa da tecnologia mais baratas. Essa questão do barateamento de câmeras digitais, de software. Então eu acho de total importância. Totalmente importante porque é isso, né. Tipo, eu acho que tem uma coisa muito massa assim que a gente escuta de algumas pessoas que assistem aos filmes da Filmes de Plástico de falar “nossa, o legal que eu vendo o filme de vocês dá a impressão que a gente pode fazer também”, e isso vindo de pessoas da periferia, vindo de negros.

Engraçado, que é a minha percepção também. Eu falei: “é possível fazer cinema aqui na periferia”, quando eu conheci o trabalho de vocês.

Eu vejo que tem isso também. Então eu acho que a tendência é aumentar, porque passa por essa questão dessa percepção de que é possível fazer parte da percepção digamos, econômica também. Hoje pegar uma 5d emprestado com um amigo é muito mais possível do que a dez anos atrás quando não existia 5D, mas pegar outra câmera, boa, né. Juntar a equipe, fazer, editar no adobe. São certas facilidades, né.

Sobre a questão do cinema negro no Brasil, o que você pensa sobre essa discussão, sobre esse debate acerca do cinema negro brasileiro? Pra você essa categoria tem alguma importância e por que?

Tá meio em processo ainda. Eu acho que é interessante falar que existe um cinema negro. Pelo menos agora eu não vejo uma coisa ruim dessa coisa de falar, só que tem essa questão assim de pensar que tem que ter filmes mais diretos, mas tem que ter filmes indiretos também que simplesmente é um cineasta negro falando sobre uma coisa que ele quer contar. Então é algo

que está em processo dentro da minha cabeça, mas eu acho válido. Tocar pelo menos na questão do cinema negro de ser um cinema feito por negros. Não equivale colocar um limite do que que é, do que não é e o que pode ser, do que não pode, da maneira que pode ser falada. Então, tomar cuidado.

Você acha que o cinema negro ainda precisa de uma legitimação dos agentes que formam o grande campo do audiovisual. Refiro-me a críticos, curadores, outros cineastas, a própria Ancine. Ou já é uma categoria que já está consolidada, legitimada ou está tá em processo....

Eu acho que está em processo. Eu sinto falta dos festivais passarem mais filmes de cineastas negros. Aí já vem para o lado da questão da crítica também, que passa nos festivais. A crítica pra escrever mais sobre eles, possivelmente. E as políticas públicas, como o curta afirmativo seja só o começo de mais coisas. Porque estamos em um processo e tá muito incipiente ainda, falta muita coisa a ser feita. Falta muita coisa para ser conquistada.

Como você avalia esse cenário atual desses novos diretores negros que estão surgindo? E dessas produções que estão surgindo? é um cenário promissor?

Eu acho que é um cenário promissor. Nos últimos anos teve muita gente fazendo os primeiros curtas. Muitos cineastas negros, e muitas cineastas negras também fazendo os primeiros curtas. Eu sinto que em alguns (ele fala uma palavra que não entendi) já tem a questão estética de algo mais, não biográfica, de algo no cinema mais de autor, que tem uma linguagem própria. E eu acho que essas pessoas vão acabar fazendo vários curtas nos próximos anos. Claro que tem que ter incentivo pra isso, mas eu só vejo tanto fazendo filmes independentes quanto fazendo filmes com editais, tanto do curta afirmativo como de outros. Então isso está crescendo. A tendência é crescer cada vez mais. Assim, né, tipo, (trecho do áudio não compreensível) essa coisa. Eu tenho pensamento positivo que isso vai continuar sendo feito.

Você foi um dos poucos diretores negros do Brasil que foi pra Cannes. Como foi essa experiência de ter um filme selecionado? Você foi duas vezes?

Duas vezes. Com o “Um pouco mais de um mês” em 2013 e “Quintal” em 2015. Foi muito louco, porque a gente tem uma ideia da coisa assim muito distante. O caso do “Um pouco mais de um mês” foi um processo até gradual que o filme passou em Tiradentes, estreou em Tiradentes em 2013 e aí um dos curadores da Quinzena de Realizadores de Cannes estava lá e aí pediu o filme, gostou e pediu o filme. Aí tem sempre aquela coisa de “Mas será que vai e tal”. Aí quando falaram que ia mesmo a gente se assustou bastante, foi um negócio muito doido. E foi muito interessante que foi a galera praticamente toda do filme, uma equipe pequena. Foi a galera toda e a recepção foi muito boa. Foi muito gratificante. Uma coisa que ajudou muito a gente a pensar em várias coisas e foi muito bom. E agora em 2015 que teve de novo foi mais uma surpresa, porque até pelo jeito do filme, as características do filme a gente achou que nunca ia passar. Passou e foi ótimo e teve particularidades assim que os meus pais foram. Meu pais foram, foi a primeira viagem internacional deles e foi fantástico. Foi do caramba. E é isso, aquela coisa de pensar que está distante, e eu ainda acho que está distante mesmo, eu acho que são coisas bem específicas mesmo. Não é um negócio... não é questão de fácil, mas é algo realmente bem difícil de acontecer. Duas vezes, a gente fica muito feliz. Em questão até do mercado do cinema, que é grande, né. Essa coisa da comercialização de filmes assim, algo muito sério.

E vocês foram premiados?

Um Pouco mais de um mês ganhou uma menção honrosa.

Você falou dos seus pais, como é esse processo de trabalhar com eles nos seus filmes? Deve ser um processo desafiador trabalhar com não-atores, ainda mais quando eles são seus pais (risos). E pensando na questão da interpretação, na representação de atores negros. Você trabalha com sua família abordando temas cotidianos de uma família negra, fato não é comum na cinematografia brasileira. E como que é isso pra você? Como que é isso nas suas obras?

Isso surgiu de uma forma bem natural. Você podia usar as parentes que é algo que a gente já havia feito com alguns amigos e parentes em alguns filmes da Filmes de Plástico. O “Ela Volta na Quinta” a ideia principal já era tratar a família negra e pensar no caso deles assim, e no “Quintal” acho que foi uma vontade de trabalhar com eles de novo. Eu gosto muito porque eles

atuam e acho que tinha tudo a ver a gente retratar eles de uma forma diferente e eles sendo eles mesmos, só que com a diferença assim da coisa de colocar um realismo fantástico. De quebrar um pouco essa coisa do naturalismo nos outros filmes. E foi muito interessante, muito prazeroso e hoje é muito doido assim, tipo, ver meus pais e meu irmão também atuando em outros filmes. Eles ganhando prêmio. E é isso, continua fazendo e com vontade de fazer mais. Está sendo prazeroso, uma coisa muito doida.

Como que você avalia esses processos da crítica e de curadores em relação às obras de alguns diretores negros? Você percebe que eles têm um tratamento diferenciado?

Éh, não sei falar assim, acho que questão de curadoria talvez teria que ter assim ...não sei assim falar, cara... por que é isso, tipo, essa questão da crítica, principalmente a crítica que cobre festivais acaba que escreve sobre os filmes que estão nos festivais, né. E se tem filmes de diretores negros lá eles cobrem e não vejo nenhuma coisa diferente em relação a isso. E de curadoria eu sinto que falta mais filmes que falam da periferia, que falam do negro, mas eu também não sei avaliar questão da curadoria que é algo muito específico de festival pra festival e saber quais filmes eles recebem lá, ao todo, né.

ENTREVISTA 02: EDSON FERREIRA

Gostaria de conhecer um pouco sobre a sua trajetória de vida até se tornar um realizador audiovisual, um pouco da sua trajetória nessa área. Você sentiu necessidade de buscar formação? se sim qual a formação nessa área?

Eu venho do magistério, sou egresso do magistério. Eu me formei em geografia em 98 e foi meio assim que .. aquele período da vida em que você não sabe muito bem o que você vai fazer e eu lembro que o meu primeiro vestibular foi para jornalismo, mas eu não passei e fiquei naquela "o que eu vou fazer.. o que eu vou fazer?" aí veio a geografia. Curiosamente a geografia veio porque eu sempre tive umas interrogações sobre essa necessidade de conhecer o outro, quem é o outro e esse outro desconhecido, digamos assim, né ...entre aspas.

E a geografia pelo fato de você lidar com uma gama...principalmente no campo da geografia política de culturas e povos diferentes, então eu fiquei muito naquela ideia de quem é esse "outro". Mas eu sempre tive a arte muito presente, desde criança eu sempre gostei de atuar, brincava que estava atuando, eu criava personagens. Eu tinha amigos e a gente fazia teatrinhos, aquelas coisas bem de criança mesmo. Sempre tive uma ligação muito grande com a música, meu irmão é músico, meu pai sempre gostou muito de música então em casa a gente tinha...não exatamente aquela efervescência de pessoas irem em casa e tal, mas havia um despertar para a questão da arte, sim.

Mas em contrapartida vinha sempre aquela visão de que o artista é alguém que não vai muito à frente porque é muito difícil e é melhor seguir por aquele velho caminho: engenharia, direito ou medicina e tal. E aquilo ficava meio no ar e eu acabei não seguindo esse caminho. Mas ao longo do tempo eu comecei a sentir essa necessidade da volta a essa vocação artística. E aí eu ainda enquanto lecionava eu me reaproximei das artes dirigindo peças na própria escola onde eu trabalhava. Eram projetos culturais com alunos....e aí eu fiz o meu primeiro trabalho, meu documentário chamado Auroras de Ébano, que é sobre a questão racial, que eu vinha de um estudo acadêmico sobre a questão racial do negro no Brasil e aí eu transpus isso para o campo de uma linguagem audiovisual.

Mas isso...assim...autônomo? sozinho.

Autônomo. Totalmente autoral. Eu comprei uma câmera na época e fiz o documentário sozinho. Eu tive uma interferência de um amigo no campo da montagem, que era uma coisa que eu ainda não dominava. E fui embora, e ao longo do tempo eu fui me envolvendo mais, me sentindo mais próximo desse "fazer audiovisual", até que em 2008 eu efetivamente larguei o magistério depois de 15 anos de magistério e me dediquei ao cinema. Foi na época em que eu entrei na pós graduação em audiovisual e multimídia na Ufes. A especialização me abriu um campo de contatos de network entre pessoas e houve um crescimento. A partir daí eu fiz mais outros documentários, em 2011 eu fui contemplado, pela primeira vez contemplado em editais, um financiamento que não vinha do meu próprio bolso para realizar os projetos e aí já foram três de uma vez, foi um projeto de curta chamado Sombras do Tempo, um edital de desenvolvimento de longa-metragem, que foi Beatriz que já está pronto, está aí para ser colocado em mecanismos de incentivo, e o meu longa que foi o Entretornos.

De lá pra cá eu comecei a ter um financiamento privado, digo, não é privado ..é um financiamento que não vinha da minha própria fonte. Financiamento externo que foi financiamento público através desses mecanismo de incentivo estadual. Atualmente eu continuo realizando. A gente vive assim... meio que períodos de altos e baixos. Então o período que você consegue ter uma produção um pouco mais consistente e outras épocas menos. Eu também sou ator, então junto com a carreira de diretor e de roteirista...eu sigo com a carreira de ator realizando curtas, participação em projetos de outras pessoas e tal. E assim, o momento é esse. Atualmente eu estou escrevendo ..aliás, já terminei um outro roteiro de longa, que é o terceiro, também fruto de um edital da Secult, que agora se chama desenvolvimento de projetos de longa-metragem. Terminei esse projeto. Em paralelo vou atuando e realizando outros projetos aqui e ali.

E seu interesse pela atuação, como que surgiu?

Surgiu muito antes do querer ser diretor. Quando eu era criança eu tinha muito essa vontade... eu sempre tive um olhar para o outro e principalmente no campo do cinema, na televisão... é uma coisa que eu tô, inclusive hoje resgatando na minha carreira de ator e como preparador de elenco também como se dá a construção de um personagem? como que o ator sai "do zero" e cria um personagem e desenvolve o personagem, seja pegando o roteiro seja concebendo como esse personagem fala, como esse personagem se relaciona com os outros. Então esse processo de construção do personagem, embora claro como criança você não tem isso, você está ali no estado de você observar. Eu assistia muito filme, muita novela e eu achava interessante quando o ator estava dando entrevista e eu falava "caramba, é outra pessoa" quer dizer, é outro jeito de falar. E aquilo me instigava, mas de uma maneira muito embrionária ainda. Mas o desejo de atuar sempre esteve muito presente. Só que eu comecei como diretor e era interessante porque, principalmente nos meus trabalhos de ficção a direção de atores, o lidar com atores sempre foi algo que eu tive muito cuidado. Então eu costumo dizer que existem diretores que são muito diretores de fotografia, existem muitos diretores que são diretores de arte e existem diretores que são de uma maneira mais intensa diretores de atores e eu em quadro nesse grupo. Essa proximidade, entender e caminhar junto e construir junto essa dramaturgia que eu acredito que vai se complementando com o trabalho do ator.

Normalmente por exemplo, nos meus roteiros eu tenho o diálogo mas eu não tenho aquele diálogo que precisa ser dito de maneira *ipsis literis*, eu sempre conto com o ator e que ele me

acrescente. Muito de me preocupar "ah, eu tenho por exemplo um personagem que é... vamos pegar um personagem atual que eu estou desenvolvendo nesse meu roteiro que é um borracheiro de beira de estrada. Então eu tenho um borracheiro na minha cabeça, mas quando eu trago o ator... que borracheiro esse ator vai me trazer?

E aí isso complementa a minha própria visão do personagem e assim a gente constrói junto. Então hoje eu me vejo desse dois lados, um lado atrás da câmera e outro lado na frente e eu sinto que são os dois lados da mesma moeda que há uma complementaridade entre esses dois mundos

Eu vou aproveitar então que estamos nesse assunto. Como esse trabalho de ator contribui para o seu trabalho de diretor e vice e versa, como o seu trabalho de diretor contribui com o de ator?

O trabalho do ator é ...eu entendo como co-criador e quando o ator entra no projeto e no processo o crescimento do projeto ele se torna mais nítido porque o ator traz um pouco de si, um pouco do seu conhecimento, da sua história e da sua visão daquele personagem e aquilo se complementa ao que o diretor está pensando. Então quando eu estou diante de um projeto eu olho esses dois lados. Eu olho o lado...é uma coisa até um pouco "meio esquizofrênica" porque ora você está como um, ora você está como o outro, então o Edson diretor acaba dialogando com esse Edson ator, e eu me coloco no lugar do ator e me coloco no lugar do diretor. Então há uma complementação de pensamentos e de ideias. E aí tem o Edson roteirista também, né, então ...mas eu sinto que isso é bom, é enriquecedor esse processo.

Em sua atual realidade, você está priorizando alguma dessas carreiras? (Porque a pouco tempo eu vi que tem uma empresa no Rio de Janeiro que está te agenciando).

É aquela história, é um paralelismo. Embora esse paralelismo tenha seus momentos mais A, mais B e mais C. Por exemplo, como hoje eu estou terminando um projeto como roteirista, em paralelo esse projeto está sendo escrito em editais para que eu exerça o trabalho de diretor nesse projeto, mas em paralelo no trabalho da agência e outros caminhos que eu buscando, de fazer testes ou efetivamente fazer algum trabalho como ator, então isso vai caminhando junto.

Inclusive ministrar oficinas né?

Isso. Agora eu estou nesse momento muito forte de ministrar uma oficina de preparação de atores para cinema, que eu fiz uma primeira edição e foi um sucesso muito grande. As pessoas gostaram muito e agora eu estou nesse momento de... propor uma nova turma que vai ser agora no final do mês de novembro. Então a gente acaba se voltando para uma ou outra coisa. Eu estou agora terminando de montar uma web-série que é a partir de um show que eu captei as imagens ...na verdade era um objetivo apenas de registrar o momento do show, que é um show de um músico e ele chamou amigos para trabalhar, fazer um projeto junto chamado "Parceiros", e eu tive a ideia de fazer uma série, então agora eu estou como diretor também montando esse material e logo logo ele estará sendo disponibilizado na rede.

Então é um caminho que eu vou seguindo assim

Em que espaços de reconhecimento e consagração você obteve visibilidade como cineasta?

O Sombras do Tempo que foi o curta de ficção, primeiro curta de ficção, teve alguma participação em festivais, não foi muito grande. Eu nem vou dizer que é por conta do próprio filme, porque o filme é preto e branco, é um filme sem diálogo, é um filme com uma narrativa muito aberta. Ele automaticamente acabou tendo uma...esse foi canalizado para alguns certames bem específicos e foi interessante, foi legal, mas o Entretornos foi o que me deu mais visibilidade. É um filme que passou por mais de 15 festivais, teve 7 prêmios. Prêmios internacionais. O Entretornos foi para o festival de cinema latino-americano, em Havana, talvez um dos maiores festivais da América Latina hoje, um festival de quase 40 anos de existência. Foi muito bom ter o filme lá. Eu sinto que foi uma abertura muito grande para o meu trabalho, para que as pessoas conhecessem um pouco do meu trabalho. Ele esteve em festivais do México, dos Estados Unidos, no Brasil... e aí pegando um pouco o Espírito Santo o filme estreou no Festival de Cinema de Vitória e ganhou o prêmio de melhor filme pelo júri popular naquele ano. Depois ele foi pra Cuba, México. Estados Unidos e voltou ao Brasil em festivais de norte a sul e recebeu prêmio de melhor filme no Festival de Cabo Frio. Recebeu o de melhor roteiro, melhor atriz e melhor montagem no festival Guarnicê de Cinema e outros festivais em que ele ..no Chile ele teve dois prêmios de melhor filme. Foram festivais que acabaram me aproximando ainda mais de outros realizadores e realizadores negros também e do público em geral. Eu comecei a ser visto e principalmente no caso do Espírito Santo, como é um estado onde a produção de longa metragem ainda...eu digo que a gente está vivendo a nossa retomada do cinema de longa-metragem... foi primordial, inclusive para o próprio cinema daqui esses

prêmios, porque acabou colaborando para que se visse o Espírito Santo e no momento em que havia outros realizadores, como o Rodrigo Aragão, como o Rodrigo de Oliveira, como a Luiza Lubiana. Então foram caminhos que foram trazendo para o Espírito Santo uma certa visibilidade. Eu sinto que o Entretornos colaborou um pouco para esse processo.

Você considera que a partir do Entretornos que você consolidou, digamos assim, seu nome dentro do campo do audiovisual?

Sim. Entra no mapa e é curioso isso ..antes do Entretornos a gente foi até o Rio de Janeiro e fizemos uma mostra de cinema, mostra de curtas capixabas no Rio, no Nós do Morro, com meu amigo Guti Fraga, que é o coordenador do nós do morro. E eu lembro que quando nós fizemos a exibição foram 3 ou 4 curtas capixabas e depois a gente abriu um debate e algumas pessoas falaram ...e eu lembro bem de uma pessoa que falou "eu nem sabia que existia cinema no Espírito Santo...que se fazia cinema no Espírito Santo". Claro, é um público leigo, né, que estava ali, mas querendo ou não fica ...você não imagina que vai ouvir isso. Você imagina que a pessoa pode falar "olha, eu não conhecia" mas dizer que não sabia que existia. Então é algo que a gente começa a tentar resgatar um pouco, né. Esse momento de produção.

Como você consegue recursos para realizar seus filmes? Editais, patrocínios... você poderia falar desses dois momentos, quando você fazia filmes sem verba e a partir do momento que você começou a fazer com verba.

Eu fiz o Auroras de Ébano, que foi com recurso próprio. Fiz o Frames, que foi um documentário sobre fotojornalistas (trecho do áudio não compreensível) no estado, e foi um documentário de maneira bem precária porque eu tinha acabado de fazer o Auroras e aí eu tava sem grana, depois eu acabei vendendo a minha câmera e eu só tinha uma câmera cyber shot, uma câmera fotográfica. E era uma época em que você dizer que fazia um projeto com câmera fotográfica ninguém fazia. Hoje você tem aí a 5D da vida que fazem isso a torto e a direito, mas na época não... aí eu acabei fazendo com câmera fotográfica e registrei e foi um projeto bem experimental de documentar a vida de fotojornalistas feito com uma camerazinha básica e com recurso próprio também. Depois eu fiz o Marcas da Vila, que é o projeto que foi o meu TCC da minha especialização em audiovisual. Então foram esses três projetos feitos. Fiz um videoclipe também sem recurso próprio, um ou dois videoclipes sem recurso próprio, com recurso próprio

(depois ele se corrige. os videoclipes foram feitos com recursos dele). E depois veio o Sombras do Tempo e o Entretornos que foram com recursos. Quer dizer, é um salto grande porque você começa... e eu acho que aí entra um ponto fundamental que é o empoderamento que você passa a ter. Porque você sai de projetos que custam algumas centenas de reais para projetos em que você entra nos 5 dígitos, ou no 6 e 7 dígitos. E você começa a ter um certo empoderamento... por exemplo, no Sombras, eu tinha uma equipe de quase 30 pessoas que eram meus subordinados e no Entretornos eu tive quase 200 pessoas. Então é como se eu tivesse...como se eu fosse gerente de uma empresa com 200 funcionários.

O sombras foi 80 mil edital da secult e o entretornos foi 500 mil, acabou sendo com um pouquinho mais porque eu precisei pegar a mais pra poder terminar.

Da lei Rubem Braga..

Da lei Rubem Braga. E também teve financiamento privado. Teve algumas empresas...valores menores, mas teve.

Então entra aí um empoderamento do negro enquanto alguém que está a frente de um projeto em que comanda apesar de você ter uma produção você está ali como proponente do projeto, tanto no sombras como o Entretornos eu era o proponente. No fundo a verba foi minha, a gente acaba delegando esse gerenciamento da verba para alguém, mas efetivamente é você que é o dono “da coisa”. E aí tem o salto não só de qualidade mas de visibilidade e de entendimento de que você tem um empoderamento agora. Claro que eu não atribuo esse empoderamento único e exclusivamente a questão financeira, porque quando eu fazia os outros projetos, embora alguns deles houve participação de duas ou três pessoas, algumas dessas pessoas foram remuneradas e você tem um empoderamento por conta de você ter um recurso financeiro que você está dando para aquela pessoa e você fala “quero que seja assim” e a pessoa vai fazer, embora ela contribua e eu sou aberto a isso, mas tem uma palavra final, né.

Eu sinto que esse salto de qualidade veio também por conta de você ter mais pessoas que acabam te orientando, te auxiliando nesse processo de construção da história, desde a concepção do roteiro até o produto final. Eu sinto que esse financiamento acaba colaborando para um salto de qualidade e de entendimento de uma maneira mais intensa de que você é um negro que está fazendo. É um negro que ganhou o edital. Um negro que não está só ali como assistente, que não está só como alguém que carrega a caixa. Você não tem essa hierarquização que você vê em outros campos da sociedade.

Uma pergunta que não está aqui no roteiro: você foi um dos primeiros aqui no estado a ser um realizador negro? ou você conhece algum outro... a conseguir um financiamento público?

Existem outros realizadores, por exemplo o Markus Konká, que fez em 2008 ou 2009 um longa documentário chamado Meninos da Guarani e foi um financiamento privado, mas ele recebeu financiamento e acabou se tornando um longa-metragem. Eu fui assistente dele na época. Fora ele eu não conheço outros realizadores negros que tiveram um financiamento de longa. Tem o Alexander Buck que fez um curta com financiamento do Minc. Ele fez um curta pelo edital do Minc curta afirmativo. Agora negro de longa de ficção e sendo bem específico, fazendo um recorte com edital público, só eu, que eu me recordo agora.

Você já enfrentou algum tipo de dificuldade nessa questão de captação de recursos por ser um realizador negro, ou já se sentiu beneficiado por ser negro?

Embora eu diga que tenha feitos algumas ...os meus projetos anteriores aos projetos de financiamento específico eu acabei tendo um trocadinho aqui e ali e esses trocadinhos vieram por amigos, pessoas que eu já conhecia a um tempo. Então esse financiamento acabou vindo de uma maneira tranquila. No caso dos dois projetos, dos três, vamos colocar assim... no caso do roteirista quatro, aliás, que foi o Sombras, o Beatriz que é o longa, o edital de longa de roteiro, o Entretornos e esse agora que eu acabei escrever que é o “Da Terra se Cria”. Foram projetos que tiveram um financiamento público. Nesse campo do financiamento público eu passei pela formatação do projeto e depois pelo pitching e defesa oral. Não senti em nenhuma dessas instâncias algum cerceamento, algum tipo de impedimento pelo fato de eu ser negro, pelo menos se houve eu não percebi, tanto é que eu fui aprovado.

Mesmo os projetos em que eu não fui aprovado eu não percebi isso, até porque havia na banca de outros projetos que eu não fui contemplado havia negros, e que de uma maneira ou de outra acabam sentindo na pele o que é você ser negro e você estar ali no meio de um universo branco que estão disputando para que o seu projeto seja aprovado, não percebi isso. Até mesmo o Entretornos no qual eu precisei de um investimento a mais, esse investimento veio por conta de uma sensibilidade de quem financiou pra necessidade da realização do projeto e não percebi.

Qual a sua opinião sobre as políticas públicas direcionadas para produtores e diretores negros? Como o exemplo do curta afirmativo promovido pelo Minc.

Eu vejo com bons olhos, obviamente que essas iniciativas são fundamentais porque existem ...existe um campo onde...principalmente no Brasil onde negros, mulheres, comunidade LGBT têm muito a dizer, e tem muito a dizer de uma maneira que o Branco não tem, o hétero não tem ou o homem não tem e é fundamental que isso exista. Eu só lamento que isso é uma iniciativa ainda muito pequena, são poucos. O edital de longa por exemplo (o afirmativo) vai premiar três projetos no universo de não sei quantos realizadores no Brasil.

Então eu acho, eu sinto só que é uma iniciativa embora válida, necessária tanto de curta quanto de longa, mas ainda muito pequena. E me causa uma preocupação em vista desse novo momento político que nós estamos vivendo, onde você tem um poder executivo federal que não é sensível a essa causa assim como não é sensível para causa nem das mulheres e nem da comunidade LGBT, de se tornar menos ou inexistente.

Sinto falta no espírito santo de se ter isso, principalmente nos editais da Secult, de se ter uma fração desses seis curtas que são contemplados para curta de ficção para realizador negro, para mulheres e para os LGBT. Sinto essa falta para documentário também.

Quer dizer, então as iniciativas são muito boas, são ótimas, são válidas, são necessárias, mas elas ainda estão em um campo muito do mérito de que você precisa provar que você merece ganhar, vamos dizer assim. Claro, você realmente precisa porque é o dinheiro público e você precisa ...você não pode só fazer ..fornecer essa verba para o negro porque ele é negro sem ele ter um projeto de qualidade. Mas eu sinto que há uma necessidade de que houvesse um olhar mais cuidadoso para esse público.

Pra você existem dificuldades-entraves para um realizador-diretor negro no setor audiovisual brasileiro? Se sim, quais?

Sim. Se nós formos olhar no campo de financiamento público, que é onde nós somos... onde estamos mais inseridos.

Praticamente 90% do cinema produzido.

Exato, se não mais até, né. Você precisa, invariavelmente, de sentar e preparar um bom projeto. E sentar e preparar um bom projeto envolve você ter conhecimentos que para uma grande parte da população, eu diria em geral, é mais difícil...porque você precisa ter não apenas uma vontade de fazer, mas você precisa de conhecimento de certa maneira acadêmico. Você precisa aprender a escrever bem, você precisa ter uma rede de contatos que vão te ajudar a formatar o projeto, e isso acaba caindo na questão da formação deste realizador, que muitas vezes é aquele realizador que pega a câmera e vai fazer, e muitas situações ele precisa realmente formatar um bom projeto e ele esbarra em uma série de dificuldades pra fazer isso porque muitas vezes são realizadores que não veem de uma formação acadêmica consistente. São pessoas que não passaram não só por escolas de qualidade ou não tem uma rede de contatos que te permita fazer um bom projeto porque precisa ter uma bagagem de literatura, uma bagagem de assistir muitos filmes, de assistir muita peça e isso envolve grana. E aí eu você vê muitos diretores, amigos meus, que falam “ah, eu não vou entrar em edital porque é sempre os mesmos que ganham”, realmente são sempre os mesmos que ganham, e porque será que são os mesmos que ganham? porque são aqueles que formatam bons projetos. Claro, existem situações, mas você precisa ser competitivo nesse campo e muitas vezes isso não é possível. Até porque esse realizador negro vem de uma camada menos abastada e que precisa trabalhar e precisa fazer e ele não tem tempo de se dedicar a isso. Isso para a população em geral é mais difícil e para uma população negra é mais ainda. Então eu sinto essa dificuldade por conta disso. É claro que esse realizador bater na porta de alguém pra conseguir algum tipo de financiamento privado ele vai esbarrar em uma dificuldade pelo fato dele ser negro e por acharem que é uma pessoa que não tem capacidade. É aquela velha máxima do discurso de direita que é um trabalho que não tem nenhuma finalidade específica e é um artista, se é que o consideram como tal, e que não tem nada a contribuir e não vai ser financiado. Então eu sinto isso. Essa dificuldade, principalmente por conta de uma formação acadêmica, uma formação técnica que te permita isso. Por exemplo, se eu for contar pra você.. no Entretornos das 200 pessoas que passaram, desde o meu assistente de direção até os figurantes, a parcela de negros foi menor do que a parcela...os chefes de equipe por exemplo, no Entretornos eram brancos. Isso é ruim? não, não é ruim, eu não vejo problema nisso, mas claro que você queria ter mais negros a frente. Enfim, eu sinto isso.

Você já passou por alguma situação de constrangimento/preconceito nesse contexto, nesse campo? Você já vivenciou?

Às vezes eu percebo...eu nunca percebi uma situação muito emblemática assim, mas já passei por situações onde eu fui dar entrevista por exemplo, pra falar do filme, no caso o Entretornos, e...na verdade é uma situação emblemática sim, embora eu tenha dito que nunca passei...que eu vou relatar agora é bastante concreto de eu ir dar entrevista para um veículo de comunicação e a pessoa não achar que eu era diretor, achar que eu fazia outra coisa...que eu era jogador de futebol...que eu era sambista e não acreditar que eu seria um diretor de um longa-metragem. E já vi também situações onde eu acabei sendo mais reconhecido pelo fato de ter no elenco por exemplo atores conhecidos e aí eu já fui visto de outra maneira. No caso, atores conhecidos, leia-se Luiz Miranda e o Milhem Cortaz, atores de mais renome nacional. E aí eu percebi que o Edson foi visto de uma maneira diferente. É lógico que quando você está no meio, principalmente onde a parcela de brancos é maior e você diz que é diretor existe uma certa inquietação quanto a isso, e ao mesmo tempo é curioso porque é meio paradoxal como se a nós negros fosse renegado no sentido, digo, uma visão branca de que para nós é isso... é arte, é samba, é futebol, e isso ser visto como uma forma menos vitoriosa, se a gente for colocar nesses jargões, hoje em voga do “vencer na vida” do “ter sucesso”. Então quer dizer, a nós acaba sendo reservada essa fatia dentro do mercado, dentro de uma possibilidade de você ter alguma ascensão social.

Você falando sobre esse aspecto de não te acharem cineasta ou até mesmo te receberem por você trabalhar com atores mais consagrados. Isso foi uma certa estratégia sua no sentido de trabalhar com esses atores consagrados talvez almejando uma recepção maior para o filme, para conseguir alcançar outros espaços... espaços além do que o filme alcançaria.

Quando a gente faz um projeto, principalmente um projeto de longa-metragem, diferentemente de um projeto de curta, onde o seu direcionamento é muito para festivais, é claro que um ator conhecido do grande público ele acaba chamando a atenção de uma curadoria, no caso de um curta. No caso de um longa, além da questão dos festivais tem um cunho comercial. É uma estratégia sim você ter um ator ou atriz que tem renome, mas não como uma forma de “Eu, Edson, negro ter uma aceitação maior do meu trabalho”, mas de uma maneira para que aquele projeto alcance uma visibilidade maior nesse sentido. Agora é algo que os próprios...por exemplo, no caso do Luiz Miranda, durante a pré produção do filme e da nossa necessidade de conseguir um financiamento maior, o próprio Luiz, a gente em conversa ele disse que tem consciência do papel dele como alguém conhecido e que vai captar. Tanto é que em muitas

reuniões para tentar captar recursos de outras fontes ele esteve comigo e foi algo que colaborou, ele tinha consciência disso e ele via isso como algo até uma co-responsabilidade (não parte do trabalho dele). Indiretamente eu posso dizer pra você que isso, em se tratando também de um ator negro isso acaba sendo muito interessante. Quer dizer, você tem o diretor e você tem um dos atores principais do filme são negros. Isso acaba sendo muito positivo para não só o empresariado, mas em outros campos onde você vai olhar que o negro ele tem uma capacidade de realização, uma capacidade de empreendedorismo, vamos dizer assim, que permitem a ele fazer trabalhos como foi o Entretornos. E que acaba tendo reconhecimento muito grande da crítica especializada como eu tive e de que o filme não perderia em nada para outros projetos. Infelizmente o Entretornos por questões financeiras também ele não teve condições de ir para o circuito comercial. Embora hoje ele esteja em uma plataforma de paper view, que é o Now onde você pode comprar o filme, mas ele não teve uma carreira comercial como outros projetos de longa-metragem, e como outros diretores negros tiveram essa oportunidade, mas por uma questão unicamente de gerenciamento que não foi bem realizada por mim, né, foi delegado para outra instância e acabou não sendo possível, mas que a própria crítica viu que era um projeto que poderia ir muito além. E devo a isso a minha capacidade, não terei falsa modéstia, mas também de outros profissionais que estavam junto e que acreditaram no trabalho de um diretor negro capixaba, de um estado onde essa produção não é tão grande. Então é um caminho assim, né..

Como é o trabalho de divulgação e distribuição das suas obras?

No caso dos curtas é um caminho que a gente acaba fazendo via festivais e uma divulgação hoje nas redes sociais muito forte, eu diria até mais forte do que outros caminhos por exemplo. No caso do Entretornos como o filme tem uma co-produção do Canal Brasil, isso é uma alavanca grande, foi uma alavanca grande para que eu pudesse ter condições de que o filme pudesse ser mais visto, então ele está em cartaz no Canal Brasil e tudo. Tive momentos de poder falar do filme no próprio Canal Brasil em entrevistas.

Agora o caminho natural do filme... ele vai pra festival, passa uma temporada em festivais, depois ele vai para o circuito comercial de cinema, salas comerciais, depois ele vai para o circuito de VOD (video on demand) a internet, e também para TV paga e depois ele vai para a TV aberta. Então no momento agora, como eu falei pra você o Entretornos pulou essa janela do circuito comercial e foi direto para o circuito de VOD da TV por assinatura. Hoje, atualmente

eu estou buscando um caminho para que o filme seja distribuído na TV aberta. Buscando emissoras nacionais e internacionais onde o filme seja recebido para um público mais amplo.

Como funciona a parceria com o Canal Brasil. Foi via editais também?

O canal brasil, ele entrou na história por conta do produtor do filme, de ter apresentado a possibilidade do filme se tornar uma co-produção. Então houve uma conversa entre o produtor e o canal brasil. Foi apresentado o filme, foi feito um teaser promocional para que o filme fosse... que a ideia fosse vendida para o canal brasil e o canal aceitou fazer a co-produção e o licenciamento. Então ele foi co-produzido pelo canal brasil e depois foi licenciado, quer dizer, o filme depois de terminado foi exibido com exclusividade no canal brasil e ele está lá por alguns anos de contrato. Então o caminho foi esse.

Como diretor você considera que tem um trabalho militante engajado em torno de questões raciais ou de crítica social sobre o tema? Se sim, de que forma?

Eu digo que eu sou um diretor negro e eu entendo o realizador negro, o diretor, especificamente o diretor não só como aquele... por exemplo, o edital de curta afirmativo do Minc tem dois caminhos: do diretor negro e do diretor negro que vai tratar questões próprias da cultura afro-brasileira. A minha vertente não está focada, não porque eu não quero, mas é porque não são questões que me chamam a atenção no momento que é discutir a questão da africanidade. Agora, dentro do meu escopo de realização, de formatação de roteiro e de pensar a história, me pauto por alguns paradigmas que eu quero romper...por exemplo: o Entretornos é um filme que trata de periferia e dentro da periferia, dentro do discurso do Entretornos eu tenho um casal branco de periferia. Então seria talvez para um realizador branco seria muito fácil colocar personagens negros. A dona de um bar, que é outra personagem, é branca. Dos quatro personagens principais do filme eu tenho um negro. Mas é um negro que tem um protagonismo muito grande, de todos os quatro personagens, o personagem do Luiz Miranda no caso, é o personagem que talvez dos quatro tenha uma vivência maior de questões próprias daquele mundo periférico e ele consegue articular e transitar por aquela situação própria do filme de uma maneira que os outros não têm. Além disso eu busco trazer para o horizonte dos meus projetos, não apenas nisso, mas tratar o negro não como subalterno, então por exemplo...são questões muito pontuais, no Entretornos eu tive dois personagens médicos que eram negros,

um dos personagens acabou não entrando no corte final do filme, mas eu cheguei a filmar, que foi com a Elisa Lucinda, e era uma atriz, uma personagem médica negra. Eu tenho o caso de um assalto dentro de um ônibus em que o assaltante é branco. Então eu procuro inverter essa lógica. Meu próximo projeto por exemplo, eu tenho uma personagem que é branca, mas ela é casada com uma mulher negra. Elsa é casada, quer dizer, eu ainda tenho a questão da comunidade LGBT. Eu tenho um personagem que é branco mas que vive uma situação periférica. Então eu me pauto em uma tentativa de romper paradigmas nessas questões. Repito, não que eu não queira buscar a questão da religiosidade afro-brasileira, não que eu não aceite e isso é uma coisa que no futuro pode ser até mudado, de eu ter protagonistas negros, mas esses protagonistas negros não vão ter uma participação dentro do universo da história próprio do que os negros teriam, que é a subalternidade, que é estar em condições sociais que o negro não teria hoje, não, eu vou colocá-lo sim como protagonistas dentro de um universo onde eu teria o campo majoritariamente branco. Então essa é a minha preocupação hoje. E de causar um estranhamento quando a pessoa olha. Por exemplo, o Auroras de Ébano foi um documentário que eu fiz onde eu entrevistei cinco personagens de classe média negros. Eu não peguei os cinco negros que teriam o que todo mundo imaginava tivesse, o pobre, não. Então eu peguei uma médica negra, peguei o jornalista, peguei um advogado, e eu queria saber como é que eles lidam com as questões raciais.

E qual o seu posicionamento sobre as questões raciais no Brasil como um profissional de cinema?

Olha, a gente vem de um momento, eu diria uns 10, 15 anos onde essas questões começaram a se tornar mais fortemente discutidas e eu vejo a participação dos artistas nesse processo muito grande porque até então, e eu volto um pouquinho na minha vida...quando eu comecei como professor, antes disso, de querer ser artista, mas ser visto como “o artista é aquele que não estudou, é aquele que..” é algo muito, talvez pautado numa falta de conhecimento acadêmico. Então eu lembro que quando eu era adolescente eu não imaginava que o ator precisasse estudar pra ser ator. E hoje a gente vê como que a participação de artistas, sejam músicos, sejam artistas plásticos, sejam atores, sejam diretores, em toda essa discussão política têm colaborado de maneira enorme para o despertar de consciências sobre a própria questão racial e eu digo isso também por parte de brancos, de pessoas que não são negras mas que estão imbuídos de um entendimento dessa situação e de uma colaboração para que o negro seja visto como alguém que tem muito mais a dizer para o Brasil.

Então eu como artista, como pensador, como provocador, que eu entendo o artista e principalmente, o artista negro como alguém que precisa romper os paradigmas para que ele não entre na mesma roda, para que ele não entre no mesmo jogo, ele precisa remar um mais contra a corrente do que talvez até o artista branco porque ele tem outras questões que são muito particulares que ele precisa discutir. E eu vejo hoje isso, eu me vejo como alguém que precisa repensar valores sociais e valores raciais e usar a arte como esse veículo.

Será que eu respondi? (risos)

Pensando um pouco sobre a dimensão interna das suas obras, que temas e/ou assuntos você costuma tratar em seus trabalhos?

As relações. Isso está muito forte. Desde o meu primeiro trabalho um ponto que embora eu ainda não tenha...eu só fui entender isso depois, são as relações, o outro. Eu entrar no mundo do outro e entender o outro, e eu digo entrar no mundo do outro não só na dimensão de dentro de uma dramaturgia, mas a dimensão do diretor para com esse outro. Então quando eu fiz o Aurora eu queria saber quem é esse outro negro de classe média. Quando eu fiz o Frames pra entender esse outro fotojornalista, quando eu fiz o Marcas da Vila que foi sobre vítimas...como vivem hoje os familiares das vítimas do incêndio que teve na Vila Rubim, é como vivem esse outro hoje. Quando eu fiz o Sombras do Tempo que tem um discurso bastante amplo, mas é entender esse outro dentro daquele universo ali, daquele homem que vive numa casa de uma maneira surrealista. E no Entretornos também, quem é esse outro que é o cobrador de ônibus, porque eu ando de ônibus e vejo todos os dias o cobrador de ônibus e queria saber quem é esse outro. Então esse outro ele é não apenas o diretor querendo saber quem é esse universo, mas dentro da história quem é esse cobrador, porque quer entender quem é aquela dona do bar, sabe. E essa dona do bar querer saber quem é aquela caixa de supermercado, e a caixa de supermercado querer saber quem é aquele andarilho que vem de fora para trabalhar com a dona do bar. Então existem ...eu sinto que as minhas obras, elas têm uma grande interrogação em cada uma delas, de saber quem é esse outro. O Bakhtin, um filósofo ele fala que é uma questão de outricidade...você se complementa no outro, e eu sinto que é isso. Essa complementaridade se dá nas relações.

Então as minhas obras se pautam por isso: pelas relações humanas e por entender como essas relações se articulam dentro desse mundo onde nós vivemos.

Você considera que seus filmes traz alguma discussão sobre engajamento em torno da questão de “ser negro”. Se sim, como isso se apresenta na dimensão estética narrativa ou discursiva de seus filmes?

Acho que na dimensão estética em específico quando eu consigo trazer elementos que seriam próprios do mundo branco e eu inverteo essa lógica. Então quando eu coloco pessoas negras que estão em uma posição social que seria talvez hoje própria dos brancos e quando eu coloco os brancos numa posição que seria própria dos negros. E quando eu consigo tratar essas pessoas num nível de...não vou dizer igualdade, mas um nível de equilíbrio que me permitem entender como que em algumas questões, em alguns momentos e poder de decisão está na mão daqueles que não teriam poder, sabe. Então quando você tem um negro por exemplo, que é um personagem que tem um poder seja político ou econômico ou social dentro daquela lógica e ele tem um poder de decisão que dentro do discurso do “mundo real” ele não teria isso. Porque é possível que isso aconteça, é possível que eu dê a ele essa capacidade. E quando eu vejo o branco numa posição em que ele está, não inferiorizado, mas ele está vulnerável e essa vulnerabilidade...ele começa a se questionar, então quando o branco vê ele pensa “teria talvez que ser um negro nessa posição, mas não, é um branco que está”, quer dizer, existe uma fragilidade e que talvez o branco não tenha se percebido ainda.

O que você pensa sobre essa discussão-debate acerca de um cinema negro brasileiro?

Eu acho que esse termo... a questão do cinema negro acho que ainda está por se construir. Eu não vejo ainda... não é que eu não vejo, eu ainda sinto que há uma necessidade de se ampliar mais esse horizonte do que que é o cinema negro.

O que é o cinema negro? é um cinema feito por negros? para negros? com negros? é isso tudo?. Eu sinto necessidade de mais discussão sobre isso. De mais amplitude de possibilidades do que seria o cinema negro. Eu já estive em algumas discussões onde por exemplo, eu estive no festival de cinema negro e um amigo, um realizador, ele perguntou “mas vem cá, como é que é. Nos seus filmes você tem pretos só na sua equipe? ou você tem brancos” e aí eu falei “olha, eu tenho talvez mais brancos do que negros nas minhas equipes, não porque eu não queira ter negros, mas porque às vezes eu não consigo encontrar, mas eu não deixo de fazer o cinema negro” será que o meu cinema é menos negro por eu ter menos negros na equipe?. Embora eu

entenda que o cinema negro precisa ter um negro fazendo. É igual você ter por exemplo alguém que é de um movimento negro e que coordena e que comanda o movimento negro e ele ser um branco, eu não consigo imaginar isso.

Mas eu também não quero reduzir essa discussão do cinema negro ao fato de você fazer apenas com negros ou apenas dizer algo para negros. Eu acho que a questão desse protagonismo precisa ser mais ampliado. Não saberia dizer pra você hoje de que maneira concreta, talvez mais discussão.

Para você o Cinema Negro brasileiro ainda precisa de legitimação dos agentes que forma o grande campo do audiovisual (críticos, curadores, cineastas, ANCINE, etc.) ou já é um espaço conquistado, uma categoria consolidado? E como vc avalia o cenário atual?

Essas iniciativas que têm sido feitas para promover o cinema negro, elas são um caminho que tendem a colaborar muito para isso. Então quando você vê festivais de cinema, quando você vê editais, quando você vê iniciativas até do campo da teledramaturgia, embora nem sempre tão bem sucedidas ...sem ir para um discurso de valor, né...mas. Por exemplo, a séries....algumas séries como a série americana Empire, quando você olha no Brasil a Suburbia, a que vai ter agora, a Dois Irmãos. São movimentos que caminham de maneira paralela mas que acabam convergindo para um mesmo caminho. São agentes que vão trazer olhares diferentes, eu sinto que esses olhares diferentes é que são interessantes. Então quando você tem uma teledramaturgia que vai abordar isso, bem ou mal, mas que vai abordar isso e vai abrir um campo de discussão.

Quando você coloca um edital voltado para uma parcela da população afrodescendente que é realizadora e isso até gera um incômodo. Ótimo, é importante que gere um incômodo que aí você tem a discussão. Quando você tem um festival de cinema negro, quando você tem não necessariamente um festival, mas quando você tem curadores negros em festivais e é uma coisa que eu em particular vejo pouco. Quer dizer, você tem curadores. Esses curadores são o que? são brancos. E a mesma coisa quando você vê um festival...por exemplo, vamos pegar o festival de vitória, né. ..você tem curadores brancos, eles têm um olhar para a africanidade, para a negritude, para a questão das mulheres, LGBT. Ótimo, mas como seria essa visão se tivesse curadores negros? Que tipo de obras eles escolheriam? Eles escolheriam a obra porque? porque foi um realizador negro que fez? Porque tem o discurso ...como é que seria visto isso? Então

isso abre um campo pra você ter uma tentativa, e aí, vamos colocar um curador negro pra ver como ele vê essa questão.

Então quer dizer, há um amplitude de possibilidades tão grandes, tão vasto e que é difícil às vezes você dizer qual o melhor caminho. Eu sinto que o melhor caminho é o do caminhar, sabe. É do tentar, é do descobrir e discutir, articular, errar e acertar. Eu penso que é assim.

Como a tecnologia e as mídias digitais têm beneficiado o trabalho de cineastas negros no Brasil hoje?

Existem dois meios ...dois motivos pelos quais o crescimento do cinema no Brasil nos últimos 10, 15 anos tem sido substancial. Um são as novas tecnologias e outros os mecanismos de fomento. No campo dos mecanismos de fomento você tem como a gente falou, dos editais para negros e brancos, sem pautar exatamente pra qual segmento étnico, mas também os editais pra questão do negro e que ainda não atinge amplamente.

Agora as novas mídias sim porque você tem um aumento na produção, na realização por conta da possibilidade de você fazer com dispositivos que você não teria. Então hoje você pode fazer um longa-metragem todo com Iphone. Existem iniciativas onde por exemplo todo projeto foi feito com celular. Até o cartaz do filme foi feito em software com o celular. A trilha sonora foi feita, as fotos de produção, as planilhas, a claquete eletrônica com o celular.

Então quer dizer, é um caminho maravilhoso. Embora uma parcela substancial da população é negra e mesmo que não tenha o melhor equipamento, mas tem o equipamento isso te dá possibilidade de você dizer algo que antigamente você não teria como dizer. Onde você teria que comprar uma câmera, uma headcan da mais vagabundinha possível e que não ia te dar... aí você tem uma questão até mesmo de você passar isso para o computador e você ter um computador que você possa montar esse material e aí é mais complicado. E quando você tem o dispositivo móvel onde você pode fazer isso. Então eu acho que é um salto que é significativo.

Como você enxerga a realidade do mercado audiovisual no Brasil? Para um realizador negro é mais difícil ou não?

É mais difícil porque ... volto a comentar, você tem questões muito próprias das nossas questões raciais que não são muito bem vindas pela população e pelos próprios... embora você tenha mecanismos, mas ainda de uma maneira muito tímida, porque aquela visão de que todos são iguais, então você não precisa discutir certas questões de uma maneira tão preocupante assim, mas eu vejo como uma dificuldade para o realizador em geral porque você não tem muitas maneiras de você produzir, embora a pergunta anterior seja sobre essa capacidade de fazer com mídias móveis, mas ainda o cinema, o cinemão e a TV. Você ainda precisa de dispositivos “mais profissionais”. Para o realizador negro isso ainda é mais cruel porque você ainda esbarra em uma dificuldade de que ele consiga por conta das limitações, principalmente de ordem de formação dele, de onde ele vem. Por exemplo, como é que ele chega em uma faculdade, como que ele chega em um curso de cinema, em uma faculdade pública. Ele precisa passar pelo bom e velho cursinho e aí você tem aquela dificuldade toda, né. E você tem a cota, ótimo, maravilha, mas você tem um impedimento, uma dificuldade maior para que ele chegue lá.

Então você tem uma parcela da população negra diretora, roteirista, atores e atrizes que não conseguem chegar, né. Eu como ator vejo isso. Não só porque esses diretores e esses atores eles não encontram uma abertura por exemplo no campo da atuação.

Eu lembro que quando eu comecei com os meus trinta e poucos anos, eu ouvi de muita gente dizer assim: “olha, não tem papel para você porque você tem mais de trinta e é negro”. Hoje, curiosamente eu vejo até alguns produtores de elenco e agentes me dizerem “olha, está faltando negros com mais de 40 anos, que é o seu caso”. Então quer dizer, você tem uma chance de conseguir. Ótimo, maravilha, mas como é que esse negro que com mais de 40 anos consegue chegar?. E não só o mais de quarenta, mas o com 20..etc..como ele consegue chegar lá ?

Então você tem esses entraves de ordem acadêmica e de você ter dentro da sua casa você ter meios para consiga fazer o seu percurso profissional onde você seja valorizado porque você é um ator, não só porque você vai fazer engenharia.

Pra fechar. Uma dúvida, Filmes da Ilha é uma produtora?

A Filmes da Ilha sou eu. Eu sou um microempreendedor individual e a Filmes da Ilha ela funciona... o que acontece, o microempreendedor individual ele tem um valor anual na qual ele pode movimentar de até 60 mil reais e como os valores em cinema são muito maiores.

A Filmes da Ilha ela funciona muito por exemplo, para que eu possa ministrar oficinas. Dentro do meu quinaí de micro-empendedor eu posso produzir, ministrar oficina, eu posso trabalhar na questão de dublagem. Na pós produção, montagem de produtos audiovisuais. Eu entro pra emitir nota. Agora por exemplo em edital eu não consigo, até porque eu preciso ser registrado na Ancine e o MEI não pode ser registrado na Ancine. Então eu acabo recorrendo a produtoras que me deem possibilidades.

Mas a Filmes da Ilha está ali mais nesse campo.

Você tem parcerias com outras produtoras?

Sim, eu tenho parceria. Eu trabalhei durante mais de um ano numa produtora chamada Global Village e lá eu realizei projetos com eles como ator. Esse projeto agora chamava-se Estrada Partida, agora é O Que da Terra se Cria que foi do edital de desenvolvimento de longa metragem da Secult que nós concluimos agora, foi na Global, tendo produtor executivo alguém da Global e a gente continua fazendo trabalho em parceria. Eu não estou mais lá, mas são parceiros de trabalho e vira e mexe a gente continua realizando coisas juntos.

ENTREVISTA 03: LARISSA FULANA DE TAL

Gostaria de conhecer um pouco sobre a sua trajetória de vida até se tornar um realizador cinematográfico/audiovisual, e sua trajetória nesta área. Você sentiu necessidade de buscar formação na área para atuar como diretor? Se sim, qual a sua formação nessa área?

Me chamo Larissa do Santos de Andrade, conhecida por Larissa Fulana de Tal, eu fui (sic) formada Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Entrei na universidade. O curso de cinema foi um surpresa para mim, não necessariamente foi uma escolha daquilo que eu sonhava. Acredito que para uma mulher negra, um jovem negro o curso de cinema não é algo imaginado. É algo ainda desconhecido, né. Até hoje a família pergunta o que de fato eu faço? Então é compreender que o cinema é uma arte cara e distante para a população negra, mesmo digital. Mas enfim, meu professor na faculdade (acredito que ela pode está se referindo ao curso vestibular) tinha falado que a UFBA e a UFRB tinham separado e que tinha novos cursos.

Quando eu olhei, disse: “o cinema é arte bora tentar”. Eu tinha uma relação muito próxima com a arte. Ai eu fui para a universidade, consegui passar.

Entrando na universidade, é aquele mundo que a gente acaba conhecendo de uma forma muito fantástica. Um mundo que cai no nosso colo, tanto das diferenças sociais quanto das diferenças raciais e política também. Lá eu conheci o núcleo de estudantes negros, que hoje se chama Núcleo Kofena. E comecei a torna-se negra no sentido de consciência racial. Aí dentro do núcleo fui me compreendendo, apesar né, fui me vendo como mulher negra, periférica. Percebendo minhas dificuldades e meu posicionamento dentro do curso de cinema. Que é um curso extremamente elitizado. A partir daí foi tomando corpo, dentro do núcleo nasce o Tela Preta, que um coletivo de cineastas e produtores negros – que integra pessoas de outros cursos também. Mesmo depois da universidade o Tela Preta permanece, enquanto, coletivo uma rede contatos de pessoas que compartilham informações e constrói obras juntas. Então, o Tela Preta, é um elemento, uma janela fundamental que me fez olhar o mundo de forma diferente, construir um mundo, sabe. O fato de compartilhar e ter pessoas que perpassam por coisas iguais a você. Isso significa que não tem divergências, né. Então, manter-se enquanto grupo é muito importante também. E, eu comecei a ver que a minha realidade individual, mas que ele era coletiva também. E que as pessoas que estavam no curso de cinema, elas têm outra realidade. Tem um grande questionamento dentro do curso de cinema que eu acho que é super importante que quando a gente adentra no Cinema Novo é questionar o que é povo?, né. Por que quando fala a relação do sujeito filmado e o sujeito que filma e debate o cinema novo, fala: o povo e os cineastas. Então a gente pergunta que povo é esse e quem são esses cineastas? Então eu comecei a ver que eu não fazia parte desse grupo de cineastas. E que de fato eu precisava rever aonde eu estava. Precisava muito buscar que bagagem fazia parte de mim.

Hoje, depois que eu integrei o movimento negro dentro da faculdade, e comecei a compreender mais a minha família negra e as divergências da família negra. E comecei a pensar, por exemplo, eu sou uma filha mais velha de uma mãe que ficou a viúva muito cedo, e lembro de falas de minha mãe em relação ao estudo. Tipo eu gostava muito de ler – preciso voltar, inclusive, a gostar de ler – e minha mãe falava: “você vai ficar louca. Então essa relação com o estudo e loucura que a população negra tem, a universidade, ou seja, torna esse ser que está dentro da universidade como ainda é distante para a população negra, mesmo com o processo de cotas. E dentre outras coisas que eu acho que é fundamental compreender ainda que o cinema é uma arte cara e distante.

Sobre a questão como o racismo e estrutura (?), eu vou falar muito mais do curso de cinema do que no mercado – o mercado também. Vou falar algumas situações que eu perpassei que acho que daí dar uma leitura. Necessariamente o racismo ele está na fala, né. Ele tá como a estrutura funciona mesmo, assim. Na universidade mesmo, por exemplo, no meu curso, o debate sobre a presença do negro no cinema ela só foi na discussão desse povo, que eu tratei aí cima sobre cinema novo. É a classe média fazendo cinema. Por exemplo, é uma grande coisa que se tem aqui; é a miséria, é a pobreza. O cinema brasileiro só fala de miséria e pobreza. Aí depois você percebe – eu acho que foi em 2014, por aí – que a galera começou a fazer filme sobre a classe média: “nossa foi a grande revolução conceitual do cinema brasileiro”. É se questionar, né? Quando os brancos falam deles, a classe média passa a tratar deles como a grande revolução do cinema. Por exemplo, o cinema negro que trata sobre a periferia, que foi desgasta pelos brancos, mas sob uma nova perspectiva não é revolucionário? Não é cinema? Por que não é Cinema Negro? E ainda deslegitima o termo. Eu acho que a gente precisa refletir mesmo. E de como se colocar nesse mercado acabo, assim. E com o nome Cinema Negro, se ligô! Sem muita questão.

Ai outra situação, dentro do curso você vai percebendo, né. O cinema é material, é indústria. Precisa de grana, precisa de câmera. Eu acho muito legal por que as pessoas tem a possibilidade de fazer filme com celular, com câmera de mão, mas assim. Eu acho que a gente tem a necessidade e deve conquistar e fazer filme com uma rebel, sony z7... um filme com uma... (nossa esqueci o nome da câmera agora)... com qualquer câmera, com uma 4k. por que não? Não se pode para a população negra simplesmente dar o que alternativo, entendeu? Enquanto a gente começar pelo alternativo não é escolha, não há liberdade. Então, acho que é possível, sim, fazer com o que se tem em mãos, não deixaria de fazer com o que se tem em mãos, mas também não, não acho precisa se restringir apenas o que se deve ser, sabe. Fazer filme de celular, por exemplo. Acho que é possível, sim, mas também há outros espaços, outros suportes de filmagens.

Eu tive uma experiência bem bacana, que foi o dia que fui apresentar o Lápis de Cor, que é o primeiro documentário que eu fiz pra Futura. A gente foi todo mundo no Projac apresentar os filmes, que foi 20 jovens selecionados de todo o Brasil. Quando chego lá, dos 20 selecionados só tinha dois negros. Desses dois negros só eu estava falando sobre a temática negra. E na hora que estava falando, o diretor do programa falou pra mim, que eu estava tratando de vitimismo, que o cinema não era para solucionar os problemas de sua família. Aí você compreende que o negro falando de negro ainda é ilegítimo. É militância. É por que não militância? Qual o problema?...né? é isso assim, basicamente estruturalmente... e tem a questão da política pública

estruturalmente, nesse governo que a gente tá – primeiramente Fora Temer – mas é compreender que tem uma conjuntura política desgraçada. E mesmo que houvesse um governo de esquerda ainda, o processo de cotas ainda está muito capenga, mas a gente precisa ver quais os novos mecanismo para adentrar. Por que política pública é muito dança, né.

Voltando um pouco da política pública, existe uma burocracia por trás. Eu fui contemplada em 2014 pelo edital Curta Afirmativo. E aí nesse processo que eu comecei a compreender de fato foi em 2014, tem pouco tempo. buscar informações. Teve a monografia da Vivi, que eu fui compreender os termos jurídicos, né. Ela fala sobre cotas no audiovisual. É um processo burocrático, por trás da política pública pra gente propor precisa compreender também, sabe. Estou muito nesse processo de tentar estudar como que funciona para propor por que não adianta só criticar os caras e não propor o que deve ser feito. Eu soube quando fui pra Sampa teve uma experiência do SPcine, que é um fundo municipal de cultura, que é bem bacana. Acho bem bacana a gente saber como funciona lá pra instalar em todas as cidades. Qualquer edital de curtas, qualquer edital, que seja lançado de produção audiovisual deve ter cotas específicos para diretores específicos, sabe. Então, se existe e está funcionando lá em Sampa, por que não em todas as cidades? É... eu acho que isso é política pública, né. E compreender que a onda não é só recurso, é formação também, sabe. Às vezes, a gente ganha a grana e não consegue dar o processo de continuidade. Então, acho que a gente precisa de um processo formativo bem acompanhando, bem legal, assim. (não entendi)... Tem acesso ao edital, tem acesso ao recurso, mas por que não ter um recurso para produzir seu roteiro. Por que não tem um recurso... ou então, ter auxílio para fazer a prestação de contas legal, né. Pensar uma nova estrutura mesmo de acesso ao recurso público, de investimento de filmes e de elaboração de projetos, velho. É acho que é possível quando se junta. E tem agora o nascimento da APAN (Associação de Profissionais do Audiovisual Negro) que acho que é um caminho, é uma luz no túnel. É uma trilha, assim, na mata, que é possível.

Sobre a minha formação é o seguinte, eu fui formada na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Ai eu compreendi que universidade é muito teórica. Que é importante também, o que tudo que a gente faz, tudo que a gente cria ter fundamentação teórica, mas não pode ser fechado a isso. Como eu sou a segunda turma. Então, sou literalmente uma turma de laboratório, né. E hoje eu sei que a universidade está um pouco mais técnica, sabe. E eu me sinto na necessidade de aprender um pouco mais algumas especificidade assim do audiovisual, mas especificamente de montagem e direção. É também. E outra coisa, sobre política pública e mercado eu só fui ter no último período da faculdade. O que dificultou muito assim. Mas o fato de ter o coletivo já

estava um pouco no mercado alternativo, independente e que me possibilita viver hoje sabe. Hoje eu dou algumas aulas, realizei alguns filmes por fora, vídeo, faço edição também. Mas é isso assim, é um mercado muito íngreme mas que funciona, assim, é possível, sabe.

Eu queria te perguntar sobre o coletivo Tela Preta, você mencionou em algum momento da resposta. Vc participou da criação do coletivo? Como foi o processo de criação de um coletivo de audiovisual formados por alunos negros? E qual a propostas do coletivo?

Olha só, sobre o Tela Preta, a gente se conheceu dentro do Núcleo de estudantes Negros. Eu fui uma das fundadoras. Eu, Davi e Aílton – que não integra mais o coletivo. Então, a gente se juntou, Ailton, não fazia parte da universidade, mas estava bem próximo. Era muito mais uma necessidade de está junto do que necessariamente algo proposital. Necessidade de fazer filme, necessidade de estudar, de buscar informação foi aproximando. São as necessidades, né. A gente foi se “aquilombando”. Mas ai depois a gente começou... Chegou a fazer seminário, fizemos algumas exposições, debates, fez uma questão de reivindicação sobre o negro no cinema. Até o momento que compreender que assim, não adianta só debater. A gente tinha que fazer filme. Aí em 2010 a gente fez um filme, que se chama Canções de Liberdade, que é dirigido por Davi Aynan. Aí logo depois eu fiz o Lápis de Cor. Aí a partir de então a gente tem muito focado nessa questão da nossa formação para fazer filmes, sabe. Então, o processo de trocar roteiro. Ler o projeto do outro. Ler projeto do outro e avaliar. Compartilhar informações, referências é uma das coisas muito importantes do Tela Preta, mas tem uma questão assim, a gente não está junto cotidianamente. Por que um mora em Salvador – eu moro em Salvador –, Davi mora em Feira de Santana, Evelylin mora em Santa Amaro, Tamiris está em Cachoeira, Viviane está em Sampa, então. É uma conexão muito mais on line. E só quando tem trampo, a gente consegue juntar e fazer o trabalho acontecer.

Sobre a questão de como a gente funciona, normalmente aparece alguns trabalhos. Tem trabalhos individuais também. Tem coisas que eu assumo não como Tela Preta, mas como Larissa... (Trecho do áudio não compreensível)... Mas o Tela Preta se propõe discutir a questão racial dentro do cinema, a estudar sobre isso e apresentar proposta sobre isso dentro do campo do cinema e audiovisual de uma forma geral. É... pelo visto temos tendenciado pelo campo da ficção, tem documentários também, mas pelo processo interessante que é a ficção, né, de conseguir se aproximar mais das pessoas. Mas ultimamente a gente está muito no processo de formação interna também. Querendo ou não, por exemplo, eu sou cineasta e tal. Mas eu só

tenho dois curtas-metragens. Eu não tenho um longa-metragem. Então é importante compreender que é um cinema negro, faz parte de um cinema negro, integra, mas a gente tem um difícil acesso de fazer longa-metragem. O que é o comercial, né. Acho que isso é bem interessante perceber aonde eu estou, apesar de eu conseguir fazer dois filmes. O filme circulou, ganhou prêmio. O Lápis de Cor foi para a TV Futura e tal, mas né, lembra-se do mas, - mas foi preto - (Não entendi direito) então a gente compreende que conjuntura onde eu estou e como a gente precisa se juntar, “quilombar” pra sair desse lugar, entendeu. Eu acho que a APAN vai fazer muito bem isso. O processo de formação, o laboratório de roteiro e projetos. Que é o tempo de maturar. O Tela Preta tem esse espaço muito interessante que está sendo construído.

Eu li em uma matéria que o Coletivo publicou um manifesto, gostaria de confirmar essa informação. E o que dizia esse manifesto? E atualmente quem são os membros do coletivo?

Sim. Publicou o manifesto. Tenho como te enviar depois. Temos sete membros: eu, David Aynan, Thamires Vieira, Alane Reis, José Carlos, Evelyn Sacramento, Rosyane, Ricardo Senna.

Em que espaços de reconhecimento e consagração (festivais, mostras, seminários, livros, mídia, etc.) você obteve visibilidade como cineasta?

Acredito.. Que o fato de ter um curta lançado na TV futura foi o primeiro passo. Infelizmente. Mas a TV ainda é um espaço que legitima. Percebi pela as observações da minha família. Ou seja. O público que diz. Logo depois o lápis de forma autônoma circulou nas escolas. Muita visualizações no YouTube também.

Logo depois fui contemplada por um edital nacional. O curta afirmativo de 2012. Isso acabou criando uma trajetória de produção. Desde então passei a ser chamada para falar e compartilhar experiências.

Vc falou sobre suas produções, O Lápis de Cor foi feito com recurso próprio? Ou foi feito na faculdade?

O Lápis de Cor, o recurso foi do Futura (TV Futura), baixíssimo orçamento. E o Cinzas foi do Minc junto com a Seppir. Todos com recursos.

Ah, sim, então deixa eu entender melhor, o lance de ser selecionada para passar na TV Futura foi um processo de edital também de seleção. Aí vc produziu o Lápis de Cor com recurso e foi selecionado para passar na TV Futura. Foi esse o processo?

Isso, isso. Foi uma chamada universitária de curtas-metragens. E aí, foram 20 obras selecionadas. E aí cada um recebiam R\$ 5 mil reais para fazer o filme. Então, foi muito baixo recurso, mas... teve pouca estrutura para fazer e realizar. Aí você mandava o roteiro, defendia a obra e falava qual o recurso que você já tinha estruturalmente. Ai o roteiro selecionado, depois a gente ia para o Rio e defendia de novo o projeto, entende, oralmente. Foi esse o processo. Então você recebia o recurso para realizar o filme e depois você tinha a janela para exibir.

E o Cinzas foi processo de edital, que eu mandei o roteiro. Mandou a defesa também, a proposta de direção. Aí fui selecionada para produzir o filme, mas o roteiro já estava pronto.

Sobre o Cinzas, o edital Curta Afirmativo Minc/Seppir 2012, e houve o episódio de ele se embargado pela justiça. Gostaria que você contasse como foi esta experiência? Como foi este momento w qual a sua opinião sobre essa decisão judicial que foi revertida no STF?

Então, é... sobre a questão do processo do edital. Foi meu primeiro edital... é... foi meu primeiro formato. Era algo desconhecido para mim, ter acesso a dinheiro público para fazer cultura. E aí foi um segundo susto ter um edital embargado. Por que eu nunca ouvir falar que houve edital embargado, né. E a partir daí, com Viviane, né – acho que Viviane é uma cineasta negra fundamental com muita água de abrir caminhos mesmo, de compreender que a questão não é só recurso, é uma política afirmativa dentro do campo da cultura. A questão não é só recurso, mas é direito negado de produção. De compreender que os argumentos utilizados pelo juiz do Maranhão são argumentos basicamente repetitivos, no sentido de que o Brasil utiliza até hoje, para não progredir no sentido de políticas afirmativas em todos outros campos, não só no da cultura, mas na educação, como no debate da universidade... dos concursos públicos. Os mesmíssimos argumentos, eles foram utilizados. Literalmente, tiram-se direitos, né. Por que se a gente compreender como o edital foi formado. É um edital que a gente fez orçamento, proposta de direção, fundamentação teórica, fichas de roteiro, roteiro, e por aí vai. Aí dentro de outras questões, aí você compreende que o argumento utilizado, que é literalmente, de: o política afirmativa tratado por esse juiz do Maranhão José Carlos do Amadeiro. Que é

praticamente Gilberto Freiriana, quando se diz que o país é uma mistura de todas as raças, cara, entende. Como a estrutura... ele permanece em 2012. O país é extremamente racista estruturalmente e não pensa uma política para cineastas negros que, mesmo tendo a maioria da população, a gente tem uma minoria de realizadores negros e negras. E acho que é de fundamental importância pensar na permanência não só quanto edital, quanto ação, mas quanto política pública e pensar uma nova estrutura de acesso e de processo, né. Por que querendo ou não, o processo é burocrático. Pelo que eu lembro na época, eu nem sabia como tirar o recurso que estava na conta, entendeu. Que tinha que utilizar cheque. E várias outras problemáticas que tem com a burocracias que é uma linguagem própria.

Percebi que você está bem antenado em relações a editais, como o coletivo também está. A pergunta que quero fazer é, Já se sentiu beneficiado por ser negro? Ou, ao contrário, já enfrentou dificuldades por ser um realizador negro? Se sim, quais?

Sobre editais... Acho que é bem preocupante o financiamento de filmes pautado nesse processo. Porém não há benefícios em ser negra nessa conjuntura. Quando pontuei a necessidade formativa e justamente pelo fato de compreender como funciona para acessar. Pois há uma linguagem própria. Vamos dizer burocrática.

Qual a sua opinião sobre políticas públicas direcionadas a produtores e diretores negros, como o Curta Afirmativo, promovido pelo Minc?

Sobre políticas públicas direcionadas para produtores [negros], de fato, ainda é uma “sessão” ou “exceção” (não entendi direito), isso é bem problemático. A gente vai ver algumas ações que aconteceu em 2012, um a gama de editais direcionados a produtores negros da Sepprir e o Minc que abarcou diversas áreas: literatura, cinema, pesquisa, artes visuais. Enfim, uma gama... e esse edital que foi embargado, é importante lembrar e relembrar esse processo. Em 2014, foi relançado o mesmo edital. Esse ano teve o “Longa Afirmativo” com três realizadores apenas (ela se refere a quantidade de prêmios), que até o momento não saiu a homologação. É... a gente compreende a estrutura, né, isso dentro do audiovisual. E aí tem a SPcine está no seu momento muito interessante, que tem realizado dentro do seu próprio edital políticas afirmativas para diversos campos: mulher, negro, LGBT, e por aí vai. Então, tudo é muito uma ação. Não é uma política pública. Na verdade não há uma política pública para a questão racial dentro do campo

da cultura. E isso é fato. Então é muito mais ações pontuais que até o momento a gente precisa lutar para permanecer e se estabelecer como política pública que é uma questão muito mais conjetural.

Para você, existem dificuldades/ entraves para um realizador/diretor negro no setor do audiovisual brasileiro? Se sim, quais?

Então, acho que as dificuldades são inúmeras. E acho que aprender a linguagem do edital. Como acessar? como realizar? O processo de prestação de contas. O processo de saber as outras instâncias de financiamentos, de investimento da cultura. Tudo é um processo de informação. Às vezes é uma informação que abre portas. Então acho que é importante saber um pouco disse, assim. Então é muito mais uma questão de aprendizado... Aprendizado, relações e questões políticas – que são muito foda né. Por que quando se pauta a questão racial, você abre portas, mas você estabelece lugar de fala também.

Já passou por situações de preconceito/constrangimento nesse contexto?

Sobre a questão do preconceito, eu acho é... tem uns que são mais sutis, tem outros que são mais escancarados. Acho que cotidianamente ocorrem, né. Principalmente quando você é uma mulher negra jovem. Tem a questão de ser muito jovem. Ser mulher jovem. Acho que vai ser acumulando: ser mulher, negra, jovem. Então, as coisas se acumulam, bastante assim. Aconteceram duas situações comigo, assim. Eu tenho certeza que foram por conta disso. Primeiro foi meu processo com o Lápis de Cor. Quando o Lápis de Cor foi selecionado no Canal Futura, a gente tinha que fazer um pitching (o pitching é o processo de defesa verbal. Como se fosse uma entrevista oral para defender o projeto). É... e aí, nesse processo, inicialmente tinha passado pela seleção escrita, depois da seleção escrita, trocou alguns e-mails, eu fui pro Rio. Fiquei dois dias no Rio pra apresentar o projeto, Lápis de Cor pro Futura, e quando chego lá, quando fui defender meu projeto, tinha eu e outro menino negro entre os 20 jovens selecionados. E aí o selecionador pontuou, né, como o meu tema tratava... como sou uma mulher negra, falando sobre a infância negra, o cara fez questão no meio da minha apresentação que cinema não é militância, que não estava ali para resolver o problema da minha irmã. Eu senti que isso foi o fato do meu lugar de fala, né. E aí... o massa que parecia que eu já estava preparada para isso por vim com a fundamentação teórica . e aí eu coloquei o que o cinema contemporâneo né, o documentário contemporâneo, especificamente. Esse documentário intimista, as pessoas revelando sua vida, as pessoas tratando de uma forma mais

política. É... daí, eu fundamentei muito nisso do documentário contemporâneo íntimo e político. Aí foi isso.

A outra situação foi que fui trabalhar para uma Ong aqui que tem uma TV, aí quando chegou lá eu era uma das coordenadoras só que não falei né que eu era... A função que estava exercendo. Pedi para falar com o rapaz que era responsável pelo projeto, mas não falei que era a segunda pessoa que integraria a equipe. E aí eu fiquei aguardando muito até as pessoas saberem quem era eu. Foram basicamente esses, assim.

Acho que tem outro ponto, não necessariamente o audiovisual, mas os espaço que acabo frequentando pelo audiovisual, eles criam “enfoque” (foi o que entendi) eu tenho percebido bastante. Por exemplo, semana passada eu fui para Sampa, para São Paulo para participar de uma roda de conversa que o Sesc me convidou, especificamente Dulce (foi o que entendi), falando sobre criações negra, né; sobre processo de criação. Aí eu fiquei num hotel tal... (trecho do áudio não compreensível)... e aí, cara, dois momentos...é.... hóspede do hotel pensaram que eu era recepcionista, se eu trabalhava no hotel. Claro, as pessoas negras que eles veem lá são as pessoas que trabalham naquele lugar. Ou das pessoas duvidarem, né. Tipo, teve um branco que me pediu ajuda para usar o meu computador. Aí perguntou o que que eu fazia, mostrei um trailer pra ele. Aí o filho dele: “foi ela mesmo que fez?”. Aí nos espaço você vai causando choque né. O hotel que você chega. A mulher fica assustada porque você chega com um produtor negro também... Aí, ficou assustada na hora que eu cheguei também. As pessoas que te reparam. Enfim, acho que são pelos espaços que eu frequento também. Desde de alguns bares específicos a alguns espaços culturais.

Como é o trabalho de divulgação e distribuição de suas obras?

Sobre o término da faculdade eu terminei em 2015. Acho que terminei com 24, 25, sei lá. Tem pouco tempo que terminei a faculdade. Eu demorei alguns anos lá dentro.

Sobre o meu processo de distribuição dos filmes... assim, o processo independente é uma loucura. O processo de divulgação dele a gente utiliza bastante on line. O Lápis de Cor foi assim, o Cinzas também. A gente está reformulando na verdade como utilizar melhor a internet de forma organizativa e visual também. Tá nesse processo de repensar essas questões. O Cinzas me deu maior visibilidade.. E aí, inicialmente o fato de ter o lançamento lá no Festival Latinidades, a gente contactou (sic) alguns jornais. Por conta da verba do Cinzas foi possível

ter assessoria de comunicação, feita por Elaine da revista afirmativa, que é uma mídia negra e tal. Então, foi melhor pensando o Cinzas no sentido de divulgação. Mas a gente utiliza bastante as redes apesar de está sendo revista e tal. A divulgação é basicamente internet e, conseqüentemente, vai pras mídias tradicionais, né.

Como diretor(a), você considera que tem um trabalho de militância/engajamento em torno de questões raciais ou de crítica social sobre esse tema? Se sim, de que forma?

Caramba! Como eu iniciei, assumi a direção dentro de um coletivo e faço parte dele, a Tela Preta, não tem como desassociar do processo de militância, do debate, né, tanto da reflexão do lugar que eu ocupo, bem como do lugar que o negro está na tela, atrás das câmeras e aí uma série de estatísticas que a já está ausente ao um lugar periférico. Então, existe, sim, um posicionamento político, mesmo que por vezes não bem colocado ou evidente ... é.... não bem colocado, mas evidente. aí eu tento, sinceramente, nos debates questionar muito mais o processo de que construção de personagem, a humanização do sujeito processo de feitura do filme.

Também tem a questão da hierarquia do cinema. Tradicionalmente o cinema é hierarquia. Mas refletir essa hierarquia. Repensar como funcionar, como não reproduzir algumas coisas que negamos, como também não deixar de ocupar, né. È.... essa questão de assinar, eu lembro agora que esse evento que a gente teve lá em Sampa, do Sesc. Que falava sobre... que se questionou em algum momento se questão do filme de, né... o filme de. Que a gente assina enquanto diretora, mas ela é tão ausente de mulheres negras que também não vale a pena negar esse lugar da direção. É pensar maneira de fazer, negar eu acho bem complicado. O processo coletivo é importante também. No processo de criação é repensar as construções dos personagens, as narrativas, as perspectivas da história, né. Aí joga pra galera da fotografia pensar a luz, como não deixar as pessoas brancas ou morenas, né. Joga pra galera da direção de arte, como não deixar os lugares de forma plásticas, né. Ou como tornar estético aquilo que contém em nossas casas. O processo da escrita, como tornar aquilo que é falado filme? Como transformar o nosso cotidiano filme? São questões que perpassam por nossa cabeças. Que personagens a gente quer na tela? Porque a gente nega muito os estereótipos mas também não apresenta. Acho que é o momento de apresentar o que queremos ver.

Qual o seu posicionamento sobre questões raciais no Brasil como profissional de cinema?

Sobre cinema e racismo, eles estão bem equivalentes, né. Acho que o já coloquei em algum momento. Cinema é arte, massa! Mas é indústria também. Aí se vc ver, não adianta está só... tem uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, como pontuava Glauber Rocha, hoje há um processo de digitalização que é possível, sim, fazer cinema de outras formas, mas o cinema, esse cinema mesmo que não tenha uma indústria cinematográfica brasileira do grande porte, mas que é financiada pelo Estado, que está dentro de uma política pública, ela é extremamente excludente e racista, sim. Então, literalmente é aquela velha história dos editais e da política pública, do recurso público é pra poucos, né, só alguns tem acesso, existe uma linguagem própria, existe uma burocracia própria pra que algumas pessoas tenha acesso. A gente pode talvez classificar de um racismo institucional, um racismo estrutural que vai não só da questão do que revela as telas, do estereótipos, mas pensar o processo atrás das câmeras. E para além de pensar o Set de filmagens, mas pensar a cabeça do cinema onde está o lugar do pensamento do cinema, da produção acadêmica do cinema, do acesso aos recursos, o acesso a política cultural. Para além do cinema, a política cultural. De forma geral, se ela não está com os brancos com os grandes recursos. Ela está com a classe média branca. E aí vc ver grandes filmes que poderiam se alto financiar sendo financiados com dinheiro público. Aquela velha história né! ou então, pessoas de uma certa panela de um certo circuito só que tem acesso, que sabe a linguagem ou que foi já selecionado em projeto. E por ai vai... É uma gama de questões que o racismo e a estrutura é feito para excluir, sabe. Então, racismo está nesta perspectiva estruturante e para vc permanecer no mercado de cinema é uma viagem. Vc vai ver por exemplo, que normalmente a gente está em áreas técnicas. É fundamental a gente está em áreas técnicas, mas a área técnica não é a que compõem a grana, né. A gente está sempre a margem.

Que temas/assuntos você costuma tratar em seus trabalhos?

Eu estou num processo muito louco de desengavetar as anotações do processo da faculdade. Sinto até falta da universidade por vezes, pela obrigatoriedade de ler, escrever. Acho que eu preciso retomar isso. Tenho gostado muito de repensar o Lápis de Cor. O processo da infância, mas no campo da ficção. É uma questão que tenho gostado muito de rever, assim. Eu estou escrevendo algumas coisas, mas para o campo da ficção né, a infância. E tem temas que surgem (trecho do áudio não compreensível) cotidianamente: a questão do abordo mesmo, por inúmeras experiências; a questão da violência policial, por experiência também. Eu e meu companheiro sofremos violência policial. Então tem uma série de coisas que surgem na pele. Que não tem como escapar a narrativa. Tem outra coisa também que eu tenho pensado é ausência da

memórias das famílias negras. Quando falo memória, não falo memória oral, mas de registro fotográfico, sabe. São questões assim, são muitas, mas tenho focado para organizar por que as vezes a gente acaba deixando no mundo das ideias e nem escreve nem nada. Então estou muito nesse processo de sentar agora.

Você considera que seus filmes/obras trazem alguma discussão ou engajamento em torno da questão de ser negro? Se sim, como isso se apresenta na dimensão estética, narrativa ou discursiva em seus filmes?

Acredito que sim. Como não tenho muito filmes e os dois são curtas-metragens, eu posso talvez destrinchar cada um. O Lápis de Cor, a própria presença de crianças negras falando, a fotografia com um cuidado com a pele negra também, ela está bem apresentada. O fato de a gente ter presente na equipe o texto de (trecho do áudio não compreensível) que reflete sobre a beleza do que é ser negro. Na hora que a poesia compara a pele da cor da noite, olhos cor da ameixa e por aí vai. E perpassa pelo universo da infância, é justamente apresentando que existe um universo imaginário dentro da beleza negra. A narração foi feita na voz de Lívia Natália que é uma escritora também, baiana e negra. Não estou dizendo que o fato de ter uma equipe negra significa que eu consigo (sic) trazer questões negras, mas o fato de refletir os processos e tentar, buscar romper o que se tem, acaba refletindo, entende. Quando a gente busca criar uma representatividade no imaginário infantil em que a pele negra é bonita como a cor da noite e por aí vai. No Cinzas, tem a questão do cotidiano em situações no cotidiano negro que tornam cinematográficas. Um homem negro periférico que assiste o Cinzas se reconhece isso é bem bacana. Tive o retorno em algumas exposições. E aí, reproduzindo a fala de Viviane Ferreira na mesa do Sesc, ela falou que como eu consegui através de uma cena do Cinzas, que é o momento que Toni está indo para casa, e a sirene da polícia, a luz da sirene do giroflex, reflete no olho dele, e se cria uma tensão só por conta do giroflex no olho dele, no rosto dele. Cria uma sensação sensorial de tensão por que quem é negro sabe. Por que o medo de Toni, né? Por que ele faz qualquer outra coisa para além, mas por que ele é um homem negro andando numa rua deserta. (trecho do áudio não compreensível) A polícia é racista, né. A estrutura toda. Essa é uma questão. Outro ponto no Cinzas é a presença da mulher negra no final, ela é muito representativa no sentido de dar uma sacudida no personagem, tem questões de gênero do ser homem negro e do ser mulher negra no Cinzas. Outro ponto que é interessante pensar, o processo de construção do roteiro foi meu, de David Nunes, mas perpassou por muitas pessoas. E aí, o que as pessoas foram colocando fui considerando ou não também. Mas foi em cima de muito debate, de

perspectiva diferente. Não necessariamente as pessoas eram de cinema, sabe. Aí, eu acho que isso vem trazendo uma perspectiva negra. Mas é isso tratando de cinema negro, eu lembro muito do processo da formação do Cinema Novo, por exemplo. O Cinema Novo tem vários diretores. Nelson Pereira Rodrigues e Glauber Rocha olha só que distorrente (Isso que entendi) na proposta estética. O que eles convergem? A proposta política. O cinema Negro é da mesma forma, né. A forma que eu faço a minha narrativa é diferente da de Vivi, é diferente de David, é diferente de Tamires, mas é fundamental essa diversidade no olhar. É parecido, mas não é igual. Então, acho que é isso. Espero ter respondido (risos).

Como a tecnologia e as mídias digitais tem beneficiado o trabalho de cineastas negros brasileiros hoje?

Nossa! Sobre o processo de digitalização, acho bem interessante pensar porque, por exemplo, várias câmeras fotográficas hoje filmam com qualidade de cinema, sabe. Então é possível um cinema independente de combinação de salas com câmeras mais possíveis, não que elas são baratíssimas, mas é mais possível de se ter. Ainda sim são caras, né. Pra gente pensar, pra maioria da população negra, mas é mais possível. Como fala minha mãe: “com cartão tudo dá jeito” (risos). Mas as mídias... temos visto essa questão do youtube pra produção audiovisual, programas. É... tem rolado uma circulação massiva bem legal, é um caminho alternativo também. Um outro ponto interessante, é o processo da divulgação como você colocou acima, assim, como as mídias sociais possibilita a divulgação das obras. Assim como economia colaborativa e por aí vai. Só que eu coloco a importância de pensar e de adentrar as políticas públicas também, sabe.

Mas o cinema tem rolado uma dança muito louca que agora tem uns filmes que estão voltando a ser filmados com película, aí você vai ver como é excludente, né. A galera via tentando criar um glamour aí. É muito louco.

O que você pensa sobre a discussão/debate acerca de um Cinema Negro brasileiro? Para você, essa categoria, ou denominação, tem alguma importância? Por que?

Eu acredito que é fundamental estabelecer enquanto processo político a nomenclatura de Cinema Negro. Acho que Cinema Negro é uma postura política, é uma postura artística, é uma postura estética, é uma postura... É uma postura histórica, enfim. Sem crises com o nome de

estabelecer como... Algumas pessoas tem esse receio de se “guetizar”. Mas porra, existe movimentos dentro do cinema brasileiro, não deixa de ser cinema brasileiro. O Cinema Marginal, o Cinema de Pornochachada, o Cinema Novo por ai vai. Então, sem muitas questões, acho que fundamental. É postura, é lugar, sabe, é enquadramento. Sem muita crise.

Para você o Cinema Negro brasileiro ainda precisa de legitimação dos agentes que forma o grande campo do audiovisual (críticos, curadores, cineastas, ANCINE, etc.) ou já é um espaço conquistado, uma categoria consolidado? E como vc avalia o cenário atual?

Sobre a questão da legitimação. A arte é uma viagem né? Eu acho que... na verdade, não é que precise que os críticos, mas precisa de mais críticos negros, precisa de mais pesquisadores negros, precisamos de uma ação políticas em todos os campos que a arte passa. Tem a produção, mais cineastas negros, mais atores negros, mais críticos, teóricos. O campo do cinema precisa ser literalmente ocupado por nós. Com nossa política, com nossa proposta estética. E é isso, infelizmente a arte ela flui dessa forma no espaço do que é legítimo.

Como você avalia o cenário do Cinema Negro atual?

O cenário do Cinema Negro atual tem sido movimentado de muitas mãos, de muitos olhares, né. A gente perceber que tem ganhos excepcionais, né... e que (não entendi a palavra) os nossos passos não vem de agora vem de longe. A gente lembrar de Zózimo Bulbul, Waldir Onofre, Adélia Sampaio, é... não só a galera que vez cinema, mas como Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Vilma Reis. Tem uma série de figuras que militaram para gente está neste lugar de fala hoje. E a gente vai ver movimentações muito interessantes, que é interessante a se pensar que é salas de cinema sendo lotadas por curtas-metragens, né. Ai você vai ver o Kbelá que lotou o Odeon. Teve sessão paga. As pessoas pagaram para assistir um curta-metragem. O Cinzas aqui em Salvador, a gente conseguiu lotar o Walter da Silveira (acho que esse o nome da sala) com 250 pessoas. Teve o filme também que foi feito de forma coletiva, nós fomos mais um. 250 pessoas em plataforma (acho que é isso), pra assistir um curta-metragem junto com o filme de Eliciana. Então, tem movimentações que não necessariamente está na rede, mas que são fundamentais e que estão acontecendo. As coisas estão acontecendo. Isso daqui é um movimento das águas, ela tá fluindo... mas eu acho que o cinema negro tem se estruturado, principalmente nas pessoas que tem uma busca por outras coisas, né. Já existe público, né. Por

isso o Lápis de Cor assim que foi lançado bombou. O Kbelá bombou por conta disso. Tem um público a espera, que acredita, que aposta. Não é que a gente está fazendo nada de inusitado, mas está suprindo uma lacuna que existe. Por isso tem ocorrido esse movimento interessantíssimo.

ENTREVISTA 04: VIVIANE FERREIRA

Eu gostaria de conhecer um pouco a sua trajetória de vida até se tornar uma realizadora cinematográfica. Como você chegou nessa área e se você sentiu necessidade de buscar uma formação para atuar como diretora. Se sim, qual é a sua formação nessa área?

O primeiro lugar que me mostra a magia do cinema não é a sala escura do cinema, é a tela luminosa da TV. Então, o primeiro lugar que me desperta a curiosidade de entender “o que é o cinema?” e querer fazer é a televisão.

Na minha infância e adolescência eu sempre fui muito viciada em televisão e viciada nas faixas destinadas aos filmes. Era de sessão da tarde à tela quente e supercine, corujão da madrugada e todos aqueles especiais, tipo o especial natalino de filmes. Então assim eu acompanhava tudo com muito afinco. Então é a televisão o primeiro despertar. Eu lembro que quando a minha mãe me levou no cinema pra ver o Jardineiro Fiel foi aquele momento de “Noossa”. Eu acho que nem podia entrar na sala de cinema para assistir o filme, por causa da idade, né? Eu devia ter uns 9 anos de idade, uma coisa assim. E saí com minha mãe pra amolar alicate e na volta a gente estava indo pra Vilas do Atlântico, minha mãe é manicure, ela ia atender uma cliente que acabou cancelando e aí a gente parou e foi no cinema e lá a gente assistiu o Jardineiro Fiel. Eu lembro que aí eu fiquei nessa coisa de “encantada com o rito” de estar na sala escura, o medo da sala escura, de você não conseguir enxergar quem são as pessoas que estão do lado e você olhar para uma cadeira e achar que tem gente a na verdade a cadeira está vazia e todas essas questões subliminares do rito da sala.

E a primeira vez que falei pra minha mãe que queria fazer cinema e estudar cinema eu estava com uns 14 para 15 anos, e ela parecia que não tinha ouvido direito, mas depois de uns três dias ela chegou em casa e falou assim ó “ Tem inscrição na Cipó - Comunicação Interativa”, que é uma ONG que tem em Salvador e até hoje a Cipó garante cursos de sensibilização, cursos de primeiro contato com audiovisual, fotografia e diversas outras linguagens e aí na época tinha o

curso de “Cine TV e Vídeo” e a minha mãe me inscreveu e eu havia uma seleção, aquela coisa toda de várias dinâmicas e etc. E aí eu passei pela seleção da Cipó e comecei a fazer Cine TV e Vídeo ali. E eu lembro da minha felicidade da primeira vez a dissecar uma PD 170, entender como funcionava, entender a dinâmica da íris, entender a dinâmica de trabalhar com foco e entender o quão de tecnologia tava envolvido no processo de fazer cinema.

E depois da Cipó eu decidi que tinha que ser cinema, que eu queria fazer cinema e eu queria fazer cinema para passar na televisão, era uma que eu queria que passasse na TV. E nesse mesmo período eu fazia teatro no SEAFRO, que era uma organização de mulheres negras em Salvador. Na parte da manhã eu estava na escola e na parte da tarde em dias alternados eu estava terça e quinta na Cipó e segunda e quarta no SEAFRO. Acabava sendo segunda, quarta e sexta porque na sexta-feira tinha reunião do JUNEGRRA.

Ali no SEAFRO eu nessa empolgação com a coisa da Cipó, do vídeo eu queria ser cineasta e fazer acontecer eu falei pra algumas pessoas que ia prestar o vestibular para Audiovisual, e uma dessas pessoas foi Luiz Orlando. Não sabia eu que Luiz Orlando era um dos maiores cineclubistas do país. E ele sempre estava lá no SEAFRO passando filme pra gente, mas a gente demora pra se ligar no que está acontecendo. Eu lembro que no dia que a gente assistiu Atlântico Negro: na Rota dos Orixás em uma aula de Silene lá no SEAFRO que eu conversei com Luiz Orlando. E ele falou assim : “Ah, você quer fazer cinema vai ter que estudar” e eu disse “Tudo bem , eu estudo. Não tenho medo de estudar não ” e ele falou “É, mas , você conhece cineasta de verdade? conhece Zózimo Bulbul? conhece Joel Zito? conhece a Dandara?” e ai eu disse “Não, passou em sessão da tarde?” e ele disse “cineasta de verdade não passa em sessão da tarde” e aí começou a desenrolar e ele começou a me falar sobre o cinema negro. Ele começou a me falar de Zózimo e falar que eu precisava conhecer essa produção e se eu queria fazer cinema tinha que estudar e aí a gente combinou ali que eu sairia do Cefet uma vez por semana e iria encontrar com ele na Facon, lá na UFBA, onde ele trabalhava pra estudar. E na primeira vez eu cheguei lá toda empolgada achando que ia ver filme, né. Aí ele me deu os Irmãos Lumière pra ler, toda essa coisa do surgimento do cinema no mundo e na sequência ele me deu Griffith, aqueles livros de bolso tudo com página amarela e cheia de ácaro. E aí ele me dá Griffith pra eu entender o que é que Griffith faz com o filme “O Surgimento de Uma Nação”, do ponto de vista da linguagem. Da revolução no ponto de vista da linguagem. E eu não estava entendendo nada do que estava escrito ali, obviamente. E era uma leitura difícil, às vezes eu até dormia e o Luiz passava perto e mexia comigo e eu voltava pra leitura. E foi nesse processo que eu conheci Alma no Olho, Abolição, A Negação do Brasil e conheci consequentemente o

cinema negro. Então tem aí um processo de ser iniciada pelo cinema negro. Lembro que nesse mesmo período eu vim dialogando com Luiza Bairros sobre esse desejo de fazer cinema, e a Luiza foi a primeira pessoa que me contou sobre a existência do FESPACO, e ela me contou sobre o FESPACO narrando a experiência de Lélia Gonzalez em ter ido ao FESPACO. Ela me contou que Lélia ficou impressionada quando chegou lá e viu um estádio de futebol e aquela coisa toda e voltou e falou com Luiza: “Luiza, precisamos transformar esses estádios do Brasil em muitas outras coisas”, e eu sou apaixonada por futebol também, eu até jogava na época. E Lélia em função de ter um irmão que era jogador do Flamengo também gostava muito de futebol. Então, a narrativa de Luiza sobre a experiência de Lélia em ter ido ao FESPACO foi um negócio que me deixou pensando em quando eu tiver um filme bom em qual festival esse filme precisa passar e eu sempre quis que fosse no FESPACO.

E os anos passaram e nesse processo de muita proximidade com o Zó (acho que é Zózimo) e atenção ao que tava vindo que quando terminou meu curso na Cipó a Vera Hamburger (diretora de arte) tinha ido fazer uma formação dentro do festival do minuto lá na Dimas que é Diretoria de Imagem do Som do estado da Bahia. E era pago e eu não tinha grana pra pagar, mas eu queria muito porque eu tava achando que seria diretora de arte. Eu queria ser diretora de arte e queria muito fazer, aí eu fui falar com Luiz Orlando, e ele falou “Ah, vou te levar na Dimas e você vai conversar com a diretora de lá”. E aí ele me apresentou a Fátima Fróes, aí conversei com ela e disse que queria ser uma cineasta negra e ela falou assim “Você já conhece Dandara? do Rio de Janeiro” aí eu disse que não. E ela disse: “Então, tem que conhecer Dandara. Acho que essa menina vai te inspirar bastante, mas eu vou ver o que eu posso fazer por você”. Aí Fátima foi e conseguiu a bolsa pra fazer o mini curso da Vera Hamburger.

Fiz o mini curso da Vera Hamburger e foi quando eu vi Amarelo Manga pela primeira vez. Quando eu vi Amarelo Manga e vi a narrativa de Vera sobre ter dirigido a arte do filme eu fiquei encantada com a força da construção do universo da história e eu pensei “Caramba. Ela é arquiteta, então ela consegue fazer uma monte de coisa. Eu não vou ter tempo de fazer arquitetura e audiovisual, então eu não posso fazer direção de arte”.

Foi um negócio assim bem reto porque pra mim fazia muito sentido direção de arte do lugar que Vera Hamburger apresentava e fazia muito sentido todo o acúmulo que ela trazia em função de todo conhecimento que ela tinha conseguido acumular na faculdade de arquitetura.

Acho que até hoje eu fico nessa viagem. Acabei de me inscrever no Enem e fico nessa piração de fazer uns dois aninhos de arquitetura. (risos) nessa altura do campeonato.

Mas tem muito daquele encontro ali, na narrativa de Vera sobre a construção da direção de arte de amarelo manga. E aí eu fiz esse minicurso, foi massa e a gente trocou muita ideia e Vera é muito generosa, muito solícita e eu aquela jovem de 16 anos que grudava e perguntava. Foi muito interessante que depois de um tempo eu já estava em São Paulo e Vera acabou indo fazer a direção de arte de “Só a Deus Sabe” e uma das locações acabou sendo o terreiro lá de casa. Então ela acabou conhecendo toda a minha família e conectando com a pirralha que ficava enchendo os ouvidos dela no minicurso. Teve essa passagem mas que pra entender que eu não ia fazer direção de arte e pra além disso eu queria mais espaço do que o espaço reservado à direção de arte, que é um espaço bem considerável. Acho que diferente de uma galera do audiovisual, direção de arte é um espaço extremamente considerável. Você diz muito a partir do universo que você constrói em imagem, basicamente. E aí eu conversando com a Fátima, era já férias, abriu no Vila Velha um curso de direção, um curso de verão de direção pra cinema com Amaranta eu falei pra Fátima que eu queria fazer aquele minicurso. Ela falou que eu devia fazer. Quando cheguei lá vi que era um curso caro, devia ser uns 200 conto na época. O curso seria duas vezes por semana ao longo das férias, e aí eu fui fazer esse curso com o Amaranta e o curso era basicamente você assistir alguns filmes e depois ia pra ilha analisar as escolhas de corte dos diretores e a simbologia de cada plano, e eu lembro do meu incômodo de achar um rolê muito abstrato, sabe? porque ali a gente não explorava o discurso político. E aí eu assistia o filme e eu enxergava o discurso político e eu vinha de um processo com Luiz Orlando de assistir os filmes de cinema negro e entender o porquê político, entender tecnicamente o resultado de cada uma dessas obras e atrelar esse resultado a nossa condição de ausência de acesso a recursos e a determinadas tecnologias. Eu queria olhar pra Oito e Meio de Fellini e entender em que contexto tava nessa coisa toda e não foi naquele espaço e eu saí achando direção chata pra caramba. Eu lembro que nem fui na última aula, porque era numa sexta-feira e era noite da beleza negra, que naquele ano tinha sido no comércio e aí eu lembro que encontrei o George Washington (bando de teatro oludum. (acho que foi isso que ela disse)) e ele disse “Ei Nega, vai na noite da beleza negra” e eu disse “Ah, tem a última aula” e era aquela última aula de avaliação, entregar certificado, aquela coisa toda. Aí eu olhei pro lado e falei assim: “Não George, eu vou” e aí deixei a parada e fui, e até hoje eu não voltei lá pra buscar esse certificado. Esse curso foi por volta de 2002, talvez 2003.

Em 2004 vou pra São Paulo. Porque a gente tinha uma realidade ali em Salvador que só a FTC que era uma universidade particular tinha o curso de cinema, a UFBA não tinha e até hoje não tem. Só a FTC tinha, a UniJorge tinha e continua tendo o curso de jornalismo em comunicação e eu lembro que era muito caro. Em 2004 a mensalidade era 1.500 conto pra uma cidade como Salvador era um absurdo. Aí eu lembro que no cefetes chegou a divulgação de uma rede de cursinhos que tava dando desconto. Uma rede de cursinhos de São Paulo que tava indo pra Salvador e era um desses cursinhos “top” tipo o Anglo, e eles estavam entrando no mercado, estavam indo nas melhores escolas fazer a divulgação da prova de bolsa, e aí foi uma galera do cefetes fazer a prova de bolsa porque era um cursinho especializado em formar gente para o ITA, USP e UNICAMP e aí eu fui e passei nessa prova de bolsas. Lembro que havia acertado 85% da prova e então eu tinha 85% de bolsa no cursinho e nessa piração de ir pra sampa fazer o curso de Audiovisual da ECA. E aí obviamente eu não tinha grana pra pagar os 15% e eu me ofereci pra trabalhar para o cursinho pra conseguir bancar esse restante. E aí eu fiz o primeiro semestre de 2004 numa grana e nas férias pra São João o cursinho informou que a nossa turma ia fechar porque era uma turma majoritariamente de bolsistas e qual era a dinâmica: eles tinham duas turmas, uma de exatas e uma de humanas, então a galera que ia prestar vestibular pra humanas tinha um programa específico que focava mais em fortalecer para as provas de humanas e a turma de exatas focada nas de exatas. Basicamente quem ia pra de exatas era a galera que ia pro ITA e aí eles iam fechar a turma de humanas porque era majoritariamente tudo bolsista e a turma não se pagava e a gente acabou fazendo um motim, uma galera ficou distribuída nos outros cursinhos de mesmo nível lá em Salvador e eu fiquei desesperada achando que perdi porque os outros cursinhos daqui não tem um foco pra USP e eu precisava desse foco, aí voltei pra coordenação do cursinho e falei: “ Não quero ficar aqui, quero ir pra unidade de vocês lá em São Paulo” e aí falaram “Não, mas a gente não pode. Você tem como se manter lá?” Aí eu disse “Não, mas a gente assinou um contrato e nele vocês se comprometem com a bolsa. Eu fiz a prova e acertei 85% e vocês me devem isso. Vocês podem me dar a bolsa lá e me pagar esses 430 aí pra eu sobreviver lá”. Era Adriano o nome do coordenador, eu lembro que ele olhou pra mim e disse: “Você não consegue sobreviver em São Paulo com 430 reais”, aí eles conseguiram uma vaga pra mim na unidade de campinas. Eu ia pra campinas e foi todo um processo de mobilização. Eu lembro que na época falei com Samuel Vida, com Luiza Bairos e Vilma Reis, com a galera mais velha do movimento negro de Salvador pra falar desse meu desejo de sair e estudar cinema e que significava estudar cinema para contar histórias pretas. Eu nunca tive dúvida da função política que eu tava escolhendo, fazer cinema. E aí eu lembro que o professor Jaime Sodré me deu um livro que eu tenho até hoje do Manoel Quirino

e falou “Então, você que tá indo estudar cinema, se liga no Quirino que em algum momento ele vai ser muito útil”. E se montou ali uma rede de gente pra garantir que eu pudesse ir para o Sudeste com tranquilidade e com uma certa segurança de saber exatamente pra onde eu tava indo. Então eu lembro que eu fui pra internet e procurei uma pensão e fechei com a dona da pensão, tudo direitinho, e depois minha mãe e minha tia ligaram pra pensão pra conversar, pra bater um papo e tá na minha mãe lá batendo papo com a senhora e pergunta, sorri pra lá e pra cá e eu sentada no sofá e eu achando que tava de boa. Depois minha mãe desliga o telefone e fala “Você não vai pra esse lugar, isso é um puteiro”, aí eu disse “Mas minha mãe, a gente não conhece . Você acha?”. aí ela disse “É um puteiro. Você não vai pra lá não”. E aí por conta disso, minha passagem estava marcada para o dia 7 de agosto de 2004 e precisou ser adiada para o dia 14 de agosto porque minha mãe disse que não, pro puteiro eu não ia. Aí o Bujão, o Toninho, a galera da rede do movimento disse “Olha, tem a doutora Maria da Penha lá em São Paulo, mas é campinas. Vamos falar com a Doutora Maria da Penha”. E aí a Penha disse que tinha lugar na casa dela e que eu poderia ficar lá. Aí eu fui fazer a outra movimentação. Fui dialogar com o cursinho pra eu poder ir pra unidade de São Paulo já que eu tinha um lugar pra ficar em São Paulo e que parecia ser tranquilo para todos os mais velhos. Eu tava muito na piração de pegar um ônibus e vazar, aí lembro que Luiza Bairros me perguntou: “Guria, como você vai?” aí eu disse “Luiza, eu vou de ônibus” e ela disse “De ônibus você não vai não. Não vai de ônibus, vai de avião. Vai com passagem de ida e de volta. Porque senão passar tem que ter como voltar”. E aí eu tive um processo em que eu fui muito “cuidada”, foi uma ida pra São Paulo muito em rede. Eu sabia que eu levava na bagagem e esforço e sonho de muita gente. Eu sempre tive isso com muita clareza. E aí cheguei em sampa e fui estudar no cursinho. No primeiro ano eu não passei na USP por causa de um ponto e eu quase surtei. Já fazia discussões de ações afirmativas, já participava de movimentos pró cotas e eu tinha saído exatamente no ano que a gente tinha ali garantido a primeira votação de cotas na UFBA, então eu já entendia o universo de exclusão, eu já entendia qual era o “bicho” que a gente estava lidando. E não passar por um ponto era muito foda, não é uma questão da capacidade e não é uma questão meritocrática, a gente sabe onde é que o bicho pega. E aí quando eu não passei minha mãe falou “Ah, beleza. Então vai voltar pra casa e vai pra UFBA” e aí a minha opção na UFBA era fazer direito, antes, porque se eu permanecesse em Salvador ia fazer direito, inclusive pra trabalhar essa coisa da constitucionalidade, das ações afirmativas. Pensando no direito como uma ferramenta de combate ao racismo e como uma ferramenta política. E aí eu decidi permanecer em São Paulo mais um ano e tinha que trabalhar, porque eu já não tinha mais a bolsa do cursinho. Meu contrato com eles era de um ano e eu não tinha mais a bolsa do cursinho e nem

a bolsa permanência e nem a bolsa de estudos. Abri o datafolha e tinha lá um anúncio de seleção para pesquisadora de mercado e eu me joguei, fui. Comecei trabalhar fazendo pesquisa de mercado e era bacana porque eu tinha duas opções: ou eu fazia pesquisa interna por telefone (chato pra caramba) ou ia pra campo. As pessoas preferiam fazer pesquisa por telefone, eu preferia ir pra campo. Primeiro porque eu tinha o tempo maleável, eu tinha a quantidade de questionários e as minhas metas para serem atingidas e precisava voltar dentro de um espaço-tempo com aqueles questionários prontos. Então pouco importava pro datafolha se esse questionário tinha sido feita de manhã, de tarde ou de madrugada, e aí eu conseguia organizar o horário, de conseguir ir pras aulas do cursinho e sair e fazer o questionário e voltar, exceto os períodos de reunião, de treinamento de equipe, essa coisa toda. E aí o segundo ano de cursinho foi nessa parada, eu trabalhando pra pagar o cursinho e pra dar conta de me manter em São Paulo.

E aí no segundo ano eu não passei por 2 pontos na USP de novo. Eu tinha passado na FAAP, só que a FAAP era muito cara (uns dois mil reais) e eu não tinha dinheiro pra pagar nem a matrícula da FAAP, e aí eu comecei a ficar bem desesperada porque eu pensei : “no primeiro ano 1 ponto, no segundo ano 2 pontos e depois vão ser 3 pontos” e eu não tenho a paciência dessa galera que passa uma vida tentando entrar em medicina, eu não tenho e preciso estudar, e dialogando com uma galera do cursinho também, que tava prestando pra audiovisual e tinha ficado de fora outras possibilidades. E aí eu cheguei na escola de cinema. A escola de cinema na época tava com uma franquia com a cinematic, uma escola de formação lá de Los Angeles. E aí eles tinham aberto, era a segunda turma que eles abriam em São Paulo, e turma reduzida, com quinze pessoas e aí é um processo bem frenético, curso de dois anos e meio, um processo frenético de você abrir SET a cada quinze dias. E aí fui, procurei eles e pedi pra fazer uma prova de bolsa lá e aí eu lembro que o diretor da escola disse “Aqui não trabalhamos com essa metodologia” aí eu disse “Poxa, mas eu preciso que vocês trabalhem com essa metodologia” aí ele perguntou “Mas o que você quer fazer no cinema?” aí eu disse “Eu quero ser roteirista” aí ele disse “Você tem certeza” aí eu disse “Tenho” e ele disse “Você conhece Sid Field?” e eu disse “Quem não conhece sid Fyeld, rapaz. Todo mundo conhece Sid Fyeld” e eu não conhecia, não fazia ideia (risos).

E ele sacou que eu não fazia ideia e aí ele falou “então tá bom, eu vou preparar uma prova pra você, mas a bibliografia é toda do Sid Fyeld. Já que você conhece pra você vai ser simples” e eu disse “Fechado. Vai ser simples”. E aí eu saí e tinha um amigo que estudava na PUC e eu

falei pra ele “Maurício, pega uns livros pra mim na biblioteca da PUC, desse cara”, aí Maurício veio com uns três livros, exercício do roteirista, manual do roteirista e narrativa de roteiro ou roteiro e narrativa, uma coisa assim. E aí eu fui comer Sid Fyeld com farinha, ler as paradas pra fazer a prova. Acho que eu tinha uns 20 dias ainda pra ir fazer a prova. E fui fazer a prova e fechei a prova. E foi um negócio muito doido porque o cara tinha certeza que eu não ia passar. Ele tinha muita certeza que eu não ia passar. Aí ele aplicou a prova e na minha frente começou a corrigir e aí eu tinha fechado a prova e fiquei com uma bolsa de 100% e fui fazer o curso de cinema lá.

É um curso técnico?

É um curso técnico. E eu fiquei lá, dois anos e meio na Escola de Cinema e aí foi onde tive a formação mais ostensiva do ponto de vista de conhecer a linguagem, as técnicas e as possibilidades, a aprofundar mesmo essa coisa de abrir e fechar SET, foi ali. E fui entendendo também o que eu dava conta de fazer. Chegou um momento que eu queria fazer direção de fotografia achava que esse era meu lugar, e aí eu me lembro que era um momento que tava todo mundo fissurado no rolê de câmera de mão e em todos os exercícios a direção queria câmera de mão, o colega que dirigia o exercício específico queria câmera de mão e eu queria fazer direção de fotografia nas paradas, só que eu sou magrinha então até a XL 1 e XL 2 da canon da época era pesada pra mim, aí o Vaner que era professor de fotografia da época disse “Ah, Vivi. Tem que malhar porque vc precisa de resistência muscular pra sustentar a câmera”. Aí eu lembro que eu ia fazer a fotografia de um exercício e eu passei um tempo andando com o alteri (acho que é isso) no ônibus malhando pra conseguir ter resistência, fazer o braço se acostumar com o peso da câmera e aí eu fazia isso. E comecei a fazer muita flexão e polichinelo só pra ganhar resistência pra conseguir fazer câmera de mão. Acho que é por isso que eu sou tão avessa a câmera de mão. Depois também entendi que não era por aí, né. Eu queria poder costurar toda a colcha de retalhos. Eu queria ter a possibilidade de estabelecer diálogo com as cabeças de equipe e costurar o retalho das narrativas. E foi muito louco porque na escola de cinema eu acho que eu não dirigi nenhum exercício específico. Não dirigi nenhum exercício. Não tive meus roteiros escolhidos pra ser exercício filmado, mas sempre rolava de ser a pessoa na equipe que costurava o entendimento no entorno do que a obra pedia. Eu conseguia me fazer inteligível, às vezes quem tava dirigindo não conseguia dizer pra direção de arte o que ela precisava e eu conseguia entender o que a figura queria. Conseguia entender o que a fotografia, direção de arte, som, qualquer outro departamento não estava entendendo eu conseguia traduzir. E aí fui me percebendo nesse lugar. Existe aqui uma habilidade que me permite ser inteligível,

qual é a mensagem que a equipe precisa se preocupar ao transmitir a partir da obra. E acho que a função da direção é exatamente essa. Mais do que dar linha é só transformar a obra inteligível pra todo mundo que está envolvido. Na escola de cinema eu conseguia nos momentos de apagar foguinhos ou trazer todo mundo pro chão com calma eu consegui me perceber com essa habilidade. E aí comecei a pensar sobre, porque eu nunca havia pensado objetivamente nesse lugar da direção. Porque na Cipó a primeira coisa que a gente fez foi Impressões do Candomblé e eu atuei, fiz roteiro compartilhado e fiz produção. Aí depois eu vou tentar direção de arte, aí tem aquela experiência um pouco frustrada com o curso de direção com a Amaranta, saio sem compreender direito o que é direção. Quando terminou o curso da Escola de Cinema já havia um contrato da escola com o Instituto Stanilavski que aí vem com todo o método russo de atuação e direção e quem tava na escola podia ficar um ano a mais pra fazer especialização só em atuação e direção. E aí eu fiquei e foi ali que se desenhou pra mim esse lugar da direção com tranquilidade e com conforto, entendendo a habilidade para conduzir equipe, um SET, uma obra e ao mesmo tempo a potência política que é isso. Por que você garante a tessitura do discurso, e aí quando você se propõe a fazer um cinema político é importante você assumir a responsabilidade da tessitura do discurso para o bem ou para o mal. Você se coloca na dianteira e assume essa responsabilidade. E acho que se têm duas características importantes para uma diretora ou diretor cinematográfico, é a compreensão de que precisa ser um ser com habilidade suficiente pra se fazer inteligível para diversas pessoas. E assim compreendendo a diferença e diversidade de todo mundo que compõe uma obra. A outra é ter espinha suficiente pra assumir a responsabilidade da tessitura que vai dar a cada discurso proposto na obra que se dispões a dirigir. Basicamente é isso.

Em que espaços de reconhecimento você conseguiu obter visibilidade como cineasta?

Quando eu saí da escola de cinema meu primeiro filme foi o “Dê sua ideia, debata”. O filme faz uma investigação de afrocentrismo, diáspora africana e classificação racial e faz isso num universo de pessoas e de eventos que estavam acontecendo em 2007 de pessoas já envolvidas com a questão racial e com a temática racial. E aí nesse processo o Primeiro Encontro de Cinema Negro é fundamental, por que ele acaba sendo o primeiro Encontro e, ele é SET do meu primeiro filme. Porque eu vou ao primeiro encontro pra entrevistar alguns cineastas que lá estavam, e ali eu encontro e conheço Nilton Doaca, Zezé Gamboa, o Mansu Zoruaide, o Zózimo. Zózimo eu já havia conhecido antes naquele mesmo ano mas antes do Encontro. E aí eu consigo trazer essas vozes para o meu primeiro filme para refletir sobre afrocentrismo,

diáspora africana e classificação racial. E no ano seguinte o meu primeiro filme vai para o segundo encontro de cinema negro. E aí no ano seguinte você tinha o Guy-Désiré, que é uma espécie de olheiro do festival, do FESPACO, aquele festival que eu mencionei que vi pela primeira vez a partir de Luiza falando da experiência de Lélia de ter ido em Burkina. Naquela altura eu já tinha a própria narrativa do Zózimo Bulbul ao falar da experiência dele no FESPACO e da importância política daquele festival pra cinematografia africana. E tinha lá o Guy-Désiré que era um olheiro do FESPACO e eu não tinha consciência disso e quando “Dê sua ideia, debata” acabou, ele me chamou no Odeon e disse assim: “Esse filme precisa estar no FESPACO”. E aí você surta, né. Aí chamou o Zózimo, chamou a Bizi e falou assim: “esse filme precisa ir”. E foi uma coisa meio surpreendente assim porque era meu primeiro filme, eu tava lá toda tímida, muito naquela coisa: “ah... os caras”, sabe? Os grandes diretores aqui, todos reunidos. E com um frio na barriga de exibir o primeiro filme com as limitações técnicas que ele têm. Ele tem algumas e muitas.

Você tinha quantos anos nessa época?

Eu estava com 23 anos, era 2009. Ainda muito tímida, muito ressabiada. E aí fui entendendo que ia sair uma comitiva de cineastas brasileiros pro FESPACO no ano seguinte, em 2009. Isso foi no FESPACO de 2008, eu estava com 22 anos. E aí em 2009 ia uma comitiva pra Burkina e aí o cara tinha dito que queria meu filme e aí eu lembro que em diálogo, lá no afrocarioca era uma coisa assim “Olha, o filme vai mas não tem passagem pra todo mundo então a gente manda foto de como foi a exibição lá” e eu disse “tudo bem”. E aí eu lembro que eu comecei a acionar tudo que eu podia pra conseguir ir. E aí eu disse “e se eu conseguir a minha passagem” aí disseram “tudo bem, se você conseguir vai com a gente”. E eu comecei a acionar tudo que era possível, e aí na época eu conversando com Luiza e Luiza era secretária de promoção da igualdade racial lá no estado da Bahia e aí Luiza falou assim “olha, tem uma verba no governo do estado que é pra circulação de artistas baianos. De jovens artistas baianos, então você pode acessar essa verba. Manda a solicitação pro governo do estado, como baiana..etc. Tudo direitinho e vamos ver se rola”. E aí foi isso, aí eu mandei e o estado da Bahia pagou a minha passagem pra Burkina. Pagou minha passagem pra Burkina e tipo, o Afrocarioca articulou a história de hospedagem e alimentação junto com a comitiva e aí fui pra Burkina pela primeira vez nesse arranjo e aí foi isso. Eu lembro que no avião Jeferson (De) fala assim: “meu Deus se esse avião cair fudeu. Os caras colocaram todos os cineastas negros brasileiros aqui dentro de uma vez só. Tinham que ter distribuído a gente em aviões”. E éramos 9 naquela comitiva e eu lembro que a gente teve nossa primeira peleja conceitual e eu falei assim “se o avião cair e a

gente morrer tem uma galera que tá lá que produz e que não tá aqui.” E aí a gente começou a discutir essa coisa da invisibilidade da produção negra e esse lugar do que é ser cineasta, do que não é ser cineasta quem diz que é, quem diz que não é, se você precisava ter beijado a película pra ser cineasta ou não ser. E foi uma viagem muito importante neste sentido, porque a gente discutia muito o que significava o encontro, o que significava essa conexão FESPACO e Encontro de Cinema, que significava a responsabilidade de estar lá sabendo que uma galera não estava, e que talvez uma galera não soubesse da existência de um festival como o FESPACO. E acabou vindo desse lugar, eu acho que o primeiro lugar que reconhece o meu fazer cinematográfico é a militância negra, não é outro lugar. E o que me deixa muito feliz porque eu também comecei a fazer em função da formação política nesse espaço. Eu comecei a fazer em função da minha formação política no movimento de mulheres negras. Então de pronto você ter o reconhecimento desse lugar como seu de dentro de casa fortalece a espinha de um lugar incomensurável. Porque do olhar externo eu nunca esperei nada além da negação desse lugar. Então eu continuo indo e hoje a gente consegue dialogar com outros espaços, entender que algumas pessoas já olham e já tentam me respeitar neste lugar de cineasta, nesse lugar de diretora. E aí considerando o olhar externo, o olhar do outro. E aí o olhar do outro exatamente recortando o pertencimento racial. O olhar desse outro branco brasileiro. E ainda é um processo de muita resistência. Quantas vezes a gente senta em algumas mesas e pede um suco porque eu não tomo cerveja com todo mundo. Não dá pra você se permitir entrar numa linha de relaxamento total com todo mundo. A gente sabe que o álcool provoca, e aí não dá pra sentar e beber com todo mundo não porque em muitos processo a precisa tá impuga (acho que é isso que ela disse) mesmo. Então em alguns sucos que a gente toma com o outro lado do pertencimento racial a gente percebe que as primeiras perguntas são “E aí, você tem quantos filmes? Aí eu falo: “Ah, velho. Tenho sete filmes” aí a pessoa fala “Nossa. sete” e é aquela coisa do “Ah, você produz a quanto tempo?” e eu falo “uns 10 anos de produção” e assusta. O que não assusta para os meus. É uma trajetória muito construída junto dessa coisa que a gente chama de movimento negro, sobretudo movimento de mulheres negras. Eu tenho uma trajetória cinematográfica muito dialogada com este lugar político.

Aproveitando isso, rapidamente. Essa entrada sua no movimento negro. Você começou a fazer essa narrativa da sua trajetória desde o período da entrada no cinema e contando junto com apoio do pessoal do movimento, mas você já nasceu, você vem de uma trajetória

de uma família de militantes ou não? Você acabou entrando pelo processo de militância estudantil?

Olha, eu nasci em uma família muito atuante na ação comunitária. Eu sou do coqueiro grande, paraíso, em Salvador. Então você vai pra Salvador e você não conhece o coqueiro grande e você não conhece o paraíso, essa é a realidade. E a família tanto por parte de mãe quanto por parte de pai sempre teve uma atuação de base comunitária muito grande. Aquela coisa do “ah, vamos juntar pra fazer a festa do dia das crianças”. “Vamos juntar pra fazer recolha de roupa pra levar num asilo e no orfanato”, “Vamos juntar porque precisa ter um campeonato de futebol pra essa galera”. Então sempre tive muito isso. E aí tinha isso no diálogo entre a igreja e o terreiro. A minha bisavó abriu um terreiro em 1940, então o terreiro sempre foi foco de matar fome. O terreiro tinha terra e minha bisavó plantava feijão e arroz e eu lembro de quando era pequena ir pra colheita de feijão. A gente ficava lá debulhando (acho que é isso) feijão e aí depois tinha a distribuição pra galera de um bairro mais próximo que não tinha o que comer. A gente distribuía o feijão, distribuía a comida das festas do orixás e tinha ali esse processo. No terreiro a minha bisavó também alfabetizava as pessoas. Então era um espaço onde eu tive banca, então eu ia pra escola criancinha e voltava da escola e eu tinha banca que é reforço escolar, lá no terreiro. E era um processo muito pra todo mundo. E na igreja a gente tinha essa coisa mais sistematizada, na igreja católica. E eu fui de grupo de jovens. Era essa parada, tava dentro do terreiro mas eu era do LPC, do Grupo Livres Para Cristo. E ali no LPC a gente tinha a bandinha que tocava na missa de jovens, a gente organizada festa do dia dos namorados, a gente organizava as visitas à asilos e orfanatos. Organizávamos os campeonatos de esporte e a gente tinha essa vivência da comunidade. E aí nesse contexto a gente tinha um grupo de teatro do bairro, e aí o grupo de teatro ele era bem politizado porque no grupo de teatro era mais ou menos assim “ah, é gravidez na adolescência” a gente ia lá e escrevia o texto e aí a gente propunha a peça e apresentava essa peça no bar de Tia Nenga, no terreiro, na igreja, no terreiro de dona Marlene e ia para as praças dos bairros vizinhos. No dia das mães a gente ia lá e propunha. Nesse processo a gente acabava discutindo todas as coisas, a gente acabava discutindo de uma maneira bem intuitiva, todas as questões como o racismo e escola por exemplo, e a gente tinha uma parada de refletir todas as dores, mas refletir todas elas dando uma solução. A gente tinha sempre que achar a solução. O grupo de teatro tinha uma parada que era não gostar de chorar não, a gente queria sempre dar uma solução feliz pra tudo. Era tipo o drama mexicano com a solução hollywoodiana. No final das contas tudo se ajusta.

Nesse processo eu tava na escola de cadetes mirins, tava nas organizações e aí você vai amadurecendo o discurso político. O espaço que me insere nessa coisa mais estruturada que a gente chama de movimento negro e de movimento de mulheres negras é o SEAFRO não é outro espaço. A partir do SEAFRO eu consigo enxergar o que há de movimentos de mulheres negras dentro do terreiro. Eu já vivia de uma maneira muito orgânica ali no bairro e tal, mas sem essa sistematização. Aí eu vou entender a importância de minha mãe ouvir muito Ylê Ayê, de minha mãe ouvir muito Araketu, ouvir Muzenza. Vou entender a importância de minha mãe o tempo inteiro mudar o tipo de trança que tá no cabelo ou o tipo de cabelo que ela usava. Minha mãe nunca foi essa figura militante de ir e construir os processos, mas ela sempre...minha mãe me apresentou a estética da transformação da militância. Então de alguma maneira ela dentro de casa...hoje eu consigo entender que era o principal espelho de como essa militância toda e alcança as pessoas a partir do processo da identidade. Minha mãe não tem o rolê do discurso político duro, como o meu por exemplo, nunca teve, muito tranquila. Ela é preta, da perifa, muito tranquila no processo mas ...com a espinha muito ereta. Com uma destreza pra identificar todas as situações de desigualdade que ela teve que enfrentar e responder isso de uma forma tão ativa e ali a micro-militância mesmo, a militância do todo dia, a militância da reconstrução da própria identidade o tempo inteiro. A figura que eu tenho de referência com maior autoestima elevada que eu tenho é a minha mãe mesmo. E não foi o espaço de diálogos entre mulheres negras do movimento que ela construiu isso, é outro espaço, é outra coisa. São esses signos difusos da identidade negra que a gente acaba distribuindo que ela se conecta e ela vai construindo e tecendo a própria identidade e o fato de já estar familiarizada com esse universo. Quando eu chego no SEAFRO esse discurso mais sistematizo e essa maneira de fazer política mais orientada não me assusta porque se torna inteligível pra mim do que está se falando. Não é um desconhecimento total. Mas o SEAFRO me organiza coletivamente. Acho que o SEAFRO me organiza. O CEFETES também me ajuda muito nesse processo porque no CEFETES eu integrei coletivos de estudantes negros, então ali a gente já pautava a militância estudantil a partir do pertencimento racial já no ensino médio. E aí quando venho pra universidade já em São Paulo quando decidi fazer direito aqui, tava naquele processo pós não ter passado na USP aí eu vou pra universidade particular em sampa pra fazer direito pra não voltar pra Salvador e poder cursar cinema lá na escola de cinema. Aí eu monto lá também um núcleo de estudantes negros dentro da UNIP, dentro do curso de direito, e me deparo com uma outra realidade, que é a violência da militância partidária no ensino superior. Eu lembro que eu tava em um campus onde era explícito que o PDT dominava o campus. O PDT dominava o campus e dividia assim... o campus da universidade era distribuídos entre PDT, PMDB e PSDB. Eu olhei para aquele

universo, eu lembro que a gente chegou a ter umas cinco reuniões do núcleo de estudantes negros e os militantes camuflados nos partidos começaram a vasculhar quem eu era, a vasculhar minha trajetória. Eu lembro que um dia eu chego pra sala de aula, meu primeiro semestre. Aí vc tem a primeira reunião pra decidir quem ia ser líder de turma, aquela coisa toda, representante de sala, eu fui representante da sala no primeiro semestre e aí o outro cara que tinha se candidatado era um cara do PDT. Eu não tinha essa compreensão, mas aí tinha lá aquele processo de defesa no porque você quer e a turma “vamo com Viviane”. E aí eu ia orientando muito os processos dentro da universidade a partir da militância negra mesmo. Caçando esses corpos negros e juntando e naquela coisa do “direito não é a coisa mais simples do mundo, então vamos dissecar Bóbio. Vamos estabelecer qual é a meta pra gente. A meta é tirar 10. Se tirar nove a gente tá no lucro. Se tirar oito a gente melhora pra tirar 10 na próxima”. Tinha muita gente do PROUNI, era o início do PROUNI. Eu já entendendo o prouni como uma ação afirmativa, naquela coisa de como é que a gente pode contribuir para que em nosso campus o PROUNI dê certo. Havia muitos questionamentos sobre o acerto de investir ou não no PROUNI e eu estava conectada com essas reflexões. Eu estava muito conectada com o que aquele início do governo federal de esquerda estava apontando como melhorias políticas que poderiam significar melhorias mesmo para um avanço da população negra nessa estrutura social e tava fazendo essas discussões. E aí lembro que um dos caras uma vez me interceptou e disse assim “a gente tá te esperando. Vamos tomar uma cerveja” e eu disse “ah, eu não bebo com todo mundo” e aí era uma parada de três caras na coisa do “e aí o que você quer. Porque você tá disputando espaço com a gente” e eu nos cinco primeiros minutos não entendia do que eles estavam falando porque não era visível uma militância partidária dentro da universidade. E era uma coisa do “tá a gente já sabe quem é você e você esteve na revolta do busu em Salvador. Você é do CEFETES” e eu me assustei com aquele mapeamento e aquela coisa do respirar e falar assim “velho, eu estou longe de casa. A minha rede não tá aqui. Daqui que eu acione salvador pra qualquer coisa, e eu saí de salvador com a missão de estudar, não saí com a missão de peitar ninguém. Sobretudo essa estrutura partidária porque eu sempre fiz militância apartidária. Até aquele momento eu fazia militância apartidária. E aí foi muito violento o processo. E aí eu abri mão de seguir com o núcleo de estudantes negros na UNIP. Abri mão com muita tranquilidade e naquele lugar do “tem violências que não faz sentido a gente expor a nossa trajetória”. E aí abri mão ali e voltei, obviamente a gente faz isso com ódio. Aí dei um passo atrás e fui conectar com coletivos de estudantes autônomos que tinha em São Paulo fora do espaço da universidade pra garantir o exercício da militância. Então fui para o instituto do negro padre batista, que era uma organização negra lá em São Paulo que organizava as marchas

noturnas contra a discriminação racial. Há 20 anos faz isso. Aí dentro do instituto tem um núcleo, que era o núcleo Banzu núcleo de jovens negros pra gente conseguir atuar. E ali no Banzu tinha gente da UNIP, gente da PUC, gente da São Camilo, tinha gente de outros lugares. O núcleo Banzu ficou talvez dois anos ativo. Aí participei do SENSP que era uma outra articulação de jovens negros cotistas ou não em São Paulo, em diálogo com a articulação política da juventude negra, embora nunca tenha feito parte da articulação política, porque a articulação já tinha um viés partidário, o SENSP não tinha. Então sempre me orientei ali com um viés apartidário e isso se dá até dois anos atrás quando estoura esses processos todos de mensalão, e eu começo a interagir com uma militância negra dentro do partido dos trabalhadores e entender a importância da gente garantir uma atuação política que defendesse em alguns mandatos progressistas, alguns mandatos que eram importantes pra pautas impostas ao cenário político pelo movimento negro. Então fui pra essa experiência de militância partidária muito em função do engrossar fileira do exército pra conseguir garantir a defesa de pautas dentro de mandatos importantes. Acho que bem por aí. Agora a violência inerente a militância partidária me repele. Quando eu olho para construção do que a gente chama de democracia, quando eu olho pra estrutura do estado eu entendo como a democracia forja a necessidade de partidos políticos. A gente não consegue avançar no... acessar a estrutura do estado sem ser em diálogo com os partidos políticos. Acaba sendo a porta de acesso da sociedade civil a estrutura do estado. No entanto é importante que a gente encontre uma outra maneira de construir essa militância partidária, encontre uma outra maneira de garantir, inclusive o espaço de disputa política com menos violência. Porque hoje a gente vive um processo extremamente violento que fazem as pessoas sucumbirem. Eu tenho muito cuidado comigo no processo da militância partidária. Muito cuidado comigo. Porque do contrário você acaba perdendo a sua capacidade criativa, e aí não dá pra você escolher fazer cinema e perder a capacidade criativa em função da militância. Então se a militância não servir pra alimentar a minha criatividade eu abro...

O tipo de militância que não serve pra alimentar minha criatividade eu abro mão dela

Engraçado, isso lembra uma das perguntas que não entrando. Se em algum momento a sua militância atrapalha ou já atrapalhou nesse processo da criatividade que o cinema de certa forma exige.

Porque o cinema exige esse processo de criativo, às vezes um processo de imersão, porque realmente suga. A gente está num processo de acirramento político e você abre as redes sociais e abre jornal e é tudo muito violento.

Se isso já atrapalhou ou atrapalha e em que fase você se encontra nesse sentido.

Eu já passei por momentos maiores, de angústias. De tentar fazer...e ter me comprometido com um monte de coisas e como fazer. Sempre teve uma parada do...se eu preciso escrever um roteiro eu posso estar fazendo qualquer coisa, pode ser uma peça jurídica, eu paro e escrevo. Eu paro e escrevo senão não consigo fazer mais nada, senão eu não consigo pensar em mais nada. Angústia de um lugar que eu preciso concretizar o negócio. Sentir a necessidade de me expressar cinematograficamente desta forma, ser tão visceral, ajuda a equilibrar. Ajuda a equilibrar porque é real. Eu tenho o trampo lá na prefeitura nessa fase da vida. E aí é um trampo burocrático, mas se eu estou ali e de repente vem a inspiração pra uma cena que eu to resolvendo eu paro meu trampo burocrático e escrevo minha cena. Eu sou pisciana, então a capacidade de estar em um lugar e viajar pra outro é muito grande. Muitas vezes eu estou em reunião e ...minha inspiração que vem de outro lugar eu vou e registro minha parada, eu escrevo. Eu não tenho esse pudor. Eu não tenho um processo criativo também linear, né. O meu processo criativo é muito por camadas, muito muito por camadas. Então tenho um processo de sobreposição de reflexões muito grande. Tem reflexões que eu faço com algumas pessoas em algum contexto que no momento que eu tava fazendo aquela reflexão não tem ideia nenhuma de que aquilo se transforme em filme. Mas aí de repente em to em uma outra coisa e sou atingida por uma reflexão que eu falo assim “isso aqui dá pra ser filme” “isso aqui dialoga com aquilo lá” e aí vou construindo nas camadas. Tem uma pedaço que está no celular, outro pedaço que está no tablet, outro pedaço que tá no caderno e aí tem o momento da sistematização, que é de pegar tudo isso e colocar tudo em um lugar só, eu gosto muito de tarjetas. Eu to sistematizando as histórias eu escrevo muito em tarjeta ou papel metro, papel pardo na parede. Eu vou escrevendo muitas coisas e vou transformando as paredes do ambiente. É um saco pra quem mora comigo, porque obviamente você não entende muito do que tá ali, mas eu estou atenta aos meus esquemas. Porque crio muito a partir de camadas. Porque aí tem a camada da coisa que eu já compreendo, que eu já tenho certeza, mas tem a camada daquilo que eu não tenho muita certeza, mas vamos experimentar pra saber se vai rolar. Tem sempre uma camada do desafio.

E aí é isso.

Como você consegue recursos para realizar seus filmes?

Eu divido a minha trajetória cinematográfica com relação aos recursos em duas etapas: uma é a etapa dos filmes-ansiedade e a outra etapa dos filmes-sem ansiedade.

Os filmes que eu fiz até 2010, o “Dê sua ideia, debata”, “Marcha noturna”, “Festa da mãe negra”, “Memórias da Juaniza” e “Mumbi” foram filmes com poucos recursos. Pelo menos dos cinco filmes, exatamente quatro deles, exceto “Memórias da Juaniza” que a gente ganhou o VAI, que é um edital de incentivo a programas culturais lá em São Paulo. Na época o VAI era 17 mil e a gente ganhou um VAI pra fazer um curso de audiovisual com adolescentes de escola pública lá em São Paulo, e o resultado seria o documentário sobre as memórias daquele bairro, Vila Juaniza. Dos primeiros o Vila Juaniza teve um dinheirinho que foi desse lugar. Pensando em cinema era um dinheiro mesmo. Continuava sendo um filme-ansiedade. Agora o “Dê sua ideia, debata”, dinheiro de aluguel. Tipo, está devendo dois meses de aluguel e fazer o filme e ficar dialogando com a imobiliária pra ela entender que tinha que dividir lá em algumas parcelas.

Recursos próprios, né

É. O Mumbi a mesma coisa. O Marcha Noturna e o Festa da Mãe Negra, escambo entre amigos mesmo. Foi aquela coisa de juntar os amigos e fazer e tal. Eu já tinha câmera, tinha ilha de edição, tudo muito recursos próprios.

E aí, o problema de fazer desse jeito é que você se limita muito e tecnicamente você limita o discurso e limita a mensagem que você quer passar. E aí eu lembro que depois do Mumbi, eu falei assim: aí gente, eu não quero mais fazer filme assim. Eu não quero fazer o filme, assistir e falar “aqui podia ser melhor, aqui podia..que podia..que podia..”. Tranquilo assistir o filme depois e pensar “nossa, eu não pensei nessa solução”. Mas a solução que eu pensei no momento eu tinha a estrutura para executá-la.

O Dia de Jerusa é um filme que vem nesse lugar. E aí a gente disputou dois anos. Ficou dois anos mandando O Dia de Jerusa para todos os editais de fomento ao curta-metragem nacional, estadual e municipal e não levava, até que no final de 2012 a gente levou o edital municipal de fomento ao curta da cidade de São Paulo. A gente conseguiu um orçamento. Era um orçamento de 80 mil pra conseguir fazer o curta metragem. Ainda que a gente saiba que 80 mil pra curta já fosse um orçamento defasado, mas era um orçamento que todo mundo que fazia curta conseguia ter acesso e girar. A partir do Jerusa foi aquela coisa “tem que ter tranquilidade”.

Demora um tempo pra gente reunir dinheiro pra fazer um filme, quando é um povo preto tentando reunir esse dinheiro o tempo é maior. Se é um corpo preto com o discurso político o tempo é maior ainda. Então é preciso ter tranquilidade e parcimônia pra reunir esses discursos sem o desespero. Porque às vezes bate a ansiedade e a necessidade do SET. Tem dias que você acorda com necessidade de abrir SET por que você quer fazer determinadas coisas e sem estrutura não dá pra fazer. O amadurecimento também garante abrir mão do cinema-ansiedade.

Você já enfrentou dificuldades por ser uma realizadora negra?

No sentido de recolher recursos, né?

Sim.

Tem aí uma questão que é: a nossa existência é invisível pra indústria audiovisual. A nossa existência como sujeitos negros é invisível para a indústria audiovisual. Então quando um projeto meu chega em alguns espaços ele é um projeto estranho. Ele é um projeto estranho porque o espaço não está preparado para recebê-lo. É um discurso que causa estranheza. É uma perspectiva que causa estranheza e que muitas vezes é posta num lugar de equívoco. Se você está acostumado a enxergar “canecas” e você acha que “caneca” é um troço quadrado o tempo inteiro, e aí todas as vezes que chega “caneca “pra você selecionar você observa se ela é quadrada e aí você e a única coisa que você vai chamar de inovação é a variação da tonalidade da tinta da caneca, quando chega uma caneca redonda pra você.....você não reconhece como caneca. E aí você diz que é qualquer outra coisa, menos caneca. Por que é estranho demais pra você uma caneca redonda. E aí a indústria audiovisual tem sofrido desse fenômeno da estranheza quando se depara com propostas audiovisuais oriundas dessa coisa que a gente chama de movimento político de cinema negro. Primeiro que um processo muito heterogêneo, né. Tipo, a minha caneca redonda não vai ser igual a sua caneca redonda. A perspectiva circular pode está até ali. A perspectiva circular, perspectiva do cinema negro vai estar ali presente. Mas o seu cinema vai ser diferente do meu. Vai ser muito diferente do meu. Porque a sua experiência de ser negro no Brasil, ela difere da minha experiência de ser negra. A experiência de ter nascido na Bahia difere da experiência de ter nascido no Espírito Santo. Que difere da experiência de ter nascido negra em São Paulo e que difere da experiência de ter nascido negra no Rio de Janeiro.

E aí quando você vai olhar pra todas as propostas cinematográficas que partem da subjetividade da existência negra em território nacional, essa subjetividade é heterogênea. E aí você precisa de um espaço preparado pra perceber e reconhecer toda essa diversidade, toda essa diferença sem estranheza. Dentro da normalidade da existência de todas essas formas, de todas essas perspectivas. A gente vive um momento de muita dificuldade de convencer quem tem a gerência e o domínio desses recursos de que a nossa perspectiva audiovisual é passível de receber os financiamentos também. Quando você pensa que mais de 90% dos recursos investidos em audiovisual no Brasil são recursos públicos, a nossa batalha é com relação ao estado. A existência negra é estranha ao estado brasileiro. O estado brasileiro não admite a nossa existência. Seja no audiovisual negro, seja no teatro negro, seja em qualquer vertente da economia cultural que é fomentada por esse estado. O comum é eu chegar em qualquer espaço, meu projetos chegarem nos espaços e serem recebidos com estranheza. E aí não dá pra acreditar que fazendo o cinema que escolhi fazer eu possa me dedicar apenas a escrever os meus roteiros e dirigi-los. É preciso me dedicar a abrir outras frentes de diálogos com esses espaços. Pensar, propor e ajudar a articular políticas públicas para que o estado entenda, compreenda e abdique da estranheza ao olhar pra nossa existência. Acho que é basicamente isso. E isso requer tempo. Como requer tempo é mais uma faceta do racismo, é mais uma mazela do racismo um cineasta ou uma cineasta negra no Brasil que escolhe produzir a partir do registro do cinema negro ter que dormir tranquila com a certeza de que vai demorar mais tempo do que qualquer outro cineasta no país pra reunir o dinheiro necessário pra realizar sua próxima obra. Acho que é basicamente isso.

Qual a sua opinião sobre políticas públicas direcionadas para produtores e diretores negros. Como o curta-afirmativo que foi promovido pelo MINC.

As políticas afirmativas no Brasil sobretudo no setor audiovisual são extremamente necessárias, elas são cruciais. Sou defensora das ações de políticas afirmativas mesmo, sou uma das figuras que me coloco na ponta de articulação por políticas de ações afirmativas no nosso país. Defendo e defendi a existência do curta afirmativo e do longa afirmativo. Acho que Ancine precisa caminhar e olhar pra como a gente pode trabalhar com ações afirmativas nos Prodavs, nos Prodecines, porque tem uma parcela muito grande de população de fora. Tem uma parcela muito grande parcela da população que precisa se ver, se enxergar, que precisa ter o direito de falar de si, de falar sobre si. E aí não dá para o estado ter a Ancine como cão de guarda dos recursos do audiovisual sem permitir que ele seja distribuído de uma maneira equânime. Como

você garante equidade nos recursos do fundo setorial do audiovisual? É preciso pensar na diversidade racial desse país, é preciso pensar em ações afirmativas considerando a densidade populacional negra considerando a existência populacional indígena, considerando os ciganos que transitam nesse país. É importante você pensar os recursos do estado a partir da diversidade étnico-racial do estado. A maneira como esses recursos têm sido geridos eles acabam contribuindo pra grande fosso (acho que ela disse isso), um grande fortalecimento das assimetrias raciais, e a gente só vai conseguir reduzir essas assimetrias, só vai conseguir dar um passo adiante se a gente consegue estabelecer aí um marco zero. Eu acho que a lei 10.639 ela estabelece um marco zero para as políticas educacionais do país. A partir da 10.639 não tem como você pensar educação nesse país sem pensar cultura africana e cultura afro-brasileira. De 2003 pra cá ninguém mais pode se formar nesse país sem a conexão com essas culturas, é um marco zero.

Acho que para o audiovisual o curta afirmativo é o nosso marco zero. Depois do curta afirmativo , depois dessas duas edições do edital ter mostrado pra gente a demanda de cineastas negros que tem nesse país a gente não consegue mais dizer exatamente quantos nós somos porque somos muitos. Somos diversos, não nos conhecemos todos, e isso é muito bom, o estado tem que dar conta disso. Acho que o curta afirmativo é nosso marco zero. E a partir do curta afirmativo não tem mais cabimento nenhuma política audiovisual nesse país sem que tenha ações afirmativas. E aí não dá pra Ancine argumentar que a política de regionalidade e distribuição regional dos recursos ela é uma política de ação afirmativa da perspectiva racial porque quando ela distribui regionalmente ela está falando com o homem branco do sudeste, o homem branco do nordeste, o homem branco do centro oeste e o homem branco do sul do país, não chega na gente. Não chega. E a Ancine sabe que não chega. Essa é uma batalha do nosso tempo quando a gente olha para os recursos audiovisuais e não consigo enxergar uma outra ferramenta de interferência nas políticas de estado que não sejam ações afirmativas nesse momento.

Você já passou por alguma situação de constrangimento, preconceito nesse contexto do campo audiovisual em relação ao racismo, especificamente falando?

Deixa eu pensar aqui. Porque às vezes a gente passa e não faz a leitura, né. Às vezes, pra caminhar a gente chama de qualquer outra coisa, menos de racismo. Tem uma pergunta que eu já respondo com certa frequência. Por exemplo: “ah, essa é a Viviane, cineasta” e a pessoa vai

e pergunta “e aí, você tem filme?” ou então “cineasta com filme?” e aí você dar uma paradinha e fala: “com filme e tudo”, pra entender qual é o lugar que esses seres entendem o “você se apresentar enquanto cineasta”.

Teve uma situação recente no festival de gramado, essa é bem importante da gente dialogar porque trata-se de racismo institucional, e o racismo institucional é muito violento porque ele é sempre transvestido de boa intenção. Ele é sempre transvestido de quem está realizando a coisa mais justa. Nos últimos dois anos a gente tido um boom de jovens cineastas negras, você tem uma coisa que a gente tá chamando de um cinema negro no feminino em função das últimas obras que têm se destacado. E aí vem eu, a Larissa Fulana de Tal, Yasmin Thayná, vem a Tamyres, a Renata Martins, a Joyce Prado e tem um time feminino aí burilando e construindo essa coisa do cinema negro no feminino. E aí começou a acontecer um fenômeno impressionante. Todas nós começamos a vivenciar de sermos chamadas pra ir participar de mesas e mostras, festivais e os nossos filmes não. A gente ia pra falar de cinema negro, chegava na mesa, tipo, todo mundo que está na mesa tem filme sendo exibido e a gente não tem. Independente de ser processo competitivo ou não. Isso fala muito do racismo institucional. Eu fui para o festival de gramado e o festival teve a pachorra de colocar na mesa pra discutir cinema negro, era inclusão e acessibilidade. E na mesa tinha uma pessoa que fazia a discussão das ferramentas de acessibilidade: legenda, libras e uma outra pessoa que falava sobre essa coisa do cinema para deficientes visuais e auditivos e eu estava lá para falar de cinema negro. E eu fiquei pensando, comecei a mesa dizendo “eu não sei se eu estou nessa mesa porque vocês consideram pertencimento racial uma deficiência ou se vocês consideram o cinema negro importante para ser acessível por todos. Eu vou preferir acreditar que é porque o cinema negro tem uma importância que deve ser acessada por todo mundo”. Pra você entender o tamanho do “não saber”, o tamanho da estranheza que a gente causa nesses espaços já estabelecidos. Hoje ficou feio você ter um espaço cinematográfico e não falar de cinema negro. Tá feio, pega mal. O festival de Brasília acabou de protagonizar uma outra situação absurda. Vai procurar fundação Ford para buscar financiamento e a Ford pergunta “Ok, mas e cadê o cinema indígena? cadê o cinema negro? Como que eu vou dar dinheiro para um festival de cinema no Brasil que não tem o diálogo?”, aí o festival de cinema de Brasília falou “não tudo bem, a gente faz uma mesa de cinema negro”, aí a Ford “tudo bem, se é pra fazer uma mesa a gente mesmo organiza” e aí a Fundação Ford vai junto com a Secretaria de Cultura do estado de Brasília e chama cineastas indígenas e cineastas negros para um diálogo sobre estado de arte desses dois cinemas dentro do festival de Brasília e faz questão de deixar explícito que não foi uma iniciativa do

festival de Brasília, e sim que foi uma exigência da Fundação Ford pra ter financiado o festival de Brasília.

Isso é interessante. Daqui, acompanhando de longe não deu para perceber.

Sim, a gente tem conseguido gerar esse tipo de constrangimento, mas diante do constrangimento a branquitude que impera nesses espaços têm nos respondido com racismo institucional. Se estou constrangida e a gente tem que abrir aqui uma fresta pra discutir cinema negro tudo bem, mas a gente não exhibe seus filmes. A gente não forma público, a gente não garante que o público possa se familiarizar com esse corpo negro na tela da perspectiva de outro corpo negro. Esse é o momento que a gente vive, e isso é racismo, não é outra coisa. E é um racismo que a gente partilha ao transitar nos espaços geridos pela branquitude.

Aproveitando o gancho, recentemente tem surgido várias mostras especiais sobre cinema negro em festivais. Qual a leitura que você faz?

Tá feio você não ter espaço para cinema negro. O festival de Goiânia tem ali um outro cenário porque eles convidam realizadores negros para construir o espaço. O Clementino foi uma das figuras que fez curadoria, então houve um espaço de maior sensibilidade pra construir a inserção do cinema negro ali. Constrói esse lugar com mais respeito. Agora no geral o que você tem visto é um esforço dessa galera em garantir um anexo, em garantir um curral que a gente enfia ali o cinema negro pra dizer “tá, tá... vocês estão aqui. não encham o saco e deixa a gente falar de cinema em paz”. Exatamente porque o nível de atmosfera de constrangimento tá muito grande e não é só um fenômeno interno, porque o Brasil tem disso, se fosse um constrangimento apenas pelo vetor da movimentação política interna a gente ficaria aqui dando diversos gritos mudos o tempo inteiro e a branquitude que gere os espaços cinematográficos se fazendo de surda. Mas aí chegou no Oscar, né. Aí é um movimento que questiona o Oscar, questiona Cannes, é um movimento que questiona Berlim, que questiona Sundance, sabe. E aí se questiona o externo, e aí fica feio você também não tentar entender como é que você se adequa pra também não ficar sendo exposto no seu fazer cinematográfico. Esse movimento é importante que aconteça. Esses espaços são importantes. Agora a gente precisa discutir a qualificação da inserção do cinema negro nesses espaços. Eu tenho dito em muitos lugares “olha, eu escolhi fazer filme, eu não escolhi ser palestrante”. Então o rolê de ficar me chamando

pra falar de cinema negro sem exibir meu filme não vai rolar. Por que eu escolhi fazer filme, não fui fazer um curso de oratória pra sair por aí palestrando sobre fazer cinema negro, sobre o que vem a ser cinema negro, eu escolhi fazer filme. Então qualquer coisa que eu diga sobre o cinema negro sem que você assista O Dia de Jerusa, sem que você assista Mumbi ou qualquer outro filme que eu tenha feito, não faz sentido pra mim. Porque eu já expressei o que é esse cinema pra mim a partir das minhas obras. Então se você assiste meus filmes pouco você tem que me perguntar sobre a minha concepção de cinema negro. Porque está lá, está na linguagem que escolhi. Então é basicamente isso.

Como é o trabalho de divulgação e distribuição de suas obras?

Precário (risos).

É muito interessante porque quando sai da Escola de Cinema foi imperativo abrir uma produtora. Então todos os meus filmes são produzidos pela minha própria empresa. Todos eles. E aí a gente acaba produzindo com pouca grana. Sempre. Mesmo o Jerusa que teve edital, porque é edital de produção, pouca grana. E aí a gente vai articulando a divulgação a partir do contato com as mídias negras, né. É o blogueiras negras, revistas afirmativas, portal Geledés, são os focos de mídia negra. Hoje, com as redes, possibilita que faça essa divulgação. E desse processo a gente vai abrindo o campo para uma distribuição mais sistematizada. Como essa coisa de mandar para os festivais, e ali deixar passar o tempo dos festivais e procurar os canais de TV pra vender o filme. De uma maneira que eu ainda não considero qualificada o suficiente para o alcance que a gente deseja ter com as obras, eu ainda não vivenciei um processo de distribuição qualificada dos meus filmes. Essa é a realidade, é um processo muito no boca boca e no Correio nagô.

E o processo de uma distribuição via...como eu posso denominar...o processo de cineclube, esse processo de mostras independentes.

Rola. Mas é isso, vem no boca boca. Eu nunca neguei a exibição de meus filmes em nenhuma mostra universitária, em nenhum cineclube, em nenhum sarau. Todos os circuitos alternativos sempre tiveram acesso aos meus filmes. Uma coisa que eu gosto muito é garantir a exibição do filme com a minha presença pra garantir o debate, pra garantir o diálogo. Não só porque você tem a possibilidade de elucidar algumas questões do público, mas também porque no debate a gente aprende muito sobre o que a gente faz. Acho que é mesmo um processo de troca, pra mim

é muito importante saber como eu faço para tá tocando o outro, então eu circulo muito no circuito alternativo nessa coisa, eu digo que eu sou bem facinha, sou a figura do “me chama que eu vou”. E vou sempre pro fundão. O fundão gosta bastante, e aí é muito legal porque o fundão não se visita, né. Então você vai no sarau de um, o organizador do outro sarau viu seu filme e já te convida pro sarau dele e aí no sarau do cara tava o menina do coletivo de feminismo e aí já te chama e você vai rede, vai tecendo essa rede que circula no circuito alternativo.

Qual o seu posicionamento sobre as questões raciais no Brasil como profissional de cinema?

O profissional audiovisual no Brasil é um negro como outro qualquer. Sofre as mesmas discriminações que qualquer outro negro sofre. Porque quando a gente está transitando na rua e a viatura passa não está tatuado na nossa pele “profissional do audiovisual” tá tatuado “preto”. E aí vai ser tratado como um preto. Quando você chega no SET, antes de abrir a boca, o que chega primeiro é a sua epiderme. Então se você for diretor não tenha dúvidas que vai ser facinho alguém te entregar um cabo pra você carregar achando que a sua epiderme só serve pra carregar cabo e nada mais. Então o profissional do audiovisual negro carrega toda a subjetividade. Todas as experiências das discriminações raciais, quer ele queira ou não. Todas as mazelas do racismo estão tatuadas em nossa pele preta. E aí é de uma violência absurda transitar no status quo do mercado audiovisual, porque você é um corpo transitando sempre no lugar inadequado. Você só por transitar é a expressão da inadequação. Não precisa dizer seu nome. Não precisa dizer qual a sua proposta audiovisual. Você chegou no espaço você é a inadequação. O corpo preto do profissional do audiovisual é inadequação no cenário das relações raciais no Brasil.

Falando um pouco das suas obras, que temas e assuntos você costuma tratar em seus trabalhos?

São muitos. Até o festa da mão negra teve essa coisa de olhar para as manifestações do movimento negro mesmo, pensar ali o “Dê sua ideia, debata”, o marcha noturna tem essa coisa tem essa coisa mais plástica e tal, mas o Mumbi é uma parada bem mais introspectiva, e aí eu estou discutindo esse lugar da auto reflexão mesmo e essa coisa do destino do ser no mundo, né. De como uma pessoa vai se sentir útil ou não, qual o rumo que ela quer dar a própria vida. Então é uma pegada bem existencial, obviamente, de uma mulher preta dentro do audiovisual

tendo uma crise existencial. Basicamente o corpo preto é meu tema principal. Mumbi é uma mulher preta que está em uma crise existencial e ela vai e pira no quarto dela, vai e volta e consegue sair da pira dela com ela mesma ali. O Jerusa a gente já tem ali uma parada que é da solidão das mulheres negras, essa relação intergeracional. O peregrinação que a gente lança agora, um documentário que olha para o candomblé como uma ferramenta de resistência política no cenário nacional e tem outras coisa aí pra frente. Mas são sempre temáticas que passam pelo corpo preto. Isso não significa dizer que são temáticas que passíveis de dialogar com outros pertencimentos raciais, mas são temáticas que perpassam o corpo preto. Eu sintetizaria dessa forma. Mas é uma coisa tão livre, eu posso falar sobre biscoito de limão a qualquer momento, sabe (risos).

Você considera que seus filmes e obras trazem alguma discussão e um engajamento sobre a questão de ser negro? Se sim, como isso se apresenta na dimensão estética, narrativa ou discursiva de seus filmes.

Sim, e é o objetivo. Eu tenho um cuidado pra construir uma narrativa e uma estética muito próxima a normalidade, muito próxima ao fluxo do cotidiano, porque não acho que a nossa existência seja anormal. Então essa coisa de ficar construindo excepcionalidades é um negócio que não me cativa. Gosto de construir a narrativa e construir a estética dentro da normalidade e simplicidade da nossa existência. Gosto da simplicidade. Acho que tanto Mumbi como Jerusa dialoga muito em simplicidade. Tem um elemento que é importante, eu nunca começo uma reflexão audiovisual preocupada em como seria a ação do sujeito branco naquela história. Porque eu sempre estou preocupada com a existência do sujeito negro e eu parto desse princípio, porque eu parto de mim, eu parto do meu universo. Eu não me exijo construir narrativamente histórias que obrigatoriamente eu tenha que colocar lá um sujeito branco pra contrapor, pra fazer o papel do filho da puta, ou do racista porque eu acho que a gente não precisa disso. A gente consegue chegar em uma cozinha da década de 90 e ter que colocar o diálogo no meio de 4 ou 5 mulheres pretas enquanto está esquentando o ferro no fogão e passando no cabelo uma das outras sorrindo, conversando. O racismo está ali presente, a violência de você precisar que seu ferro na chama do fogo e passar no cabelo, alisar o cabelo está ali presente. E a gente vivenciou isso e vivencia isso ainda. Eu não preciso que de uma mulher lá aquecendo este ferro para passar no cabelo de uma mulher preta. Explicitude de ação racista localizada no corpo da branquitude é um negócio que não me exijo fazer não. Porque pra mim interessa muito mais olhar pra nossa existência, identificar as mazelas deixadas pelo racismo e também identificar a

cura entre a gente. Como a gente construiu alternativas de cura disso? porque do mesmo jeito que a gente tem na memória diversas reuniões de mulheres negras na cozinha esquentando ferro na chama do fogão e passando no cabelo, a gente tem memórias das avós que plantaram babosa, e aí vai e tira a babosa e aí faz aquele patê de babosa e passa no cabelo de suas netas e filhas até uma certa idade. Eu nunca coloquei ferro no meu cabelo, por exemplo, porque fui uma menina que teve o cabelo cuidado com babosa. Depois de babosa tinha minha mãe que trançava meu cabelo e aí naquele mesmo universo em que eu era cuidada com babosa e minhas mães a primas se alternavam pra trançar meu cabelo.

As minhas primas um tanto mais velhas que eu se reuniam para alisar o cabelo com o ferro na chama do fogo. Eu estou falando da mesma família preta vivenciando a dor e a cura. No mesmo contexto, no mesmo universo. E aí como é que eu trago isso pro filme e explico que aquilo é dor, ainda que haja sorriso em função do encontro da reunião e digo que aquele encontro, aquela reunião, aquela coisa toda, no momento de dor que é alisar o próprio cabelo também produz cura. Me interessa essas investigações, e acho que o universo da existência racial é rico o suficiente para trazer pra gente essas perspectivas.

O que você pensa sobre a discussão-debate acerca do cinema negro brasileiro? Para você essa categoria ou denominação tem alguma importância e por que?

O cinema negro pra mim é tão importante quanto o meu existir cinematográfico. Eu acho que no Brasil a gente vive um momento de tentativa de desqualificação do cinema negro como um movimento político cinematográfico. A medida que se questiona “ah, qual é a estética do cinema negro?” “Como eu identifico a narrativa do cinema negro?” “qual a especificidade da câmera, da direção de arte ou da forma cinema negro?”

Não existe porque ele é heterogêneo. E aí as pessoas vão ter que compreender isso, porque a nossa existência é heterogênea. O que é que garante unidade ao cinema negro? como movimento político é a defesa pelo direito do corpo negro falar de si por si, e aí ele é importante por isso e para isso. Agora como esse corpo negro vai escolher falar de si por si fica a mercê da criatividade dele. O cinema negro não está aqui para cercear nenhuma possibilidade criativa de ninguém. O cinema negro tem direito a utilizar todo o avanço tecnológico disponível a humanidade. Porque de uma maneira ou de outra corpos negros contribuíram para esses avanços tecnológicos. A tecnologia está aí, ela existe, então ela pode ser utilizada por esse movimento político cinematográfico.

Eu não preciso me limitar a trabalhar apenas com câmera de mão. Se eu quiser fazer uma grua com uma câmera 3D para mostrar o universo de alguns dos meus filmes vou fazê-lo e isso vai continuar sendo cinema negro. Se eu quiser utilizar uma câmera aquática vou fazê-lo e isso continuará sendo cinema negro. Se eu quiser “espichar” sangue para todos os lados como Tarantino faz vou fazê-lo e isso continuará sendo cinema negro. Não existe uma disposição ou uma perspectiva do que a gente chama como o movimento político do cinema negro... pra encaixotar a gente em um formato. Encaixotar esse movimento em uma forma X, Y ou Z, porque a ideia mesmo é ocupar todos os espaços. A ideia é que corpos pretos possam explorar todos os gêneros. Todas as formas de fazer cinematograficamente. Disputar esses espaços e se entranhar neles sair desconstruindo cada estereótipo sobre este corpo preto. Com muita tranquilidade há uma queda de braço no cenário ao discutir o cinema negro. Uma galera tentando nos colocar em uma gavetinha e tentando perguntar “que tipo de chave?. qual o tipo de madeira que essa gavetinha é feita” e uma galera tentando dizer que a gente não existe. Simplesmente para não reconhecer o cinema negro como um movimento político cinematográfico. E aí quando a gente se estabelece como movimento político cinematográfico a gente sabe o quanto ameaça o status quo. Porque eu não estou lhe dizendo que me interessa o seu olho esquerdo, eu estou dizendo que me interessa o seu corpo inteiro. Que me interessa ser célula de cada parte do mecanismo da indústria audiovisual brasileira. Essa é a mensagem que o cinema negro passa pra essa engrenagem audiovisual. O cinema negro não disputa única e exclusivamente a perspectiva do diretor. A gente quer distribuir, produzir dirigir, exibir... é um movimento que olha para toda a cadeia cinematográfica. E quando a gente olha para o todo e consegue se organizar e articular pra disputar em parte, isso ameaça a quem está estabelecido, isso ameaça a branquitude. Então existe aí questionamentos da branquitude que o movimento político e cinema negro que a gente não está disposto a perder tempo pra ficar respondendo porque o nosso foco é outro. O nosso foco é o todo.

Para você o Cinema Negro brasileiro ainda precisa de legitimação dos agentes que forma o grande campo do audiovisual (críticos, curadores, cineastas, ANCINE, etc.) ou já é um espaço conquistado, uma categoria consolidado? E, pra finalizar: como você avalia o cenário atual?

O cenário atual do cinema negro, né. Primeiro, a legitimidade que o cinema negro precisa ele já tem. São dos corpos negros que todas as vezes que assiste a nossos filmes se identificam. Eu acho que o dia em que a população negra parar de se identificar com as histórias do cinema negro, aí a gente vai ter que parar e conversar, porque aí a gente não está mais dialogando com o nosso interlocutor principal. Essa legitimação a gente tem quando a gente vive uma história de no mínimo dois anos em que as pessoas se arrumam, passam batom, passa perfume e saem de duas casas em um domingo de chuva para assistir o lançamento de um curta metragem. E aí o Kbelá lota o Odeon no Rio de Janeiro. O cinzas lota a sala Walter da Silveira. A legitimação vem desse lugar. A gente consegue mobilizar um público pra sala de cinema que o Artiplex não mobiliza, e o mercado sabe disso.

Esse é um grande nó. Quando esse público se mobiliza para ver os nossos filmes e não se mobiliza para ver os outros filmes causa um impacto no cenário. E a gente têm vivido a investigação do mercado: “que impacto é esse?” “essa galera vai assistir curta metragem, mas não vai para o cinema pra pagar 25 conto nos filmes enlatados” “o que é isso?”. E aí não é uma questão de dinheiro, porque aí a galera vai e paga pra ir ver o Kbelá lá no solar boa vista em Salvador. A questão não é pagar ou não pagar o ingresso. A questão é o que está sendo exibido. A questão é como eu me identifico com o que está na tela. É uma questão de identidade mesmo. O dia que a gente perder a capacidade de produzir, se identificando com nosso público prioritário aí o cinema negro vai ter um grande problema. De legitimidade mesmo. Eu acho que você alferê (acho que foi isso que ela disse) a legitimidade de um filme que é posto na roda dessa perspectiva de cinema negro a partir do retorno do público com relação a ele. Basicamente isso.

Agora o cenário atual pra mim é um cenário extremamente promissor. É a primeira vez na história desse país que você tem uma quantidade tão grande de gente fazendo cinema e se assumindo como cineasta negro. É a primeira vez na história do país que tem um exército de cineastas defendendo o cinema negro em todo o território nacional. E a gente não precisa se conhecer. É a primeira vez e aí a gente entende o impacto que são 10 anos de Encontro de Cinema Negro Brasil África América Latina e Caribe de Zózimo Bulbul no Rio de Janeiro. Balançou de fato a estrutura de quem sonhou em ser cineasta nesse país. Obviamente da nossa perspectiva racial e aí quando você atrela no mesmo período que surge os encontros de cinema você tem uma ampliação dos cursos de audiovisual no país. Você tem essa ampliação nas universidades federais com a possibilidade de ações afirmativas e você traz mais corpos pretos pra esse universo já tendo um destino para as suas produções, que são os encontros de cinema

negro, a gente está diante de uma revolução. Não tem como dar um passo atrás agora. Esse passo atrás não existe para o cinema negro. Acho que é um exército que vai engrossar cada vez mais, cada ano que passa é um movimento que só tende a crescer. Obviamente como qualquer movimento político, o único perigo que corre é o perigo de perder a legitimidade, das obras perderem sua legitimidade quando exposta ao crivo do público preto. Acho que é basicamente isso. E compreendendo obviamente que o público preto também é um público heterogêneo. Se você propões uma obra visando ali um determinado segmento do público preto e você não consegue atingir esse segmento, o que é negado a todos os segmentos desse público, tem um problema pra você compreender isso como um cinema negro. E aí é preciso voltar, rediscutir, refletir e identificar qual é o problema.

E pra fechar, como a tecnologia e as mídias digitais têm beneficiado o trabalho dos cineastas negros hoje?

Eu acho que a gente tem aí uma ...desde as DSLR você tem uma possibilidade de fomentar muito filme ansiedade. Você tem uma produção gigante de filmes-ansiedade partindo de realizadores negros, porque você consegue pegar uma DSLR emprestada de alguém, da própria universidade ou da produtora de alguém que você fez um freela e você consegue transitar com isso dentro de uma mochila sem chamar muita atenção, você vai lá e faz o seu documentário, você vai lá e faz o seu curta experimental. Os avanços tecnológicos que reduzem a dimensão e o peso desses equipamentos, reduzem o preço desses equipamentos, então eles acabam chegando em maior número próximo da gente. Embora isso não signifique dizer propriedade desses recursos para os realizadores negros, mas você conhece um brother... que tem um brother que tem. Isso não era real no universo da película... você não conhecia o brother... que tinha um brother que tinha uma câmera e mais latas de película pra você experimentar. Hoje pelo menos a gente conhece o brother... Que tem o brother, e você vai lá e pega emprestado. Então isso tem possibilitado uma gama de filme-ansiedade e tem colocado uma galera no limbo. Porque todo mundo produz, o primeiro, segundo e terceiro, chega no quarto ninguém mais quer fazer filme-ansiedade. Você quer fazer seu filme bem estruturado e aí você vem para o limbo, porque é essa batalha e a peleja do descobrir como você vai reunir o dinheiro necessário para contar sua história. E é quem está nesse limbo, sobretudo, que tem fortalecido a necessidade de políticas de ações afirmativas. Porque já não tem mais dúvidas que quer e tem capacidade de se expressar a partir dessa linguagem. E aí tem um fosso que te separa dessa possibilidade que é a mesma desigualdade racial, não é mais a ausência de domínio da técnica, não é mais a

ausência de conhecimento dos recursos tecnológicos disponíveis no mercado, não é a capacidade de fazer o projeto, não é nada. É simplesmente a desigualdade racial atrelada a estranheza da recepção da sua da subjetividade negra falando de si por si.