

ARTIGO

**“CINEMA NEGRO”:
TRAJETÓRIAS E PERSPECTIVAS ESTÉTICAS EM ENTREVISTAS
DE HISTÓRIA ORAL COM TRÊS ARTISTAS¹**

SAMUEL SILVA RODRIGUES DE OLIVEIRA

Doutor em História, Política e Bens Culturais pela Fundação Getúlio Vargas (CPDOC-FGV) e professor do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ) e do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais (PPRER/CEFET-RJ). ORCID.

E-mail: samu_oliveira@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-3771-9057>.

ERICKSON DOS ANJOS AMARAL

Mestre em Relações Étnico-Raciais pelo Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais (PPRER/CEFET-RJ). ORCID.

E-mail: repiqueanjos@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0349-1290>

ROBERTO CARLOS DA SILVA BORGES

Doutor em Letras pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e professor do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ) e do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais (PPRER/CEFET-RJ). ORCID.

E-mail: borgesrcs@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9373-748X>.

RESUMO: O artigo analisa a trajetória de três produtores culturais, Ierê Ferreira, Paulinho Sacramento e Viviane Ferreira. E compreende as formas distintas que esses personagens se relacionam com o Centro Afrocarioca de Cinema, criado em 2007 pelo ator e cineasta Zózimo Bulbul, e com o “cinema negro”, concepção política e estética do campo cinematográfico brasileiro que se destacou na década de 2000. A pesquisa faz uso da metodologia de história oral e do debate sobre memória social para vislumbrar os caminhos da luta antirracista no cinema e audiovisual brasileiro e para evidenciar a diversidade dos projetos do cinema negro.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Negro; Movimento Negro; História Oral; Antirracismo.

¹ A transcrição das entrevistas foi possível através de bolsas provenientes do projeto *100 anos do CEFET-RJ e 10 anos do Afrocarioca de cinema*, executado no biênio 2017-2018. A pesquisa também contou bolsas de iniciação científica do CEFET-RJ e do CNPQ no projeto *Centro Afrocarioca de Cinema: História Oral e Cinema Negro*.

“BLACK CINEMA”: TRAJECTORIES AND AESTHETIC PERSPECTIVES IN ORAL HISTORY INTERVIEWS WITH THREE ARTISTS

ABSTRACT: The article analyzes the trajectory of three cultural producers, Ierê Ferreira, Paulinho Sacramento and Viviane Ferreira. And it understands the different ways that these social agents relate to the Afrocarioca Cinema Center, created in 2007 by the actor and filmmaker Zózimo Bulbul, and to the “black cinema”, a political and aesthetic conception that emerged in Brazil in the 2000s. The research makes use of the methodology of oral history and the debate on social memory to glimpse the paths of the anti-racist struggle in Brazilian cinema and audiovisual and to highlight the diversity of anti-racist political and aesthetic projects.

KEYWORDS: Black cinema; Black Social Movement; Oral History; Anti-racism.

Recebido em: 02/09/2020

Publicado em: 10/03/2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.23925/2176-2767.2021v71p155-180>

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 (Cineasta e produtora cultural Viviane Ferreira, 2017)

Ierê Ferreira, Paulinho Sacramento e Viviane Ferreira são três produtores culturais engajados na construção de uma estética antirracista. Os três personagens possuem experiências singulares com o audiovisual e concepções distintas do que seria o “cinema negro”. O elemento comum às três perspectivas é a proximidade com o Centro Afro-carioca de Cinema, fundado por Zózimo Bulbul. Nos anos 2000, eles participaram, a partir de pontos de vista e realidades distintas, da explosão de narrativas sobre a experiência negra no cinema e audiovisual, trabalhando em projetos que expressam a luta antirracista.

Os pesquisadores e críticos identificam a heterogeneidade do significado do cinema negro, ainda que ancorados em pressupostos comuns da luta antirracista e valorização da negritude (OLIVEIRA, 2016; MONTEIRO, 2017; CARVALHO, DOMINGUES, 2018; AUGUSTO, 2018; ARAÚJO, 2018; BORGES, OLIVEIRA, 2018; BORGES, VENTURA, OLIVEIRA, 2020). O artigo aposta na metodologia da história oral como uma forma de qualificar esse fenômeno, por permitir a compreensão das relações entre memória coletiva e individual na construção dialógica de interpretações do passado e por explicitar as diferenças de trajetórias e lugares sociais dos indivíduos. De acordo com Portelli, a entrevista de história oral é fruto de um jogo de “entre olhares”, um diálogo interativo do pesquisador(a) com os(as) entrevistados(as). Portanto, ela não é o registro da memória coletiva, mas uma *performance oral* em que se articulam as perspectivas coletivas e as trajetórias singulares no objetivo de compreender uma dimensão do passado e sua relação com o presente (PORTELLI, 2010, pp. 19-20).

A metodologia de pesquisa salienta como a categoria estética e política do “cinema negro” vincula-se às disputas pela memória social, que é um elemento de conflito nas sociabilidades por definir a coesão numa estrutura social, estabelecer hierarquias e silenciar as interpretações do passado em enquadramentos oferecidos por grupos dominantes (POLLACK, 1989, 1992; PORTELLI, 2005). No campo do cinema e audiovisual, as representações da

memória e história são disputadas em tentativas de se impor uma representação legítima das práticas e estéticas cinematográficas. Logo, a depender da posição dos indivíduos e grupos que rejeitam, negam ou reivindicam uma categoria estética, surgem novas representações do passado e expectativas de ação e comportamento.

Com o objetivo de analisar as disputas de memória do “cinema negro”, este texto divide-se em três partes: primeiro, apresentamos a forma como a noção de “cinema negro” surge no campo cinematográfico brasileiro; posteriormente, situamos a trajetória de três produtores entrevistados; por último, expomos analiticamente as visões e representações que cada agente social tem do “cinema negro”. Ao longo da última parte, procuramos reproduzir e analisar as falas dos artistas, enfatizando as *performances orais* como formas de interação e construção de leituras do passado e da estética do cinema negro.

Raça e representação no cinema

A indústria cinematográfica estabeleceu a produção e consumo de imagens em escala massiva ao longo do século XX e também estruturou uma relação particular entre raça e representação. Como diversão popular-urbana e arte industrial, o cinema inseriu-se nas dinâmicas de poder tecidas entre o centro e a periferia do capitalismo, em que países industrializados reproduziam estereótipos colonialistas, histórias etnocêntricas e representações racializadas do mundo “não-branco”. A pouca presença de grupos subalternizados e não-brancos na cadeia produtiva do cinema das nações industrializadas favorecia a reprodução de estereótipos étnico-raciais distorcidos. Além das restrições impostas pelo poder econômico, o colonialismo criou agências e regulamentos para restringir a políticas de produção de cinema e representação nas colônias². Assim, em meados do século XX, a luta contra a colonização também adquiriu significados na cultura

² Haviam agências e regulações específicas na política colonialista voltada para o cinema e a propaganda. Na década de 1930, o *British Colonial Film Unit* no Reino Unido e o Decreto Laval (1934) na França introduziam o cinema e filmes na África e mundo colonizado minimizando a participação da população negra e não-branca e censurando as abordagens de alguns temas e problemas locais. Essas agências e decretos marcam a trajetória do cinema nas colônias inglesas e francesas até meados do século XX e o processo de descolonização Cf. GENOVA, 2017, p. 15-18; GOMES, 2013, p. 13-17.

visual e nas produções cinematográficas dos países de terceiro mundo (STAN, SHOCHAT, 2006; BAMBA, 2007; GOMES, 2013; GENOVA, 2017).

Além disso, a hegemonia do cinema norte-americano em escala global acentuou os regimes racializados de representação. Na indústria de Hollywood, as leis segregacionistas, a estética eugenista e imaginação do negro e mestiço como alteridade negativa da comunidade nacional balizaram a representação subalternizada dos corpos não brancos e das experiências afrodiaspóricas. A luta antirracista engendrou o que bell hooks denominou como “olhar opositor”, um consumo crítico em relação às imagens cinematográficas e a produção de uma estética e um circuito alternativo de imagens da negritude que ficou conhecido como “black movies”. Esse movimento apresenta-se de forma original nas produções de Oscar Micheaux (1884-1951) nos primórdios do cinema hollywoodiano, mas ganha densidade nos anos 1960 em decorrência dos movimentos de descolonização e dos direitos civis (HALL, 2016; HIRANO, 2018; HOOKS, 2019; OLIVEIRA, 2019).

A expressão “black movies”, e suas concepções traduzidas em cinematografias nacionais de diversos países que construíram identidades diaspóricas no Atlântico Negro, relacionam-se às lutas antirracistas e anticolonialistas, e construíram um projeto de uma arte engajada e contra-hegemônica que trava embates e acomodações com a indústria cultural. A cadeia produtiva da indústria do cinema tentou em diferentes momentos capturar essas produções engajadas, transformando-as em *comodities* para serem consumidas na cultura de massa. Os arranjos entre a luta política para a construção de imagens de negritude e a indústria cinematográfica são complexos, ganhando significados específicos em cada comunidade nacional e nos circuitos globalizados do consumo do cinema e audiovisual (HALL, 2016, p. 213-230; HOOKS, 2019, pp. 66-95).

No Brasil, o debate sobre o cinema negro surgiu nas discussões sobre raça e representação nos anos 1960. A produção cinematográfica do Cinema Novo rompia e problematizava o cinema hollywoodiano e as chanchadas da Vera Cruz, bem como produziram uma estética *simbolicamente negra*. Elegiam as histórias, atores e imagens que colocavam o negro no centro da narrativa fílmica, num contraponto com a perspectiva fotogênica da indústria cinematográfica que considerava o branco como o padrão estético universal e que inferiorizavam temáticas e atores negros na *diegese* cinematográfica

(CARVALHO, 2005, pp. 96-122; STAM, 2008, pp. 263-332). Segundo o crítico de cinema David Neves, em artigo publicado na revista *Cadernos Brasileiros*, esse aspecto simbolicamente negro do Cinema Novo foi reconhecido no exterior como uma estética vinculada à negritude, sendo valorizada por diretores e cineastas do continente africano no festival de cinema promovido na Itália em 1966. O crítico também reconhecia uma limitação em relação a essas produções: ainda que abordassem o “assunto negro”, não havia ali “autores negros”, visto que os diretores do Cinema Novo eram em sua maioria brancos (NEVES, 2018 [1968], pp. 183-186).

Nos anos 1970, a noção de cinema negro complexificou-se com o aparecimento dos primeiros diretores negros. Antônio Pitanga, Waldir Onofre, Odilon Lopes e Zózimo Bulbul afirmaram-se como diretores negros e construíram narrativas que dialogavam de forma crítica com o Cinema Novo e a luta antirracista. Em diálogo com a descolonização da África, foi feita a primeira coprodução Brasil-África, elaborada por Ola Balogun em 1978. Essa primeira geração inaugurou um debate sobre racismo no cinema e televisão, e tensionavam o mito da democracia racial e as retóricas da assimilação e miscigenação dos afro-brasileiros no imaginário da nacionalidade brasileira (CARVALHO, 2005, pp. 132-149; CARVALHO, 2006; STAM, 2008, pp. 361-399; ARAÚJO, 2004, pp. 45-75).

É nesse período que também se aprofundou a crítica antirracista às produções do cinema nacional e a denúncia de “patrulhamento ideológico” por diretores brancos que abordam temáticas da cultura afro-brasileira. O caso emblemático desse confronto é o filme *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues. O cineasta identificado e cultuado por abordar temáticas negras em sua filmografia teve seu filme duramente criticado por reproduzir estereótipos raciais subalternizados. Cacá Diegues denunciou essa crítica do movimento negro como “patrulhamento ideológico”, como uma crítica de finalidade política e não estética. Assim, buscava desqualificar a recepção feita na perspectiva antirracista de valorização da negritude³³. Nesse momento, surgem também críticos de cinema que vão estabelecer um distanciamento do Cinema Novo, visto como uma produção em que o negro é enquadrado

³³ A oposição entre um sentido estético “universalista” e uma crítica antirracista ligada aos valores a negritude se renova na apreciação de diferentes produtos da indústria cultural brasileira da atualidade cf. ARAÚJO, 2018; AUGUSTO, 2018.

em alegorias da luta de classe e do nacional-popular, sem romper com a ideologia da miscigenação e do racismo à brasileira (SENNÁ, 1979, pp. 211-219).

Nos anos 1990, na conjuntura da retomada do cinema nacional, após a extinção da Embracine e criação da Lei Rouanet e do Audiovisual, uma nova geração de produtores e diretores negros se reposicionaram no campo do cinema. Em 2000, lançou-se o manifesto *Dogma Feijoadá*, o primeiro manifesto propondo explicitamente uma estética antirracista. Assinado por diretores negros do cinema negro do Rio de Janeiro e de São Paulo, o manifesto tinha sete proposições:

1. O filme tem de ser dirigido por realizador negro;
2. O protagonista dever ser negro;
3. A temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira;
4. O filme tem de ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes;
6. Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos;
7. O roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro. Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados (DOGMA FEIJOADA, 2000).

O manifesto relacionava-se com a mobilização do movimento negro nos anos 1990 para institucionalização das políticas antirracistas na mídia, questionando a representatividade dos afro-brasileiros nas telenovelas, na propaganda e em outras produções audiovisuais. Essas lutas pressionavam para a regulamentação da Constituição de 1988 que estabeleceu o racismo como crime e que propunha políticas públicas visando a justiça e equidade racial (ARAÚJO, 2004, pp. 69-75; MONTEIRO, 2017, pp 20-23). O circuito dos festivais de cinema foram palco para esses debates e para o lançamento de outro manifesto em 2001, o *Manifesto de Recife*. Novamente, produtores, diretores e atores negros uniram-se para reivindicar mais representatividade na cadeia produtiva do audiovisual (DOMINGUES, CARVALHO, 2018, pp. 1-3).

A geração dos anos 2000 é marcada pela ascensão das políticas antirracistas no âmbito da educação e em diversos ambientes. Os produtores e agentes da cadeia do cinema e audiovisual viram surgir debates em diversos festivais, tendo destaque os produzidos por Zózimo Bulbul (1937-2013). Em 2007, ele fundou o Centro Afrocarrioca de Cinema e passou a organizar o Encontro de Cinema Negro. O diretor e ator participou de toda a mobilização em torno da luta antirracista no audiovisual, assinando os manifestos dos anos 2000, sendo uma referência na cultura negra carioca e nacional. Entre 2007 e 2017, o encontro de cinema fundado por Zózimo Bulbul exibiu cerca de 500

produções identificadas com uma estética antirracista e identificada com a diáspora.

Tabela I – N° de filmes exibidos no Encontro de Cinema Negro (2007-2017)⁴

Ano	N° de Filmes Exibidos		
	Nacionais	Estrangeiros	Total
2007	47	12	59
2008	36	29	65
2009	25	23	48
2010	33	22	55
2011	26	21	47
2012	25	18	43
2013	20	22	42
2014*			
2015	30	33	63
2016*			
2017	63	14	77
Total Geral	305	194	499

O Encontro de Cinema Negro é uma tentativa de reproduzir na América Latina suas participações na FESPACO (Festival Panafricano de Cinema e Televisão de Ouagadougou), e favorecer as conexões diaspóricas do cinema e audiovisual no “atlântico negro”. O encontro de cinema é um lugar de formação e construção da estética antirracista, sendo um espaço de educação com oficinas e debates sobre a produção audiovisual e acolhendo diferentes realizadores negros e suas produções de curta, longa ou média metragem (BORGES, VENTURA, OLIVEIRA, 2020). Ressalta-se ainda a emergência nos anos 2000 da produção de filmes identificados com o feminismo negro, que tem se destacado nos últimos encontros de cinema (OLIVEIRA, 2016, pp. 656-660).

As trajetórias de três produtores no campo do cinema

⁴ Dados compilados a partir dos folhetos de divulgação do Encontro de Cinema Negro no Centro Afro-Carioca de Cinema. Cf. BORGES & OLIVEIRA, 2018. *Não ocorreu o evento.

O Centro Afrocarioca de Cinema é um espaço para a orientação estética antirracista e para a composição de uma pluralidade de posições divergentes sobre o significado do cinema negro. São vários os agentes que atuam no audiovisual que participam dos encontros de cinema negro e de suas oficinas, sendo Ierê Ferreira, Paulinho Sacramento e Viviane Ferreira personagens que possuem trajetórias distintas de vidas, mas que se cruzam durante a construção do centro cultural de Zózimo Bulbul.

Antes de analisarmos o significado do cinema negro para cada um dos personagens, enfocaremos as trajetórias na forma como foram apresentadas nas entrevistas de história oral. Elas são heterogêneas em termos de formação escolar, trabalho e carreira profissional, e inserção no circuito da negritude e da luta antirracista. A relação entre vida e obra, articulada pelos agentes do campo do cinema e audiovisual negro, é permeada por marcações temporais e de classe, raça e gênero específicas à vida de cada um, dando densidade às entrevistas de história oral.

Ierê Ferreira

Ierê Ferreira é fotógrafo e produtor visual que possui fortes vínculos com Centro Afro-carioca de Cinema. Nasceu em 1966, em São Cristóvão, bairro do Rio de Janeiro. Seu pai, Amarildo Ferreira, era motorista da Santa Casa de Misericórdia, e sua mãe, Sueli Maria Ferreira, era enfermeira. Ierê Ferreira tem duas irmãs, sendo o mais novo na família.

A sua formação escolar foi feita em escolas públicas cariocas. Na infância, estudou na Escola Municipal Gonçalves Dias, localizada no bairro de São Cristóvão. Aos 14 anos de idade, conciliava estudo e trabalho na feira e na oficina de mecânica. Dos 14 aos 16 anos, foi também patinador dançante patrocinado, o que lhe permitiu a circulação nos bailes da *soul music* nos clubes do Rio de Janeiro. Aos 18 anos, alistou-se no Exército para ser paraquedista, mas “sobrou” no processo seletivo. Ao longo da juventude, trabalhou como gerente de confecção na Loja Cor & Companhia, no bairro de Olaria, e como *office boy*, e não concluiu o antigo segundo grau, atual ensino médio, no tempo regular pelo fato de ter ingressado no mercado de trabalho muito cedo.

A sua relação com a fotografia ocorreu a partir da família e do trabalho. Seu tio era proprietário de um laboratório de fotografia, Lauro Fotografias, na Rua Buenos Aires – centro do Rio de Janeiro –, onde revelava fotos de casamentos e onde, muitas vezes, o pai de Ierê o ajudava no andamento da loja. Com 18 anos, ganhou sua primeira câmera *Olympus*, que propiciou sua participação em uma exposição de fotos promovida por um gerente de setor da Loja Mesbla, local onde trabalhava. Da relação com esse gerente e a partir da exposição, surgiu o incentivo para estudar fotografia, concluir o segundo grau, e ingressar na faculdade.

Passou três anos estudando fotografia no curso técnico do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI), sendo diplomado em 1992. Começou a fotografar para jornais de bairro e participou de concurso internos do SENAI. Trabalhando para o *Jornal Aqui*, foi indicado por um amigo que estudava na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) para fazer um trabalho no jornal de centro-esquerda *Nação Brasil*. É nesse momento que aproxima-se de uma militância mais de esquerda, conhece Teco Rastafari⁵ e começa atuar e vivenciar a vida político cultural do centro da cidade, na região da Cinelândia.

Em 1993, Teco Rastafari o convida para reuniões do Afroreggae e, nesse processo, começa a fotografar para o jornal *Afroreggae Notícias*. Pelo sucesso do trabalho no Afroreggae, também é convidado para trabalhar na revista *Black People* e é este trabalho que possibilitou uma maior aproximação com os artistas negros e os debates sobre as questões raciais:

eu me vi no meio de eventos e no meio de artistas negros onde se discutia a questão negra, onde eu pude ver de perto Abdias, onde eu pude ver de perto o Zózimo, onde eu pude ver de perto, enfim, todos os artistas negros que tinham destaque e relevância e consciência negra naquela época. Aí, vira uma outra chave na minha vida, que é a chave da consciência negra (FERREIRA, 2019).

Nesse processo, aproxima-se do *Movimento Negro Unificado* no Rio de Janeiro: participa da marcha de Zumbi (1995) e cria vínculo com “os mais velhos da cultura negra carioca”. Ele trabalha com Abdias Nascimento,

⁵ Teco Rastafari é produtor cultural, Dj e *webdesigner*. Durante a década de 1990 e boa parte do começo dos anos 2000 fez parte do Grupo Cultural AfroReggae, ocupando o cargo de vice coordenador. O produtor cultural é conhecido nacionalmente e internacionalmente como uma importante figura que vem contribuindo para expansão da cultura do *reggae* no Rio de Janeiro.

fotografando os eventos deles, e, paralelo a isso, conhece Zózimo Bulbul. No período, ganhou destaque na cena cultural carioca e fotografa peças, shows e eventos culturais organizados por Biza Viana, companheira de Zózimo Bulbul e uma das principais articuladoras do Centro Afro-Carioca de Cinema. Foi Zózimo Bulbul quem fez o convite a ele para fazer parte, logo no início, do Centro Afrocarioca de Cinema:

“Já estamos criando o Centro Afrocarioca de Cinema e quero que você faça parte”. E aí eu comecei a frequentar a casa, a casa aqui na rua Joaquim Silva e comecei a frequentar a casa, e toda semana tinha a sessão de cinema, mas a sessão era promovida dele pra ele mesmo (FERREIRA, 2019).

Ierê Ferreira trabalha, desde 2007, como fotógrafo nos *Encontros de Cinema Negro*. No site do Centro Afrocarioca de Cinema, se encontram os acervos de fotos de autoria do fotógrafo que mostram trajetória do centro cultural e dos encontros de cinema. Ierê, igualmente, já ofertou oficinas e especialização voltadas para temática do cinema negro que acontece no centro cultural como: Laboratório Permanente de Formação em Cinema Negro (2018), e Encontro de Cinema Negro - Etapa Pádua (2019)⁶.

Paulinho Sacramento

Paulo Sacramento, identificado ao longo do texto como “Paulinho Sacramento” – como é conhecido no meio cultural carioca –, é um artista do audiovisual e nasceu em Bonsucesso, no Rio de Janeiro, no dia 19 de junho de 1975. Seu pai era Marcílio da Conceição e sua mãe era professora, Vera Lúcia Barti Barroso.

Estudou em colégio público no ensino fundamental e médio, e começou a trabalhar aos 12 anos como camelô. Sua primeira experiência em instituição privada de ensino foi na Faculdade Silvio Souza, fazendo o curso de Arquitetura que não foi concluído. Realizou o curso de História, no Centro Universitário Augusto Mota (Unisuam), e de Cinema, na Universidade Estácio de Sá. Conseguiu concluir esses dois cursos nos anos 2000, através das políticas de ações afirmativas (“cotas sociais”) que existiam em ambas as

⁶ Evento realizado, em 6 de novembro de 2019, no Campus da Universidade Federal Fluminense em Santo Antônio de Pádua com oficinas de cinemas e exibições de filmes com roda de conversa

universidades. A formação mais recente foi de Gestão Pública e Cultura que concluiu pela UERJ.

Apesar de ter produzido filmes e atuar no campo de cinema, hoje, ele se apresenta como artista digital e gestor público em cultura:

Então, porque que eu digo isso, porque a minha vida ela não é só o cinema, como nunca foi e nunca vai ser também. Entendo que de tudo que eu desenvolvo dentro do meu trabalho, eu me considero muito mais um artista digital do que um cineasta. Trabalho com arte digital no sentido de ter fotografia, de fazer exposição, de trabalhar com arte gráfica, de trabalhar com pintura, com desenho, com diversas vertentes da arte mais manual mesmo. E trabalho com VídeoMapping, trabalho com intervenções artísticas sonoras e visuais, então me encaro hoje como um artista digital (SACRAMENTO, 2018).

Em 2006, era coordenador da área de vídeo do Circo Voador. Dentre suas funções, ele filmava shows, editava e organizava o acervo da casa de shows do Rio de Janeiro. No primeiro mandato do governo do presidente Lula (2003-2006), Gilberto Gil assume o Ministério da Cultura e cria os “pontos de cultura”. Ele foi um dos que organizaram o projeto do ponto de cultura de audiovisual do Circo Voador, aprovando e executando o mesmo.

Sua aproximação com Zózimo Bulbul se estabeleceu a partir de sua participação em uma rede com pessoas pertencentes à cultura negra carioca, como Filó Machado, criador do *Cultine* - um dos maiores acervos da cultura negra na América Latina. A partir dessa aproximação, fez parte do grupo que fundou o Centro Afrocarioca de Cinema, com seu nome sendo identificado num dos quadros que celebram os primeiros participantes do centro cultural. Participou da organização de alguns encontros, laboratórios e oficinas de cinema negro, fazendo vinhetas e exibindo filmes. Em 2010, participou da montagem do filme *Renascimento Africano*, de Zózimo Bulbul.

Em outubro de 2010, criou a Ogum Filmes. A Ogum Filmes é uma produtora de filmes em curta-metragem, documentário, séries para web e TV, dedicada à criação e concepção de roteiros, da edição de vídeos, de filmagens e de criação de vinhetas. A partir de sua produtora, dirigiu os documentários: “*Reggae na estrada*” (2011/2012)⁷, apresentado pelo artista Hélio Bentes, vocalista do grupo *Ponto de equilíbrio*; “*Chama Imperiana, com Arlindo Cruz, velha guarda do Império Serrano e Teresa Cristina*” (2009); e *A metralhadora*

⁷ Primeiro episódio da série documental que está sendo retomada em 2020.

de Selarón (2016), que tem como enredo a trajetória de Jorge Selarón, chileno e artista plástico criador do mosaico de cores que transformou os degraus da escadaria da Lapa em uma grande obra arte a céu aberto que é reconhecida mundialmente.

Montou e editou o documentário *O veneno está na mesa* (2011), dirigido pelo cineasta Sílvio Tandler, ganhador do prêmio de melhor filme documentário do Festival da Romênia. Roteirizou, dirigiu e montou os curtas-metragens *Papo de fotografia e samba com o fotografo Ierê Ferreira* (2017) e *Le Pain* (2015), gravado no sul da França. Recentemente lançou o curta-metragem *Shackal - A lenda do Rap está de volta* (2019) e *De Cabral a George Floyd – onde arde o fogo sagrado da liberdade* (2020).

Viviane Ferreira

Viviane Ferreira da Cruz é roteirista, diretora e advogada. Nasceu em 1986 e foi criada em Coqueiro Grande, região periférica de Salvador (Bahia). Segundo a cineasta, seu amor pelo cinema chegou cedo, na infância, através de filmes que passavam na televisão. Assistia a programas televisivos como *Sessão da Tarde*, *Tela Quente*, *Supercine* e *Corujão* – a programação da Rede Globo de televisão em canal aberto para o cinema. Seu primeiro contato com a sala de cinema foi aos 9 anos de idade, algo que proporcionou um encantamento com o ritual de se contar histórias através da linguagem cinematográfica.

Na adolescência, aos 15 anos de idade, já possuía como escolha para sua trajetória fazer cinema. Seu primeiro curso foi de Cine Tv e Vídeo, gratuito e organizado pela ONG Cipó Comunicação Interativa. O processo de inscrição para o curso se deu com o incentivo da mãe de Viviane. O curso aprofundou mais sua escolha: “depois da Cipó, eu decidi que tinha que ser cinema, eu queria fazer cinema para passar na televisão”, rememora a cineasta (FERREIRA, 2017, p. 207).

Esse período de sua vida é de aprofundamento das relações com as redes de pessoas pertencentes aos diversos setores políticos e culturais do movimento negro na Bahia. Destacam-se, aqui, a formação básica em teatro com o grupo Bando do Teatro Olodum e, igualmente, o momento em que se aproxima de organizações de mulheres negras de Salvador. Sua formação

política é estruturada em alguns pilares importantes como sua vivência religiosa no Candomblé, sua participação no CEAFFRO (Centro de Estudos Afro-Orientais) e sua integração na Associação Mulheres de Odun (organização de mulheres feministas) no qual foi presidenta até 2017.

A trajetória Viviane Ferreira é marcada por relevante atuação social, principalmente com as causas relacionadas ao feminismo negro e ao cinema negro. Terminado o curso na Cipó, Viviane Ferreira expande sua formação no campo do cinema e audiovisual. Na programação do Festival do Minuto⁸, participa da oficina de direção de arte com Vera Hamburguer. Nesse período, do mesmo modo, consegue fazer a oficina de “direção de cinema”. Ambas as oficinas foram custeadas através de bolsas de estudo articuladas através de redes de amigos e pessoas que faziam parte da cena cultural e política de Salvador.

Essa relação com a cena cultural e política de Salvador foi de extrema importância para sua transição da Bahia para São Paulo. No momento em que foi prestar vestibular em Salvador, não existia faculdade pública para o campo de cinema, o que a levou a cursar Direito. Posteriormente, escolheu ir para São Paulo e concorrer para o curso de Cinema da Universidade de São Paulo (USP). A transição de Viviane Ferreira da Bahia para São Paulo se estabeleceu com o fortalecimento dessas redes de pessoas formadas pelo grupo de mulheres negras de Salvador, destacando-se a presença de Luiza Bairros, ex-ministra da secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, e que trabalhava no governo do estado da Bahia.

Em São Paulo, estudou na Reticom Escola de Cinema, entre 2006 e 2008. A escola tinha uma parceria com o Instituto Stanislavsky onde fez especialização entre 2009 e 2010. Paralelo a essa trajetória, conquistou uma bolsa do Programa Universidade para Todos (PROUNI) do governo federal para o curso de Direito na Universidade Paulista (UNIP). Formou-se em direito em 2013, focando seus estudos para área de direito cultural, concentrando-se nos seguintes eixos: direitos humanos, juventude, processos educacionais, gênero e relação raciais.

A produção cinematográfica de Viviane Ferreira reúne seis curtas-metragens e um longa-metragem. *Dê sua ideia, debata* (2008) foi seu

⁸ Festival Minuto é organizado desde 1991, divulgando vídeos de até 60 segundos e oferecendo oficinas, utilizando várias ferramentas do vídeo-digital.

primeiro filme e foi lançado no “Encontro de Cinema Negro - Brasil, África e Caribe”. No encontro estava presente um “olheiro” do Festival Panafricano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (FESPACO), o maior festival de cinema do continente africano, realizado em Burkina Faso, que, ao assistir ao filme de Viviane Ferreira, escolheu-o para a edição do festival africano de 2009. Nos anos posteriores, lançou *Marcha Nortuna Pela Democracia Racial (2009)*, *Festa Mãe Negra (2009)*, *Mumbi 7 Cenas Pós Burkina (2010)*, *Sambalaindo (2012)* e *Peregrinação: partindo de nós próprios para chegarmos a nós mesmos (2013)*.

Em 2014, lançou o curta-metragem *O dia de Jerusa*. O filme foi realizado com uma verba de fomento de produção audiovisual conquistada através do edital de fomento ao cinema da Prefeitura Municipal de São Paulo. O filme circulou por festivais e mostras no Brasil e internacionalmente. Destaca-se sua participação no *Shot Film Corner*, que fazia parte da programação do 67º *Festival Cannes*. Foi, do mesmo modo, exibido no *Nollywood Film Festival*, bem como circulou em festivais na Alemanha, Bélgica, Suíça e Martinica. No Brasil, foi exibido em circuitos alternativos, feministas, universitários e do movimento negro. Destaca-se sua exibição na *Tv Brasil*, televisão pública brasileira.

Sua produção mais recente são o documentário *Pessoas - Contar para Viver (2019)* e o longa-metragem *Um dia com Jerusa (2019)*, que é o desdobramento do curta-metragem. Com este filme, Viviane Ferreira passou a ser a segunda mulher negra na cinematografia nacional a dirigir um filme de longa metragem. A primeira foi Adélia Sampaio, com *Amor Maldito (1984)*. *Um Dia com Jerusa (2019)* fez sua estreia no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul- Brasil, África e Caribe realizado no ano de 2019.

Viviane Ferreira é sócia-fundadora da produtora *Odum Formação e Produção*, diretora-presidente da *Spicine*⁹ e responsável pelo núcleo *Odun Filmes*, organização feminista que trabalha para ampliação da democratização dos bens culturais com recorte de gênero e raça.

O “cinema negro” nas falas dos personagens

⁹Empresa de cinema e audiovisual de São Paulo. Atua como escritório de desenvolvimento, financiamento e implementação para os setores de cinema, TV, games e novas mídias. Cf.: <http://spicine.com.br/sobre/>. Acesso em 10 jun.2020.

As trajetórias de vida apresentam as diferentes inserções profissionais e formações sociais e políticas. Essas distintas perspectivas de vida têm em comum a vivência das relações de classe, gênero e raça no Brasil, em que os afro-brasileiros são subalternizados em diferentes espaços sociais e políticos e são excluídos do campo do cinema (MONTEIRO, 2017). Nesse campo, as compreensões de uma estética antirracista e dos projetos de cinema negro formam diferentes olhares, que tem em comum a referência ao ator e cineasta Zózimo Bulbul e ao Centro Afrocarioca de Cinema.

No relato de Ierê Ferreira, o “centro do Rio de Janeiro” apresenta-se como local de referência da sua aproximação com a cultura negra. Demarca o bar do Carlitos, em frente ao Teatro Rival¹⁰, como marco do seu contato com “os mais velhos da cultura negra”. Na construção da sua narrativa, ele apresenta os nomes das pessoas que vivenciaram o circuito cultural do “centro do Rio de Janeiro” daquele período como: Mestre Darcy do Jongo, Zózimo Bulbul, Abdias Nascimento e Hilton Cobra. Os pontos de contato de sua trajetória com a “nata da cultura negra” que se reunia na Cinelândia são alinhados ao reconhecimento do seu trabalho como fotógrafo na década de 90.

A temática do cinema negro surge em seu relato nesse traço, nas vivências com os “mestres da cultura negra” no Rio de Janeiro:

E, aí essa turma, fazia parte desse contexto dos mais velhos da cultura negra e eu gostava de sentar com eles e ouvir as histórias deles e eu ficava até altas madrugada ouvindo eles falarem e tomando minha cervejinha - já tomava uma cerveja legal nessa época. Tomando minha cervejinha e ouvindo eles falarem e contarem essas histórias. E eu fascinado com aquilo tudo, e aí o Zózimo sempre falava: “Não, porque a gente vai criar um lugar de referência de cinema, de cinema negro” (FERREIRA, 2019).

Nessa fala, já se apresenta um elemento recorrente em outras entrevistas, que é a concepção de cinema negro do entrevistado relacionado à presença e à imagem de Zózimo Bulbul. Na continuação do relato, a relação cinema negro e Zózimo Bulbul vai estruturando, cada vez mais, a fala:

¹⁰ Teatro Rival localiza-se na região da Cinelândia, centro do Rio de Janeiro, e foi fundado em 1934. Fica próximo ao Cinema Odeon, Bar Amarelinho, Bar Carlitos, da Biblioteca Nacional e do Teatro Municipal.

Foi isso que ele fez com o cinema, não adianta porque ninguém falava de cinema negro, por mais que já se fizesse cinema negro no Brasil, ninguém falava de cinema negro com a veemência, com contextualização, com a consciência e com a sabedoria que o Zózimo falou, ninguém. O Zózimo é sim a luz do cinema negro brasileiro. Ele é o cara, independente de qualquer coisa. Tivemos Ganga Zumba, Zumbi e vários outros filmes que inclusive ele participou. Mas eram filmes que contavam a nossa história, a história que ocorreu aqui. Ele foi quem trouxe filmes africanos, legitimamente africanos. Ele foi quem criou esse traslado entre a cinematografia africana e a cinematografia brasileira, ninguém antes dele. Você pode ver hoje mil festivais de cinema negro, mas se esses festivais não tiverem a humildade, a hombridade de falar “Zózimo Bulbul, presente!”, ele está pecando enquanto festival de cinema negro. Pode ter certeza! Eu estou... Não é porque foi um cara com quem eu trabalhei não. É porque é fato. É fato! (FERREIRA, 2019).

O reforço da perspectiva de cinema negro do entrevistado vincula-se a imagem de Zózimo Bulbul, sublinhado na maneira específica de como o ator e diretor “falava de cinema negro” com “veemência”, “contextualização”, “consciência” e “sabedoria” que o diferenciava. O relato, igualmente, aponta, como indícios de especificidade de cinema negro realizado por Zózimo, a criação “do traslado entre a cinematografia africana e a cinematografia brasileira”. Faz uma diferenciação entre narrativas de cinema que contam a história negra, fazendo referências aos filmes falaram da história do negro no Brasil – tendo como referência o Cinema Novo que foi marcante na trajetória de Zózimo Bulbul –, e a vivência do cinema negro como projeto que tem implícito o diálogo com o cinema africano. Esse tema é desenvolvido ao longo de sua entrevista:

- Você falou dessa questão do cinema negro, não é? O que é cinema negro pra você? Como que você compreende essa questão e quais foram às ideias de Zózimo em criar o Centro Afrocarioca de Cinema?

Bom, Cinema Negro é aquele que conta a história do negro, é aquele que tem na sua narrativa, na sua linha de pensamento, na sua linha cultural a história do negro, a história negra, a história que se passa em um ambiente onde a maioria são negros. O Cinema Negro também é aquele concebido por um diretor que possa falar da sua própria história, que queira contar sua própria história, ao invés de pegar um livro e contar uma história a partir daquele livro, daquela história que ele leu, que vem da Europa, que vem não sei da onde. Cinema Negro é aquele que cria sua própria narrativa, aquele que fala “sabe daquele cachorro manco que eu tinha quando eu era criança”, aquele que fala daquela namorada que sofreu abuso, aquele que fala daquele super herói que eu era quando criança, ou que eu queria ser. O Cinema Negro, ele tem como sua referência a autobiografia, ele pode até falar de outros, mas ele fala de outros iguais. Então, esse é um pouco do Cinema Negro.

E o Cinema Negro, é aquele que é feito na África, em Angola, em Burkina Faso, em Senegal, no... Sabe? Aquele que é feito por eles, por essas pessoas que são oriundas da terra, que são donas da terra. Tem autoestima. Porque acho que a grande diferença do africano, principalmente assim, do senegalês - que foi o que eu vi muito de perto, convivi um período curto, mas convivi - é o cara que tem autoestima, não é? "Não, isso aqui é meu. Essa terra onde eu estou pisando..." Diferente do brasileiro, nós fomos trazidos pra cá, a gente tá tão vulnerável com essa questão que em nome da evolução, em nome do turismo, em nome da... O trator passa por cima da sua casa, por mais que você tenha comprado a casa, tenha escritura, tenha tudo. Se "Ah! Vamos fazer uma obra aqui", aí vem o trator e passa por cima, te dá uma graninha e fala "Tchau e benção", entendeu? (FERREIRA, 2019).

A primeira perspectiva de cinema negro toca na questão da narrativa que permite "contar história do negro" alinhavada com a 'linha cultural do negro" junto a questão da representatividade já que "a história se passa em um ambiente onde a maioria são negros". A segunda perspectiva presente na fala é a do negro realizador, "é aquele que é concebido por um diretor que possa falar da sua própria história, ao invés de pegar um livro e contar uma história a partir daquele livro, daquele livro que leu, que vem da Europa, o que vem não sei da onde". Aqui, também, se coloca a relação do negro realizador, contando a história através da perspectiva que esteja relacionada a sua trajetória ao invés do olhar eurocêntrico. O cinema negro é definido por ele como aquele que possui como referência a autobiografia. Por último, ele aborda o cinema negro como relacionado aos cinemas em África e na diáspora, situando uma forma de ler a experiência cinematográfica transnacional contestando o eurocentrismo.

Diferente da entrevista realizada com Ierê Ferrerira, com Paulinho Sacramento o tema do cinema negro apareceu estimulado pela pergunta do entrevistador:

- E como você enxergaria essa questão do cinema negro. Como você define cinema negro?

- Para mim cinema negro é aquele feito por negro e ponto final, não importa o que ele fala. Isso é uma outra linha de discussão minha, que eu já também, dentro dessa galera, eu já bati de frente com muitos; para mim basta, se você é negro basta, eu não quero saber se você vai fazer filme sobre budismo, ou sobre a macumba, ou sobre o futebol. Não interessa, mano, não me interessa. Ser negro basta! Porque você anda na rua e nego já te olha diferente, você "estica" o dedo pro taxi, o taxi não para, então assim, eu não preciso falar sobre mazela, eu posso falar sobre alegria, por que eu, Paulinho, porque você, não pode fazer um filme sobre, sei lá, Shakespeare. Qual o problema? Você vai ter que

falar só sobre Lima Barreto? Se não, não te reconhece como cinema de negão? Como é que pode uma coisa dessa aí? (SACRAMENTO, 2018)

Vê-se, então, que Paulinho Sacramento começa demarcando o conceito de cinema negro com a função do realizador. Para ele, “cinema negro é aquele feito por negro e ponto final”. O relato continua e o entrevistado apresenta o debate sobre o cinema negro que envolve um dilema do negro realizador e a temática abordada no filme. Ele coloca para reflexão que a temática pode ser “sobre budismo” ou “sobre macumba”, ou “sobre o futebol”, ou seja, “não importa o que ele fala”. O fato que é central para Paulinho Sacramento é o realizador negro. Revela-se também um incômodo sobre o assunto que trata o cinema negro: “então, eu não preciso falar sobre mazela, eu posso falar sobre alegria. Por que eu, Paulinho, por que você, não pode fazer um filme sobre Shakespeare, qual o problema? Você vai ter que falar só sobre Lima Barreto?” (SACRAMENTO, 2018).

A revelação do incômodo do entrevistado aponta para possíveis maneiras de se abordar o cinema negro que se tornam limitadoras do olhar do realizador. Ele estabelece que a limitação do olhar ocorre quando se orienta para uma percepção de que só há cinema negro, quando a temática faz referências às questões étnico-raciais. Assim, Paulinho Sacramento faz uma crítica à compreensão do cinema negro como cinema temático que encapsula e limita as opções do realizador. À vista disso, ele aborda uma necessidade de rompimento com o “termo cinema negro”, orientado por essa perspectiva (cinema temático). No entanto, isso não impede que este cinema assuma a importância das subjetividades negras como primordial para a construção de um cinema e audiovisual antirracista. Para Paulinho Sacramento, as subjetividades negras estão centradas na questão de quem está contando a história.

Os questionamentos de Paulinho Sacramento se aprofundam nos debates sobre apropriação cultural, rejeitando as perspectivas que não reconhecem as possibilidades de pessoas de grupos sociais diferentes falarem de realidades que não são a que eles vivem:

O cara mora na comunidade, o cara está todo ralado, não é, aí não pode fazer filme sobre o Posto 9, que é uma praia que ele vai de vez em quando. Ele adora ver aquele pôr do sol, está fora. Será que a gente tem que falar sempre de religião [afro-brasileira]? Será que o negão não

pode ter outra religião? Até quando esse pertencimento, essa discussão, esse monitoramento que também é uma coisa que muito me incomoda. Fica todo mundo ali, pescando pra questionar o tempo todo o que o outro cara está fazendo (SACRAMENTO, 2018).

Na sequência de sua fala, ele questiona o próprio termo “cinema negro”:

Esse termo "Cinema Negro" eu acho estranho pra caramba também, particularmente, gostaria que fosse "Cinema feito por negros" ou negra, ou "x", identitário duplo. Eu acho que seria mais interessante: "Festival de cinema feito por negros", não, "Festival de cinema negro", por quê? Porque qualquer outro militante vai falar; "Festival de Cinema branco", "Festival de cinema índio", não, feito por índio, feito por negão. Feito por... Mas feito pelo negão, não é? Então, é o que o cara fala, e isso para mim basta. (...) O cara é negão, não precisa estender muito mais, não é? Porque se não se torna meio que uma doutrina. Você só é considerado, você só consegue participar do tal cinema negro, se você falar sobre isso ou aquilo... (SACRAMENTO, 2018).

Na entrevista, questionou-se sobre as semelhanças e diferenças entre essa definição e a concepção de cinema negro de Zózimo Bulbul:

– Paulinho, qual que é a diferença que você vê pra isso que você definiu e para o que o Zózimo pensava? Havia diferença? Tem diferença? (...) O que você acha que tem de diferente e o que tem de semelhante?

- Eu acho que as duas coisas se falam, acho que o Zózimo era um cara super aberto para esse quesito também... Pô eu via altos filmes com o Zózimo. O Zózimo fazia curadoria de altos filmes que muitas vezes não, não estavam falando sobre... Era feito por negão, na sua grande maioria... Eu fiz um filme, por exemplo, de um chileno, branco, bigodudo, que fez uma escadaria nos Arcos da Lapa. Foi um filme em que estava lotada a sala do Odeon, todo mundo lá amarradão no filme do Paulinho, negão. Então, assim, eu acho que o Zózimo tinha um olhar muito aberto nesse quesito aí. Eu acho que o olhar dele era mais pelo negão realizador, sacou? (SACRAMENTO, 2018)

Diferentemente do que se observou na entrevista de Iêre Ferreira, no caso de Paulinho Sacramento, a temática fílmica não precisa, necessariamente, estar referenciada na linha política e cultural da negritude. Ambos enfatizam a necessidade do produtor negro, mas na percepção de Iêre Ferreira o cinema negro é ligado a temas que tocam a experiência dos negros, e rompe fronteiras nacionais, relacionando-se às produções fílmicas do continente africano. Um elemento parece unir os dois relatos: a percepção do cinema negro influenciada pela convivência com Zózimo Bulbul, e o contato com o ator e diretor atravessa o olhar dos entrevistados. Paulinho Sacramento tem uma lembrança viva do convívio no Centro Afrocarioca de Cinema, em

curadorias cineclubísticas no espaço cultural, vendo filmes de diferentes temáticas.

Na entrevista de Viviane Ferreira da Cruz, essas diferenças de concepções se aguçam numa percepção do cinema negro como um “movimento político”. O assunto “cinema negro” se apresenta pela primeira vez quando aborda sua trajetória até se tornar diretora:

-Ali no CEAFFRO, (...) 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 CEAFFRO passando filme pra gente, mas a gente demora pra se ligar no que está acontecendo. Eu lembro no dia que a gente assistiu *Atlântico Negro: na Rota dos Orixás*, em uma aula de Sirlene lá no CEAFFRO, 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 (FERREIRA, 2017, p. 207)

O relato de Viviane Ferreira fala de seu início de formação e de sua escolha, “eu queria ser cineasta”, e como esse processo vem elencado à construção de redes de contatos que contribuem no acesso as trajetórias de cineastas referenciados no campo do cinema negro, como Zózimo Bulbul e Joel Zito Araújo. O relato de Viviane Ferreira se aproxima do realizado por Ierê Ferreira, no sentido em que ambos vivenciaram um processo de formação em redes de sociabilidade do movimento negro. No caso de Viviane Ferreira, Sirlene no CEAFFRO e Luis Orlando na Faculdade de Comunicação na Universidade Federal da Bahia (UFBA) são as referências. No CEAFFRO, existia uma atividade cineclubística, ligada à educação antirracista e aos debates políticos, que educaram o olhar de Viviane Ferreira. A formação foi catalisada no contato com as pessoas mais velhas do movimento negro de Salvador, com o qual se comunicava e estreitava relações para ampliar as possibilidades de estudar cinema.

Em outro momento da entrevista, ela foi interpelada a tratar especificamente sobre o que era o cinema negro:

- O que você pensa sobre a discussão-debate acerca do cinema negro brasileiro? Para você essa categoria ou denominação tem alguma importância e por quê?

- 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 à mercê da criatividade dele. O cinema negro não está aqui para cercear nenhuma possibilidade criativa de ninguém (FERREIRA, 2017, p. 231)

A conceituação de cinema negro estabelecido por Viviane Ferreira aproxima a relação cinema e política. Para ela cinema negro é o “ movimento político de cinema negro”, e está relacionado às diversas “ experiências de ser negro no Brasil”, o que coloca a compreensão do conceito atraído ao olhar cinematográfico pautado pela heterogeneidade das vivências. Não se trata de algo limitador, mas é uma marcação política da vivência e existência do negro no campo do cinema e audiovisual brasileiro.

A relação cinema e subjetividade negra tanto no campo estético, da narrativa e da linguagem, tem sua especificidade no fato de ser “heterogênea”. A abordagem estabelecida pela cineasta e diretora se referencia em pensar a conexão de cinema negro e “o existir cinematográfico”. A reflexão sobre o “existir cinematográfico” aparece atrelado na fala de Viviane a ideia do “ direito do corpo falar de si, por si” que é potencializado quando o cinema negro se coloca no campo do cinema nacional como “movimento político de cinema negro”. A temática cinema negro e o direito de contar história prossegue no relato:

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 interessasse 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 (FERREIRA, 2017, p. 232)

Viviane Ferreira parece ter consciência de que a reivindicação de uma categoria estética antirracista não significa a produção de um cinema monotemático. O movimento político do cinema negro aparece como espaço plural, de subjetividades e experiências negras de diferentes pontos de vista. A análise fortemente política de Viviane parece ceder ao argumento de Paulinho Sacramento que enfatiza o medo de que a nomenclatura “Cinema Negro” torne-se um cerco e uma limitação à imaginação do artista. Todavia, problematizar o “corpo negro” na cadeia do audiovisual e consumo das mídias continua central para a cineasta.

Considerações finais

As relações entre raça e representação no campo do audiovisual e do cinema são bastante expressivas e ganham destaque no cenário atual do cinema retomando no Brasil com os manifestos Dogma Feijoada (2000) e Manifesto do Recife (2001). O Centro Afrocarrioca de Cinema e Zózimo Bulbul aparecem como um espaço e uma referência de formação reivindicado por diferentes produtores. Contudo, o cinema negro é caracterizado por uma heterogeneidade de agentes sociais que experimentam a inserção na estrutura social brasileira e o contato com os movimentos de negritude a partir de diferentes pontos de vista.

Logo, a metodologia da história oral salienta a diversidade das práticas e concepções que orientam o consumo e a produção audiovisual no Brasil. Nas entrevistas aqui apresentadas, observa-se que as propostas de cinema negro não são pautadas necessariamente por consenso. Ierê Ferreira apresenta a conceituação de cinema negro que rompe fronteiras nacionais, reforçando laços com o continente africano e a diáspora africana. Paulinho Sacramento traz a possibilidade de outra conceituação denominado de “cinema feito por negros”, reforçando a ideia de cinema negro atrelada à questão de quem realiza e sem limites temáticos. Viviane Ferreira estabelece a conexão cinema e política de forma mais direta, colocando o cinema negro como “movimento político de cinema negro” que tem como perspectiva o direito à narrativa e ocupação do corpo preto em toda cadeia produtiva da indústria cinematográfica. Em comum, existe uma percepção de que a luta pela representatividade do negro (as) na cadeia produtiva do audiovisual e cinema resultam em construções estéticas antirracistas, que reconheçam a subjetividade das experiências negras de forma não estereotipada e que permitam a expressão de subjetividades e experiências negras.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, J. Z. **A negação do Brasil – O negro na telenovela brasileira**. 2ª ed. – São Paulo: Ed.SENAC, 2004.

ARAÚJO, J. Z. O tenso enegrecimento do cinema brasileiro nos últimos 30 anos. **Buala**, 2017. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/afroscreen/o-tenso-enegrecimento-docinema-brasileiro>. Acesso em 25/05/2020.

AUGUSTO, H. Passado, presente e futuro: Cinema Negro e curta-metragem. In: SIQUEIRA, Ana et all (org.). **FESTIVALCURTASBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte – 20º FesticurtasBh**. Belo Horizonte: Clovis Salgado, 2018. p. 149-151.

BAMBA, M. Introdução. In: MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no mundo – indústria, política e mercado**. (vol.1 – África). São Paulo: Ed. Escritura, 2007.

BORGES, R. C. da S. & OLIVEIRA, S. S. R. de. *Encontros de Cinema Negro: práticas culturais e estética afrodiáspórica de Zózimo Bulbul (2007-2017)*. In: LOANGO, A. O. & CORDEIRO, M. J. J. A. **Negritudes e africanidades na América Latina e Caribe**. São Paulo: Associação Brasileira de Pesquisadores Negros, 2018.

BORGES, R. C. da S.; VENTURA, H.; OLIVEIRA, S. S. R. de. Cinema Negro na educação antirracista: uma possibilidade de reeducação do olhar. **Revista Teias**, Rio de Janeiro, n.20, 2020.

BULBUL, Z. O negro e o centenário do cinema [1996]. In: SIQUEIRA, A. et all (org.). **FESTIVALCURTASBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte – 20º FesticurtasBh**. Belo Horizonte: Clovis Salgado, 2018. p. 219-221.

CARVALHO, N. dos S. **Cinema e Representação Social: o Cinema Negro de Zózimo Bulbul**. (tese de doutorado). São Paulo: USP, 2005.

CARVALHO, N., DOMINGUES, P. Dogma Feijoada – a invenção do cinema negro brasileiro. **Revista brasileira de ciências sociais**, v.33, n.96, p. 1-18, 2018.

CARVALHO, N. Cinema em negro e branco. In: PENHA DE SOUZA, E. **Negritude, cinema e educação: caminhos para a implementação da lei 10.639/03**. Belo Horizonte: Mazza, 2006. p. 17-30.

GOMES, T. de C. M. **Ousmane Sembène e o(s) cinema(s) de África**. Dissertação (Bacharel em Cinema e Audiovisual). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação, Departamento de Cinema e Vídeo, 2013.

GENOVA, J. Regime africano pós-colonial de representações. In: GOMES, T. (coord.). **Grandes Clássicos do Cinema africano**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017. p. 15-51.

HALL, S. A questão multicultural. In: **Da Diáspora – identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 55-95.

HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PucRio, 2016.

HIRANO, L. F. A segregação na forma: raça, gênero, sexualidade e corpo na cinematografia hollywoodiana e brasileira (1930-1950). SCHWARCZ, L. M., MACHADO, M. H. P. T (org.). **Emancipação, inclusão e exclusão – desafios do passado e do presente**. SP: Edusp, 2018. p. 347-361.

HOOKS, b. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

MONTEIRO, A. **Cinema Negro: Racialidade e Relações de Poder no Campo do Audiovisual Brasileiro**. (Dissertação de Mestrado). Espírito Santo: UFES, 2017.

NEVES, D. O cinema de assunto e autor negros no Brasil [1968]. In: SIQUEIRA, A. et all (org.). **FESTIVALCURTASBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte – 20º FesticurtasBh**. Belo Horizonte: Clovis Salgado, 2018. p. 183-186.

OLIVEIRA, J. Kbelá e Cinzas: o cinema negro feminino, do “Dogma Feijoada” aos dias de hoje. In: VALENTE, Antônio, CAPUCHO, Rita (coord.). **Avança/Cinema 2016**. Avança: Cineclube de Avança, 2016, p. 656-666.

OLIVEIRA, M. Z. A. **A cidade e o cinema [negro]: o caso da FESPACO**. (Doutorado). Goiania: UFG, 2019.

POLLACK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n° 3, p. 3-16, 1989.

POLLACK, M. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.5, n° 10, p. 200-216, 1992.

PORTELLI, A. **Ensaio de História Oral**. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

PORTELLI, A. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito, política, luto e senso comum. In: AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta Moraes. **Usos & Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2005. p. 103-131.

SENNA, O. Preto-e-branco ou colorido (o negro e o cinema brasileiro). **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis, Ano 73, V. LXXIII, n. 3, p. 211-226, 1979.

STAN, R. & SHOHAT, E. **Crítica à imagem eurocêntrica – multiculturalismo e representação**. RJ: Cosayc Naif, 2006.

STAN, R. **Multiculturalismo tropical**. SP: Edusp, 2008.

Fontes documentais

DOGMA FEIJOADA lança polêmica. **Folha de São Paulo**, 17/08/2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1708200002.htm>. Acesso em 17/06/2020.

Entrevistas

FERREIRA, I. **Entrevista de Iêre Ferreira**. Rio de Janeiro, 7 dez. 2019

FERREIRA, V. Entrevista de Viviane Ferreira. In: MONTEIRO, Adriano. **Cinema Negro: Racialidade e Relações de Poder no Campo do Audiovisual Brasileiro**. (Dissertação de Mestrado). Espírito Santo: UFES, 2017. p. 206-235.

SACRAMENTO, P. **Entrevista de Paulinho Sacramento**. Rio de Janeiro, 23 jun. 2018.