

AQUÉM DAS NUUVENS, 2010, DIREÇÃO RENATA MARTINS

## PASSADO, PRESENTE E FUTURO: CINEMA, CINEMA NEGRO E CURTA-METRAGEM

Heitor Augusto\*

A jornada de construção dessa mostra, na minha perspectiva como curador, é longa – enorme –, e começa muito antes do convite de Ana Siqueira para que eu propusesse um olhar e um recorte sobre a produção de curtas-metragens dirigidos por negros e negras no Brasil. A data exata do início? Não sei, difícil precisar. Arrisco um palpite, mesmo correndo o risco de soar demagogo: há um pedaço de cada intelectual, militante, articulista, cineasta, fotógrafo, jornalista, roteirista, diretor, professor, ator, escritor e crítico de arte – negros e negras – que tomaram como parte central de suas existências criativas a construção de um lugar menos opressor para o sujeito negro no mundo, nas artes e no cinema.

Curar uma mostra como essa vai muito além do processo padrão de curadoria para um festival de cinema. Se o ato de escolher filmes – e, mais importante ainda, de deixar de escolhê-los – implica desafios e responsabilidade, aqui tais fatores vêm em dobro ou em triplo. Pois falamos de um campo que ainda necessita adotar o gesto político de fazer uma demarcação especial – “cinema negro” – como forma de existir frente ao hegemônico – “cinema”; porque lidamos com a frustração constante da falta de informações consistentes, organizadas e acessíveis acerca da existência do negro não como *objeto* do olhar, mas como *sujeito* dessa construção; porque, como pessoas de cinema, na formação do olhar estão entrepostas inúmeras violências, entre elas a epistemológica, que relega uma imensidão de obras ao depósito onde se enfiam os “filmes menores”, detalhes episódicos na História do Cinema Brasileiro; porque falar – não seria o ato de olhar também uma forma discursiva? – e ter nossa fala apreciada ainda não é algo garantido (KILOMBA, 2013); porque existem as expectativas e demandas, de espectadores e realizadores, negros e *brancos*, com o que deveria ser mostrado numa mostra com tal recorte.

Todavia, meu desejo como curador foi transformar esse sentimento de responsabilidade em potência. Propor, em vez

de apenas reagir ou responder. *Cinema Negro: Capítulos de uma história fragmentada* é, sim, uma retrospectiva propositiva, que aponta possibilidades de encarar filmes realizados em diferentes momentos do Brasil, colocando-os para dialogar com a produção vibrante em curta-metragem dos últimos cinco, dez anos. Vislumbra-se, assim, a forja de futuro(s).

Essa mostra tem muitos desejos. Um deles, como pode ser percebido tanto pelos filmes escolhidos quanto pelos textos reproduzidos neste catálogo, é entrar num vespeiro e propor uma compreensão ampla do que é Cinema Negro – inclusive negando, se necessário, essa classificação “paralela”. Almejo, como curador, questionar suposições apriorísticas enquanto me mantenho atento à importância estratégica da afirmação circunstancial desses mesmos apriorismos. Essa atitude perpassa cada um dos cinco programas, organizados a partir de eixos que alinhavam os filmes, criando entre eles intertextualidades ora explícitas, ora sutis: Família, Genocídio, Raízes, Diáspora e Corpo.

No subtexto das minhas escolhas curatoriais está uma pergunta direta, mas nada simples de responder: o que pode um artista negro que se expressa através da realização de filmes? De que é constituído seu universo de interesses estéticos e temáticos?

### Negros e brancos, uma situação relacional

“Cinema” e “Negro” não são signos estranhos um ao outro. Pelo contrário: no Brasil, onde há cinema, há negro. Fomos condicionados ao *blackface* desde *A Cabana do Pai Tomás* (Antonio Serra, 1909); educados por *A Filha do Advogado* (Jota Soares, 1926) a intuir uma equivalência entre negro e vilania; agraciados com a magia de Grande Otelo, mas privados da integridade de sua potência; entendemos com *Também Somos Irmãos* (José Carlos Burle, 1949) e *Assalto ao Trem Pagador* (Roberto Farias, 1962) que existe, sim, racismo no Brasil; condicionados pelo Cinema Novo

\* Curador da mostra Cinema Negro: Capítulos de uma História Fragmentada. É crítico de cinema, pesquisador e professor. Tem textos publicados em revistas de crítica, catálogos de mostras e coletâneas. Ministra oficinas de crítica e cursos livres de história do cinema. É um dos curadores do Festival de Brasília (2017-18). Mantém o site Urso de Lata (<https://www.ursodelata.com/>), onde exercita uma escrita que explora as intersecções entre raça, estética e política.

a apreender “preto” como sinônimo de “povo” e de “brasileiro” – sempre no coletivo; colocados por *Compasso de Espera* (Antunes Filho, 1973) a observar as contradições do negro intelectual; convidados por *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976) a acolher a ideia racista de que existe algo lascivo na essência da mulher negra; despertados por *O Porto dos Santos* (Aloysio Raulino, 1978) a ver a beleza na precariedade; lembrados por *Quilombo* (Cacá Diegues, 1986) das histórias de luta e resistência à escravidão; condicionados por *Cloro* (Marcelo Grabowsky, 2014) a assumir que, no fim, o que o preto quer é devorar a carne branca; contemplados pelos esforços de *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós, 2015) em apontar a violência do Estado sobre corpos desprovidos de cidadania; direcionados por *Vazante* (Daniela Thomas, 2017) a achar o Brasil uma tragédia e aceitar que o timão da história está na mão do branco.

Ou seja, não há como ignorar que um realizador negro – de hoje ou de ontem – adentra um campo simbólico no qual o signo “negro” tem sido majoritariamente preenchido há mais de um século por quem não é negro. E isso tem um custo – psíquico e econômico –, mas a maior fatia dessa conta tem sido paga pela pessoa negra.

Historicamente, a atenção à presença do negro no cinema – de longa ou curta-metragem – esteve focada quase que exclusivamente na representação, ou seja, na qualidade dessa presença em tela.<sup>1</sup> Tanto que, num dos primeiros esforços intelectuais – quicá o primeiro – em conceituar o que seria um cinema negro no Brasil, ou é pequena a preocupação em aprofundar os porquês da ausência do sujeito negro na cadeira de diretor – aquele que detém a agência do olhar –, ou se concentram majoritariamente em como a “questão do negro” está posta nos filmes.

“O cinema de assunto e autor negros no Brasil”, apresentado pelo crítico *branco* David E. Neves, em 1965, na 5ª Resenha do Cinema Latino-americano, em Gênova, e publicado três anos depois em *Cadernos Brasileiros*, é pioneiro em apontar a ausência de pessoas negras na direção. Diz o autor logo na abertura:

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. (NEVES, p. 75)

Sem me deter nos meandros de uma análise aprofundada,<sup>2</sup>

interessa tanto aquilo que o autor traz à luz – cinco filmes, todos diretamente relacionados ao Cinema Novo ou orbitando ao seu redor –, quanto as perguntas que deixa de fazer: por que “o filme de autor negro é fenômeno desconhecido no panorama cinematográfico brasileiro”? Quais são as condicionais que determinam a aridez dessa paisagem? Por que o “filme de assunto negro” é tido como uma “saída inevitável”, algo que, por exemplo, o conjunto da obra de um Walter Hugo Khouri refutaria?

Interessa também o que ele ignora, já que comprometido com um projeto de legitimação do Cinema Novo. O artigo de Neves passa ao largo de *Um Desconhecido Bate à Porta (1958)*,<sup>3</sup> longa do ator e diretor negro Haroldo Costa, assim como os cinco longas do também negro José Rodrigues Cajado Filho. Por terem sido feitos dentro de um esquema tido como industrial, o contexto de produção retiraria a elegibilidade de Cajado Filho e Costa como “autores negros”? O que nos leva a uma questão que persiste nas entrelinhas até hoje: o que qualifica um negro que dirige um filme como um *autor negro*? Voltarei a essa questão mais à frente.

Aos olhos de hoje, a sensação após a leitura do artigo de Neves é a de que, no momento de sua escrita – meados da década de 1960 –, não havia, no panorama analítico, sequer a cogitação de que preto não necessariamente é assunto de *branco*.<sup>4</sup> Pelo menos nesse aspecto avançamos: no Brasil de 2018, existe uma contranarrativa que briga para que negros contem suas próprias histórias. Os muitos anos de discussões e lutas nos permitem afirmar que não só o cinema negro, mas o próprio cinema, é “coisa de preto”. Que o ato de olhar também nos pertence.

Pois bem, então o que, e como, temos olhado?

## Sujeito(s) negro(s)

Difícil precisar a quantidade exata de curtas-metragens dirigidos e lançados por pessoas negras ao longo das últimas sete décadas. Se a situação da preservação da memória cinematográfica no Brasil é marcada por uma constante iminência da tragédia, quando se trata de diretoras e diretores negros o panorama é ainda mais frágil. Opera-se a equação do “comigo não morreu”: os filmes não são vistos porque não são preservados; se não são vistos, logo, não são importantes; se não são importantes, logo, não é necessário produzir ciência e conhecimento acerca deles; sem ciência, não são importantes; se não são importantes, então não são vistos; se não são vistos, então não são preservados...

No escopo curatorial estiveram presentes cerca de 180

curtas. Desses, por volta de 30 estiveram inacessíveis no decorrer da pesquisa, dada a inexistência de cópias digitais ou físicas. Dentro dos 30, da maioria sequer é possível fazer uma análise qualificada da recepção desses filmes nos momentos de seus lançamentos ou utilizar matérias de imprensa para ter uma vaga ideia sobre como são esses filmes. Ainda hoje, mesmo com a proliferação dos festivais pelo Brasil e com o surgimento de uma série de plataformas para a circulação de ideias – de Blogs a Tumblrs e Letterbox, do Twitter ao Facebook –, a reflexão crítica ou a cobertura do jornalismo cultural acerca do curta-metragem é muitas vezes menor e outras tantas aquém da potência dessa produção.

Qualquer tentativa de afirmações totalizantes esbarra, portanto, na escassez de informação, na dificuldade do acesso aos filmes ou no tamanho da produção. Contudo, é possível lançar algumas hipóteses acerca da última pergunta colocada por este texto: como e o que os diretores negros olharam?

**Raça ao centro:** num amplo espectro estão, obviamente, as obras que tomaram a questão racial, especialmente o racismo, como objeto focal do filme, em que a existência do negro está condicionada à relação com o branco. Tal presença se dá por meio de diversas abordagens, desde a produção do começo dos anos 2000 – em especial a de Jefferson De –, a curtas recentes, como *Pele Suja, Minha Carne* (2016).

**Raça como detalhe:** uma porção significativa dos curtas, em especial os realizados por alguns pioneiros no formato (Odilon Lopes<sup>5</sup>, Afrânio Vital<sup>6</sup>, Waldir Onofre e Adélia Sampaio<sup>7</sup>), trazem o componente racial como detalhe. Seja na não-discussão do tema, seja na ausência de atores negros ou de elementos associados ao universo negro. A exceção entre os chamados pioneiros é, obviamente, Zózimo Bulbul, cuja obra como curta-metragista sempre enunciou, de diferentes formas, uma ideia de negritude.

**Registro documental:** como o ato de contarmos nós mesmos as nossas histórias ainda representa um gesto político, entende-se a importância premente do documentário. Basta citar como exemplo a pesquisa acadêmica e cinematográfica de Joel Zito Araújo (que no curta, contudo, esteve praticamente restrito a produtos para televisão). Uma subdivisão disso seria os filmes que celebram a(s) cultura(s) e a(s) vida(s) negra(s) do Brasil como gesto de proteção e preservação – os curtas de Everlane Moraes podem ser um exemplo.

**Desejo narrativo:** um aspecto interessante de ser destacado e observado é como muitos dos filmes almejam ocupar

explicitamente o campo do cinema narrativo de ficção. O que se explica, novamente, pelo desejo de nos vermos em tela. Cito em especial os curtas dirigidos por mulheres negras, como Renata Martins, Viviane Ferreira e Jéssica Queiroz, mas essa característica também está presente em outros curtas de diretores homens, como *A Piscina de Caique*, de Raphael Gustavo da Silva, e *Nada*, de Gabriel Martins.

**Experimentação formal:** ao mesmo tempo que se verifica um desejo por narratividade, existem as obras que dialogam com ferramentas das outras artes – música e artes plásticas – ou se filiam a uma tradição mais radical de cinema. Seja na própria gênese de um Cinema Negro em *Alma no Olho*, passando pelos trabalhos de André Novais Oliveira e chegando aos de Yasmin Thayná.

**Despertar racial:** fenômeno de maior envergadura especialmente nos últimos três anos, diretamente conectado a uma ideia de empoderamento através da estética. Assumir o cabelo crespo, um dos marcadores da injúria racial no Brasil, apresenta-se com frequência. O que era motivo de chacota se transforma em orgulho e escudo. *Das Raízes às Pontas*, de Flora Egécia e Day Rodrigues, e *Cabelo Bom*, de Swahili Vidal e Cláudia Alves, são dois exemplos.

Na última década, contudo, percebemos não só um aumento na quantidade de filmes produzidos, mas também na diversidade de abordagens e de temáticas. Mais do que isso, na expansão de ideias de negritude nos filmes. O que me parece bastante natural: quanto mais o debate racial se estabelece no Brasil – não apenas no cinema –, e de forma menos equivocada, mais desobrigados os realizadores se sentem a, digamos, bater ponto em certos assuntos. Ser negro significa ser muitas coisas, inclusive contraditórias. Algo que Stuart Hall defende há muito tempo:

Significa insistir que na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos, não existem formas puras. Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes. Essas formas são sempre impuras, até certo ponto hibridizadas a partir de uma base vernácula (HALL, 2003, p. 343).

No diálogo entre os signos “Negro” e “Cinema” pode caber a canção italiana banhando o rosto da rainha de bateria no plano final de *Rainha*, a implosão das categorizações de *Quintal*, o desejo por ancestralidade de *Merê*, a sofisticação da *mise en scène* de *Pouco Mais de um Mês*, a expansão dos campos de sentidos de *Ponte sobre Abismos*, o diálogo com o universo do samba de *Gurufim na Mangueira*, a investigação dos trânsitos diaspóricos de *Nome de Batismo – Alice*, os atravessamentos das particularidades dentro desse guarda-chuva negro (a sexualidade em *Afronte*, o gênero em *A Boneca e o Silêncio*, a transexualidade em *BR3*).

Uma projeção de futuro deve levar em conta um aspecto primordial: a busca pela liberdade. Entender o uso estratégico da ideia de essência ou vocação negra, mas abrir a janela para o ar entrar, permitindo a absorção de muitos aromas, aberto ao questionamento da “aspiração contínua de adquirir uma identidade ‘enraizada’ supostamente autêntica, natural e estável” (GILROY, 2012, p. 84).

Com a “emergência das sensibilidades descolonizadas” (HALL, 2003, p. 336) que, ao filmarem, detêm a agência do olhar, (re)surgem questões frutíferas a iluminar nossos futuros: o que qualifica um negro que dirige um filme como um *autor negro*? Um negro que dirige deve procurar ser lido como um autor negro? Como verificar o caráter negro dessa autoria? Quais potências e limitações entram em cena quando estamos contidos nessas classificações? Quais problemas seriam disparados se nos dispuséssemos a fazer o movimento contrário e verificar o caráter *branco* numa autoria? Mais ainda: faz sentido, em 2018, seguir os rastros da Política dos Autores?<sup>8</sup>

Hall, novamente, expande os limites de compreensão, amplia as fronteiras e nos convida a vislumbrar o impossível. “Estes são os pensamentos que me impulsionaram a falar, em um momento de espontaneidade, do fim da inocência do sujeito negro ou do fim da noção ingênua de um sujeito negro essencial” (HALL, p. 347).

## REFERÊNCIAS

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

AZEVEDO, José Fernando. *Eu, um crioulo*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012 (2ª Edição).

HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra. In: \_\_\_\_\_. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

KILOMBA, Grada. *Plantation memories: episodes of everyday racism*. Münster: Unrast, 2013

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

NEVES, David E. O cinema de assunto e autor negros no Brasil. *Cadernos Brasileiros*: 80 anos de abolição, Rio de Janeiro, n. 47, p.75-81, mai./jun. 1968.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro e o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SENNA, Orlando. *Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro*. *Revista de Cultura Vozes*. São Paulo, v. 73, n. 3, p. 211-226, 1979.

## NOTAS

1. Continuam sendo referências nesse tipo de abordagem: ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro e a telenovela brasileira*. São Paulo: Editora SENAC, 2000; e RODRIGUES, João Carlos. *O negro e o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

2. Recomendo a leitura de CARVALHO, Noel; DOMINGUES, Petrônio. *A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro*. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 31, p. 377-394, Jan./Abr. 2017.

3. Também conhecido pelos títulos alternativos de *Pista de Grama e Um Desconhecido Bate à Sua Porta*. Ver mais em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=014097&format=detailed.pft>>.

4. Um exemplo bastante didático é a edição de número 40 da revista *Filme Cultura*, cujo tema era “O negro no cinema brasileiro”. Nenhum dos três ensaios foi escrito por uma pessoa negra, além de a quantidade de páginas reservadas a artistas brancos na seção de entrevistas ter sido maior do que para os artistas negros. Destaco o título do artigo de José Carlos Avellar, “Cinema colorido”, que repete, de saída, o mito da democracia racial.

5. Uma apresentação da carreira e da biografia do cineasta, roteirista, ator, cinegrafista e jornalista Odilon Lopez é feita em: CARVALHO, Noel. A trajetória de Odilon Lopez. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 63, n. 2, p. 107-130, jul./dez. 2015.

6. O mais sólido esforço de análise da vida e da obra do carioca Afrânio Vital é o livro *Esfinge negra*: a história do cineasta Afrânio Vital, organizado por Carlos Ormond e publicado pela Editora Laços em 2016.

7. Por muitos anos desconhecida, o nome de Adélia Sampaio passou a fazer parte das discussões de cinema especialmente após a publicação da entrevista concedida à cineasta e roteirista Renata Martins e à jornalista Juliana Gonçalves. O texto está disponível em: <<http://blogueirasnegras.org/2016/03/09/o-racismo-apaga-a-gente-reescreve-conheca-a-cineasta-negra-que-fez-historia-no-cinema-nacional/>>.

8. Dispositivo teórico e estético construído pelos críticos da revista *Cahiers du Cinéma* que, na década de 1950, frente a um cinema francês que consideravam domesticado e deveras literário, buscaram na produção norte-americana, em especial num grupo específico de diretores, o que entendiam como um cinema em que a autoria estava impressa na *mise en scène*. Ver mais em: OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema*: Do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papyrus, 2013.

## PAST, PRESENT AND FUTURE: CINEMA, BLACK CINEMA AND SHORT FILMS

Heitor Augusto\*

It's been a long, arduous journey shaping this retrospective. I would argue that it started long before Ana Siqueira invited me to give my curatorial perspective on the short films directed by Black Brazilians throughout history. It may sound demagogic, but I believe this retrospective bears a small piece of every Black intellectual, activist, writer, filmmaker, photographer, journalist, screenwriter, director, teacher, actor and art critic – men and women – who came before me and took as the core of their creative existences the creation of a less oppressive environment for the Black subject in the world, in the arts and in cinema.

Curating a retrospective such as this involves many more nuances than regular exhibitions. If selecting a film – but more important than that, not selecting it – poses challenges and responsibilities, in this case those factors are played two, three pitches higher. Because we are dealing with a realm that still has to take the political stand of drawing a categorization – “Black Cinema” – as a way of forging a possible existence within the hegemonic – “cinema”; because we face the frustrating lack of consistent, organized and accessible information regarding Black people as *subjects*, not as *objects* of the gaze; because severe acts of violence are interposed in the shaping of our spectatorship, especially the one that relegates a significant portion of works by minorities to the basement where the “unimportant films” are kept hidden as irrelevant episodes in the broader history of Brazilian Cinema; because possessing the faculty of speaking – isn't filming a discursive act? – and having the privilege of being heard (KILOMBA, 2013) is yet to be a guarantee; because there are expectations and demands from spectators and filmmakers, both Black and *White*, of what should be screened in such retrospective.

My ambition as a curator, however, was to convert this sense of responsibility into strength. Proposing, rather than just reacting. *Black Brazilian Cinema: Episodes of a Fragmented History*

is a propositional retrospective that opens routes to the past and supports various dialogues with the vigorous production of short films in the last five, ten years. We dare to envisage the forging of future(s).

This retrospective is informed by different aspirations and wills. As can be seen through the films selected as well as the essays and manifestos printed in this catalogue, one of the aims is to delve into the complexity of Black Cinema and propose a larger understanding of it – including, if necessary, the denial of making Black Cinema into a separate category. As a curator I aspire to a balance between questioning *a priori* assumptions and the awareness of the importance of strategically stating those very assumptions. This is the attitude which runs through each of the five programmes, organized around political, aesthetic and thematic lines that create intertextuality between the films: Family, Genocide, Roots, Diaspora and Body.

What lies in the subtext of my curatorial choices is a straight forward-like question that draws a not so direct answer: what can a Black artist who expresses him/herself through film do? What are the components that constitute his/her interests?

### **Black and White, a relational condition**

“Cinema” and “Black” as signs are not strange to one another. On the contrary: in Brazil, where there was cinema, there was Black. We were conditioned to blackface since *A Cabana do Pai Tomás* (Antonio Serra, 1909); molded by *A Filha do Advogado* (Jota Soares, 1926) to assume an equivalency between Blackness and evilness; blessed with the otherworldly talents of Grande Otelo, but deprived of his full potential; understood through *Também Somos Irmãos* (José Carlos Burle, 1949) and *Assalto ao Trem Pagador* (Roberto Farias, 1962) that racism

---

\* Film critic, curator, lecturer and translator. His articles have been published in various magazines of film criticism, publications of film retrospectives, as well as books. He lectures on film history and coordinates workshops on film criticism. He also was the curator of the retrospective *Black Brazilian Cinema: Episodes of a Fragmented History* and is a member of the selecting committee of Festival de Brasília. Urso de Lata is his personal blog, where his writings are positioned in the intersections between aesthetics, race and politics.

does exist in Brazil; habituated by the Cinema Novo to perceive “Black” as synonymous with “people” and “Brazilian” – always in plural; placed by *Compasso de Espera* (Antunes Filho, 1973) in a position to contemplate the contradictions of Black intellectuals; encouraged by *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976) to embrace the racist notion that Black women are lascivious in their essence; called by *O Porto dos Santos* (Aloysio Raulino, 1978) to find beauty within precariousness; reminded by *Quilombo* (Cacá Diegues, 1986) of the long history of resistance to slavery; conditioned by *Cloro* (Marcelo Grabowsky, 2014) to assume that, after all, what a Black man really wants is to devour white flesh; contemplated by the efforts by *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós, 2015) in denouncing State violence against the ones not seen as citizens; manipulated by *Vazante* (Daniela Thomas, 2017) to accept that Brazil’s past is tragic and that the wheels of history are in the hands of *White* people.

In other words, one can’t ignore that a Black filmmaker, when entering the realm of cinema, steps into a symbolic world in which, for more than a century, the sign “black” has had its meanings filled by non-Black artists. And that comes with a psychological and economic cost, mainly to Black people, who have been the ones paying the largest share of this bill.

The analysis of the presence of Black people in Brazilian cinema – feature or short films – historically has put a major focus on the representation, namely in the quality of such presence on screen.<sup>1</sup> As an example: one of the first intellectual attempts – if not the first – to conceptualize what could constitute a Black cinema in Brazil shows a lack of interest in exploring the reasons for the absence of Black directors and focus almost exclusively on how the “problem of the negro” is approached by the films. “O cinema de assunto e autor negros no Brasil”, introduced by the *White* film critic David E. Neves in 1965 during the Quinta Rassegna del Cinema Latino in Genoa and published three years later in *Cadernos Brasileiros*, is a pioneer in pointing out the absence of Black people seated in the director’s chair. Neves’ starts by saying that

Films made by a Black *auteur* represent a practically unknown phenomenon in the Brazilian cinematic landscape, but the same can not be said of the Black themed film which is, in actuality, a frequent fact, when not a vice or an inevitable escape. (NEVES, p. 75)

The object of the present essay is not to offer an in depth analysis of Neves’ writing,<sup>2</sup> but my interest here is in the films that he brings to light (five works, all of them either directly related to Cinema Novo or somehow orbiting around it), as well as to make visible all the questions he fails to ask: why do “films made by a Black *auteur* represent a practically unknown phenomenon in the Brazilian cinematic landscape”? What are the causes for such arid soil? Why is the “Black themed film” seen as an “inevitable escape”, an argument that could be challenged by the very existence of Walter Hugo Khouri’s body of work?

It also interests me what he consciously ignores, whereas he is engaged in an agenda of legitimizing Cinema Novo. Neves’ essay runs away from *Um Desconhecido Bate à Porta* (1958),<sup>3</sup> a feature made by the Black actor and director Haroldo Costa, as well as five other features directed by José Rodrigues Cajado Filho, who was also Black. Does the fact that they were produced within what was seen as an industrial system delegitimize both Costa and Cajado Filho as “Black *auteurs*”? Such implicit interpretation poses another question that remains in today’s context: what qualifies a Black person who directs a film as a *Black auteur*? I’ll approach this issue later on.

Reading Neves’ article today causes us to feel that, in the analytical landscape of the time in which he was writing, it was not even remotely considered that the Black subject was not an issue to be dealt with by *White* people.<sup>4</sup> At least we’ve evolved in that respect: in 2018 Brazil there is a counter-narrative fighting for the right of Black people telling our own stories. Decades of struggles have allowed us to firmly state that not only Black Cinema, but cinema in general, belongs to us, for we are entitled to gazing and the agency that comes from it.

Very well then, so how and what have we gazed at?

## **Black subject(s)**

It is difficult to give an accurate account of the number of short films directed by Black men and women throughout the last seven decades. Since the landscape of film preservation in Brazil is an on-going tragedy, one can imagine that the situation is even worse for the works of Black directors. We play hot potato with it. Here’s how it works: films are not seen because they were not preserved; if they are not seen, therefore they are not relevant; if not relevant, therefore there is no urge to produce knowledge or science about them; if not backed by scientific production,

they are not relevant, consequently are not seen; if they are not seen, they are not preserved...

In my curatorial process I've dealt with about 180 shorts. Thirty of them were completely unavailable during my research due to the nonexistence of physical or digital prints. Among those thirty, it was challenging to even make a quality analysis on the reception of these films at the time of their release or resort to newspapers as a secondary source about those films. As we all know, film criticism devoted exclusively to short films is still underrepresented even in today's world, with its plethora of media, from Blogs to Tumblrs and Letterbox, from Twitter to Facebook.

Which is to say that any attempt at solid statements regarding them faces the limitations of scarce information, difficult access to the films or the vast number of productions. However it is possible to explore some hypotheses to answer one of the questions brought by this essay: how and what have Black filmmakers gazed at?

**Race at the epicenter:** a large portion of the works have taken, as it would be expected, race and racism as their main object of observation, in which Black lives are seen in its relation to *White* bodies and Whiteness. We can identify it in a wide range of films, from the production of the early 2000's (especially the work of Jeferson De) to more recent shorts, such as *Pele Suja, Minha Carne* (2016).

**Race as a side element:** a significant share of short films, especially those directed by the Black pioneers in the format (Odilon Lopez,<sup>5</sup> Afrânio Vital,<sup>6</sup> Waldir Onofre e Adélia Sampaio<sup>7</sup>), deal with the racial component as a detail, opting for a non direct discussion of the issue, lacking either Black actors or even elements commonly associated with the Black world. A clear exception to this is Zózimo Bulbul, whose work as a short filmmaker reveals its Blackness through a variety of ways.

**Documentary as a record:** since the mere act of taking on ourselves the task of telling our stories still represents a political gesture, one can understand the prominence of the documentary genre. We could easily refer to the cinematic and academic production of Joel Zito Araújo. As a subdivision of these shorts we could point to the films that celebrate the culture(s) and the Black lives in Brazil as a gesture of preserving and protecting our legacies. In this sense, Everlane Moraes' body of work is a solid example.

**Longing for narrative cinema:** it's important to highlight that, however it may sound obvious, many films aspire to operate

within the rules of narrative cinema, which can be interpreted as an act of resistance against the invisibility of healthy Black lives on screen. I could mention especially the films made by Black women, such as Renata Martins, Viviane Ferreira and Jessica Queiroz, but such an aspiration can be seen in the shorts directed by some Black men as well, like *A Piscina de Caique*, by Raphael Gustavo da Silva, and *Nada*, by Gabriel Martins.

**Formal experimentation:** alongside the longing for narrativeness, we can identify works that establish creative dialogues with other arts – mainly music, visual and plastic arts – or who engage in a tradition of radical cinema. It can be seen in the very genesis of Black Brazilian Cinema in *Alma no Olho* and running through the more contemporary works of André Novais Oliveira and Yasmin Thayná.

**Racial awakening:** it is a phenomenon that has grown in Brazilian films especially in the last three years. It has strong ties with the notion of empowerment through the embrace of physical characteristics originally used to denigrate Black people. Therefore, it's no surprise that our hair represents a major political battlefield. What was seen as a source for bullying and racism has become a reason for pride and a shield for our own protection. *Das Raízes às Pontas*, by Flora Egécia and Day Rodrigues, and *Cabelo Bom*, by Swahili Vidal and Cláudia Alves, are two clear examples.

In the last decade we have witnessed both a growth in the number of films made by Black people and an expanded diversity of approaches and themes. Above all, an enlarged notion of the idea of Blackness within the films. Which is quite expected: the more we have a healthy, democratic conversation around race in our society, the less the filmmakers feel the necessity of going back to square one. To be Black means many things, some of them even contradictory. A point of view that Stuart Hall has stated for a long time:

The point of underlying over-determination—Black cultural repertoires constituted from two directions at once—is perhaps more subversive than you think. It is to insist that in Black popular culture, strictly speaking, ethnographically speaking, there are no pure forms at all. Always these forms are the product of partial synchronization, of engagement across cultural boundaries, of the confluence of more than one cultural tradition, of the negotiations of dominant and subordinate positions, of the subterranean strategies of re-

coding and transcoding, of critical signification, of signifying. Always these forms are impure, to some degree hybridized from a vernacular base. (HALL, 1996, p. 474)

A limitless world of possibilities is available to be explored when building bridges between the signs “Black” and “cinema”: the Italian song embracing the samba muse in the final shot of *Rainha*, the implosion of any attempt at categorization by *Quintal*, the will of *Merê* to bring ancestral connections to light, the sophisticated *mise en scène* by *Pouco Mais de um Mês*, the broadening of our sensitive perceptions exercised by *Pontes Sobre Abismos*, the dialogue by *Gurufim na Mangueira* with the world of samba, the investigation of multiple diasporic vectors by *Nome de Batismo – Alice*, the intersections that come together underneath this Black umbrella (sexuality in *Afronte*, gender in *A Boneca e o Silêncio*, transexuality in *BR3*).

Any attempt to build a future must take into account a crucial aspect: the pursuit of freedom. We must be aware of the strategic use of essentialism or the idea of Black vocation, but keep the window open and ourselves permeable to multiple essences, open to questioning the “continuing aspiration to acquire a supposedly authentic, natural, and stable ‘rooted’ identity” (GILROY, 1993, p. 30).

The “emergence of the decolonized sensibilities” (HALL, 1996, p. 469) brings fruitful problems that can brighten our future(s): what qualifies a Black person who directs a film as a *Black author*? Must a Black man or woman who makes a film be read as a Black author? How can we verify the Blackness of authorship? When dealing with such classifications, what are the possibilities and limitations that come into play? What questions could be triggered if we dared to take the opposite road and suggested verifying *White* authorship? Above all: does it still make sense, in 2018, to go after the traces of the *politique des Auteurs*?<sup>8</sup>

Hall, once again, expands the limits of comprehension, stretches the boundaries and invites us to glimpse the impossible: “These are the thoughts that drove me to speak, in an unguarded moment, of the end of the innocence of the Black subject or the end of the innocent notion of an essential Black subject” (HALL, p. 477).

Translation by the author. Revision: Pedro Veras

## REFERENCES

- ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro e a telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- AZEVEDO, José Fernando. *Eu, um crioulo*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GILROY, Paul. *The black atlantic: modernity and double consciousness*. London and New York: Verso, 1993
- HALL, Stuart. What is this “black” in black Popular Culture? In: MORLEY, David and CHEN, Kuan-Hsing. *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. London and New York: Routledge, 1996.
- KILOMBA, Grada. *Plantation memories: episodes of everyday racism*. Münster: Unrast, 2013
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- NEVES, David E. O cinema de assunto e autor negros no Brasil. *Cadernos Brasileiros: 80 anos de abolição*, Rio de Janeiro, n. 47, p.75-81, mai./jun. 1968.
- RODRIGUES, João Carlos. *O negro e o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- SENNA, Orlando. Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro. *Revista de Cultura Vozes*. São Paulo, v. 73, n. 3, p. 211-226, 1979.

## NOTES

1. Two books are pivotal to such an approach: ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro e a telenovela brasileira*. São Paulo: Editora SENAC, 2000; and RODRIGUES, João Carlos. *O negro e o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
2. I recommend reading CARVALHO, Noel; DOMINGUES, Petrónio. *A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro*. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 31, p. 377-394, Jan./Abr. 2017.
3. The film is also known by the alternative titles *Pista de Grama* and *Um Desconhecido Bate à Sua Porta*. See more in: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?!sisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=014097&format=detailed.pft>>
4. A very didactic example is the 40th issue of the magazine *Filme Cultura*, whose theme is “The negro and the Brazilian Cinema”. None of the three essays were written by a Black person and also the number of pages dedicated to White artists in the interview section was larger than to Blacks. I would also highlight one of the titles, “Cinema colorido” (“Colorful cinema”), by José Carlos Avellar, that reinforces, from the very beginning, the myth of Brazil as a racial democracy.

5. A quality introduction on the work and biography of the director, writer, actor, cameraman and journalist Odilon Lopez is done by: CARVALHO, Noel. *A trajetória de Odilon Lopez. História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 63, n. 2, p. 107-130, jul./dez. 2015.

6. For an in depth exploration of the life and the works of Afrânio Vital I would recommend reading the book *Esfinge negra: a história do cineasta Afrânio Vital*, organized by Carlos Ormond and published by Editora Laços in 2016.

7. Kept in the shadows for decades, the name of Adélia Sampaio has surfaced once again especially after she gave an interview to the writer and filmmaker Renata Martins and to the journalist Juliana Gonçalves. The content is available at: <<http://blogueirasnegras.org/2016/03/09/o-racismo-apaga-a-gente-rees-creve-conheca-a-cineasta-negra-que-fez-historia-no-cinema-nacional/>>

8. An aesthetic and analytical tool established by the so called 'young Turks' film critics from the French magazine *Cahiers du Cinéma*. In the 1950's, facing a local cinema that they saw as extremely tamed and dominated by literary conventions, they found in the films coming from Hollywood, especially in a select group of directors, what they understood as a cinema in which the authorship was printed in the film's *mise en scène*. See: OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.

CHICO, 2016, DIREÇÃO MARCOS CARVALHO, EDUARDO CARVALHO





TRAVESSIA, 2017, DIREÇÃO SAFIRA MOREIRA

## CINEMA NEGRO BRASILEIRO: UMA POTÊNCIA DE EXPANSÃO INFINITA

Kênia Freitas\*

As discussões do/sobre o Cinema Negro Brasileiro costumam ser voltadas aos debates históricos, políticos e sociais intrínsecos às questões raciais nacionais do campo. Entre a inexistência negra, quase secular, da autoria cinematográfica no Brasil, a representação e representatividade ausente ou estereotipada das personagens negras nas telas, os modelos de produção e criação economicamente inacessíveis e socialmente excludentes às pessoas negras, a necessidade de resistência e contra-argumentação ao racismo e aos mitos da democracia racial e da meritocracia, a produção de conhecimento em torno do Cinema Negro Brasileiro vê-se mergulhada em agendas incontornáveis e urgentes. Agendas de resistência política e cultural negra em uma sociedade de supremacia branca estruturada e institucionalizada. E agendas que marcam também os próprios filmes do Cinema Negro Brasileiro. Em outras palavras, agendas de sobrevivência e de combate à anti-negritude que caracterizam os processos de criação e reflexão do/sobre o campo nas últimas décadas.

De partida, delimitamos que o Cinema Negro Brasileiro que pensamos neste texto é: 1) o cinema de autoria negra; e 2) sobre vivência negra. E subscrevemos a afirmação de Janaína Oliveira, em que diz que, no Brasil, “o cinema negro é um projeto em construção” (OLIVEIRA, 2016, p. 1). Para Oliveira, a principal missão deste cinema é buscar “por autonomia da representação das culturas negras no campo das imagens”. Edileuza Penha de Souza ressalta a “corporificação dada pela militância quando se constroem conceitos para o cinema negro” (SOUZA, 2013, p. 67). Para Souza, implicado neste cinema estaria uma criação de “produção, autoria e cosmovisão negra”, e os filmes seriam “veículos de combate ao racismo e aos preconceitos” (2013, p. 83). Tanto a abordagem de Oliveira quanto a de Souza, como vimos,

enquadram pertinentemente as definições do Cinema Negro Brasileiro ao combate e resistência à anti-negritude.

Partindo desta conjuntura de criação e reflexão sobre o campo, neste breve ensaio nos propomos um exercício especulativo a partir do diálogo com alguns filmes da recente produção do Cinema Negro Brasileiro – obras realizadas nos últimos cinco anos, mas concentradas, sobretudo, entre os anos de 2017 e 2018. Propomos, então, uma mirada do presente para o futuro próximo que pergunta, a partir de e com alguns filmes: para quais direções esse cinema aponta? Diante das agendas urgentes e incontornáveis, esta especulação não é pensada pela fuga, mas apenas pela mudança na direção da seta dos questionamentos. O que, afinal, nos interessa questionar é: seria (será?) possível vislumbrar nas obras recentes um cinema negro que se demarque por características estéticas e narrativas específicas, para além da necessidade de responder e/ou se relacionar com a anti-negritude?

Situando o debate do Cinema Negro Brasileiro na ampla discussão sobre as expressões artísticas negras contemporâneas, a pergunta de fundo que nos move é: quais são as negociações (im)possíveis/existentes entre a criação autoral autônoma negra e os contextos políticos, epistemológicos e ontológicos racializados desta criação? E, neste questionamento de negociações das expressões artísticas, existência e formulação intelectual e crítica negra, nos interessa pensar mais os fluxos entre estes campos e as suas práticas do que os limites fixos. Ou seja, menos o que pode ou não pode os/as artistas negros/as e mais como as expressividades criativas e reflexões estéticas/narrativas sobre as obras negras modulam-se permanentemente uma pela outra.

---

\* Pós-doutoranda (CAPES/PNPD) do programa de pós-graduação em Comunicação da UNESP. Doutora em Comunicação e Cultura, pela UFRJ. Mestre em Multimeios, pela Unicamp. Formada em Comunicação Social/Jornalismo, na UFES. Realizou a curadoria das mostras “Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica” (2015/Caixa Belas Artes/SP), “A Magia da Mulher Negra” (2017/Sesc Belenzinho/SP) e “Diretoras Negras no Cinema Brasileiro” (2017/Caixa Cultural/DF e RJ; 2018/Sesc Palladium/MG). Escreve críticas cinematográficas para o site Multiplot! e integra o Elviras - Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema.

## Experiência vivida do negro: “não há um preto, há pretos”

Se propomos conceituar o Cinema Negro, além de pela autoria, pela vivência negra nos filmes, parece-nos interessante também entender essa experiência vivida, a partir de Frantz Fanon, como ambígua: “pois não há um preto, há pretos” (FANON, 2008, p. 123). Isto é, ambiguidade de vivências relacionada à não univocidade existencial negra e aos processos múltiplos de criação/produção/reflexão. Este debate relaciona-se ao ângulo da existência negra em sociedades de supremacia branca. Ao descrever a sua experiência vivida de negro, Fanon demonstra a irresolubilidade entre os processos de opressão da anti-negritude e de afirmação de uma existência negra plena, autodeterminada.

De um lado dos polos, o olhar branco de peso opressor sobre o corpo negro, e que o torna incerto, desconhecido de si mesmo, formando um sujeito “sobredeterminado pelo exterior” (FANON, 2008, p. 108). Sujeito negro, escravo de sua própria aparição, do que os outros (os brancos) fazem dela. Do outro lado, em um processo de vivência negra intrinsecamente vinculada ao mundo – a ser o mundo como ontologia negra (e não ter o mundo da ontologia branca) –, dotado de uma consciência negra “imanente a si própria”. Como percebe Fanon: “Não sou uma potencialidade de algo, sou plenamente o que sou. Não tenho de recorrer ao universal. No meu peito nenhuma probabilidade tem lugar. Minha consciência negra não se assume como a falta de algo. Ela é. Ela é aderente a si própria” (2008, p. 122). A vivência negra entre os dois polos se configura “como tensão absoluta de abertura” (2008, p. 124), sendo uma existência negra que, diante da amputação do olhar branco, não anula o seu peso, mas recusa visceralmente qualquer amputação e afirma-se como: “uma alma tão vasta quanto o mundo, verdadeiramente uma alma profunda como o mais profundo dos rios, meu peito tendo uma potência de expansão infinita” (2008, p. 126).

Um campo vasto das reflexões negras sobre o cinema se debruçou sobre o primeiro destes polos, pensando o olhar como uma questão de poder e a espectadorialidade negra a partir de um processo de resistência, de positividade às imagens eurocêntricas (HOOKS, 1992; DIAWARA, 2004). Nos perguntamos, então, a partir do outro polo: como podemos pensar a construção de um olhar fílmico negro para dentro, autorreferente, não didático e não positivo? Uma construção de olhar da plenitude existencial negra de que nos fala Fanon.

## O fim do sujeito negro essencial

Ainda pensando as tensões existenciais negras irresolúveis entre esses dois polos, recorremos a uma discussão formulada por Stuart Hall no final dos anos 1980, no texto *New Ethnicities*. Os quase 30 anos que nos afastam deste debate e as especificidades culturais e sociais negras dos contextos britânicos e brasileiros fazem com que voltemos a esse texto de Hall com algum distanciamento e até desconfiança da sua relevância para as discussões do Cinema Negro Brasileiro contemporâneo. No entanto, reconsiderando a argumentação com os devidos licenciamentos e diferenciações, este parece ainda nos dar pistas importantes para pensarmos o fluxo das negociações entre reflexão e criação negras atualmente.

Naquele momento, Hall percebe, no cenário de discussões políticas culturais negras do Reino Unido, uma virada significativa a partir das mudanças nas formas de se pensar as questões étnicas. Em um primeiro momento, que o autor denomina de “Relações de representação” (*Relations of representation*), ele descreve a utilização política do termo “negro” como “uma maneira de referenciar a experiência comum do racismo e da marginalização na Grã-Bretanha, que veio para fornecer a categoria organizadora de uma nova política de resistência, entre grupos e comunidades com, de fato, histórias, tradições e identidades étnicas muito diferentes” (HALL, 1992, p. 441; tradução livre).<sup>1</sup> Segundo Hall, neste momento, a ideia de uma “experiência negra” unívoca e generalizada era hegemônica em relação a outras identidades étnicas e raciais. Estrategicamente, o debate deste momento mantinha-se em torno das formas de representação fetichizadas e estereotipadas ou de invisibilidade negra nas produções culturais dominantes brancas.

O segundo momento fica marcado pela mudança “de uma luta pelas ‘Relações de representação’ para uma ‘Política de representação’” (HALL, 1992, p. 442). Esse segundo momento se caracteriza pelo “reconhecimento da extraordinária diversidade de posições subjetivas, experiências sociais e identidades culturais que compõem a categoria ‘negra’” (HALL, 1992, p. 443), entendendo, sobretudo, o caráter essencialmente político e cultural construído do termo “negro”, um caráter não transcendental ou natural. Um entendimento ao qual Hall se refere como o fim do sujeito negro essencial implica reconhecer que “as questões centrais da raça sempre aparecem historicamente em articulação, em uma formação, com outras categorias e divisões, e são

constantemente cruzadas e recriadas pelas categorias de classe, gênero e etnia” (1992, p. 444).

Essa mudança reflete-se também nas formas de se pensar as expressões culturais negras e as suas representações (ponto que mais nos interessa neste texto). Desdobra-se da ideia do fim de um sujeito negro essencial, a ideia de que também não existe uma expressão artística negra essencial (ou em si boa por ser negra ou por preencher os pré-requisitos das relações de representação negras das agendas). Retomando Hall:

Filmes não são necessariamente bons porque pessoas negras os fazem. Eles não são necessariamente “certos” pela virtude do fato de lidarem com a experiência negra. Uma vez que você entra na política do fim do sujeito negro essencial, você é mergulhado de cabeça no redemoinho de um contingente contínuo, sem garantia, de argumentação e debate político: uma política crítica, uma política de crítica. (1992, p. 443-444)

Entrar nesse campo que sugere Hall, de “uma política de crítica”, apresenta-se como um engajamento possível ao se pensar a produção artística negra, tanto para se fugir dos critérios canônicos de gostos e inclinações estético-narrativas pré-definidos a partir dos campos institucionalizados e dominantes da imagem e epistemologia eurocêntrica; quanto para, automaticamente, não se cair em substituições estagnadas e essencializadas das expressividades artísticas e culturais negras. Hall propõe uma posição reflexiva crítica que se situe “dentro de uma luta contínua e política em torno da representação negra, mas que, então, é capaz de abrir um discurso crítico contínuo sobre temas, sobre as formas de representação, os sujeitos de representação, sobretudo, os regimes de representação” (1992, p. 448).

Partindo dos dois momentos e posicionamentos sobre as representações negras, parece-nos que a virada para a Política da representação e da crítica (com a dessencialização do sujeito negro como criador e como personagem representado) nos movimenta a pensar um Cinema Negro a partir de experiências negras ambíguas (não há um preto, há pretos – e pretas).

### **Olhares internos: a performance, a imagem e o espaço íntimo**

Ao nos confrontarmos com a recente produção cinema-

tográfica negra brasileira, fica evidente a efervescência de uma produção jovem, que referencia obras e autores pilares deste cinema – com marco na obra de Zóximo Bulbul (CARVALHO, 2012) –, mas também aponta para construções estilísticas e narrativas próprias. Percebemos, em alguns destes filmes, uma postura de criação que parte da experiência negra, não em relação ao olhar branco (seja para confrontá-lo e/ou educá-lo), mas de uma perspectiva internalizante desta para as diversas possibilidades de vivências negras não essencializadas no mundo.

O crescente número destes filmes que se voltam para o espaço íntimo familiar negro nos parece indicio de uma construção de olhar sobre e para si. Podemos citar: *O Dia de Jerusa* (Viviane Ferreira, 2014), *Quintal* (André Novais Oliveira, 2015), *La Santa Cena* (Everlane Moraes, 2015), *Chico* (Irmãos Carvalho, 2016), *O Som do Silêncio* (David Aynan, 2017), *Deus* (Vinicius Silva, 2017), *Nada* (Gabriel Martins, 2017), *Travessia* (Safira Moreira, 2017) e *Pontes sobre Abismos* (Aline Motta, 2017). Recorrente, este espaço não é idealizado em uma representação única, mas é múltiplo e recortado pelas intersecções de gênero, classe, religiosidade, etc.

Dois marcos desse movimento afirmativo e internalizante vêm de 2015, com os filmes *Elekô* (Coletivo Mulheres de Pedra, 2015) e *Kbela* (Yasmin Thainá, 2015). Em ambos, essa vivência é lançada a partir de uma perspectiva circunscrita das mulheres negras e pensada imageticamente na chave da performatividade – longe de qualquer encenação realista/naturalista. Em *Elekô*, a experiência é a da dor que se cura coletivamente pelo movimento dos corpos. Em *Kbela*, a narrativa é a da descoberta: “ser mulher e torna-se negra”. O corpo coletivo dá lugar a uma conjunção de corpos singulares de mulheres negras. Em ambos, as performances constroem um tom afirmativo, celebratório. Nos dois casos, não são mais corpos negros tornados incertos e estranhos a si mesmos pelo olhar opressor branco, mas corpos plenos na performatividade cinematográfica negra.

*Travessia* (Safira Moreira, 2017) e *Pontes sobre Abismos* (Aline Motta, 2017) levam essa performatividade dos corpos das mulheres negras para as imagens. Em *Travessia*, as imagens são pensadas, em primeiro lugar, como ausências: a falta ou ínfima presença dos registros fotográficos familiares negros – o que, a princípio, situaria o filme mais nas relações de representações negras de Hall. Porém, o segundo movimento do filme é o de transformar a ausência em criação na tela, posando para a câmera do filme o retrato de diversas famílias negras. Há também um entendimento de um corpo coletivo (como em *Elekô*), mas

neste caso atravessado pela categoria familiar. Em *Pontes sobre Abismos*, este corpo coletivo dá lugar a uma experiência íntima singularizada e a ausência torna-se abundância e fluxo constante de imagens (nas três telas de uma instalação ou três telas de visualização conjuntas no cinema). O olhar internaliza-se ainda mais, sendo a produção de imagens do filme uma montagem dos múltiplos deslocamentos da realizadora. Uma reconstrução da trajetória familiar não pela ausência de imagens antigas, mas pela abundância de imagens novas.

Acreditamos que estes filmes se sobressaem em sua diversidade interna não por construções responsivas a anti-negritude. São, portanto, embriões de um Cinema Negro Brasileiro que volta o seu olhar para essa plenitude de experiências não unívocas. Podendo ser pensados, dessa forma, por serem autorreferentes, afirmativos (beirando e chegando ao celebratório em alguns casos) e proponentes de olhares não opositivos/responsivos. Enfim, filmes que apostam e apontam para realizações artísticas negras plenas de si e em si, com vivências negras fanonianas de potências de expansão infinita.

## REFERÊNCIAS

CARVALHO, Noel dos Santos. O Produtor e o cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do Cinema Negro Brasileiro. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 12, nov. 2012.

DIAWARA, Manthia. Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance. In: MAST, Gerald. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 6 ed. Nova York: Oxford University Press, 2004.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

HALL, Stuart. New ethnicities. In: DONALD, James; RATTANSI, Ali (org.). *"Race", culture and difference*. Londres: Sage, 1992.

HOOKS, bell. The Oppositional Gaze: Black Female Spectators. In: \_\_\_\_\_. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992.

OLIVEIRA, Janaína. "Kbela" e "Cinzas": o cinema negro no feminino do "Dogma Feijoadá" aos dias de hoje. In: FLAUZINA, Ana; PIRES, Thula (org.). *Encrespando*. Brasília: Brado Negro, 2016.

SOUZA, Edileuza Penha de. *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*. 2013. 204 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

## NOTA

1. A tradução livre se aplica a todas as citações de Stuart Hall (1992).

## BRAZILIAN BLACK CINEMA: POTENCY OF INFINITE EXPANSION

Kênia Freitas\*

translation: Pedro Veras

Discussions of/about the Brazilian Black Cinema are usually dedicated to the historical, political and social debates intrinsic to the racial matters of the field. Knowledge produced around Brazilian Black Cinema often finds itself plunged in an inescapable and urgent agenda centered upon themes such as the, nearly secular, nonexistent Black authorship in film, the absence or stereotyping of representations of Black characters on screens, the economically inaccessible models of production and creation which generates social exclusion of the Black community, the need for resistance and counter-arguments against racism and myths such as racial democracy and meritocracy. These are agendas of political and cultural Black resistance in a society ruled by White supremacy, both structural and institutionalized. And also agendas that mark the actual films of Brazilian Black Cinema. In other words, agendas of survival and action against anti-Blackness which define the creation processes and reflections of/on this area in the last decades.

First of all, we mean by Brazilian Black Cinema in this article: 1) a cinema of Black authorship; and 2) about Black existence. We agree with Janaína Oliveira's claim, that in Brazil "Black cinema is a work in progress" (OLIVEIRA, 2016, p. 1). To Oliveira, this cinema's main mission is to search "for an autonomous way of representing Black cultures in the domain of images". Edileuza Penha de Souza highlights the "corporification given by the militancy when developing concepts for the Black cinema" (SOUZA, 2013, p. 67). To Souza, this cinema would be the result of "Black production, authorship and *cosmovision*", and its films would be "vehicles for the fight against racism and prejudices" (2013, p. 83). Both the approaches by Oliveira and by Souza, as we've seen, align in a very pertinent way the definitions of Brazilian Black Cinema in the conceptual framework of the struggle and resistance against anti-Blackness.

Starting from the supposition that creation and reflection are closely connected in this field, in this short essay we intend to make a speculative reflection based on the exchange with some recent films from the Brazilian Black Cinema — produced in the last five years, but specially between the years 2017 and 2018. We propose, then, to take a brief look from the present towards the near future, one which asks, from and with some films: to what directions does this cinema point? Facing the urgent and inescapable agendas, this speculation is not intended as an escape, but as a change in the direction of the question arrow. What really interests us to ask is: would it be (is it?) possible, in recent films, to take a glimpse of a Black cinema that defines itself by specific aesthetic and narrative characteristics, beyond the necessity of reacting to and/or relating to anti-Blackness?

When placing the debate surrounding Black Brazilian Cinema into the wide discussion about Black contemporary artistic expressions, the background question that guides us is: what are the (im)possible/existing transactions between the authorial autonomous Black production and the political, epistemological and ontological contexts *racialized* of this production? And, in this questioning about transactions among artistic expressions, intellectual existence and formulation and Black critique, we're interested in reflecting more upon the fluxes between these fields and its practices than upon fixed limits. That is, less of what Black artists can or cannot do and more of how the creative expressivity and the aesthetic/narrative reflections about Black films permanently modulate themselves one by another.

---

\* Postdoctoral researcher (CAPES/PNPD) of the Post-graduation programme in Communication in UNESP. PhD in Communication and Culture in UFRJ. Master in Multimediums in Unicamp. Graduated in Social Communication/Journalism in UFES. Curator of the exhibitions "Afrofuturism: cinema and music in an intergalactic diaspora" (2015/Caixa Belas Artes/SP), "The magic of the Black woman" (2017/Sesc Belenzinho/SP) and "Black women directors in Brazilian Cinema" (2017/Caixa Cultural/DF and RJ; 2018/Sesc Palladium/MG). Film critic at Multiplot! and a member of Elviras (Women Film Critics Collective).

## **The lived experience of the Black person: “there isn’t a Black, there are Blacks”**

If we intend to elaborate a concept for the Black Cinema, beyond authorship, based on the Black existence in films, it seems interesting to also understand this lived experience, according to Frantz Fanon, as ambiguous: “because there isn’t a Black, there are Blacks” (FANON, 2008, p. 123). That is, ambiguity of existences related to the non-univocal Black existence and to the multiple processes of creation/production/reflection. This debate is related to the core of Black existence in societies of White supremacy. In describing his lived experience as a Black man, Fanon demonstrates the impossibility of separating processes of oppression by anti-Blackness and the affirmation of a full Black existence, self-determined.

On one pole, the White oppressive look upon the Black body, which makes it uncertain, unknown of itself, forming a subject “overdetermined by the exterior” (FANON, 2008, p. 108). Black subject, slave of his own apparition, of what others (White people) make of it. In the other pole, in a process of Black existence intrinsically tied to the world — the world being the world of Black ontology (and not the world of White ontology) —, endowed with a Black consciousness “immanent to itself”. Fanon notices that: “I am not the potentiality of something, I am fully what I am. I do not have to resort to the universal. There is no room for any probability inside my chest. My Black conscience does not assume itself as the absence of something. It is. It is adherent to itself” (2008, p. 122). The Black existence in between these two poles shapes itself “as an absolute opening tension” (2008, p. 124), being a Black existence which, facing the amputation of the White look, does not annihilate its own weight, but viscerally refuses any amputation and affirms itself as: “a soul as vast as the world, a truly deep soul, just like the deepest of rivers, my chest having a potency of infinite expansion” (2008, p. 126).

A vast field of Black reflections about cinema has been dedicated to the first of those poles, considering the gaze as a matter of power and Black spectatorship based on a process of resistance, of opposition to Eurocentric images (HOOKS, 1992; DIAWARA, 2004). We ask ourselves, then, starting from the other pole: how can we think the construction of a Black filmic gaze towards what is within, self-referential, non-didactic and non-opposing? The construction of a gaze of the Black existential plenitude, as said by Fanon.

## **The end of the essential Black subject**

Still thinking about the irresolvable Black existential tensions between those two poles, we resort to a discussion formulated by Stuart Hall in the end of the 1980s, in the article *New Ethnicities*. The nearly 30 years that separate us from this debate and the Black cultural and social specificities of British and Brazilian contexts make us return to this article by Hall with some distancing and even some suspicion about its relevance to contemporary Brazilian Black Cinema discussions. However, if we reconsider the argumentation with proper distance and differentiations, this article still may provide us with important clues to think about the flux of negotiations between Black reflection and creation nowadays.

At that moment, Hall noticed in the scenario of Black political cultural discussions of the United Kingdom a significant shift following changes in ways of thinking ethnic matters. In a first moment, which the author names “Relations of representation”, he describes the political use of the term “Black” as “a way of referencing the common experience of racism and marginalization in Britain and came to provide the organizing category of a new politics of resistance, among groups and communities with, in fact, very different histories, traditions and ethnic identities” (HALL, 1992, p. 441). According to Hall, at this moment, the idea of a generalized and unifying “Black experience” became hegemonic over other ethnic and racial identities. Strategically, at this moment the debate kept focusing around the forms of fetishized and stereotypical representations or the invisibility of Black subjects in White dominant cultural productions.

The second moment is marked by the “change from a struggle over the ‘Relations of representation’ to a ‘Politics of representation’ itself” (HALL, 1992, p. 442). This second moment is defined by “the recognition of the extraordinary diversity of subjective positions, social experiences and cultural identities which compose the category ‘Black’” (HALL, 1992, p. 443), considering, above all, the essentially political and cultural character of the term “Black”, a character which isn’t either transcendental nor natural. This is considered by Hall as the end of the essential Black subject and as entailing a recognition that “the central issues of race always appear historically in articulation, in a formation, with other categories and divisions and are constantly crossed and recrossed by the categories of class, of gender and ethnicity” (1992, p. 444).

This shift can also be noticed in ways of thinking about Black cultural expressions and its representations (the topic that interests us the most in that article). Derived from the end of the essential Black subject is the idea that there isn't an essential Black artistic expression (which is good only by being Black or by fulfilling the prerequisites of relations of Black representation contained in agendas). According to Hall:

Films are not necessarily good because Black people make them. They are not necessarily 'right-on' by virtue of the fact that they deal with the Black experience. Once you enter the politics of the end of the essential Black subject you are plunged headlong into the maelstrom of a continuously contingent, unguaranteed, political argument and debate: a critical politics, a politics of criticism (1992, p. 443-444).

Entering this field as suggested by Hall, of a "politics of criticism", can be considered as a possible engagement when reflecting about Black artistic production, not only in order to escape canonical criterions of taste and pre-defined aesthetic-narrative inclinations derived from institutionalized and dominant fields in image and Eurocentric epistemology; but also in order not to fall, automatically, in stagnant and essentialized substitutions of artistic and cultural Black expressivity. Hall proposes a reflective critical position which locates itself "inside a continuous struggle and politics around Black representation, but which then is able to open up a continuous critical discourse about themes, about the forms of representation, the subjects of representation, above all, the regimes of representation" (1992, p. 448).

Starting from the two moments and positions about Black representations, it seems that the shift to a Politics of representation and critique (with the "desessentialization" of the Black subject as a creator and as a represented character) drives us to think about a Black Cinema starting from ambiguous Black experiences (there isn't a Black, there are Black men — and Black women).

### **Internal gazes: performance, image and intimate space**

As we face the recent Brazilian Black cinematographic production, an exhilaration becomes evident in a youthful production, which refers to canonical works and authors of this cinema — with Zózimo Bulbul as a landmark (CARVALHO, 2012)

— , but also points to stylistic and narrative constructions of its own. We notice, in some of these films, a creative attitude based on a Black experience, not related to a White gaze (confronting or educating it), but from an internalizing perspective to several possibilities of non-essentialized Black existences in the world.

The rising number of films dedicated to the Black intimate familial space indicates the construction of a gaze about and towards oneself. We could mention: *O Dia de Jerusa* (Viviane Ferreira, 2014), *Quintal* (André Novais Oliveira, 2015), *La Santa Cena* (Everlane Moraes, 2015), *Chico* (Irmãos Carvalho, 2016), *O Som do Silêncio* (David Aynan, 2017), *Deus* (Vinicius Silva, 2017), *Nada* (Gabriel Martins, 2017), *Travessia* (Safira Moreira, 2017) and *Pontes sobre Abismos* (Aline Motta, 2017). This recurring space is not idealized in a sole representation, but it is multiple and crossed by gender, class, religiousness etc. intersections.

Two landmarks of this affirmative and internalizing movement are from 2015, *Elekô* (Coletivo Mulheres de Pedra, 2015) and *Kbela* (Yasmin Thainá, 2015). In both, the experience is triggered from a perspective restricted to Black women and "imagedically" conceived as performances — far from any realistic/naturalistic staging. In *Elekô*, the experience is that of the pain that is collectively healed by the movement of bodies. In *Kbela*, the narrative is that of a discovery: "being woman and becoming Black". The collective body gives room to a conjunction of singular bodies of Black women. In both, performances build an affirmative, celebrative tone. In the two cases, it's not about Black bodies made uncertain and strange to each other by the White oppressive gaze anymore, but full bodies in the Black cinematographic performativity.

*Travessia* (Safira Moreira, 2017) and *Pontes sobre abismos* (Aline Motta, 2017) take this performativity of Black women bodies to images. In *Travessia*, the images are thought, firstly, as absences: the lack or scarcity of family photographic records — which, at first, would locate the film within the relations of Black representations as put by Hall. However, the film's second action is to transform absence into creation on the screen, presenting many portraits of Black families. There's also an understanding of a collective body (as in *Elekô*), but in this case it is pervaded by the family category. In *Pontes sobre abismos*, this collective body gives room to an intimate and singularized experience and the absence becomes abundance and constant flux of images (on three screens of an installation or on three simultaneous screens of a theatre). The gaze becomes even more

internalized, the production of images in the film is a montage of multiple displacements by the director. A reconstruction of the family's trajectory not by the absence of ancient images, but by the abundance of new images.

We believe that these films stand out in their internal diversity not by responsive constructions against anti-Blackness. They are, therefore, embryos of a Brazilian Black Cinema which focuses on the plenitude of non-univocal experiences. They can be thought of as self-referring, assertive (almost or fully celebrative, in some cases) and as proponents of non-opposing/responsive gazes. In short, films that point towards and bet on Black artistic achievements fulfilled of and in themselves, with Black fanonian experiences of potencies of infinite expansion.

## REFERENCES

CARVALHO, Noel dos Santos. O Produtor e o cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do Cinema Negro Brasileiro. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 12, nov. 2012.

DIAWARA, Manthia. Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance. In: MAST, Gerald. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 6 ed. Nova York: Oxford University Press, 2004.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

HALL, Stuart. New ethnicities. In: DONALD, James; RATTANSI, Ali (org.). "Race", culture and difference. Londres: Sage, 1992.

HOOKS, bell. The Oppositional Gaze: Black Female Spectators. In: \_\_\_\_\_. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992.

OLIVEIRA, Janáina. "Kbela" e "Cinzas": o cinema negro no feminino do "Dogma Feijoadá" aos dias de hoje. In: FLAUZINA, Ana; PIRES, Thula (org.). *Encrespando*. Brasília: Brado Negro, 2016.

SOUZA, Edileuza Penha de. *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*. 2013. 204 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

O DIA DE JERUSA. 2014. DIREÇÃO VIVIANE FERREIRA





Julzito  
021-9311428

# DOGMA TICOS DA FEIJOADA

Proposta Air Condido

Billy  
3842514  
30.917004

## Associação de REALIZADORES De AUDIOVISUAL AFRO BRASILEIROS

1) Porque? ~~\_\_\_\_\_~~ NECESSIDADE  
De JUNTAREM-SE PARA:

- a) VIABILIZAR EDISQUITE
- b) SEUS PRÓPRIOS TRABALHOS
- c) INTERCAMBIAR SEUS
- d) PRÓPRIOS TRABALHOS EM QUAISQUER NÍVEL
- e) ORIENTAR E FOMENTAR
- f) TRABALHOS IDENTIFICADOS POR COM A TEMÁTICA
- g) AFRO (DO NEGRE DO MULATO) PEL ÓRGÃOS NACIONAIS
- h) OU INSTITUCIONAIS EX PRIMIR A AUTO
- i) ESTIMA COMPLETA EM QUAISQUER NÍVEL DE PARTICIPAÇÃO
- j) AFINS E ESPECÍFICAS COBRAR

2) Identificação  
NO CINEMA, NOVELA, VIDEO  
COM A TEMÁTICA AFRO  
BRASILEIRA OU INTERNACIONAL  
REALIZADO PEL DIRIGIDA  
POR AFRO ESCENTENTIAIS.

7/ Noel  
Potencia = MINO - seguinte - baixo seguinte  
minuto - dia 29/6 - video digital.

## MANIFESTO DOGMA FEIJOADA

1. O filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro;
2. O protagonista deve 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;
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.

Debatido durante o 11º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo em 2000, o *Manifesto Dogma Feijoada* surgiu como resultado de encontros e articulações – formais e informais – entre cineastas negros baseados majoritariamente em São Paulo. Os participantes mais ativos nos debates para a confecção do texto foram: Ari Candido, Billy Castilho, Daniel Santiago, Jeferson De, Lilian Solá Santiago, Luiz Paulo Lima, Noel Carvalho e Rogério de Moura. Os sete “mandamentos” do manifesto vinham na esteira das discussões trazidas pelo Dogma 95, movimento liderado pelos cineastas dinamarqueses Lars von Trier e Thomas Vinterberg.



## DOGMA FEIJOADA MANIFESTO

translation: Henrique Cosenza

1. The film must be directed by a Brazilian Black Filmmaker;
2. The protagonist must be Black;
3. The film's theme must be related to the Brazilian Black culture;
4. The film's schedule must be achievable. Urgent-films;
5. Stereotyped Black (or not) characters are forbidden;
6. The script must privilege an **ordinary Brazilian Black person**;
7. Super-heroes or villains shall be avoided.

Debated during the 11th São Paulo International Short Film Festival in 2000, *Dogma Feijoada* Manifesto emerged as a result of articulations and meetings – both formal and informal – between Black filmmakers mainly based in São Paulo. The most active participants in the debates and in the text writing were: Ari Candido, Billy Castilho, Daniel Santiago, Jeferson De, Lilian Solá Santiago, Luiz Paulo Lima, Noel Carvalho and Rogério de Moura. The seven “commandments” of the manifest came on the heels of the discussion brought by Dogma 95, a movement led by the Danish filmmakers Lars von Trier and Thomas Vinterberg.



## MANIFESTO DO RECIFE\*

## RECIFE MANIFESTO\*\*

translation: Henrique Cosenza

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 afrodescendentes.

4. A criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira.

1. The end of the segregation imposed to Black actors, actresses, presenters and journalists in production studios, advertising agencies and television broadcasters.

2. The creation of a fund to encourage a multiracial audiovisual production in Brazil.

3. The broadening of the labour market for Afro-descendants actresses, actors, technicians, producers, directors and screenwriters.

4. The creation of a new aesthetic for Brazil in which the ethnic, regional and religious diversity and plurality of Brazilian population would be valued.

\* Manifesto lido durante a premiação do 5º Festival de Cinema do Recife, em 2001. Joel Zito Araújo, Maria Ceíça, Milton Gonçalves, Norton Nascimento, Ruth de Souza e Zózimo Bulbul, entre outros nomes do cinema brasileiro, assinaram o texto, que cobrava maiores oportunidades para profissionais negros do audiovisual.

\*\* Manifesto read during the 5th Recife Cinema Festival, in 2001. Joel Zito Araújo, Maria Ceíça, Milton Gonçalves, Norton Nascimento, Ruth de Souza and Zózimo Bulbul, among other Brazilian filmmakers, signed the text claiming for more opportunities for Black audiovisual professionals.



KBEL.A, 2015, DIREÇÃO YA SMIN THAYNÁ

**PL \***

## **DISPÕE SOBRE AS POLÍTICAS DE AÇÕES AFIRMATIVAS NO SETOR AUDIOVISUAL; E DÁ OUTRAS PROVIDÊNCIAS**

Art. 1º Esta lei dispõe sobre as políticas de ações afirmativas no setor audiovisual.

Art. 2º Ficam reservadas aos negros 20% (vinte por cento), aos indígenas 20% (vinte por cento) e às mulheres 50% (cinquenta por cento) da quantidade de propostas audiovisuais a serem selecionadas por meio de processo seletivo público, para fomento da produção, da distribuição, da veiculação e do licenciamento, aprimoramento técnico e profissional, e estruturação dos espaços físicos e virtuais de exibição no âmbito da administração pública federal, estadual e municipal, das autarquias, das fundações públicas, das empresas públicas e das sociedades de economia mista controladas pela União, Estados e Municípios na forma desta Lei.

§ 1º A reserva de quantidade de propostas audiovisuais a serem selecionadas será aplicada sempre que o número de propostas a serem contempladas no processo seletivo público for igual ou superior a 5 (cinco).

§ 2º Na hipótese de quantitativo fracionado para o número de quantidade de propostas audiovisuais a serem contempladas reservadas a candidatos negros, indígenas e mulheres, esse será aumentado para o primeiro número inteiro subsequente, em caso de fração igual ou maior que 0,5 (cinco décimos) ou diminuído para número inteiro imediatamente inferior, em caso de fração menor que 0,5 (cinco décimos).

§ 3º A reserva de propostas audiovisuais a serem contempladas reservadas a candidatos negros, indígenas e mulheres constará expressamente no regulamento do processo seletivo público, que deverão especificar o total de propostas audiovisuais a serem contempladas correspondentes à reserva para cada modalidade de proposta oferecida.

Art. 3º Poderão concorrer às vagas reservadas aqueles que se autodeclararem negros (pretos ou pardos), indígenas ou mulheres no ato da inscrição da proposta audiovisual que concorrerá no processo seletivo público, conforme o quesito cor

ou raça e gênero utilizados pela Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. Desde que assuma, individualmente, a função de direção e/ou produção executiva da proposta audiovisual inscrita; ou que assumam, em partilha, a função de direção e/ou produção executiva da proposta audiovisual inscrita: duas ou mais pessoas negras; duas ou mais pessoas indígenas; e duas ou mais mulheres.

Parágrafo único. Na hipótese de constatação de declaração falsa, a proposta concorrente será eliminada do processo seletivo e, se houver sido contemplada, ficará sujeito à anulação da sua contemplação, após procedimento administrativo em que lhe sejam assegurados o contraditório e a ampla defesa, sem prejuízo de outras sanções cabíveis.

Art. 4º As propostas concorrentes optantes pela concorrência por meio da reserva de vagas a negros, indígenas e mulheres concorrerão concomitantemente às vagas reservadas e às vagas destinadas à ampla concorrência, de acordo com a sua classificação no processo seletivo.

§ 1º As propostas concorrentes optantes pela concorrência por meio da reserva de vagas a negros, indígenas e mulheres contempladas dentro do número de vagas oferecido para ampla concorrência não serão computadas para efeito do preenchimento das vagas reservadas.

§ 2º Em caso de desistência de propostas concorrentes aprovada em vaga reservada a negro, indígena ou mulher, a vaga será preenchida pela propostas concorrentes optantes pela concorrência por meio da reserva de vagas a negro, indígena ou mulher posteriormente classificado.

§ 3º Na hipótese de não haver número de propostas concorrentes optantes pela concorrência por meio da reserva de vagas a negros, indígenas e mulheres aprovadas suficiente para ocupar as vagas reservadas, as vagas remanescentes serão revertidas para a ampla concorrência e serão preenchidas pelas demais propostas concorrentes aprovadas, observada a ordem

\* Texto original do projeto de lei apresentado pela Apan (Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro) à Câmara e ao Senado no final de 2017.

de classificação.

Art. 5º Fica obrigado a adesão ao quesito cor ou raça e de gênero conforme utilizados pela Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE em todos os sistemas de coleta de dados utilizados pelos entes públicos atuantes no setor audiovisual.

Art. 6º Fica obrigado a composição das comissões de seleção, comissões julgadoras e comissão de pareceristas serem compostas por, no mínimo, 20% de negros, 20% de indígenas e 50% de mulheres.

Art. 7º Fica estabelecido com as indicações para composição do Conselho Superior de Cinema e Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual, além dos critérios já estabelecidos em lei, que devem garantir diversidade racial e de gênero.

Art. 8º O órgão responsável pela política de promoção da igualdade étnica de que trata o § 1º do art. 49 c/c com o art. 50 da Lei no 12.288, de 20 de julho de 2010, será responsável pelo acompanhamento e avaliação anual do disposto nesta Lei, nos moldes previstos no art. 59 da Lei no 12.288, de 20 de julho de 2010.

PL \*

## DISPOSES ABOUT THE AFFIRMATIVE ACTIONS POLICIES IN THE AUDIOVISUAL SECTOR; AND GIVES OTHER PROVIDENCES

Translation: Henrique Cosenza

1<sup>st</sup> Article. This law disposes the affirmative actions policies in the audiovisual sector.

2<sup>nd</sup> Art. It will be secured 20% (twenty percent) to Black, 20% (twenty percent) to Indigenous and 50% (fifty percent) to women of the audiovisual proposals to be selected through public selection process, for the promotion of production, distribution, broadcasting and license, for technical and professional improvement, and the structuring of virtual and physical screening places in the scope of the federal, state and municipal public administration, of the autarchies, of the public foundations, of the public businesses and of the associations of mixed economy controlled by the Union, States and Municipalities, in the form of this law.

1<sup>st</sup> § The reservation of an amount of audiovisual proposals to be selected will be applied whenever the number of proposals to be covered in the public selective process is equal or higher than 5 (five).

2<sup>nd</sup> § In the event of fractioned quantity for the number of audiovisual proposals to be covered, secured to Black people, Indigenous and women, this number will be raised to the next whole number, if equal or higher than 0.5 (five decimals) or lowered to the next whole number, if inferior than 0.5 (five decimals).

3<sup>rd</sup> § The reservation of audiovisual proposals to be covered, secured to the Black people, Indigenous and women will be overtly expressed in the regulation of the public selective process, which must specify the total number of proposals to be covered corresponding to the reservation of each modality of offered proposal.

3<sup>rd</sup> Art. Will be able to apply to the secured vacancies those that claim themselves of being Blacks, indigenous or women in the act of registration of the audiovisual proposal that will concur in the public selection process, according to the aspects of color or race and gender as established by the Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE (Brazilian Statistics and Geography Institute Foundation). Provided that he

or she assumes, personally, the direction and/or the executive production functions in the applied audiovisual proposal; or they assume a shared direction and or production executive function in the applied audiovisual proposal: two or more Black people; two or more indigenous people; and two or more women.

Single paragraph. In the event of false claiming, the concurring proposal will be eliminated from the selective process and, if had been covered, it will be possible to cancel its coverage after an administrative procedure that grants it full defense, without prejudice of other suitable sanctions.

4<sup>th</sup> Art. The concurring proposals which choose to submit to the secured vacancies for Black people, Indigenous and women will concomitantly concur to the other vacancies, according to its position in the classification of the selective process.

1<sup>st</sup> § The concurring proposals which choose to submit to the secured vacancies for Blacks, indigenous and women covered in the number of vacancies for broad concurrence will not be accounted for the fulfilment of the secured vacancies.

2<sup>nd</sup> § In the event of renunciation of approved concurring proposals in vacancies secured to Black people, Indigenous and women, the vacancy will be filled by concurring proposals that chose for the vacancies secured to Black people, Indigenous and women classified next in line.

3<sup>rd</sup> § In the event of a lower number of approved concurring proposals which chose to concur for the vacancies secured to the Black people, Indigenous and women then the available secured vacancies, the remaining vacancies will be filled by the approved broad concurrence proposals, according to the classification order.

5<sup>th</sup> Art. The adhesion to the aspect of color or race and gender as established by the Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE (Brazilian Statistics and Geography Institute Foundation) is mandatory in all data collecting systems used by the public members acting in the audiovisual sector.

6<sup>th</sup> Art. It becomes mandatory that the composition of selection

\* Original text of the bill presented by APAN, Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (Black Audiovisual Professionals Association), to the Chamber and to the Senate by the end of 2017.

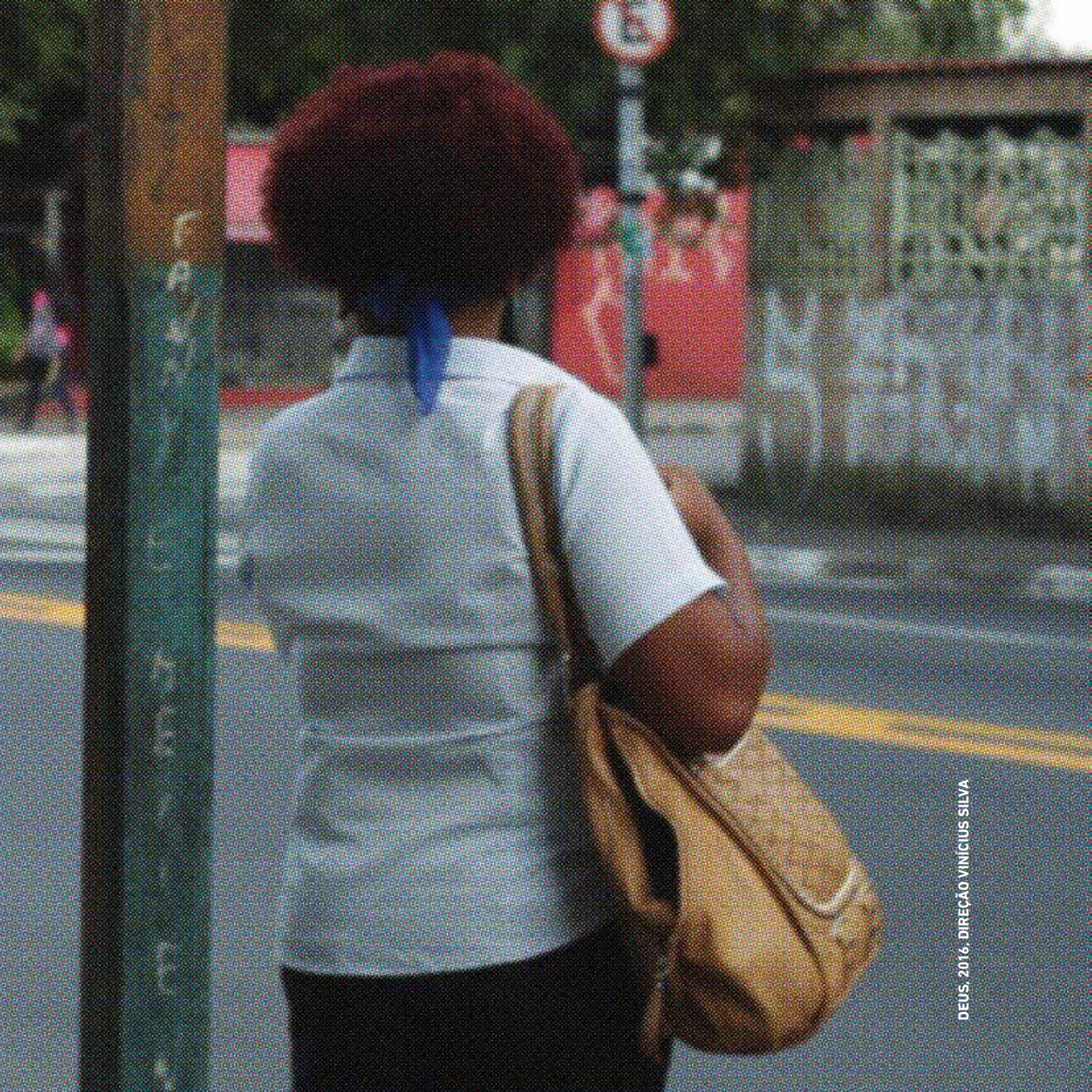
committees, judging committees and peer reviewers committees consists of 20% Black, 20% Indigenous and 50% women.

7<sup>th</sup> Art. It is established with indications for composing the Cinema Superior Counsel and the Managing Committee of the Audiovisual Sector Fund, alongside with the criteria established by law, that racial and gender diversity must be guaranteed.

8<sup>th</sup> Art. The body responsible for the policy of promoting ethnic equality referred to in the 1st § of art. 49 c/c with the 50th art. of Law no. 12,288, of July 20th, 2010, will be responsible for the annual monitoring and evaluation of the provisions of this Law, in the manner set forth in the 59th art. of Law no. 12,288, of July 20th, 2010.



DONA SÔNIA PEDIU UMA ARMA PARA SEU VIZINHO ALCIDES, 2011. DIREÇÃO GABRIEL MARTINS



DEUS, 2016. DIREÇÃO VINÍCIUS SILVA

## O CINEMA DE ASSUNTO E AUTOR NEGROS NO BRASIL\*

David E. Neves

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 do setor de 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 imanente; b) base para um filme de autor onde a pesquisa de ordem cultural seja o fator preponderante, e; c) filme indiferente quanto às duas hipóteses anteriores; onde o assunto negro seja apenas um acidente dentro do seu contexto.

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 de 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*.

*Barravento*, de Glauber Rocha, surgiu num momento em que o novo cinema brasileiro surgia e funcionou como uma bomba reflexiva. A insuficiência fundamental de *Barravento* situa-se na sua pouca acessibilidade à massa ou, pelo menos, na pressuposição dessa condição, razão pela qual o filme ficou durante muito tempo arquivado, só tendo sido lançado no Rio, depois de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, segundo filme de seu autor.

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 de um 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 cal-

ca diretamente, mas suas harmonias fazem, por via indireta, 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-mar de onde todos vieram? A impressão que agora se extravasa é a de que nada além de costumes negros se passa em *Barravento*, isto é, que, procurando negar, chegamos à afirmação de fato.

A verdade é que, sendo um filme nascido num temperamento tão naturalista e vibrante como de Glauber Rocha, as manifestações inconscientes suplantam as demais e o que era uma linha narrativa lógica, a análise racional de fenômenos concretos e decorrentes – o misticismo e o subdesenvolvimento – sem a pesquisa de suas causas, passa a ser um emaranhado de ideias onde as teses negras, a violência negra, a indolência, o africanismo afloram com toda a força e buscam a prioridade no sentido geral do contexto do filme. À diferença dos demais, *Barravento* é um filme negro à outrance e, não fora a existência de *Ganga Zumba*, seria a melhor e mais elucidativa obra do gênero, no cinema brasileiro. A prova da “brancura de concepção” de *Barravento* é o filme subsequente de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, cuja indiferença a esse tema se acentua pela penetração mais aguda na intimidade dos personagens, como se ali nascessem, autônomas, as causas do seu misticismo e do seu subdesenvolvimento. Valia acrescentar aqui um parêntesis explicativo, que completasse uma lacuna das palavras introdutórias. Deve-se especialmente procurar distinguir o filme negro do filme indiferente e do filme racista. No trecho anterior, é infeliz o termo “brancura de concepção”, que poderia trazer um sentimento errado, algo discriminatório, ao verdadeiro sentimento do realizador. O cinema brasileiro tem, felizmente, uma interessante tradição antirracista. Salvo num setor específico, oriundo da crítica, que procura forçar uma saída artificial para nossos

\* Tese apresentada no Congresso de Gênova sobre o Terceiro Mundo e a Comunidade Mundial. Publicada em *Cadernos Brasileiros*, n. 47, p. 75-81, mai./jun. 1968. Texto atualizado pelo Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

filmes, alegando busca de universalidade. Há alguns exemplos desse racismo indireto (o “arianismo” escandinavo – Bergman e Sternberg – são as chaves mestras dessa escola que às vezes se apresenta evidente, como em *Ravina*, de Rubem Biáfara), às vezes se dissimula nos meandros da própria ambiguidade. Eis uma das consequências mais funestas da tentativa industrial que foi a Cia. Cinematográfica Vera Cruz, marco negativo da história cinematográfica brasileira, que em 1949 estabeleceu em São Paulo um imenso parque industrial completamente dominado por estrangeiros, sobretudo técnicos e artistas, que introduziram e cultivaram o inegável espírito expressionista (ariano?), que ainda hoje temos dificuldade de afastar dos nossos filmes.

Voltemos a *Barravento*.

Dizíamos que o estímulo central do realizador tinha sido não o negro como origem e cultura, mas como objeto e consequência (fatores onde a cor não age como dominante causal) 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 o porta-voz do realizador (branco), seu representante entre os demais personagens. O tema negro se manifesta, portanto, por um condicionamento geográfico e social, mas 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.

O filme começa com a chegada de Firmino da cidade. O personagem vem prenhe de lucidez. A vida da metrópole abriu-lhe os olhos, deu-lhe novos hábitos, fato que é traduzido na sua vestimenta extravagante. Ao chegar, depois de longa ausência, Firmino se apercebe da verdadeira situação do povoado, sente na sua atmosfera o peso das crenças, o entrave dos rituais, coisa de que se aproveitam os padrões para explorarem o trabalho dos pescadores. Apesar da cor (eis uma comprovação do que dizíamos), Firmino age como um branco, no sentido em que se tornou um ser consciente, e essa postura de indiferença relativamente à distinção é uma das chaves do problema no Brasil. Na maioria das vezes a cor não é percebida objetivamente, pois tornou-se uma presença natural e de menor importância. Nas mesmas classes sociais, esse fenômeno de indiferença relativamente à pigmentação ao personagem Firmino e seus liderados é essa assimilação fraterna que despreza os dados menores. É a causa única, a razão de ser da comunhão entre negros e brancos. Outro dado importante a ser notado é o fato de o elemento escolhido

para porta-voz ter sido um elemento de cor e o complexo processo afetivo de identificação do público (das metrópoles sobretudo) ter de funcionar relativamente ao destino de um líder negro.

*Ganga Zumba*, de Carlos Diegues, entretanto, é um filme inteiramente baseado e desenvolvido sobre o problema da cor. Nele, os personagens existem em função dela; vivem, lutam, morrem e se immortalizam por ela. Num sentido restrito, esse é o único filme de assunto negro feito pelo cinema novo.

Não foi gratuitamente que Carlos Diegues idealizou e fez *Ganga Zumba*. Não foi um golpe de chance que o levou a planificar o romance homônimo de João Felício dos Santos, nem foi a existência mesma desse romance. Antes, muito antes, ainda no tempo dos estudos secundários, Carlos Diegues já se dedicava a causa da liberdade negra, através de uma dedicação profunda à obra de Jorge de Lima, o saudosos poeta, pintor e médico alagoano radicado no Rio de Janeiro que, entre outros livros, publicou os célebres *Poemas Negros*.

Ainda antes dessas tendências havia certa imanência de origem familiar: o pai de Carlos Diegues, Manuel Diegues Junior, é sociólogo e etnógrafo, autor de inúmeras obras a respeito do tema negro no Brasil e de suas consequências socioculturais.

A aparição de *Ganga Zumba* enquanto livro foi a faísca que deflagrou esse complexo de influências que haviam, a partir de certa época, tomado consistência e forma cinematográfica. O primeiro filme de Carlos Diegues, *Domingo*, inacabado, feito por conta própria, em 16 m/m, que não chegou ao fim em virtude de insuficiência financeira, já provava que o tema do negro, do complexo potencial da discriminação sob o qual vive, já rondava a mente do jovem realizador. *Domingo* pode ser direta e tematicamente ligado a *Ganga Zumba*, que é, na verdade, a *démarrage* definitiva da carreira de Carlos Diegues.

*Aruanda* é um filme concebido e rodado no nordeste do Brasil, em João Pessoa, capital da Paraíba, onde o cinema era o ópio intelectual de alguns críticos magnetizados por opiniões do Rio e de São Paulo, a respeito do universo cinematográfico. Em João Pessoa, também, um cineclube e o espírito dinâmico e de provinciana simplicidade de uns poucos elementos, abriu subitamente o caminho à produção e à realização. Hoje, existem três curtas-metragens realizados e se deve estar pensando com avidez no dia em que lhe serão dados meios e facilidades para a produção de filmes longos. Os espíritos dinâmicos de que falei são Linduarte Noronha, Rucker Vieira, João Ramiro Melo e Vladimir Carvalho.

Linduarte tinha um roteiro cinematográfico chamado *Talhado*, a *Civilização do Barro*, que sua tenacidade e a visão ampla de certas pessoas conseguiram transformar em filme. Como *Barravento*, ou como o filme *Aruanda*, revela-se ao público pela sua tônica forte de força da natureza. É uma obra primitiva (às vezes até com certo exagero), mas que ignora essa característica, isto é, que não pretende ser nem mais nem menos o que é. Nesse tipo de filme o tema passa a ter a prioridade na comunicação e a estrutura cinematográfica a depender da força e da sinceridade do autor primitivo. *Aruanda* trata de um quilombo. Os quilombos eram núcleos formados antigamente por negros foragidos das senzalas que uniam suas forças a fim de se protegerem dos brancos. O mais famoso e o maior deles, o quilombo de Palmares, teve longa e heroica vida, e passou, de certa forma, para a mitologia brasileira (inclusive das camadas populares, pois a matéria é tratada já nas escolas primárias). A relação de *Ganga Zumba* com *Aruanda*, como 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.

O Quilombo do Talhado (o nome vem da localidade em que se situa) é hoje um remanescente dos quilombos primitivos e históricos. Com uma simplicidade que lhe extirpa toda a lógica, porém que lhe faz crescer o interesse transpirado, *Aruanda* progride tosco, fazendo como um leal nordestino, da humildade, a sua arma mais perigosa. Um quilombo no Brasil, hoje!

Passemos adiante, deixemos *Ganga Zumba* e *Aruanda* e entremos logo na fase contemporânea das consequências. *Esse Mundo é Meu*, de Sérgio Ricardo. Eis um filme-decorrência que resume: a) primitivismo formal; b) força natural e espontânea; c) musicalidade e ritmos contraditórios; d) problemas raciais.

Sendo um filme menor, sobretudo em virtude das condições de produção que o regeram, *Esse Mundo é Meu* tem a importância de ser inconscientemente ambíguo enquanto procura, no plano da consciência, tratar de um tema antirracista.

O resultado também é condição da produção, que inicialmente não visava ao longa-metragem da forma em que este resultou. Os dois “episódios” do filme pertenciam, cada um, a um filme específico e sua justaposição criou imediatamente uma ideia impraticável de distinção. O sentimentalismo do filme, entretanto, tende a levar a simpatia do espectador mais para Toninho (o personagem negro), um lírico engraxate que almeja uma bicicleta, do que para o operário, da história adjacente.

*Integração Racial*, de Paulo Cezar Sarraceni, finalmente

passa um nível ainda acima de *Ganga Zumba* com o intuito de indagar o provável espectador sobre os problemas aos quais a cor está ligada, não necessária, mas tipicamente. *Integração Racial* é um documentário de meia-metragem, feito mediante enquetes, aproveitando-se o processo do cinema direto. 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 sua situação atual no Rio e, indiretamente, no Brasil. Segundo Paulo Cezar Sarraceni, seu realizador, o filme é uma visão da psicologia do problema no povo carioca, uma vez que é quase sempre o efeito psicológico que conta nas camadas cuja atividade central não é a pesquisa e onde esta só se manifesta para buscar a solução imediata de um problema concreto qualquer. Em *Integração Racial*, pela soma de enquetes, verifica-se que na verdade o Brasil, um país liberal relativamente a este problema, não é tão liberal assim e que as coisas tomam outras cores quando abordadas de uma forma prática.

É então que o problema assoma a uma nova escala de fatos, argumentos e ponderações. A nivelção social do negro lhe acarreta sempre uma diminuição na coexistência com o branco, fato que as aparências brasileiras mantêm como uma forma de integração. Corre inevitavelmente em nossa tradição um ranço dos princípios dos antepassados do tempo das senzalas e do pelourinho. Sobre um livro editado recentemente no Rio, tratando dos problemas do negro no futebol brasileiro, li uma nota crítica que continha um período mais ou menos assim:

No futebol, esporte que justamente atingiu sua fase de maturidade, a emancipação social do negro foi total. Nos outros escalões, onde lutamos contra a mentalidade colonialista, o negro ainda sofre restrições mais ou menos veladas ou ostensivas.

A revelação acerca do futebol (que só aparece em *Integração Racial* como um conagraçamento de ordem geral) é interessante e revela que ainda assim e pouco a pouco o negro vai tendo o lugar que realmente merece.

Façamos agora um breve retrospecto histórico que começa, por sinal, com a letra de um samba:

Neguinho gostou da filha da madame que a gente chama de Sinhá, Senhorita também gostou de neguinho, mas neguinho não tem dinheiro pra gastar. Madame tem preconceito de côr, não pode evitar êsse amor, senhorita foi morar lá na colina, Com o neguinho que é compositor. Senhorita hoje tem nome na história, agora é rainha da escola, gostou do samba e vive muito bem Ela devia nascer pobre também.<sup>1</sup>

A história do filme negro no Brasil não tem páginas muito extensas, e pode ser contada de um só fôlego, aliás, o último que me resta. Numa entrevista pessoal com Alinor Azevedo consegui alguns dados úteis que ilustrarão esta pequena dissertação. Alinor Azevedo é hoje em dia um roteirista de grande importância que contribui para a transição do cinema tradicional em cinema novo. Segundo Alinor, os filmes que se enquadram na categoria mais importante das que analisei, ou seja, a de *Ganga Zumba*, foram muito raros. Foi ele próprio que, com Ruy Santos, começou a se preocupar com o problema, pela elaboração e pelo início das filmagens de um documentário (*Eles Vivem*), em 1941, sobre os negros das favelas e as profissões específicas da cor. A ideia era a de desenvolver o tema na base do ritmo, tendo a batucada como fundo musical.

A carreira de Alinor Azevedo progride com a fundação da Atlântida, a primeira empresa brasileira de produção organizada e constante, juntamente com Moacir Fenelon. A primeira produção da nova companhia foi *Moleque Tião*, que conta a vida de Grande Otelo, o ator negro mais famoso do Brasil.

O arrazoado que Alinor Azevedo apontava e aponta como justificativa para a produção da fita o colocam de pronto numa daquelas divisões do esquema que fiz no início deste estudo. Diz ele que o filme reunia a vantagem de ser, concomitantemente, cômico, humano, musical e barato. Diz ainda mais coisas interessantes a respeito, como a sessão especial realizada no Vitória (sala importante do centro da cidade, no Rio) onde só os negros tinham acesso.

Posteriormente, passado já o enorme sucesso de *Moleque Tião*, depois ainda de vários problemas e discussões com a Atlântida, fez ele o roteiro de *Também Somos Irmãos*, que acabou

sendo dirigido por outro elemento da companhia e que se refere mais profundamente ao problema da cor (*Moleque Tião* e *Também Somos Irmãos* correspondem, quanto ao tema, respectivamente, a *Barravento* e *Ganga Zumba*). A história trata de dois irmãos negros que são adotados e criados por brancos. Um deles rompe anarquicamente com o sistema paternalista de proteção e entra em conflito com o outro, que se mantém comodamente afeito ao regime. A história se funda sobre o hábito comum a certas famílias burguesas brasileiras de adotarem crianças negras “como filhos”. A tese do filme, ainda hoje atual, era a de que não havia preconceito racial enquanto o desnível social fosse mantido; o irmão mais sensato estuda e atinge o bacharelato, e se sente no direito de se apaixonar pela filha legítima da família.

Meu informante recorda uma sequência interessante, ou seja, a do baile de formatura, no Fluminense, então o clube esnobe da cidade, onde o nosso herói descobre, por fim, a verdadeira grandeza de sua posição na sociedade e verifica que, apesar das aparências, nunca deixara de viver aquilo que poderia ser chamado de “senzala bem arrumada”.

Em 1961, tentou-se também uma outra experiência sobre o assunto negro: *Gente de Cor*, que tratava da vida nas Escolas de Samba.

Transcrição: Gabriela Barbosa

## NOTAS

1. Samba Original da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, uma das mais importantes do Rio.

## BLACK THEMES AND AUTHORS IN BRAZILIAN CINEMA\*

David E. Neves

translation: Zoe di Cadore

Films made by Black authors are an unknown phenomenon in the Brazilian filmmaking landscape, a fact that is absolutely not true for films with Black themes, which are, in fact, an almost permanent feature, if not a vice or an inevitable escape.

Brazilian mentality concerning the Black themed film presents interesting ramifications both on the production and filmmaking side and on the audience side. The issue can be faced as: a) the basis for a concession of commercial traits through the imminent possibilities for exoticness; b) the basis for an authorial film where cultural research is the main factor; c) a film which disregards both of the previous hypothesis, in which the Black theme is a mere accident within its narrative.

It is easy to see that, culturally speaking, the presence of a Black cinema as a theme has been, until this day, episodic and approached as a mean of consequence. I say 'it has been' because five films have emerged in the Brazilian landscape that will serve – in the inductive method I intend to use here – as the basis for a modest phenomenology of Black cinema in Brazil. The films are: *Barravento*; *Ganga Zumba*; *Aruanda*; *Esse Mundo é Meu* and *Integração Racial*.

*Barravento*, by Glauber Rocha, came out when Brazilian new cinema was arising and worked as a reflexive bomb. *Barravento* is fundamentally insufficient mainly due to its lack of accessibility to the masses or, at least, assuming this condition, it is the reason why the film remained archived for so long, being relaunched in Rio only after *Black God, White Devil*, the director's second film.

The plot in *Barravento* is somewhat agitated and similar to the film's formal aspects. Once more, the intention here was not the research of a Black environment, but the consequences of mysticism and belief systems of a group of fishermen in the coast of Bahia. The Black factor is not the main key, but its harmonies vibrate, indirectly, the chords to which this factor is most connected. Therefore, when talking about mysticism

(Candomblé, Yemoja, etc.), are we not also directly talking about Black people? How many references are made to the overseas territories from which every one came from? The impression which now seems to overflow is that nothing but Black costumes appear in *Barravento*, meaning that as we try to deny it, we end up confirming the fact.

The truth is that, considering a film born from a temperament so naturalistic and vibrant as Glauber Rocha's, the unconscious manifestations suppress all others and what was first a linear and logical narrative, the rational analysis of concrete resulting phenomena – mysticism and underdevelopment – with no concern for researching its causes, becomes a bundle of ideas where the Black thesis, Black violence, idleness, and Africanism flourish in all its strength, fighting for priority in the film's general context. Apart from the others, *Barravento* is a Black film in its extreme and, were it not for *Ganga Zumba*, it would be the best and most enlightening film of the genre in Brazilian cinema. The proof of the "whiteness of conception" in *Barravento* is Glauber Rocha's following film, *Black God, White Devil*, whose indifference to the theme is accentuated by the sharp penetration in the characters' intimacy, as if the causes for their mysticism and underdevelopment could ever be autonomously born there. I should introduce here a parenthesis that would fill in a gap left by my introductory words. We must especially try to distinguish the Black film from the indifferent film and the racist film. I used before the unfortunate term "whiteness of conception", which can give a wrong impression about the filmmaker. Brazilian cinema has the fortunate and interesting tradition of being anti-racist. Except for a specific sector born from film criticism that tries to force artificial outlets for our films, alleging to seek universality. There are some examples of this type of indirect racism (Scandinavian "arianism"--Bergman and Sternberg--are the master keys of this school that is sometimes evident, as in *Ravina* by Rubem

---

\* Thesis presented at the Genova Congress on the Third World and Global Community. Published in *Cadernos Brasileiros*, n. 47, p. 75 -61, May and June of 1968.

Biáfora) that is sometimes able to disguise itself in the grey area of ambiguity. That is one of the deadliest consequences of the industrial attempt of *Cia. Cinematográfica Vera Cruz* studios, a negative mark in Brazilian filmmaking history, that founded a huge industrial park in São Paulo in 1949, absolutely dominated by foreigners, especially technicians and artists, who introduced and cultivated the undeniable expressionist (arian?) spirit which we still have trouble keeping away from our films.

Let us get back to *Barravento*.

We were saying that the director's central motivation had been not the Black as origin and culture, but as an object and a consequence (factors in which color is not the causal dominant) or an instrument to demonstrate a universal thesis (human exploitation of human labour). The main character is Black, Firmino Bispo dos Santos, but it is the (White) director's spokesperson who serves as his representative among the other characters. The Black theme is therefore manifested as a geographical and social condition but – and this is important – it is accepted even as an accessory and extended through the long meditations, both ethic and aesthetic, such as *capoeira*, *candomblé*, the beauty of the Black woman, etc.

The film begins with the arrival of Firmino from the city. The character comes full of lucidity. Life in the metropolis has opened his eyes, given him new habits, which is translated into his extravagant wardrobe. When he arrives after being away for a long time, Firmino realizes the true condition of his people, he feels the weight of their beliefs in the atmosphere, the obstacles in their rituals, things the bosses use to exploit the fishermen's labour. In spite of his color (here is an evidence of what we were saying), Firmino acts as a White person in the sense that he has become a conscient being, and this attitude of indifference towards distinction is one of the keys to the problem in Brazil. In most cases, color is not objectively perceived because it has become a natural and less important feature. Within a same social classes, this phenomenon of indifference towards color, towards Firmino and the people he leads is the brotherly connection that undervalues the smaller information. It is the only cause, the reason for the communion between Black and White. Another important fact we should notice is that the element chosen for the spokesperson is an element of color and also the audience's complex affective process of identification (especially in large cities) having to be concerned with the destiny of a Black leader.

*Ganga Zumba* by Carlos Diegues is, however, a film entirely

based and developed on the issue of color. Its characters exist because of color. They live, fight, die and are immortalized by it. In a strict sense, this is the only Black themed film made by *Cinema Novo* (new cinema).

Carlos Diegues did not imagine and make *Ganga Zumba* gratuitously. It was not some lucky strike what led him to shoot João Felício dos Santos' novel, nor was it the book itself. Long before, when still in high school, Carlos Diegues was already involved in the fight for Black freedom through a profound dedication to the work of Jorge de Lima, the nostalgic poet, painter and doctor from Alagoas settled in Rio de Janeiro and who, amongst other titles, published the celebrated *Poemas Negros* (Black Poems).

Even before such tendencies, there were some influences of family origin: Carlos Diegues' father, Manuel Diegues Júnior, is a sociologist and ethnographer, author of many works concerning the Black theme in Brazil and its social and cultural consequences.

When *Ganga Zumba* appeared as a book, it served as the initial spark for this complex of influences that had, after a certain time, gained cinematic consistency and form. Carlos Diegues' first film, *Domingo*, unfinished, made by himself in 16mm, was never concluded due to insufficient funds, but it already proved that the theme of Black people, of the complex discrimination potential they live under, surrounded the young director's mind. *Domingo* can be directly and thematically connected to *Ganga Zumba*, which is, in fact, the decisive starting point of Carlos Diegues' career.

*Aruanda* is a film created and shot in the Northeast region of Brazil, in João Pessoa, capital of the State of Paraíba, where cinema was the intellectual opium of some critics drawn by opinions from Rio and São Paulo about filmmaking. In João Pessoa, the opening of a film club and a few people of dynamic spirit and provincial simplicity suddenly opened the doors for production and filmmaking. Today, there are three short-films made there and one must be avidly waiting for the day they will be given the means and facilities to produce features. The dynamic spirits I was talking about are Linduarte Noronha, Rucker Vieira, João Ramiro Melo e Vladimir Carvalho.

Linduarte had a script called *Talhado, a Civilização do Barro* that his tenaciousness and the broad view of some people achieved to turn into a film. As *Barravento* or *Aruanda*, the film shows itself to the audience through its accentuated force of nature. It is a primitive work (sometimes even a little exaggeratedly) that ignores this quality, meaning that it does not intend to be nor more nor less than it is. In this type of film, the theme becomes

the priority in communication and the film structure depends on the strength and sincerity of the primitive author. *Aruanda* is about a quilombo. Quilombos were communities formed in the old days by escaped Black slaves in order to gather their strength and protect themselves from White people. The most famous and biggest community was Quilombo de Palmares, which led a long and heroic life and has become a sort of myth in Brazil (even for lower classes, since it is a subject taught in elementary schools). The relation between *Ganga Zumba* and *Aruanda*, as we can see, comes from the theme, and in a universal but specific sense of communication we can say that *Aruanda* is the Brazilian cinema's *Hallelujah*.

O *Quilombo do Talhado* (its name comes from its locality) is a remaining community from the primitive historical *quilombos*. Imbued with a simplicity that destroys all logic but makes the labored interest grow, *Aruanda* progresses roughly, turning humility into its most dangerous weapon, like a loyal northeastern. A *quilombo* in Brazil, today!

Let us move forward, leave *Ganga Zumba* and *Aruanda* and get into the contemporary phase of consequence. *Esse Mundo é Meu*, by Sérgio Ricardo. This is a consequence-film that sums up: a) formal primitivism; b) natural spontaneous strength; c) conflicting rhythms and musicality; d) racial issues.

As a smaller film, especially concerning the production conditions under which it was made, *Esse Mundo é Meu* is important since it is unconsciously ambiguous by trying – on a conscious level – to approach an anti-racist theme.

The result is also conditioned to the production which was not initially seeking to make a feature film, but resulted in one. The two “episodes” in the film belonged each to a specific film and their juxtaposition created, immediately, an impractical idea of distinction. The sentimentalism in the film, however, tends to lead the spectator’s sympathy towards Toninho (the Black character), a lyrical shoeshine man who dreams of a bicycle, rather than towards the factory worker from the adjacent story.

*Integração Racial* by Paulo Cezar Sarraceni finally goes one step further than *Ganga Zumba* with the intent to make the alleged spectator question the issues to which color is – not necessarily, but typically – connected. *Integração Racial* is a documentary of medium length made through surveys, utilizing the process of direct cinema. In the moments when the Black theme appears, we can see that, for the first time, they sought a form of critical judgement (I say “for the first time” because *Ganga Zumba* was

more about investigating the qualities and possibilities of the Black person, once it began in the origins) concerning the problem and its current situation in Rio and, indirectly, in Brazil. According to Paulo Cezar Sarraceni, the director, the film is a view on the psychology of the problem among the people from Rio, once it is almost always the psychological effect what counts in the layers where the central activity is not research and where research only occurs when one is looking to solve an immediate problem. In *Integração Racial*, by the sum of the surveys, we verify that Brazil, an open-minded country when concerning this issue, is in fact not so open-minded and things gain different colors when approached from a practical perspective.

This is when the problem shows the facts, arguments and ponderations on a new scale. The social grading of Black people always puts them in a position of inferiority in relation to White people, fact that the Brazilian appearances maintain as a form of integration. In our tradition, there is an inevitable disgust for the principles of the ancestors from the time of *senzala* and *pelourinho*. About a book recently edited in Rio concerning the problems of Black men in Brazilian football, I read a critic that contained an excerpt resembling this:

In football, a sport that has reached its maturity, the social emancipation of the Black man was absolute. In other areas, where we fight against colonial mentality, the Black man still struggles with restrictions whether covert or ostensive.

The revelation about football (that only appears in *Integração Racial* as general agreement) is interesting and it reveals that the Black man is still, little by little, getting to the position he really deserves.

Let us now make a brief retrospective that begins with the lyrics of a samba:

The Black kid liked the madam's daughter  
Who we call *Sinhá*,  
The Miss also liked the Black kid  
But he has no money to spend.  
The Madam has a color prejudice  
She can't prevent this love  
The Miss went to live up the hill  
With the Black kid who is a composer  
The Miss is today part of history

She is the queen of a samba group  
She liked the samba and lives very well  
She should have been born poor too.<sup>1</sup>

The history of Black film in Brazil does not have many pages and can be told in one sole breath, in fact, my last one. On a personal interview with Alinor Azevedo, I got some useful information to illustrate this small dissertation. Alinor Azevedo is now a great screenwriter who contributes to the transition from traditional cinema to the new cinema. According to Alinor, the films that fit into the most important category I analyzed, meaning *Ganga Zumba*'s, were very rare. It was him who, with Ruy Santos, began to worry about the issue and began elaborating and shooting a documentary (*Eles Vivem*) in 1941 about Black people in the slums and the professions of people of color. The idea was to develop the theme based on rhythm, with drums as a musical background.

Alinor Azevedo's career progresses with the creation of Atlântida, the first organized and constant Brazilian production company, with Moacir Fenelon. The company's first production was *Moleque Tião*, that tells the life story of Grande Otelo, Brazil's most famous Black actor.

The reasoning used by Alinor Azevedo to justify producing the tape instantly puts him in one of those sections of the scheme I drew in the beginning of this study. He says that the film gathers the advantages of being simultaneously comic, human, musical and cheap. He also says more interesting things on the subject, like the special screening at the Vitória (an important theater in downtown Rio) where only Black people were allowed.

Later, after *Moleque Tião*'s enormous success, after many problems and arguments with Atlântida, he wrote the script for *Também Somos Irmãos* which ended up being directed by another member of the company and refers to the problem of color in a deeper way (*Moleque Tião* and *Também Somos Irmãos* correspond, as far as the theme is concerned, to *Barravento* and *Ganga Zumba*, respectively). The plot is about two Black brothers who are adopted and raised by White people. One of them breaks away, anarchically, from the paternalistic system of protection, getting in conflict with his brother who remains comfortably settled and affectionate of the regime. The story is based on the ordinary habit of certain bourgeoisie Brazilian families of adopting Black children "as their own children". The film's thesis, still current, was that there was no racial prejudice

as long as the social imbalance was kept. The sensible brother goes to school and graduates from University, feeling entitled to fall in love with the family's legitimate daughter.

My informant remembers an interesting sequence, the one in prom at Fluminense, the city's snobbish club at the time, when our hero finally discovers the true size of his position in society and sees that, despite appearances, he had never stopped living in "well-groomed captivity".

In 1961, there was another attempt to approach the Black theme: *Gente de Cor*, about life in samba groups.

## NOTES

1. Original samba from Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, one of the most important in Rio (free translation).

LA SANTA CENA, 2017, DIREÇÃO EVERLANE MORAES





O SOM DO SILÊNCIO, 2017. DIREÇÃO DAVID AYNAN





RAINHA, 2016. DIREÇÃO: SABRINA FIDALGO

## PRETO-E-BRANCO OU COLORIDO (O NEGRO E O CINEMA BRASILEIRO)\*

Orlando Senna

### Introdução: Diamante Bruto

Correspondendo à proposta de uma equipe de cinema, os 2.500 habitantes de Lençóis, Bahia, participaram ativamente na criação de *Diamante Bruto*, filmado em 1977. Propunha-se a realização de um *filme coletivo* – uma tentativa neste sentido – sobre a comunidade, sua economia extrativa, sua estrutura social. A população discutiu amplamente o assunto e evidenciou consenso sobre dois aspectos: o filme teria uma carga ficcional, narraria uma história; esta história seria a de Bugrinha, trágico envolvimento amoroso entre mulher pobre e homem rico, um *caso* conhecido por *todo mundo* na zona diamantífera.

Para os garimpeiros, segmento básico da comunidade, a referência era a tradição oral das minas, a memória coletiva de um fato alçado à categoria de Mito por seu contexto clarificador, dramático e sintetizante quanto às relações sociais e raciais na região. Esta Bugrinha é garimpeira e negra, refletindo a predominância étnica na Chapada Diamantina – que importou grandes levas de escravos africanos durante meio século de esplendor feudal. Para as elites econômica e intelectual da comunidade, bem como para a classe média, a referência era o romance *Bugrinha*, de Afrânio Peixoto, escrito em 1922 e *inspirado* na tradição oral. A Bugrinha de Afrânio Peixoto é morena de cabelos lisos e integra uma família em ascensão social, o pai *promovido* de garimpeiro a vaqueiro.

Como era de se esperar, as duas referências se atritaram em vários pontos, principalmente no que toca à questão racial. A intelectualidade local, porta-voz da classe dominante, admitia uma Bugrinha garimpeira, em nome da realidade. Mas não admitia uma Bugrinha negra, em nome da fidelidade a Afrânio Peixoto. A apropriação e o embranquecimento da personagem/símbolo popular são engendrados de tal forma no romance que resultam no surgimento de uma nova figura dramática, agora respondendo a necessidades simbólicas da classe média.

Na composição desta figura permanecem alguns elementos sensuais (horizontais) da personagem original e os traços mais fortes (verticais) desaparecem para dar lugar a valores culturais gerados na classe dominante. Esvaziada de sua substância popular, a Bugrinha *morena* toma forma e evolui segundo (pre)conceitos pequeno-burgueses, passando a representar interesses condizentes com seu novo estofo. A classe média da região considerava uma *inverdade* a existência mitológica da Bugrinha negra – a personagem que conheciam e apoiavam, a personagem que refletia suas necessidades simbólicas, era essencialmente *branca*, sem contato com o universo negro da Chapada Diamantina, sequer com a religião (o Jarê). Em consequência, e em defesa desta personagem, foram utilizados, é claro, os estereótipos negativos sobre o negro. A existência de uma Bugrinha negra seria também uma *traição* ao equilíbrio social sugerido por Afrânio Peixoto em seu romance, onde a sociedade aparece esterilizada, sem contradições básicas e conflitos de classe ou raça.

No caso de *Diamante Bruto*, a opção foi pelo mergulho na fonte popular, onde a questão racial não é minimizada. Por certo, outros exemplos desta mesma natureza podem ser encontrados na filmografia brasileira. Raros exemplos, projetos marginais e malditos que tentam minar a estrutura do Cinema enquanto instrumento do Poder. O Cinema, difusor da ideologia dominante, impõe à Sociedade uma representação dela mesma como uma textura homogênea.

\*\*\*

Em *Clima e Saúde*, de 1938, Afrânio Peixoto posiciona-se contra a definição de “doenças tropicais”, afirmando que o clima não pode ser apontado como causa de enfermidades. A tese é desenvolvida no sentido de que o clima quente do Brasil não é obstáculo para o florescimento de uma civilização europeia abaixo do equador. O único obstáculo importante a este projeto seria a presença do negro e do índio, um problema já em vias de solução:

\* Texto publicado originalmente na Revista de Cultura Vozes, ano 73, v. LXXIII, n. 3, p. 211–26, 1979. Atualizado pelo Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

“Há, crescente, a albumina branca (imigração europeia) para refinar o mascavo nacional. No Brasil, a grande raça – que assimilou e se depurará das outras duas, que são indesejáveis apenas por incultura e fealdade – é a raça branca. Em duzentos anos seremos todos brancos” (p. 64, Coleção Brasileira, 1976).

O que importa na absorção das “raças indesejáveis” é a destruição da cultura: “hoje em dia, muitos dos brancos do Brasil, de pele e cabelo, por certos índices, não escapariam ao labéu colorido. Um índice, por exemplo, náutico, ou relativo às volumosas nádegas, denunciaria o sangue negro ainda concentrado de muita branca ou morena bonita do Brasil (...). Mas nem falemos nisto: são brancos os que não se revelam escuros na alma. O mestiçamento psicológico é que é odioso” (p. 67). Segundo Afrânio Peixoto, o território nacional brasileiro pertence ao conquistador branco, já que os proprietários naturais, os índios (“sem cultura, sem governo, sem religião”), foram dizimados. Os negros não têm direitos sobre este território, desde quando não são nativos nem conquistadores. O que pressuporia e *justificaria* a ausência da Cultura Negra, da *alma* negra, na formação da nacionalidade.

## 1ª Fase: Cinema Branco

O cinema brasileiro nasceu com o século XX e encerrou uma primeira fase em 1930, a reboque das transformações políticas e sociais que ocorriam no país e atingido pelo advento do filme sonoro e pela exaustão dos surtos regionais de produção. Estes movimentos regionais, localizados no Nordeste (Recife), em São Paulo (Campinas) e em Minas Gerais (Cataguases), contribuíram decisivamente para que os mais diversos aspectos da sociedade brasileira fossem abordados. Descobrimo o novo meio de expressão, investigando a linguagem nova, os primeiros cineastas trataram objetivamente o homem do interior (*Brasa Dormida*), do litoral (*Aitaré da Praia*), da cidade (*Barro Humano*), a questão agrária (*João da Mata*), a infância marginalizada (*Sós e Abandonados*), a guerra (*Pátria e Bandeira*) – atingindo, nos últimos instantes desta primeira fase, um alto nível de criatividade, cujo exemplo maior é *Limite*, de Mário Peixoto (1930).

No entanto, os temas ligados direta ou indiretamente às etnias foram tratados de maneira ambígua, inconsistente – no que se refere ao índio, adaptações de *Iracema*, *Ubirajara* e *O Guarani* tornaram ainda mais melífluo José de Alencar; no que se refere ao negro, a diluição é absoluta: além da versão d’*A Cabana do Pai Tomás*, em 1910 (registrada por Alex Viany em *Introdução ao*

*Cinema Brasileiro*, INL, 1959, p. 33), sabe-se de uma adaptação de *O Mulato*, de Aluísio Azevedo (*O Cruzeiro do Sul*, de 1917, direção do italiano Vittorio Capellaro).

De 1898 a 1930, da colheita das primeiras imagens à chegada de Humberto Mauro ao Rio de Janeiro, filma-se uma *civilização europeia abaixo do equador* – um país de brancos, com alguns negros. O Cinema Brasileiro permanece impermeável à questão racial, refratário ao fenômeno do naturalismo cultural da jovem República e, em consequência, etnocêntrico. Um Cinema Branco, difundindo subjetivamente um modelo onde não havia lugar para o negro. Mas como evitá-lo?

A primeira fase do Cinema Brasileiro ignora a campanha de importação de “albumina branca”, que lhe é contemporânea e se transforma em Lei em 1920. Por suposto, ignora que os imigrantes europeus estavam chegando para suprir o mercado de trabalho criado com a Abolição e que estes imigrantes, ocupando o centro do sistema de produção, empurravam o negro para a periferia deste sistema. Neste período são fixados pela Classe Dominante os mecanismos seletivos através dos quais a sociedade brasileira do século XX reduz as chances do negro na escala social. É quando o poder oligárquico trata de criar novos e mais eficazes empecilhos ao surgimento de uma consciência étnica e de classe entre os negros, procurando estratificar a situação desorganizada e submissa a que foram lançados após a Abolição. É quando a discriminação, principalmente no âmbito educacional, se consolida como instrumento de dominação ideológica – e um princípio sistemático é estabelecido: a ascensão massiva do negro na escala social jamais será viabilizada; a ascensão individual é possível, contanto que renda dividendos ao sistema. É quando os cartórios e repartições públicas se esmeram na divisão da grande massa negra em mulatos, morenos, pardos, caboverdes, roxos etc. É quando surge, premente, a necessidade de uma teoria irrefutável sobre o mestiçamento a fim de evitar atuações coletivas dos negros, como a Frente Negra.

Mas este país não existe para o Cinema.

\*\*\*

No decorrer dos anos 1920, possivelmente alertados por Lênin (“o cinema é a mais importante das artes”), os líderes políticos mundiais perceberam a espantosa capacidade do Filme como transmissor de mensagens, informações, hábitos, comportamentos, ideias – as imagens *luminosas/transparentes/móveis* gerando um poder específico de comunicação, ao mesmo tempo objetivo e subliminar. Controlar este veículo, pondo-o a seu serviço, não

exigiu muito de quem já detinha os meios de produção – uma vez que o Cinema, para existir, depende de capital e tecnologia.

Em 1930, o Cinema assume o papel de um dos mais importantes (e seguramente o mais penetrante) difusores da ideologia da Classe Dominante em todos os países produtores de filmes. E o Cinema Brasileiro inicia uma segunda fase propagando o modelo cultural oficial – e, portanto, no que tange à questão racial, incorporando e divulgando a *doutrina* do mestiçamento –: um Cinema Mulato que se desenvolve até nossos dias e que só se ocupará diretamente da miscigenação em 1976, com *Tenda dos Milagres*.

## 2ª Fase: Cinema Mulato

O etnocídio negro tem início no momento mesmo em que os primeiros africanos escravizados desembarcam no Brasil, e prossegue História afora sem necessidade de uma codificação de princípios teóricos, de uma *doutrina* elaborada – que só se faz indispensável na Revolução de 1930, quando a oligarquia perde poder material e procura justificativas culturais para o seu projeto de nação.

Gilberto Freyre 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, Freyre 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). Desencorajando os discriminados a tomarem consciência da discriminação – e, portanto, drenando a possibilidade de aglutinação e reação efetiva – a *doutrina* serviu aos propósitos *conciliatórios* de Getúlio Vargas, erigindo-se em ponte ideológica entre a Oligarquia vencida e a Revolução vitoriosa.

(É sintomático que a única organização política importante pós-Abolição, a Frente Negra, tenha sido proibida por Vargas no momento histórico em que se estabelecia o debate nacional sobre *Casa Grande & Senzala*. A Frente foi fechada quando tentava se estruturar como Partido Político. Se aceitamos o fato de que a Revolução de 1930 não se esgota em Vargas, processando-se criticamente até o golpe militar de 1964, será sintomático também o fato de Gilberto Freyre ter sido convidado a assumir o Ministério da Educação e Cultura do novo regime e colaborado na criação do

projeto político da Arena).

\*\*\*

No alvorecer dos anos 1950, o Cinema Brasileiro tem uma concepção meramente epidérmica do negro: principalmente a fêmea negra (como reflexo do machismo de nossa sociedade) é apresentada e oferecida como *objeto* de prazer. A incidência desta *utilização* do Corpo negro cresce geometricamente da Chanchada da Atlântida até a Pornochanchada dos anos 1970, 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 este 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 avoca e confirma o sentido pejorativo da palavra Mulato (que vem de *mula*).

No entanto, não será apenas no âmbito da comédia, dos filmes de baixa qualidade ou pouca inspiração que se pode detectar a postura negativa com relação ao negro. Ela é marcante também entre filmes lastreados por preocupações estéticas e sociais e pelo gabarito de seus realizadores. Este também é um Cinema Mulato, induzindo o espectador a aceitar como definitivo e imutável o reduzido espaço político destinado ao negro na Sociedade Brasileira. “O negro tem o seu lugar e deve permanecer nele” – poderia ser o lema, por exemplo, da Companhia Vera Cruz (cujas produções eram classificadas na época como “filmes sérios”).

Nesta perspectiva, filmes como *A Escrava Isaura* (o romance de Bernardo Guimarães mereceu duas adaptações cinematográficas, a primeira em 1930, direção de Antônio Marques da Costa, a segunda em 1949, direção de Eurides Ramos), *Favela dos Meus Amores*, de Humberto Mauro (1935), ou *João Negrinho*, de Osvaldo Censoni (1958) não estariam fora de um levantamento a respeito – justamente porque não se atêm à questão racial latente nos assuntos abordados.

A inversão desta atitude (o ater-se *apenas* à camada negra) alcança os mesmos resultados discriminatórios em *Orfeu do Carnaval* (*Orphée Noir*, 1959), direção do 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. Contrafações deste tipo são comuns em realizações declaradamente estrangeiras, como *Favela*, do argentino Armando Bó (1961), e *O Santo Místico*, do francês Robert Mazoyer (1963).

\*\*\*

*Moleque Tião* (1943), *Também Somos Irmãos* (1949) e *Sinhá Moça* (1953) abordam o problema de frente, tendo-o como núcleo dramático e, forçosamente, enfocando-o com maior nitidez. O primeiro, um argumento de Alinor Azevedo realizado por José Carlos Burle, é em parte inspirado na vida do negro Sebastião Prata – nome de batismo de Grande Otelo, protagonista do filme. O trabalho de Otelo, emocionado, cria uma atmosfera de simpatia em torno de sua figura – um *gancho* utilizado por Burle para envolver toda a situação em um desbotado sentimento de complacência, mais uma vez a aceitação passiva do que está *estabelecido*. Uma complacência que minará, anos depois, uma segunda investida da dupla Azevedo-Burle sobre problemas étnicos: *Também Somos Irmãos*, com um elenco de atores negros. Narrando dificuldades e traumas de personagens atingidos pelo preconceito de cor, o filme escamoteia as razões e a dimensão deste preconceito no tecido social brasileiro, limitando-o a atitudes individuais ou, no máximo, à atitude de setores minoritários da Classe Dominante que, algum dia ou por alguma razão, reconhecerão o seu erro. Ou seja, uma ótica casuística que emerge do argumento e é agravada pelo tom adocicado da direção.

*Sinhá Moça*, um dos poucos sucessos da Vera Cruz, é uma visão paranoicamente burguesa da libertação dos escravos, escrito por uma senhora da alta sociedade paulista (Maria Dezzone Pacheco Fernandes) e dirigido por Osvaldo Sampaio e pelo anglo-argentino Tom Payne. Uma comunidade feudal é sacudida pela campanha abolicionista e se fraciona – a ponto de uma personagem (interpretada por Anselmo Duarte e nos remetendo imediatamente à figura do Zorro) apresentar-se como escravocrata à luz do dia e como audaz e lírico libertador de negros na calada da noite, dando com a mão esquerda e tomando com a direita. Devido ao vigoroso desempenho de Henricão no papel de um líder negro, uma leitura menos atenta do filme nos leva a acreditar que alguma importância se lhe é dada – contudo, não será necessária uma análise mais apurada para perceber que o carrossel gira em torno dos Senho-

res, de suas paixões, temores e idiossincrasias, e o que importa, o que realmente conta, é o destino destes Senhores. Revisto hoje, *Sinhá Moça* é uma amostra do comportamento que determinou a situação do negro após a Abolição, que o forçou a percorrer um trágico caminho: de escravo a marginal.

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. Este equilíbrio percentual tampouco é alcançado no Cinema Novo e na Embrafilme dos anos 1970, apesar da considerável ampliação do *gueto negro* que se verifica nas telas de 1960 a esta parte.

### Negro/Povo: Cinema Novo

Das controvertidas *paternidades* do Cinema Novo, a de Nelson Pereira dos Santos é a menos discutível: os expoentes do movimento não se cansaram de apontar *Rio 40º* e *Rio Zona Norte* como uma indicação segura do caminho a seguir. Vale notar o pouco tempo que decorre entre o lançamento (1955 e 1957) destes filmes – onde uma nova postura e, conseqüentemente, uma nova linguagem são definidas no Brasil – e a eclosão do Cinema Novo, que existe como impulso mais ou menos articulado a partir de 1960. 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.

Realista, ágil, documental, *Rio Zona Norte* denuncia a espoliação de um compositor popular, um favelado (Grande Otelo), no contato com os manipuladores do Rádio e do Disco. Um artista negro tão espoliado e tão digno de atenção como o operário branco, o camponês caboclo e o índio expulso de suas terras. É o enfoque que se estriará através de obras altamente qualificadas como *A Grande Feira*, de Roberto Pires (Chico Diabo lutando contra a exploração dos feirantes de Água de Meninos, tentando explodir os depósitos da Esso), *Assalto ao Trem Pagador*, de Roberto Farias (Tião Medonho levando o produto do grande roubo para a favela, fazendo vir à tona dolorosas intimidades da miséria), *A Grande Cidade*, de Carlos Diegues (Calunga portando um alto grau de consciência proletária) e de todas as personagens negras que despontam neste cinema

de Esquerda – correspondente às tendências da abertura liberal juscelinista e da posterior radicalização janguista. 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.

\*\*\*

Glauber Rocha, líder e principal ideólogo do Cinema Novo, explicita esta posição no momento mesmo do desabrochar do movimento, ao rodar *Barravento* em 1961 – um filme que ainda hoje suscita acaloradas discussões no terreno étnico. Aliando sua própria in/formação filmica (minuciosa e sofisticada no que se refere ao conhecimento da linguagem clássica, experimentalista e rebelde enquanto projeto pessoal) a formas populares de expressão, ditas primitivas, Glauber enquadra e detalha uma aldeia do litoral baiano para denunciar a exploração dos pescadores por parte do dono da rede de pescar – pelo detentor do meio de produção. Uma crítica social panfletária que se pretende acima do fato da aldeia ser habitada por negros e dedicar-se ao culto de Orixás afro-baianos. Não que o fato, obviamente, seja desconsiderado pelo cineasta – ao contrário, serve de suporte ao desenvolvimento de uma ideia que contém em si mesma a condenação a qualquer fracionamento das camadas proletárias e a qualquer manifestação individual ou coletiva, nestas camadas, que possa interferir ou adiar a libertação: o tema é o conflito de Classes e a opção é a Revolução popular.

*Barravento*: o pescador Aruan e seus companheiros, envolvidos com a magia do Candomblé, não tomam consciência da espoliação e, por isso, não encontram soluções para ela. Firmino, que abandonou a aldeia e se *politizou* na cidade, é o pescador consciente e militante, contrário ao misticismo (*alienação*), destruindo a rede (*instrumento de opressão*) e insuflando os pescadores à luta pela emancipação. A princípio Aruan discorda de Firmino e *cobra* sua identidade (Firmino *ainda* seria um Pescador? *Ainda* seria um Negro?), mas termina concordando: abandona o Candomblé e lidera a feitura de uma rede própria para a aldeia.

O fato dos espoliados serem negros, brancos ou amarelos é contingencial, não é determinante. A aplicação deste princípio – um componente da Teoria dos 3 Mundos de Mao Tsé-Tung – caracteriza a produção do Cinema Novo, dos Centros Populares de Cultura e, de resto, toda a produção *engajada* da primeira metade dos anos 1960. “O cineasta tricontinental deve transmitir a ação antes da reflexão e seu cinema é principalmente um trabalho de agitação (...), um trabalho de guerrilha” – diria Glauber em 1968 (*Teleciné*, n. 140). Antes, no lançamento de *Barravento* no Festival de Santa

Margarita Ligure, Itália, 1962, resumiria sua opinião acerca da presença negra em seu filme: “na América Latina somos todos negros”. E, com relação ao *misticismo alienante*, a condenação não se resumiria aos negros: são brancos e europeus os *místicos* de *O Leão tem Sete Cabeças* (o padre) e de *Cabeças Cortadas* (o cego).

A posição de Glauber se modifica nos filmes seguintes: embora continue apontando uma alienação mística que paralisa a ação revolucionária, abre um canal onde esta conotação pode deixar de existir, retornando a exemplos de seu próprio universo ficcional, como o papel histórico de beatos e cangaceiros místicos que se levantaram em armas contra o Poder estabelecido. Esta revisão conceitual – condizente com o sentido insurrecional de toda sua obra – não se faz precisamente no campo da cultura racial, mas sim no campo da cultura popular: já em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, os portadores da ideia e da força revolucionária são *místicos* (a Santa branca e o Santo Guerreiro negro) e em *Cabeças Cortadas* toda a ação libertária se faz como um ritual religioso e o poder conquistado pelos pobres é simbolicamente entregue a uma *santa* camponesa.

É possível que a semente desta mudança de atitude esteja lá mesmo em *Barravento*, na sequência da luta de capoeira entre Aruan e Firmino, o primeiro cobrando do segundo a sua *identidade racial*. Em 1960, o conflito Aruan/Firmino tem de ser solucionado com rapidez e a favor de quem levanta a bandeira da ação imediata, já que se trata de “um trabalho de guerrilha”: não há *tempo* nem *condições* para analisar o conflito de outro ângulo. Inclusive verificando se existe mesmo um conflito ou se a coexistência das duas concepções em uma só ideia de Ser (Aruan/Firmino) não seria uma matriz da cultura negra. A luta de capoeira sob os coqueiros é uma semente, uma indagação, que não será percebida na agitação cultural dos anos 1960 – a não ser pelo próprio autor do filme, que a retoma e a contradiz: “*O Dragão da Maldade* desmente – e realiza – a lição de *Barravento* e de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, como coloca Barthélémy Amengual em *Os Caminhos da Liberdade* (Glauber Rocha, Paz e Terra, p. 110).

\*\*\*

A relação de *Barravento* com o Negro Brasileiro enquanto entidade étnica-cultural é, pois, subjetiva. Em 1963, Carlos Diegues filma *Ganga Zumba*, narrando, a partir de um romance de João Felício dos Santos, os primeiros tempos do Quilombo de Palmares. Pelo próprio assunto e 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. O filme de Diegues indica o caráter objetivo desta relação. Objetivo no sentido de recusar o tratamento dispensado ao negro durante o primeiro meio século de cinema brasileiro, de propor um resgate pelo Cinema (ou pela Cultura Dominante) do peso e da projeção histórica do negro na formação do país.

Todavia, o ponto nevrálgico da relação Negro-Cultura Dominante não se encontra nesta projeção. E, portanto, Diegues não responde à indagação capital desta relação: com sua câmara imersa em uma nascente *nação negra* sob forte pressão exterior, elaborando sua narrativa nos limites deste enquadre, na verdade Diegues não carece responder, nem há espaço no *conteúdo* de *Ganga Zumba* para um encaminhamento ou sondagem da questão: em Palmares seria estúpido indagar se o negro, para se conscientizar e lutar pela sua liberdade, terá de negar sua cultura racial.

Mas Palmares foi extirpado do mapa a ferro e fogo e o projeto cultural da *geração de 1960* foi violentamente interrompido. O Cinema Novo, o CPC, o Teatro de Arena foram criados e desenvolvidos por setores radicais da pequena burguesia que, apoiados ideológica e materialmente pelo Governo, lançaram-se em voo cego em direção à Cultura Popular. Se estas frações da Classe Média realmente conseguiram produzir ou mesmo vivenciar manifestações desta cultura ou se apenas produziram algo que consideravam *cultura popular* segundo seu próprio ajuizamento, é um ponto atualmente em discussão.

## AI-5

Mas esta discussão não existia em 1968, quando o projeto desta geração é forçado a se contrair até à asfixia e muitos intelectuais e artistas, traumatizados, impossibilitados de uma avaliação clara e isenta do trabalho realizado, tenderam a estratificar experiências inconclusas – como, por exemplo, a relação do Cinema Novo com o Negro. (Um efeito retardado deste traumatismo pode ser observado hoje, quando os jovens revolucionários burgueses do início dos anos 1960, maduros e marcados de cicatrizes, retomam sua parcela de poder no Modelo Dominante: muitos deles aliam à defesa de soluções políticas às vezes radicais uma atitude conservadora no que se refere à Cultura Nacional).

Dentre os produtores de bens culturais dos anos 1960, os cineastas foram os que mais radicalmente retomaram suas atividades em termos de influência social e de distensão com o Governo Militar. A Embrafilme nasceu no Governo Médici como resultante

de entendimentos entre o então Ministro de Educação e Cultura Jarbas Passarinho e um grupo de cineastas do Cinema Novo ou ligado a ele – tendo sido escolhido como diretor geral da empresa um escritor e jornalista (Noênio Spínola) oriundo do movimento dos Centros Populares de Cultura.

Mas o cinema que passa a ser produzido sob a tralha repressiva desse período nada tem do caráter revolucionário e generoso do Cinema Novo – é um *cinema de costumes* esvaziado de conotações ou compromissos sociais, onde a participação negra volta a ser relegada a um plano de mero registro físico. No entanto (e aí é evidente uma herança do Cinema Novo), este registro já é bem mais amplo: os pretos estão em quase todos os filmes como uma presença natural, correspondendo à realidade da Sociedade Brasileira quanto à ocupação de um *espaço material* pelos negros. Não existe, contudo, qualquer embasamento crítico neste registro, não existe qualquer proposta relativa a uma 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 coparticipação 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. No que diz respeito à Religião, por exemplo – os cultos negros relegados à categoria de folclore ou *subcultura*, sem que o próprio *avanço* de Glauber em *O Dragão da Maldade* seja levado em conta.

(E cito a Religião buscando esclarecer o quanto de enganoso pode existir nesta atitude, uma vez que a religiosidade negra não pode ser abordada segundo critérios estagnados, segundo o pre/juízo europeu do “ópio do povo”. Trata-se de manifestação inteirada, socialmente dinâmica, que em várias ocasiões sustentou impulsos libertários – como aconteceu com a organização iniciática Ogboni, o Islã Negro da Bahia, principal elemento aglutinador das revoltas do século XIX).

\*\*\*

Em 1975, no Governo Geisel, a Embrafilme é reorganizada (novamente com subsídios fornecidos pelos remanescentes do Cinema Novo) com o intuito de elevar a qualidade da produção cinematográfica e aumentar sua participação no mercado exibidor brasileiro controlado pelos grupos multinacionais. A partir deste momento delineiam-se os traços do que poderá ser considerado o Filme Brasileiro dos anos 1970: empavonado, colonizado, mer-

cantilista, encaminhado pelo Governo (que o assume inclusive como ônus financeiro), sujeito aos ditames do autoritarismo das elites, que frustra ou proíbe qualquer proposta de acento social.

Este *modelo* se caracteriza pelo mimetismo, por uma *alienada* preocupação em assimilar a *linguagem* do cinema multinacional, sem perceber (ou fingindo não perceber) que esta *linguagem* codificada pelo cinema colonialista é parte integrante da ideologia da dominação. E atinge o último ano da década sob a suspeição de haver desviado o Cinema Brasileiro da opção que o manteve vivo e motivado no decorrer de quase um século, ou seja: a inventiva (Humberto Mauro, Mário Peixoto, a chanchada da Atlântida), a descodificação (Cinema Novo), a busca de uma expressão própria que atenda às especificidades de um projeto cultural brasileiro.

Este cinema *uniforme* dos anos 1970 emposta-se como uma expressão altamente institucionalizada até há dois anos, quando as aberturas políticas o impelem, em um movimento global, a uma auto ponderação sobre sua própria miséria cultural e (ao que tudo indica) a uma reação a seu próprio esvaziamento.

\*\*\*

Há que anotar, em 1975, a realização de *Xica da Silva*, por Carlos Diegues, mais uma vez recorrendo a um romance de João Felício dos Santos – a história de uma escrava negra que seduz o Senhor através da excitação sexual e consegue dele a graça de viver como uma Sinhá branca, isto é, com roupas de seda, perucas e boa alimentação. O que significa, no cômputo geral Negro-Cultura Dominante, a ênfase sobre uma negra a quem outras negras servem como escravas? Sobre uma Xica da Silva que não utiliza o poder alcançado em prol da libertação de seu povo? Diegues mostra um grupo de escravos rebeldes a quem a nova situação de Sinhá atingida por Xica de nada serve – mas não aprofunda esta compreensão até o ponto de denunciar Xica da Silva como fator paralisante da luta libertária.

Se este aprofundamento existe, como intenção, está dissolvido no entusiasmo com que a figura de Xica é retratada, na mistificação de seus segredos genitais – e na própria beleza visual do filme. Assim, será o mesmo realizador de *Ganga Zumba* a novamente *objetivar* a relação Cinema Brasileiro-Negro. Desta vez levantando o véu sobre outro *princípio* desta relação: o negro com possibilidade de ascender na escala social enquanto Indivíduo e sem possibilidades de concretizar esta ascensão ao nível de reivindicação coletiva.

## 1976: Tenda dos Milagres

Crisol de etnias e culturas, apta a indicar o caminho para nossa *consciência racial*, a Bahia é a tenda dos milagres – a miscigenação, o sincretismo, a sensualidade e a cordialidade como elementos fundamentais de uma pretendida *raça* brasileira. O filme provocou amplo debate sobre o assunto, sendo acusado de subtrair aos negros o direito e a oportunidade de desenvolver um senso de identidade grupal ao pregar a mestiçagem como remissão da Cultura Brasileira. A importância de *Tenda dos Milagres* reside justamente no fato de haver possibilitado esse debate a partir de uma manifestação filmica, no fato de apresentar-se como uma referência de conscientização do Cinema Brasileiro ante a questão racial – e, paralelamente, quanto a seu próprio posicionamento ideológico.

A crítica cinematográfica e setores esquerdistas investiram contra a dualidade da personagem amadiana (o *branco* Pedro Arcanjo, intelectual e materialista, convivendo no mesmo corpo com o *negro* Oju Obá, sensual e místico), denunciando nesta hibridez a intenção de reforçar o embranquecimento da *raça brasileira*. A discussão em torno de *Tenda dos Milagres*, entretanto, esgotou-se nos próprios limites do filme, evitando uma prospecção (cujo rumo o filme indicava) do próprio Cinema Brasileiro como um todo, como expressão articulada do Poder.

Sabe-se que o processo de caldeamento racial é irreversível no Brasil e que este país jamais será *branco*, no sentido da pigmentação da pele – neste aspecto a *doutrina do mestiçamento* é apenas redundante. Seu caráter discriminatório e falaz revela-se na negação de uma Cultura Negra no Brasil, rejeitando a existência de um complexo simbólico negro, radical e estruturado. O que resulta na subestimação das manifestações desta cultura, consideradas diversões inconsequentes ou caso de polícia e relegadas a um nível de *lixo cultural* – de onde a Classe Dominante extrai uma alta dosagem de sensualização (para seu próprio deleite e gozo). *Tenda dos Milagres* põe a nu esta situação do negro na escala dos valores socioculturais e, por extensão, o seu espaço político no Cinema Brasileiro.

Existe uma defasagem entre o romance e o filme influenciando na clareza com que a questão racial é evidenciada. Jorge Amado trata o assunto de maneira voluptuosa e torrencial, como se escrevesse com as mãos em fogo, jogando com indagações e fracionamentos, intimamente envolvido com o mundo de Pedro Arcanjo – no intuito de definir uma realidade regional: uma *nação baiana* como

ele a sente e vive, onde a presença negra é *mais forte* do que em qualquer outra parte do Brasil e onde, devido ao equilíbrio de forças, o desentendimento entre as etnias ocasionaria um conflito de proporções alarmantes. Nelson Pereira dos Santos aborda o assunto de maneira fria e distante, sem qualquer intimidade ou envolvimento, o que resulta em uma visão esquemática e onde não se conota o salto entre o racismo de Afrânio Peixoto (“a mestiçagem psicológica é que é odiosa”) e a constatação de Jorge Amado – de que o mulato baiano, pelas circunstâncias e meio, não o será apenas na cor, mas também na *alma*, como Arcanjo/Oju Obá –, o que implica na aceitação da existência de uma Cultura Negra e de sua função natural como Componente e não como *lixo* ou resíduo cultural.

Fascinado e vacilante frente ao tumulto cultural da Bahia, contido e cerebral ante as inferências raciais deste tumulto, Pereira dos Santos *enxuga* o manancial amadiano – cuja essência não se contém no arcabouço, mas se espria na carnalidade. E é esta esquematização, este desenho de traços limpos e de vazamentos, que confere ao filme a sua nitidez como espelho da questão racial e da inclusa relação do Cinema com o Negro – sendo bizantina qualquer especulação sobre se tal resultado foi atingido consciente ou inconscientemente pelo realizador (um dos mais férteis cineastas brasileiros, em cuja obra são evidentes as preocupações sociais).

## 1980: Realizadores Negros

Acredito que seria justificado afirmar que *Tenda dos Milagres*, assim ou assado, funciona como um divisor de águas na história do envolvimento Cinema-Negro. Não apenas pelo que diretamente lhe diz respeito (o fato de injetar no cinema uma discussão sobre culturas raciais), mas também porque, a partir de 1976, observadores mais atentos poderão notar o surgimento de propostas, cineastas, filmes preocupados com uma investigação da Cultura Negra como fator Substantivo (e não Adjetivo) na composição da essencialidade brasileira – uma indicação otimista de que o Cinema Brasileiro, nos anos 1980, poderá romper alguns flancos do etnocentrismo cultural dominante.

(Que não me compreendam mal: esta Cultura Negra, este fator Substantivo, não se assenta em uma *raiz africana* imutável – não há como resistir a quatro séculos de distanciamento geográfico –, mas sim em uma estrutura específica forjada no decorrer do etnocídio brasileiro e caudalizada por várias fontes: a luta pela liberdade, a resistência à destruição, a opressão, a discriminação, a miséria e, *também*, o que restou desta *raiz africana*, supostamente o que

lhe era mais profundo).

Alguns dados concretos atestam esta tendência como também sua potencialidade na conquista de espaço – tais como as *performances* de *Samba da Criação do Mundo*, *Força de Xangô* e *Na Boca do Mundo*, todos de 1979, no mercado exibidor, isto é, entre *consumidores* de Cultura. *Samba da Criação do Mundo*, de Vera Figueiredo, propõe-se a narrar o gênesis segundo a tradição Nagô, ordenando suas imagens a partir do livro *Os Nagô e a Morte*, de Juana Elbein dos Santos, da preparação do desfile da Escola de Samba Beija-Flor em 1978 e do próprio desfile no Carnaval. Tratando de figuras de Axé, da instituição do Babalaô, de mitos milenares, o filme se ressentido de profundidade, em alguns aspectos é até mesmo superficial (o que se evidencia quando a defasagem entre a narração e a imagem é mais marcante), mas não é uma proposição incorreta e, assim, já não mais apresenta o caráter inibidor do Cinema Brasileiro no que se refere a temas de conteúdo negro. *Samba da Criação do Mundo* insere ludicamente alguns juízos desconhecidos (e possivelmente reveladores) no *mercado ideológico* do Cinema Brasileiro.

A *Forção de Xangô*, de Iberê Cavalcanti, baseado em um conto de Caribé, é uma comédia onde entidades de Candomblé baiano e da Umbanda carioca se relacionam e, materializados, convivem com os mortais. Um estilo despejado, um tom de brincadeira e euforia, momentos de humor efervescente (como a sequência de Grande Otelo procurando uma bananeira), um jeito amoroso de fotografar a Bahia – o filme tem motivos para ser um sucesso de público. Mas este não é o nosso assunto. Nos limites a que nos propomos (a relação do Cinema Brasileiro com a Cultura Negra), *Força de Xangô* acrescenta pouco – “é apenas bem-intencionado”, como disse uma estudante negra paulista em um dos debates ocasionados pelo filme (as boas intenções que, segundo o adágio, enchem o céu judaico-cristão). Este *pouco* de *Força de Xangô* (isto é: uma certa *isenção de ânimo*, um toque liberal com respeito a temas religiosos negros) é aqui admitido porque se trata de uma inserção na Comédia brasileira, um dos focos mais insidiosos de discriminação, onde o Negro sempre esteve em plano de inferioridade mental e onde temas negros serviram apenas de alvo a achincalhes e agressões.

\*\*\*

O florescimento de uma corrente de cinema ficcional compromissada com um entendimento mais veraz e honesto do negro brasileiro é passível, porém, de contradizer e anular seus próprios méritos se não for capaz de compreender a dimensão de Sensua-

lidade no universo negro. Na contextura cultural africana o Corpo é elemento catalisador da relação (sempre voluntariamente ativa) do Homem com a Natureza. Uma variada gama de indícios nos autoriza a supor que este Conceito é uma daquelas vertentes mais profundas da *raiz africana*, um dos elementos sobreviventes. Na complexa cosmogonia negra, a ideia de Religião é o próprio espaço do Homem – um *espaço sagrado* preenchido pelo movimento do Corpo, por suas vibrações e seu conteúdo sexual, isto é, cósmico. A manifestação desta vertente é percebida e difundida pela Classe Dominante brasileira apenas ao nível da excitação – desde a época em que senhores feudais violavam escravas até o sucesso do espetáculo carioca *As Mulatas que não Estão no Mapa*. Um cinema de cunho negro terá de superar este preconceito – não, é óbvio, *despindo* o negro de sua beleza corpórea e do fascínio que exerce sobre as outras etnias, mas fazendo valer a concepção fundamental do Corpo Negro, resgatando-o da função prostibular que lhe foi imposta.

\*\*\*

É também a partir de 1976 que os documentaristas se detêm com maior acuidade sobre assuntos diretamente relacionados com os negros, realizando nos últimos 3 anos um número de filmes superior a toda produção sobre o tema dos 15 anos anteriores. *Abolição da Escravatura*, de César Nunes, *Os Açorianos e o Divino*, de Lyonel Lucini, *Dança Negra*, de Siri Azevedo, *Teatro Negro*, de Daniel, *Quilombo*, de Aidar João Israel, filmes sobre intelectuais e artistas negros importantes (a exemplo de *Nunes Pereira*, de Vander Sílvio, *Paulo Moura*, de Paulo Roberto Martins, *Paraíso*, *Juarez*, de Thomas Farkas) demonstram interesse crescente.

Destacam-se nesta recente produção documental *Arte Sacra Negra* (realizado por Juana Elbein dos Santos no Axé Opó Afonjá, Bahia, com assessoramento direto do Asobá, Deoscóredes Maximiliano dos Santos) e os últimos filmes de Geraldo Sarno. *Arte Sacra Negra* traz informações novas e valiosas sobre as linhas-mestras da simbologia da arte cultural nagô e é bastante didático para estabelecer correções na avaliação estética que o modelo dominante impôs à arte negra em geral. Concebido e produzido no seio de uma comunidade negra, contando com coautores negros, este filme coloca, paralelamente, a questão da *autenticidade*: qual o nível de eficácia do instrumental ideológico cinematográfico (modelo dominante) na apreensão dos códigos culturais negros? Qual o índice de distorção que pode ocorrer entre as intenções (por melhores que sejam) de um cineasta sem vivência catártica destes códigos e o resultado na tela?

Em *Espaço Sagrado* (curta) e principalmente em *Iaô* (longa-metragem), Geraldo Sarno mostra-se consciente da questão, chegando mesmo a grafá-la em uma seqüência do último filme, quando o produtor de bens culturais (instrumental dominante), isto é, o próprio cineasta, participa de uma cerimônia ritualística que o autoriza e esclarece a respeito do tema que está abordando. *Iaô*, sobre a iniciação de três Filhas de Santo em Cachoeira, Bahia, denota o mesmo cuidado de *Arte Sacra Negra* (como também *Espaço Sagrado*), no sentido de evitar distorções de ordem cultural e, ao evitá-las, também estabelece correções na avaliação do modelo dominante, desta vez quanto às significações ritualísticas do Candomblé e sua indissolúvel unidade com o fruir cotidiano, corriqueiro, de uma comunidade negra. 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 que o cinema possa exprimir *autenticamente*, sem equívocos perniciosos, nos créditos de *A Casa das Minas*, uma tradução do sistema simbólico afro-brasileiro. (Esta opção aparece em fase de produção, sobre o culto Vudu, baseado no estudo homônimo de Nunes Pereira e com sua participação nas decisões básicas da criação).

\*\*\*

Registre-se também o até então inédito intercâmbio cinematográfico Brasil-África, que já produziu, além de 25, dos brasileiros José Celso Martinez Corrêa e Celso Lucas (um filme extraordinário sobre a luta de independência de Moçambique), *A Deusa Negra*, do nigeriano Ola Balogun (ficção narrando a viagem de um africano ao Brasil em busca de parentes, descendentes de escravos – uma busca às origens trilhada ao contrário) e *Moçambique*, de Geraldo Sarno (em fase de montagem,<sup>1</sup> sobre a experiência do Cinema Popular que ora se desenvolve no país africano, em franco processo revolucionário).

Algo, pois, está ocorrendo a partir da polêmica acionada por *Tenda dos Milagres* – o que, afinal, confirma um de seus aspectos, o positivo. Uma visão abrangente de nossa história cinematográfica até meados da década de 1970 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.

A *presença física* do negro no Cinema Brasileiro quase sempre foi valorizada pelo trabalho de intérpretes excepcionais, pelos dotes de Ruth de Souza, Lídio Silva, Vera Regina, Lea Garcia, Mário Gusmão, Eliezer Gomes, Henricão, Jorge Coutinho, uma estirpe cuja imagem mais forte é a de Grande Otelo. Esta *valorização* do espaço restrito em que se movimentam ocorre, em alguns casos, não apenas pelo talento destes intérpretes, mas também em decorrência de sua consciência política e racial. É o caso de Antônio Pitanga, que, através de dezenas de filmes, esboça o painel social do negro no Brasil – como guerreiro (*Ganga Zumba*), cangaceiro (*Os Cangaceiros de Lampião*), portuário (*Bahia de Todos os Santos*), agitador (*Barravento, A Grande Feira*), operário (*A Grande Cidade*) – recusando papéis que contenham uma ideia negativa do negro.

O trabalho de artistas deste quilate tem um peso na configuração do Cinema Brasileiro, mas não um peso decisivo – uma vez que o controle ideológico (e econômico) de um filme é exercido por diretores e produtores. 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 ou menor grau) na música, na dança, no teatro (a experiência de Abdias Nascimento com o Teatro Negro) e na literatura? A resposta está no próprio Cinema, no caráter industrial de sua produção. O filme é Arte, o Cinema é indústria – mas não na mesma dimensão em que um livro é Arte e sua edição e distribuição é indústria, desde quando um livro pode ser escrito sem o apoio de uma editora (apenas com papel e lápis), enquanto um filme não será rodado (às vezes nem mesmo roteirizado) sem o apoio da indústria cinematográfica: o filme é um produto de alto custo operacional – extremamente caro para uma camada da população (a negra) onde o poder aquisitivo é um dos mais baixos do mundo. O Cinema é pensado e feito pela e para a Classe Média, que o consome e informa. Ou seja, é um terreno fechado à invasão de proletários – faixa em que se encontra a esmagadora maioria dos negros brasileiros.

\*\*\*

Recentemente, três atores negros invadiram este terreno e dirigiram filmes, isto é, escolheram temas, intérpretes, locações, escreveram os roteiros e determinaram as posições da câmara, além de controlar financeiramente a produção. Em 1977, Waldir Onofre rodou *As Aventuras de um Padeiro* (produção de Nelson Pe-

reira dos Santos); em 1978, Zózimo Bulbul realizou documentários; em 1979, Antônio Pitanga lançou *Na Boca do Mundo*. Pouco a dizer sobre o filme de Onofre, comédia de costumes utilizando elementos da Umbanda. Mas muito a pensar sobre o filme de Pitanga: em Altafona, norte do estado do Rio, um casal de namorados deseja emigrar para cidades melhores – ele garagista, ela pescadora de caranguejos, ambos negros / uma turista, branca, rica, sofisticada, apaixonou-se pelo garagista, corrompe suas relações com a namorada e torna-se *proprietária* de ambos / após saciar seu desejo sexual, a turista destrói o rapaz negro, literalmente: queimando-o / e leva a pescadora negra para a cidade grande, como sua empregada.

A estreia de Pitanga como realizador, com um filme tão contundente e um inegável conhecimento do *métier*, é uma conquista real, material, da Cultura Negra no terreno de uma Tecnologia Reservada, o direito à manipulação de um instrumento de Poder. Vale enfatizar que este é 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*.

Esta operação (a penetração da Cultura Negra, discriminada, em uma Tecnologia Reservada, discriminante) encerra suas armadilhas. Uma vez que os negros são pobres – e, portanto, sem possibilidade de *avançar* economicamente na produção cinematográfica –, a penetração só é viável individualmente ou a nível de pequenos grupos atuando no cerne do sistema de produção: ou seja, uma missão para Artistas, que terão de se impor como tal. Sabe-se (é um fenômeno conhecido e analisado) que quando um artista negro é projetado no espaço do Modelo Dominante Brasileiro corre o duplo risco de ser rapidamente rejeitado ou vorazmente deglutido e reciclado segundo os interesses deste Modelo: um processo de envolvimento e desenraizamento muitas vezes brutal. É necessário, pois, usar couraça.

Transcrição: Gabriela Barbosa e Glaura Cardoso

## NOTA

1. Nota desta edição: O curta-metragem foi lançado sob o título *Plantar nas Estrelas*. Para mais informações: <[http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=arq\\_cultura&pagfis=2559](http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=arq_cultura&pagfis=2559)>.

## BLACK-AND-WHITE OR COLORIZED (BLACK PEOPLE AND THE BRAZILIAN CINEMA)\*

Orlando Senna

translation: Henrique Cosenza

### Introduction: *Diamante Bruto*

Answering to a cinema crew's proposal, the 2,500 dwellers of Lençois, Bahia, actively participated in the creation of *Diamante Bruto*, shot in 1977. The proposal was to make a *collective movie* – an attempt toward that – about the community, its extractive economy, its social structure. The population broadly discussed this subject and came to a consensus about two aspects: the movie was going to have a fictional load, a narrative story; this story would be Bugrinha's, a tragic love affair between a poor woman and a rich man, a well-known *situation to everybody* in the diamond zone.

For the prospectors, the basic segment of the community, the reference was the oral tradition of the mines, the collective memory of a fact elevated to the category of a Myth due to its clarifying, dramatic and summarizing context in respect to social and *racial* relations in the region. Bugrinha is a Black prospector, reflecting the ethnic predominance of Chapada Diamantina – which imported massive amounts of enslaved Africans for half a century of feudal splendor. For the economic and intellectual elites, as well for the middle class, the reference was Afrânio Peixoto's novel *Bugrinha*, written in 1922 and *inspired* in oral tradition. Afrânio Peixoto's Bugrinha is brunette with straight hair and is a member of a family in upward mobility, her father got *promoted* from a prospector to a cowboy.

As expected, the two references got in conflict in many matters, specially the racial one. The local intellectuals, spokespeople of the dominant class, accepted Bugrinha as a prospector, in the name of reality. But they wouldn't admit a Black Bugrinha, in the name of loyalty to Afrânio Peixoto. The appropriation and the whitewashing of the popular character/symbol are engendered in a way that result in a new dramatic figure, now answering to the symbolic needs of the middle class.

In the composition of this figure some sensual features (horizontal) of the original character remain and the stronger

features (vertical) disappear to give space to cultural values from the dominant class. Emptied of its popular substance, the *brunette* Bugrinha is shaped and evolves according to petit bourgeois (pre) concepts, representing the concerns consonant to this new perspective. The middle class of the region considered to be *untrue* the existence of the mythological Black Bugrinha – the character they knew and supported, the character that reflected their symbolic needs was essentially *White*, with no contact with the Black universe of Chapada Diamantina, nor its religion (the Jarê). Therefore, to defend this character, negative stereotypes of Black people were used. The existence of a Black Bugrinha would be also a *betrayal* of the social equilibrium suggested by Afrânio Peixoto in his novel, where society is portrayed as sterilized, without basic contradictions and racial or social conflicts.

In the case of *Diamante Bruto* the option was to immerse in the popular source, where the racial issue is not minimized. Certainly, other examples of this nature can be found in Brazilian filmography. There are only few examples, marginal and cursed projects, which try to undermine the structure of Cinema as an instrument of Power. Cinema, a diffusor of the dominant ideology, imposes to Society a representation of itself as a homogenic texture.

\*\*\*

In *Clima e Saúde*, 1938, Afrânio Peixoto posits against the term "tropical diseases", asserting that climate cannot be the cause for illness. His thesis develops in the sense that the warm weather of Brazil is not an obstacle for an European civilization to flourish below the Equator. The sole important obstacle would be the presence of the Black and the native people, a problem already being solved: "There is growing white albumin (European immigration) to refine the national colored. In Brazil, the great race – which assimilated and will cleanse from the other two that are undesirable due to lack of culture and ugliness – is the White race. In two hundred years we will all be White" (p. 64, Coleção Brasileira, 1976).

\* Originally published in Revista de Cultura Vozes, v. LXXIII, n. 3, ano 73, p. 211–26, 1979.

What matters in the absorption of the “undesirable races” is the destruction of the culture: “nowadays many of the White in Brazil, of skin and hair, by certain criteria wouldn’t scape the label of colored. The criteria of the size of the behind would denounce the Black blood still concentrated in many pretty white and dark skin women in Brazil (...). But let us not even talk about that: White are those who don’t show to be dark in their souls. The psychological mixing of race is what is offensive.” (p.67). According to Afrânio Peixoto, the Brazilian national territory belongs to the White conqueror, since the natural owners, the native people (with no culture, government and religion), were decimated. Black people have no rights on this territory, since they are neither natives nor conquerors. This would presuppose and *justify* the absence of Black Culture, the Black *soul*, in the conformation of the nationality.

### First Phase: White Cinema

The Brazilian cinema was born with the 20th century and its first phase ends in 1930, after the political and social transformations that occurred in the country and being hit by the sound movie and the exhaustion of the regional production outbursts. These regional movements, in the Northeast (Recife), in São Paulo (Campinas) and Minas Gerais (Cataguases) decisively contributed for broadening the approach of aspects of Brazilian society. Discovering the new means of expression, investigating the new language, the first filmmakers treated objectively the man of the countryside (*Brasa Dormida*), of the shore (*Aitaré da Praia*), of the city (*Barro Humano*), the agrarian issue (*João da Mata*), the marginalized childhood (*Sós e Abandonados*), the war (*Pátria e Bandeira*) – reaching, at the last moments of this first phase, a prominent level of creativity, of which the greatest example is *Limite* by Mário Peixoto (1930).

However, the themes directly or indirectly linked to ethnicities were treated in an ambiguous manner, inconsistent – in respect to the native people, the adaptations of *Iracema*, *Ubirajara* and *O Guarani* made José de Alencar even more mellifluous; in respect to Black people, the dissolution is complete: besides the version of *A Cabana do Pai Tomás*, in 1910 (registered by Alex Viány in *Introdução ao Cinema Brasileiro*, INL, 1959, p. 33), it is known of an adaptation of *O Mulato*, by Aluísio de Azevedo (*O Cruzeiro do Sul*, 1917, directed by the Italian Vittorio Capellarro).

From 1898 to 1930, from the harvesting of the first images to the arrival of Humberto Mauro in Rio de Janeiro, a *European civilization* is filmed *below the Equator* – a White country with few

Black people. The Brazilian Cinema is still impermeable to the racial issue, unamenable to the cultural naturalism phenomena of the young Republic and, consequently, ethnocentric. A White Cinema, subjectively spreading a model in which there is no space for Black people. But how to avoid it?

The first phase of Brazilian Cinema ignores the “white albumin” importing campaign, of which it is contemporary and becomes law in 1920. It ignores that the European immigrants were coming to fulfill the labour market created by the abolition of slavery and that these immigrants, occupying the center of the production system, were pushing the Black to the outskirts of this system. In this period, the Dominant Class put forward the selective mechanisms through which the Brazilian society of the XX century reduces the chances of Black people in the social scale. It is then that the oligarchic power creates new and more efficient hindrances to the emergence of an ethnic and class consciousness among Black people, trying to stratify the disorganized and submissive situation in which they were thrown after the abolition. This is when discrimination, specially in the educational environment, consolidates as an instrument of ideologic domination – and a systematic principle is established: the mass ascension of Black people in the social scale will never be allowed; the individual ascension is possible, provided it makes dividends to the system. This is when the registry offices and government departments create the divisions of Black people in *mulattos*, *pardos*, *caboverdes*, *roxos* etc. This is when the imperious necessity of an irrefutable theory about the race-mixing emerges to avoid collective actions from Black people, such as the Frente Negra.

But that country doesn’t exist for Cinema.

\*\*\*

During the 1920s, possibly warned by Lenin (“cinema is the most important art form”), the political leaders in the world realized the astonishing ability of Film as a carrier of messages, information, habits, behavior, ideas – the *luminous/transparent/moving* images generating a specific power of communication, both objective and subliminal. To control this vehicle, using it to fulfill their will, was not difficult for those who already had the means of production – since Cinema depends on capital and technology to exist.

In 1930, Cinema takes one of the most important roles (and surely the most penetrating) in broadcasting the Dominant Class’ ideology in every country making films. And Brazilian Cinema starts a second phase propagating the official cultural model – and, thus, regarding the racial issue, incorporating and spreading the

mixed-race doctrine -- a Mulatto Cinema which will be developed until today and will only deal directly with the race-mixing in 1976, in *Tenda dos Milagres*.

## Second Phase: Mulatto Cinema

The ethnocide of Black people starts at the very same time of the first enslaved Africans disembarkation in Brazil and continues throughout history with no need of codifications of theoretical principles, of an elaborated *doctrine* – which only becomes indispensable in the Brazilian Revolution of 1930, when the oligarchy loses its material power and searches for cultural justifications for its project of a nation.

Gilberto Freyre responds to that urging necessity (*Casa Grande e Senzala*, 1933) equalizing the issue according to a patriarchal prism and formulating the theory of “racial democracy”. Organizing, *heating up* and spouting components of the ideologic system of the cornered oligarchy, Freire denies the existence of racism in Brazil, ignoring or diluting the libertarian struggle of the enslaved in Brazil (as if it was possible to erase from History the Quilombo de Palmares – a Black enclave with its own system and laws, almost a century of armed struggle from Ganga Zumba to Zumbi – or the riots in Bahia, from 1807 to 1844). Discouraging the discriminated to be conscious about the discrimination – and thus draining the possibility of agglutination and effective action – the *doctrine* served the conciliatory purposes of Getúlio Vargas, building an ideologic bridge between the defeated Oligarchy and the victorious Revolution.

(It is symptomatic that the sole important political organization after abolition, the Frente Negra, had been banned by Vargas in the historical moment in which the debate of *Casa Grande & Senzala* was being established. The Frente Negra was shut when it was trying to become a political party. If we accept that the Brazilian Revolution of 1930 does not finish with Vargas, critically processing until the military coup of 1964, it will also be symptomatic that Gilberto Freyre had been invited to be in charge of the Ministry of Education and Culture of the new regime and had collaborated with the creation of the political project of Arena).

\*\*\*

In the dawn of the 1950s, Brazilian Cinema has only an epidermal conception of Black people: mainly the Black female (as a reflection of the machismo of our society) is presented and offered as object of pleasure. The incidence of this *exploitation* of

the Black Body geometrically grows from Atlântida’s chanchada to the porno-chanchada of the 1970s, which occurs at the same time as the “mulataria industry” gets organized and raises its funds. In a whole kind of comedy, the Black woman is seen in a Senzala situation, always serving a lord, fulfilling his luxury, cleaning the house and cooking (the presence of an actor such as Grande Otelo in this kind of comedy is not enough to reshape this treatment – especially because the lucidity, the talent and tenacity of our great Black artists were never able to pass through the blockage that Cinema imposed to their claims and demands). Disseminating a stereotypical and colonial image of Black people – *pack animal* or *sexual object* – this portion of the Brazilian Cinema evokes and confirms the derogatory sense of the word Mulatto (which comes from *mule*).

However, it will not be only in the comedy genre, in the low quality or lacking inspiration films that the negative attitude towards Black people can be detected. It is also notable in the films concerned with social and aesthetic issues, or of important filmmakers. This is also a Mulatto Cinema, inducing the spectator to accept as definitive and immutable the reduced political space designated to the Black in Brazilian Society. “The Black person has its place and should stay in it” – could be the motto, for example, of Companhia Vera Cruz (which productions were considered at the time as “serious movies”).

In this perspective, films such as *A Escrava Isaura* (Bernardo Guimarães novel had two cinematographic adaptations, the first in 1930, directed by Antônio Marques da Costa, the second in 1949, directed by Eurides Ramos), *Favela meus Amores*, by Humberto Mauro (1935) or *João Negrinho*, by Osvaldo Cenzoni (1958) wouldn’t be out of a gathering in this respect – precisely because they do not attend to the latent racial issue in the addressed subjects.

The inversion of this attitude (to hang *only* on the Black layer) reaches the same discriminatory results in *Orfeu do Carnaval* (*Orphée Noir*, 1959), directed by the French Marcel Camus, based in the theatrical play by Vinícius de Moraes. The closed angle upon the samba schools of Rio de Janeiro does not allow a view of the whole picture, it obscures the oppressive relations between the asphalt and the favelas, and imposes the latter as the ideal place for Black people, *their place*, where they can live happily sipping the honey and nectar of their musicality – at least a Black Olympus, as suggested by the very inspiration of the play, Greek Mythology. Counterfeit of this kind are common in productions overtly foreign such as *Favela*, by the Argentinian Armando Bó (1961), and *O Santo*

*Módico*, by the French Robert Mazoyer (1963).

\*\*\*

*Moleque Tião* (1943), *Também Somos Irmãos* (1943) and *Sinhá Moça* (1953) meet the problem head-on, having it as a dramatic core and, inevitably, focusing it sharply. The first, an argument by Alinor Azevedo performed by José Carlos Burle, is in part prompted by the life of the Black Sebastião Prata – baptismal name of Grande Otelo, protagonist of the film. Otelo's work, moved, creates an affinity mood around his character – a *hook* used by Burle to surround the situation with a faded feeling of compliance, again the passive acceptance of what is *established*. A compliance which will undermine, a year later, a second attempt of the duo Azevedo-Burle to address the ethnic problems: *Também Somos Irmãos*, with a Black actors cast. It tells the difficulties and traumas of the characters hit by racial prejudice, the movie glosses over the reasons and extent of this prejudice in Brazilian society delimitating it to individual actions or, at the most, to the actions of minority sectors of the Dominant Class that, one day for some reason, will recognize their mistakes. That is, a casuistry view that emerges from the screenplay and is aggravated by the sweetened tone of the film direction.

*Sinhá Moça*, one of the few box-office hits of Vera Cruz, is a paranoid bourgeois vision of the slaves' liberation, written by an upper-class madam of São Paulo (Maria Dezzone Pacheco Fernandes) and directed by Osvaldo Sampaio and by the Anglo-Argentine Tom Payne. A feudal community is shaken by the abolitionist campaign and shatters – to the point that one character (played by Anselmo Duarte immediately referring to Zorro) presents himself as an enslaver in daylight and as a lyrical and bold liberator of Black people at night, giving with the left hand what he takes with the right. Due to the vigorous performance of Henricão in the role of a Black leader, a less cautious reading of the film leads us to believe that some importance is accorded to him – however, it will not be necessary a thorough analysis to realize that the merry-go-round turns around the Mill Lords, their passions, fears and idiosyncrasies and what matters, what is really important, is those Lords destinies. Reviewing it today, *Sinhá Moça* is a sample of the behavior that determined the Black situation after the Abolition, that forced them to go through a tragic path: from slaves to outcasts.

Melodramatics, sugary, evasive, these films reason, in the national cinematic expression, the *tolerance* of the Dominant Culture on the *material presence* of the Black layer in our population. That

does not mean that the actual presence of the Black people in the Brazilian Cinema corresponds to their percentage in our society. This percentage balance is neither reached by Cinema Novo and Embrafilme in the 1970s, despite the significant expansion of the *Black ghetto* that can be seen on the screen from 1960 to this part.

### **Black/People: Cinema Novo**

From the controversial *parenthood* of Cinema Novo, Nelson Pereira Santos' is the least questionable: the exponents of the movement constantly pointed out *Rio 40°* and *Rio Zona Norte* as a safe indication of the path to follow. It is worth noticing the short period of time from their release (1955 and 1957) – when a new posture and, consequently, a new language is defined in Brazil – and the outbreak of Cinema Novo, which exists as a new drive more or less articulated from 1960. Regarding Black people, the Cinema Novo chosen path was established in *Rio Zona Norte*, that is: to denounce the exploitation of which the Black people is victim but not focusing in a racial analysis, since they are embodied in the multi-racial mass of the poor and oppressed.

Realistic, fast, documental, *Rio Zona Norte* denounces the spoliation of a popular composer, a man from the favela (Grande Otelo), in contact with manipulators from the Radio and Record companies. A Black artist so plundered and so worthy of attention as a White worker, a mixed-race peasant and the native people expelled from their land. This is the focus that will be grooved in great works such as *A Grande Feira*, by Roberto Pires (Chico Diabo fighting against the exploitation of marketers of Água de Meninos, trying to explode Esso's warehouses), *Assalto ao Trem Pagador*, by Roberto Farias (Tião Medonho taking the product of the great theft to the favela, bringing up the painful intimacies of misery), *A Grande Cidade* by Carlos Diegues (Calunga bearing a high level of proletarian consciousness), and all the Black characters that peep in this Leftist cinema – corresponding to the trends of liberal openness of Juscelino Kubitschek and the posterior radicalization of João Goulart. An essentially political proposal in which any divergent preoccupation (such as the racial issue) could shade the true question to be discussed – the Social Classes and dependency.

\*\*\*

Glauber Rocha, leader and main thinker of Cinema Novo, makes explicit this position at the very moment of the dawning of the movement, while shooting *Barravento*, in 1961 – a film which until this day gives rise to heated discussions in ethnics. Lining up

his own filmic in/formation (thorough and sophisticated regarding the knowledge of classical language, experimental and rebellious as his personal project) and popular means of expression, so called *primitive*, Glauber frames and details a hamlet on the shore of Bahia to denounce the exploitation of the fishermen by the fishing net owner – by the owner of the means of production. A propagandistic social criticism that intends to be above of the fact that the hamlet is inhabited by Black people and is devoted to Afro-Bahian Orixás. Not that the fact, obviously, has been ignored by the filmmaker – to the contrary, it serves as a support to the development of an idea that contains in itself the condemnation of any fragmentation of the proletary layers and of any individual or collective manifestation, in those layers, which can interfere or postpone the liberation: The subject is Class struggle and the choice is Popular Revolution.

*Barravento*: the fisherman Aruan and his colleagues, involved with the magic of Candomblé, are not aware of the spoliation and therefore cannot find a solution to it. Firmino, who left the hamlet and got *politicized* in the city, is the militant and conscious fisherman, contrarian to mysticism (*alienation*), destroying the fishing net (*instrument of oppression*) and insufflating the fisherman to fight for emancipation. At the beginning Aruan disagrees with Firmino and asks about his identity (Is Firmino *still* a fisherman? *Still* a Black man?) but ends up agreeing: he leaves Candomblé and leads the making of a fishing net for the hamlet.

The fact of being Black, White or Yellow is a contingency, not determinant. The application of this principle – a component of the Three Worlds Theory of Mao Zedong – characterizes the production of Cinema Novo, of the Centros Populares de Cultura and, moreover, all the *politically committed* production of the early 1960s, “The tri-continental filmmaker must convey the action before reflection and their cinema is mainly a work of agitation (...), a guerrilla work” – Glauber would say in 1968 (*Teleciné*, n. 140). Before, in *Barravento*'s premiere in the festival of Santa Margarita Ligure, Italy, 1962, he would summarize his opinion about the Black presence in this film: “in Latin America we are all Black”. And, regarding the *alienating mysticism*, the condemnation wouldn't concern only Black people: the *mystics* are White and European in *O Leão de Sete Cabeças* (the priest) and *Cabeças Cortadas* (the blind).

Glauber's position changes in the following films: although he continues to point to a mystic alienation that paralyzes the revolutionary action, he opens a line where this connotation might cease to exist, retrieving examples from his own fictional world,

such as the devotee and mystic cangaceiros that arose against the established Power. This conceptual revision – suitable to the insurrectional sense of his whole work – does not take place in the racial culture field but in popular culture: in *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* the bearers of the idea and of the revolutionary strength are *mystics* (the White Saint and the Black Warrior Saint) and in *Cabeças Cortadas* every libertarian action is made as in a religious ritual and the conquered power by the poor is symbolically given to a peasant saint.

It is possible that the seed of this change is already back there in *Barravento*, in the sequence of the capoeira fight between Aruan and Firmino, the former asking the latter about his *racial identity*. In 1960, the conflict Aruan/Firmino has to be solved quickly and in favor of the one who raises the flag of immediate action, since it is a “guerrilla affair”: there is no *time* nor *conditions* to analyze the conflict from another angle. Not even to verify if there really is a conflict or if the coexistence of two conceptions in a one and only idea of Being (Aruan/Firmino) wouldn't be a matrix of Black culture. The capoeira fight under the palm trees is a seed, a questioning that will not be realized in the cultural agitation of the 1960s – unless by the author of the film himself, who retrieves and contradicts it: “*O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* belies it – and accomplishes – the lesson from *Barravento* and *Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, as Barthélémy Amengual puts it in *Os Caminhos da Liberdade* (Glauber Rocha, Paz e Terra, p. 110).

\*\*\*

The relation between *Barravento* and Brazilian Black people as an ethnic and cultural entity is therefore subjective. In 1963, Carlos Diegues shoots *Ganga Zumba*, narrating, from a João Felício dos Santos' novel, the beginning of Quilombo dos Palmares. Due to the subject and the treatment it is given, for its positive image of Black people in their libertarian fight, *Ganga Zumba* composes (completes) with *Barravento* the basic ideological indications of Cinema Novo regarding the Brazilian Black. Diegues' film indicates the objective feature of this relations. Objective in a sense of refusing the treatment given to Black people through the first half century of Brazilian Cinema, for proposing a redemption through Cinema (or the Dominant Culture) of the weight and historical projection of Black people in building the country.

However, the fundamental point of the relation Black-Dominant Culture is not in his projection. Thus, Diegues does not answer to the capital question of this relation: with his camera immersed in a *Black nation* being born under strong exterior pressure, elaborating

his narrative in the limits of this framing, in reality Diegues doesn't have to answer, nor even there's room in *Ganga Zumba's* content for addressing or exploring the issue: in Palmares it would be stupid to question if Black people, to raise awareness and fight for their freedom, will have to deny their racial culture.

But Palmares was erased from the map through iron and fire and the cultural project of the *generation of the 1960s* was abruptly stopped. Cinema Novo, CPC, Teatro Arena were all created and developed by radical sectors of the petite bourgeoisie which, supported ideologically and materially by the government, threw themselves toward Popular Culture. If those fractions of the Middle Class were really able to produce or even experience the manifestations of this culture, or if they only produced something that they considered *popular culture*, according to their own way of thinking, is a question being now discussed.

## AI-5

But this discussion didn't exist in 1968, when the project of this generation is forced to contract itself to asphyxiation and many intellectuals and artists, traumatized, unable to clearly evaluate the work done, tended to stratify unfinished experiences – for example, the relation of Cinema Novo with Black people. (A delayed effect of this trauma can be observed today, when the young bourgeois revolutionaries of the early 1960s, mature and full of scars, take back their parcel of power in the Dominant Model: many of them ally to the defense of sometimes radical political solutions – a conservative attitude regarding the National Culture).

Among the producers of cultural products in the 1960s, the filmmakers were the ones that radically took back their activities in terms of social influence and distension with the Military Government. Embrafilme was born in Médici's government as a result of an agreement between the then Minister of Education and Culture, Jarbas Passarinho, and a group of filmmakers from Cinema Novo or linked to it – the general director chosen was the writer and journalist Noênio Spínola, from the movement Centros Populares de Cultura.

But cinema made under the repressive apparatus of that period has nothing to do with the revolutionary and generous nature of Cinema Novo – it is rather a *customs cinema*, emptied of social connotations or commitment, in which the Black people participation is again left to a mere physical presence. However (and here the Cinema Novo inheritance is clear), this register is

much broader: Black people are in almost every film as a natural presence, corresponding to the reality of the Brazilian Society regarding the occupation of a *material space* by Black people. There is not, nevertheless, any critical foundation in that register, there is no proposal in relation to a critical review of the prejudice endorsed by the Dominant Culture whatsoever – it is a cinema that presents itself as unconscious regarding the ebullition of a Black Issue in Brazil, accepting as definitive and natural the secondary position of the Black layer in the social co-participation in the country, aggravating this situation (mainly by not considering, or considering insidious, the conjecture of racial matrix, of a Black symbolic complex, as a co-opting element in the Brazilian cultural structure). An astonishing regression. In what regards Religion, for example – the cults of Black people relegated to the category of folklore or *subculture* – not even the *progress* of Glauber's *O Dragão da Maldade* was taken to account.

(And I mention the Religion trying to clarify how deceitful this posture can be, since Black religiosity can't be approached following stagnant criteria, according to the European prejudice "opium of the people". It is actually a whole manifestation, socially dynamic, that in several times supported libertarian acts – as happened in the organization Ogboni, the Black Islam of Bahia, the main unifying element of the riots of 19th century).

\*\*\*

In 1975, in Geisel's Government, Embrafilme is reorganized (once more assisted by the reminiscent of Cinema Novo) in order to raise the quality of the cinematographic production and to grow its participation in the Brazilian exhibition market controlled by multinational groups. From this moment the traces of what will be called Brazilian Film of the 1970s is outlined: conceited, colonized, mercantilist, ruled by the government (which takes on the financial burden), subject to the demands of the authoritarian elites, that frustrate or forbid any social approach.

This *model* is characterized by mimicry, by an alienated proposal of assimilating the language of the multinational cinema, not noticing (or faking not to) that this language codified by the colonialist cinema is an integral part of the domination ideology. And it gets to the last year of the decade under the suspicion of having deviated the Brazilian Cinema from the option which kept it alive and motivated during almost a century: the inventive (Humberto Mauro, Mário Peixoto, the Atlantida's chanchada), the decoding (Cinema Novo), the search of an unique expression which fits the specificities of a Brazilian cultural project.

This uniform cinema from the 1970s perpetuates as a highly institutionalized expression until two years ago, when the political openness impels, in a global movement, the self-examination of its own misery and (it looks so) a reaction to its own exhaustion.

\*\*\*

Important to notice the execution, in 1975, of *Xica da Silva*, by Carlos Diegues, once more based on a novel by João Felício dos Santos – a story of a Black enslaved woman that seduces her lord by sexual arousal and gets from him the grace of living as a White Sinhá, that is, with silk clothing, wigs and good alimentation. What does it mean, in the general computation of Black people – Dominant Culture, the emphasis on a Black woman whose other Black women serve as slaves? Of a Xica da Silva that does not use the gained power to emancipate her own people? Diegues shows a group of rebellious slaves to which the new situation reached by Xica has no use – but it does not deepen this comprehension to a point that it denounces Xica as a paralyzing factor in the libertarian struggle.

If this deepening happens, as an intention, it is diluted in the enthusiasm with which Xica's figure is portrayed, in the mystification of her genital secrets – and in the visual beauty of the film. Thus, it will again be the maker of *Ganga Zumba* who objectively address the relation of Brazilian Cinema and Black people. This time, pulling the veil over another principle of this relation: Black people as being able to ascend in the social scale as an individual and without the possibilities to fulfill this ascension to the level of a collective demand.

### 1976: Tenda dos Milagres

Crucible of ethnicities and cultures, able to indicate the way to our *racial conscience*, Bahia is the tent of miracles – the mixed-race, the syncretism, the sensuality and cordiality as fundamental elements of an intended Brazilian *race*. The film provoked broad debate on the subject, being accused of subtracting from Black people the right and the opportunity to develop a sense of group identity by preaching a mixed-race as a remission of Brazilian Culture. The importance of *Tenda dos Milagres* resides precisely in the fact that a filmic production has made possible this debate, in the fact of presenting itself as a reference of awareness of Brazilian Cinema before the racial issue – and at the same time, regarding its own ideological positioning.

The cinematographic critique and leftist sectors invested

against the duality of the character created by Jorge Amado (the White Pedro Arcajo, intellectual and materialist, living in the same body with the Black Oju Obá, sensual and mystic), denouncing in this hybridity the intention to reinforce the whitewashing of the *Brazilian race*. The discussion surrounding *Tenda dos Milagres*, however, met its end in the limits of the film, avoiding a prospection (which the film indicated) of the Brazilian Cinema as a whole, as an articulated expression of Power.

It is known that the race melting process is irreversible in Brazil and that this country will never be *White*, in the sense of skin pigmentation – in this respect the *doctrine of mixed-race* is only redundant. Its discriminatory and fallacious features reveal itself in the denying of a Black Culture in Brazil, rejecting the existence of a Black symbolic complex, radical and structured. The result is the underestimation of this culture manifestations, considered reckless amusements or police case and relegated to the level of *cultural garbage* – from where the Dominant Class extracts a high dosage of sensualizing (for its own delight and joy). *Tenda dos Milagres* exposes the situation of Black people in the socio-cultural value scale and, by extension, their space in the Brazilian Cinema.

There is a discrepancy between the novel and the film influencing in the clarity of how the racial issue is evidenced. Jorge Amado treats the subject in a voluptuous and torrential manner, as if he was writing with his hands on fire, playing with questionings and fractioning, intimately involved with the world of Pedro Arcajo – aiming to define a regional reality: a Bahian nation as he feels and lives it, where the Black presence is stronger than anywhere else in Brazil and where, due to the balance of forces, the misunderstanding between the ethnicities would cause a conflict of alarming proportions. Nelson Pereira dos Santos approaches the subject in a cold and distant manner, without any intimacy or involvement, resulting in a schematic view and in which the connotation leap between Afrânio Peixoto's prejudice (“the psychological mixing of race is what is offensive”) and Jorge Amado's confirmation – that the Bahian mulatto, due to circumstances and environment, will be so not only because of color, but also the *soul*, like in Arcajo/Oju Obá – implicating in an acceptancy of the existence of a Black Culture and of its natural function as a component and not as garbage or cultural residue.

Fascinated and hesitant before the cultural turmoil in Bahia, restrained and cerebral before the racial inferences of this turmoil, Pereira dos Santos wipes the Amado's fountain – which essence does not contain itself in the outline but spreads in carnality. And it

is this schematization, this design of clear strokes and leaking which gives to the movie its distinctness as a mirror of the racial issue and of the included relation of Cinema with Black people – being byzantine any speculation if the result was achieved consciously or unconsciously by the filmmaker (one of the most fertile Brazilian filmmakers, whose work show evident social awareness)

## 1980: Black Filmmakers

I believe that it would be justified to posit that *Tenda dos Mi-lagres*, one way or another, works as a watershed in the history of the involvement of Cinema-Black people. Not only for what directly concerns it (the fact of introducing in cinema the discussion of racial cultures) but also because, since 1976, the more perceptive observers will notice the emergence of filmmakers, films, and proposals worried with the investigation of Black Culture as a substantive factor in the composition of Brazilian essence – an optimistic indication that the Brazilian Cinema, in the 1980s, will be able to break some flanks of the dominant cultural ethnocentrism.

(To avoid misunderstandings: this Black Culture, this Substantive factor, is not sitting in an *immutable African root* – there is no way to resist four centuries of geographical distance – but in a specific structure forged in arising from the Brazilian ethnocide and melted by many sources: the struggle for freedom, the resistance to the destruction, the oppression, the discrimination, the misery and, *also*, what is left of this *African root*, supposedly what was most deep within it).

Some concrete facts attest this tendency as well as its potential in conquering space – such as the performances of *Samba da Criação do Mundo*, *Força de Xangô* and *Na Boca do Mundo*, all from 1979, in the exhibition market, that's to say, among *consumers* of Culture. *Samba da Criação do Mundo*, by Vera Figueiredo, proposes to narrate the genesis according to Nagô tradition, ordering its images from the book *Os Nagô e A Morte*, by Juana Elbein dos Santos, on the parade preparations of Beija-Flor Samba School, in 1978, and of the presentation itself during Carnival. Dealing with figures of Axé, the Babalaô institution, millennial myths, the film lacks deepness, in some respects it is even shallow (what becomes evident when the discrepancy between narration and images is more striking), but it is not an incorrect proposition and, thus, it no longer shows an inhibitor character of Brazilian Cinema regarding Black themes. *Samba da Criação do Mundo* playfully brings some unknown judgements (and possibly revealing) in the *ideological*

*market* of Brazilian Cinema.

*Força de Xangô*, by Iberê Cavalcanti, based on a short story by Caribé, is a comedy in which Candomblé entities from Bahia and Umbanda entities from Rio get in touch and, materialized, live together with the living. In a laid-back style, in a euphoric and playful manner, with moments of effervescent humor (such as the sequence of Grande Otelo searching for a banana tree), in a loving way to picture Bahia – the film has reasons to be a public success. But this is not our subject. For our purposes (the relation between Brazilian Cinema with Black Culture), *Força de Xangô* does not add much – “it is only well intentioned”, as a Black student from São Paulo said in one of the debates held after the movie (good intentions which, according to the adage, fill the Judeo-Christian heaven). This *little* of *Força de Xangô* (this is: some kind of *exemption of animus*, a liberal touch in respect to Black religious themes) is here allowed because it means an insertion in Brazilian comedy, one of the most insidious focus of discrimination, where Black people have always been in an inferior mental level and where Black themes served only as a target of ridicule and aggression.

\*\*\*

The flourishing of a fictional cinema chain compromised with a more truthful and honest understanding of the Brazilian Black people is susceptible of contradiction and nullifying their own merits if it is not capable of understanding the dimension of Sensuality of the Black *universe*. In the African cultural context, the Body is a catalyzing element of the relation (always voluntarily active) of Humanity with Nature. Several evidences authorize us to suppose that this Concept is one of those deepest strands of *African roots*, one of the surviving elements. In the complex Black cosmogony, the idea of Religion is the space of Humanity itself – a *sacred space* filled by the movement of the Body, by its vibrations and its sexual content, this is, cosmic. The manifestation of this strand is realized and spread by the Brazilian Dominant Class only to the level of arousal – since the times that feudal lords raped enslaved women until the successful spectacle *As Mulatas Estão no Mapa*. A cinema with a Black stamp will have to overcome this prejudice – not, of course, ripping Black people of their corporal beauty and the fascination it exercises over the other ethnicities, but making the fundamental conception of the Black Body worthy, bringing it back from the brothel function it has been imposed.

\*\*\*

It is also from 1976 that documentarists start to take a closer look at issues directly related to the Black, making, in the last 3

years, a higher number of films than in the 15 precedent years. *Abolição da Escravatura*, by César Nunes, *Os Açorianos e o Divino*, by Lyonel Lucini, *Dança Negra*, by Siri Azevedo, *Teatro Negro*, by Daniel, *Quilombo*, by Adair João Israel, films about Black intellectuals and artists (for example, *Nunes Pereira*, by Vander Silva, *Paulo Moura*, by Paulo Roberto Marins, *Paraíso*, *Juarez*, by Thomas Frakas) show growing interest.

Highlights of this recent documental film production are *Arte Sacra Negra* (directed by Juana Elbein dos Santos in Axé Opó Afonjá, Bahia, with direct advisement of the Asobá, Deoscóredes Maximiliano dos Santos) and the last films by Geraldo Sarno. *Arte Sacra Negra* brings new and valuable information about the main lines of the Nagô's cultural arts and it is very didactic to establish corrections in the aesthetic evaluation that the dominant model imposed to the Black art in general. Conceived and produced amid a Black community, relying on Black co-authors, this film addresses, in parallel, the issue of *authenticity*: what is the level of efficiency of the cinematographic ideological apparatus (dominant model) in the apprehension of the Black cultural codes? What is the distortion level that can happen between the intentions of a filmmaker (however good they may be) without the cathartic experience of those codes and the results on screen?

In *Espaço Sagrado* (short film) and specially in *laô* (feature film), Geraldo Sarno seems conscious of the issue, even showing it in a sequence in the last film, when the producer of cultural goods (dominant instrumental), this is, the filmmaker himself, participates in a ritual ceremonial which gives him permission and clarifies what the theme is approaching. *laô*, which is about the initiation of three Filhas de Santo in Cachoeira, Bahia, denotes the same care of *Arte Sacra Negra* (as well as in *Espaço Sagrado*) in a way of avoiding cultural distortions and, by avoiding it, also establishes corrections in the dominant model evaluations, this time regarding the ritualist meanings of Candomblé and its indissoluble union with the everyday fruition, ordinary, of a Black community. The option adopted in those films – the inclusion of the Black (living-subjects of the focused culture) in their crew, elaborating and defining the work's intention – is the elementary option for the cinema to express *authentically*, without pernicious mistakes, in the final credits of *A Casa das Minas*, a translation of the Afro-Brazilian symbolic system. (This option arises in the production phase, about the Voodoo cult, based on a homonym study of Nunes Pereira and with his participation in the basic decisions of creation).

\*\*\*

It is worth the record the until then unprecedented cinematographic exchange Brazil-Africa that already produced, besides 25, by the Brazilian José Celso Martinez Corrêa and Celso Lucas (an extraordinary film about the independence struggle in Mozambique), *A Deusa Negra*, by the Nigerian Ola Balogun (a fictional movie narrating the trip of an African to Brazil in search of relatives, slaves descendants – a backwards search for the origins) and *Moçambique*, by Geraldo Sarno (in montage phase,<sup>1</sup> it is about the experience of Popular Cinema that now is being developed in the African country, in a truly revolutionary process).

Something, then, is happening from the turmoil brought by *Tenda dos Milagres* – what, after all, confirms one of its features, the positive one. A broad view of our cinematographic history until the mid-1970s reveals that the Brazilian Cinema shows Black people *inside* of the space for them reserved by the Dominant Culture, without any effective inclination to an analysis of this retrenchment and without any notable urge to modify this situation (there are exceptions, some individual proposals – but the oasis does not characterize the desert, on the contrary). The modification of this panorama in the last three years is subtle, if we consider the gigantic production of films in Brazil (around 100 feature films and 200 short films in a year) and the disseminated racial prejudice, in a chronical state, in the intellectual elites. One of the things that can make this modification less subtle is the emergence of Black directors – that had never happened.

The *physical presence* of the Black in Brazilian Cinema almost always was appraised by the work of astonishing interpreters, by the endowments of Ruth de Souza, Lídio Silva, Vera Regina, Lea Garcia, Mário Gusmão, Eliezer Gomes, Henricão, Jorge Coutinho, a lineage of which the stronger image is Grande Otelo. This *valuation* of the restricted space in which they move happens, in some cases, not only because of their talent but also as a result of their political and racial conscience. This is the case of Antônio Pitanga who, through tens of films, outlines the social panel of Black people in Brazil – as a warrior (*Ganga Zumba*), cangaceiro (*Os Cangaceiros de Lampião*), dock worker (*Bahia de Todos os Santos*), agitator (*Barlavento*, *A Grande Feira*), blue-collar (*A Grande Cidade*) – refusing roles that contain a negative idea of the Black.

The work of such artists weighs in the configuration of the Brazilian Cinema, but is not a decisive weight – since the ideological (and economic) control of a film lies in the hands of the directors and producers. And here we reach a capital point in the relationship Cinema-Black: why isn't there a Black discourse in

cinema, while this happens (in a higher or lower level) in music, in dance, in theater (Abdias Nascimento's experience of Black Theater) and in literature? The answer is in cinema itself, in its industrial characteristic production. Film is Art, Cinema is industry – but not in the same way that a book is Art, and its editing and distribution is industry, since a book can be written without a publishing house (only with paper and pencil), while a film will not be shot (or even written) without the support of the cinematographic industry: the film is a high operational cost product – extremely expensive for a layer of the population (the Black one) in which the purchasing power is one of the lowest in the world. The Cinema is thought and made by, and for, the Middle Class, that consumes and informs it. This is, it is a closed area to the invasion of the proletariat – where most of Black people are.

\*\*\*

Recently three Black actors invaded that terrain and directed films, this is, they chose themes, interpreters, and locations, wrote the script and determined the position of the cameras, besides controlling financially the production. In 1977, Waldir Onofre shot *As Aventuras de um Padeiro* (produced by Nelson Pereira dos Santos); in 1978, Zózimo Bulbul made documentary films; in 1979, Antônio Pitanga released *Na Boca do Mundo*. There is little to say about Onofre's film, customs comedy using Umbanda's elements. But there is a lot to think about Pitanga's film: in Altafona, north of Rio de Janeiro State, a couple wishes to move to better cities – he is a valet, she is a crab picker, both are Black / a female tourist, White, rich, sophisticated, falls in love for the valet, she perverts his relationship with his girlfriend and becomes their *owner* / after fulfilling her sexual desire, the tourist destroys the Black man, literally: burning him / and takes the crab picker to the big city, as her maid.

Pitanga's debut as a filmmaker, with such a bruising film and an undeniable knowledge of the *métier*, is a real, material achievement of Black Culture in the terrain of a Reserved Technology, the right to manipulate an instrument of Power. It is worth to stress that this is the only means for the Black discourse to be articulated in Brazilian Cinema: the seizure, by Black people, of a parcel of the decision making in the complex cinematographic gear – capitalist, industrial and *closed*.

This operation (the penetration of a Black culture, discriminated, in a Reserved Technology, discriminating) encloses its traps. Once Black people are poor – and, therefore, without the possibility to *evolve* financially in the cinematographic production

– the penetration is only possible individually or in small groups acting in the core of the production system: this is, a mission for Artists, who will have to impose themselves as such. It is known (it is a studied and analyzed phenomena) that, when a Black artist is projected in the space of the Brazilian Dominant Model, they take the double risk of being quickly rejected or voraciously swallowed and recycled following the interest of this Model: a process of involvement and of unrooting many times brutal. It is necessary, then, to use *cuirass*.

## NOTE

1. The short film was released with the title *Plantar nas Estrelas*. For more about it see: <[http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=arq\\_cultura&pagfis=2559](http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=arq_cultura&pagfis=2559)>.



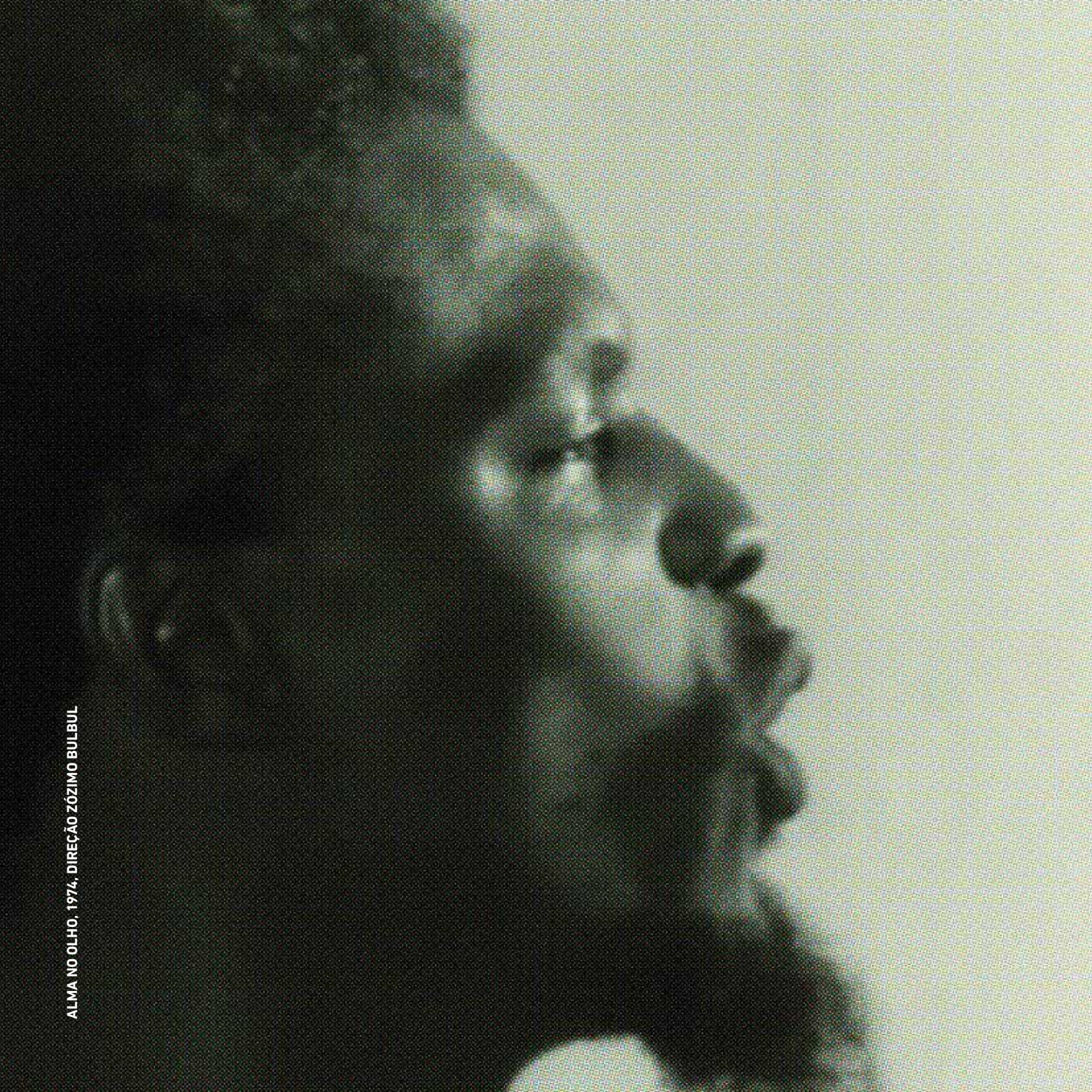
ALMA NO OLHO. 1974. DIREÇÃO ZOZIMO BULBUL



A high-contrast, black and white photograph. On the left side, a close-up of a man's face is visible, looking slightly upwards and to the right. The lighting is dramatic, with deep shadows on the right side of his face and forehead. On the right side, a hand is raised, with fingers spread, palm facing the viewer. The skin on the hand shows detailed texture and creases. The background is a plain, light color.

ALMA NO OLHO, 1974, DIREÇÃO ZÓZIMO BULBUL

ALMA NO OLHO, 1974, DIREÇÃO ZÓZIMO BULBUL



## O NEGRO E O CENTENÁRIO DO CINEMA\*

Zózimo Bulbul\*\*

O cinema que desabrochou na Europa nos últimos anos do século XIX foi uma consequência da revolução industrial, transformadora das artes.

Nos países mais desenvolvidos, foi produzido para as grandes massas, e nos menos desenvolvidos, como o Brasil, floresceu apenas como comércio, para a elite.

O Brasil, quando recebeu o cinema em 1896, era uma jovem “república”, sendo Prudente de Moraes o seu primeiro presidente não militar.

Na realidade, o atraso era de tal ordem que durante dez anos, até aproximadamente 1906, nem como simples comércio o cinema teve vez, pela falta de eletricidade e de mão de obra técnica.

### No Brasil

O cinema chegou ao Brasil através de um empresário desconhecido, e a máquina chamava-se “Ominiographo”, sendo que as exposições desenrolavam-se numa sala da rua do Ouvidor, no coração do Rio antigo. E, a partir das primeiras semanas de 1897, aparelhos denominados “Animatógraphos”, “cinégraphos”, “vidamotógraphos”, “biógraphos”, “vitascópios” ou mesmo “nematógraphos” foram apresentados no Rio, em Petrópolis, e mais tarde em São Paulo e demais cidades importantes. A nova invenção era manipulada por artistas ambulantes, em geral estrangeiros dotados de algum conhecimento mecânico.

Em 1898, Afonso Segreto, a bordo do paquete francês “Brasil”, tirou algumas vistas da baía de Guanabara com uma câmara de filmar que tinha comprado em Paris. Nascia ali o cinema brasileiro.

### O negro no cinema brasileiro

Tem-se registrado que o primeiro negro a ter participado, naquela época, dos primórdios da sétima arte em terras brasileiras foi Benjamim de Oliveira, que era um artista de grande popularidade.

Nascido em Pará de Minas Gerais, de onde tinha saído com 12 anos, acompanhando o “Circo Sotero”. Foi ele o fundador do Teatro Popular do Circo. Uma de suas peças, *Os Guaranys*, extraída do romance de José de Alencar e dirigida por Antônio Leal em 1908, foi levada ao cinema por italianos e não há cópias no Brasil.

José do Patrocínio Filho escreveu várias histórias para enredos de filmes e algumas alcançaram êxito de público, financeiro e artístico, como *Paz e Amor* (1910), filmado pelo diretor Alberto Botelho.

Em 1912, foi realizado um filme de enredo no Rio de Janeiro e que nem foi exibido, censurado pela Marinha de Guerra, por ter focalizado a vida do cabo João Cândido, líder da rebelião dos marinheiros contra o uso da chibata como punição.

No período de 1923 a 1933, o negro no cinema brasileiro só aparecia como figuração, às vezes em massas, e alguns filmes importantes de época, como: *A Carne*, de Júlio Ribeiro, adaptação e direção de Felipe Ricci; *O Campeão de Futebol*, com o famoso Frenreich e outros verdadeiros campeões.

O filme *Moleque Tião*, do diretor estreante José Carlos Burle, 1943, foi a primeira produção de longa-metragem da Atlântida cinematográfica, e também do jovem artista Grande Otelo – que fazia um personagem expressivo –, em seguida, aparece o ator Aguinaldo Camargo, que junto com Grande Otelo representam em *Também Somos Irmãos*, de 1949.

Na década de 1950, a aparição do negro no cinema foi mais marcante, por todas as transformações que existiam na época de mudanças radicais nos costumes, contra o conservadorismo. Surgem os filmes: *Sinhá Moça*, *Caiçara*, *A Grande Freira*, *Rio Zona Norte*, *Rio 40 Graus*, *Assalto ao Trem Pagador*, *O Saci*, *Amei um Bicheiro*, *Orfeu do Carnaval*, este de produção francesa e que conquistou toda a Europa, e nunca mais foi reprisado no Brasil.

Com o cinema novo dos anos 1960, ainda com influência da década anterior, surge o jovem cineasta baiano Glauber Rocha, autor de *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, onde atores e técnicos negros se destacam.

\* Texto publicado originalmente no *Jornal Maioria Falante*, edição de janeiro de 1996. Atualizado pelo *Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa*.

\*\* Produtor cinematográfico e ator.

## **Outros filmes com presença negra:**

*Ganga Zumba, 5 Vezes Favela, O Pagador de Promessas* – que obteve a “Palma de Ouro” no Festival Internacional de Cinema de Cannes (França), em 1962, e foi totalmente filmado em Salvador (Bahia) –, *O Rei Pelé, Garrincha, Alegria do Povo, A Grande Cidade, Macunaíma e Compasso de Espera*.

Atualmente, sete realizadores negros – sem maiores apoios – concluíram seus próprios filmes, são eles: Haroldo Costa, em 1958; Odilon Lopes, 1970; Waldir Onofre, 1975; Antônio Pitanga, 1976; o africano Ola Balogun, 1978; Afrânio Vital, 1983, com três longas-metragens; e Zózimo Bulbul, 1988. E os curtas-metragens de Quim Negro, 1979.

Em 1995, o jovem Flávio Leandro conseguiu, dentro do caos em que se encontrava a cultura brasileira, finalizar o seu sonho como cineasta negro, abordando o massacre dos meninos e meninas mortos na Candelária – Rio.

Por último, Hermínio de Souza Oliveira, um dos nossos que já se foi – grande lembrança –, deixa dois médias-metragens realizados fora do Brasil: *300 Anos de Palmares, 100 Anos de Cinema e 80 anos do Mestre Grande Otelo*.

Transcrição: Gabriela Barbosa

## BLACK PEOPLE AND THE CINEMA'S CENTENNIAL\*

Zózimo Bulbul\*\*

translation: Henrique Cosenza

The cinema that bloomed in Europe in the last years of the 19<sup>th</sup> century was a consequence of the Industrial Revolution, a transformer of the arts.

In more developed countries, it was made for the masses and, in the less developed, such as Brazil, flourished only as a commerce, for the elite.

When cinema came to Brazil in 1896, the country was a young “republic”, being Prudente de Moraes its first non-military president.

In fact, the delay was such that for ten years, approximately until 1906, cinema had not had a chance to succeed not even as a simple commerce, due to the lack of electricity and technical work force.

### In Brazil

Cinema arrived in Brazil through an unknown entrepreneur and the machine was called *Ominiographo*, and the screenings took place in a room in Ouvidor Street, in the heart of old Rio de Janeiro. From the first weeks of 1897, equipments named as *animatographs*, *cinographs*, *vidamotographs*, *biographs*, *vitascopes* or *nematographs* were presented in Rio, Petrópolis and, later, in São Paulo and other important cities. The new invention was operated by *wandering* artists, in general foreigners that had some sort of mechanical knowledge.

In 1898, Afonso Segreto, on board of the French packet boat “Brasil”, shot some images of Guanabara Bay with a filming camera that he had bought in Paris. In this precise moment, Brazilian Cinema was born.

### The Black and Brazilian cinema

It has been documented that the first Black person to participate in the early times of the seventh art in Brazilian territory

was Benjamin de Oliveira, who was a very popular artist.

Born in Pará de Minas Gerais, from where he left at 12 years old, leaving with the “Sotero Circus”, he was the founder of Teatro Popular do Circo. One of his plays, *Os Guarany*s, based on the novel by José de Alencar and directed by Antônio Leal in 1908, was adapted to film by Italians and there are no copies in Brazil.

José Patrocínio Filho wrote many arguments for film scripts and some reached public, financial and artistic success, such as *Paz e Amor* (1910), shot by the director Alberto Botelho.

In 1912, a film was made using Rio de Janeiro as background for the script and that was not even screened, censored by the Navy, for having focused on the life of Corporal João Cândido, leader of the navy rebellion against the use of the whip as punishment.

From 1923 to 1933, the Black in the Brazilian cinema only appeared as extras, sometimes in groups, and some important films of the time, such as: *A Carne*, by Júlio Ribeiro, adapted and directed by Felipe Ricci; *O Campeão de Futebol*, with the famous Frendereich and other true champions.

The film *Moleque Tião*, the directorial debut of José Carlos Burle, 1943, was the first feature film of Atlântida Studios, and also the first of young artist Grande Otelo – who played a key role – right after, comes the actor Aguinaldo Camargo who, alongside Grande Otelo, acts in *Também Somos Irmãos*, in 1949.

In the 50s, the Black presence in the cinema was more remarkable, for all the transformations that were going on in a time of radical customs changes, against conservatism. Films such as: *Sinhá Moça*, *Caiçara*, *A Grande Freira*, *Rio Zona Norte*, *Rio 40 Graus*, *Assalto ao Trem Pagador*, *O Saci*, *Amei um Bicheiro*, *Orfeu do Carnaval*, the last being a French production that conquered the whole Europe, and was never again re-screened in Brazil.

Along with the rise of Cinema Novo in the 60s, still influenced by the previous decade, emerges the filmmaker from Bahia Glauber Rocha, author of *Barravento* and *Black God, White Devil*, where

\* Originally published in *Jornal Maioria Falante*, January 1996.

\*\* Cinema producer and actor.

Black actors and technicians are highlighted.

**Other films with Black presence:**

*Ganga Zumba, 5 Vezes Favela, O pagador de promessas* – the latter was awarded with Palm D'or in Cannes Film Festival – France, in 1962 – completely shot in Salvador, Bahia; *O Rei Pelé, Garrincha, Alegria do Povo, A Grande Cidade, Macunaíma* and *Compasso de Espera*.

Currently seven Black filmmakers – with no major support – have finished their own films, they are: Haroldo Costa, in 1958; Odilon Lopes, 1970; Waldir Onofre, 1975; Antônio Pitanga, 1976; the African Ola Balogun, 1978; Afrânio Vital, 1983, with three feature films; Zózimo Bulbul, 1988; and the short films by Quim Negro, 1979.

In 1995, the young Flávio Leandro was able, amidst the chaos that was surrounding Brazilian culture, to conclude his dream as a Black filmmaker, approaching the massacre of boys and girls of Candelária – Rio.

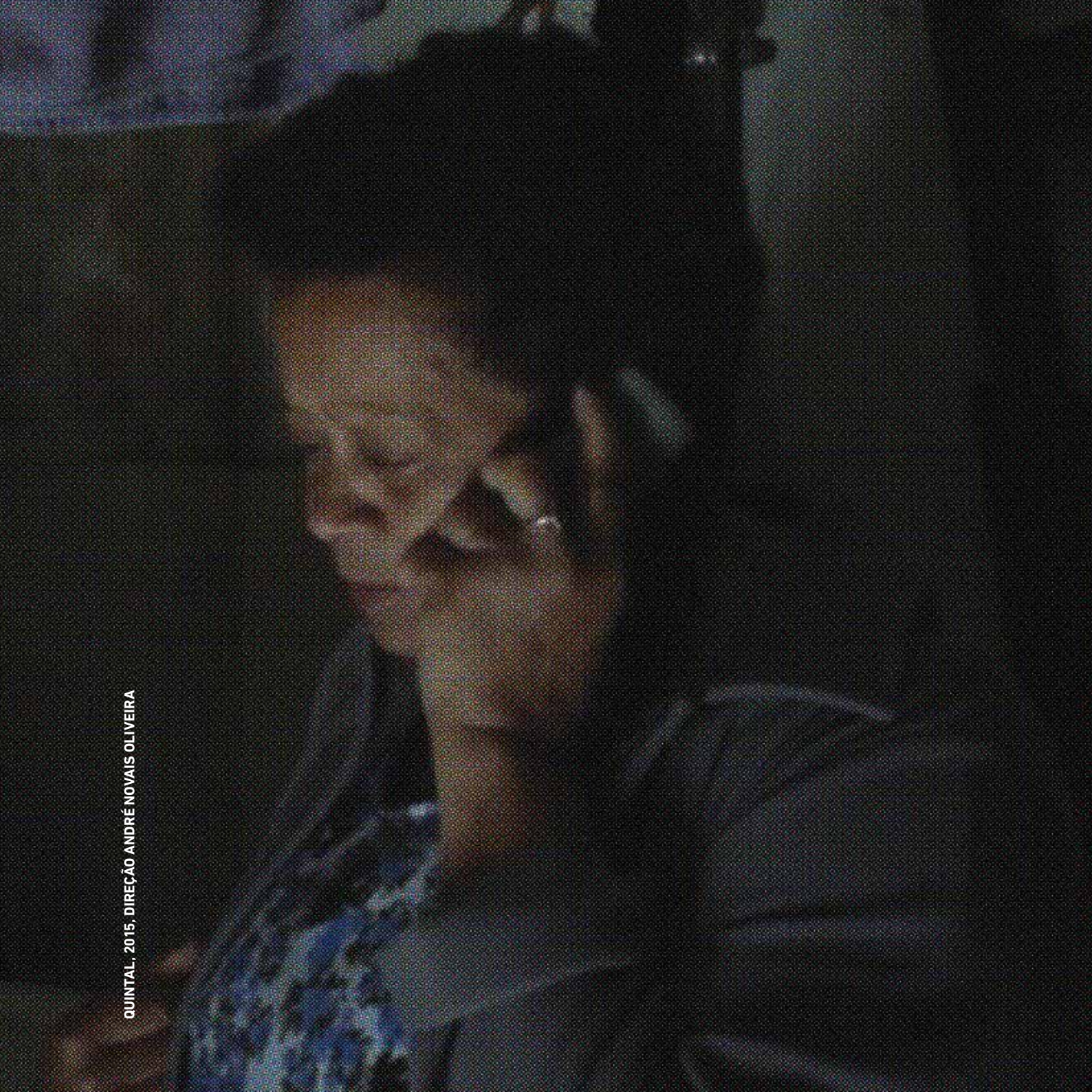
At last, Hermínio de Souza Oliveira, one of us that has already gone – great memories – left us with two mid-length films made abroad: *300 anos de Palmares, 100 anos de Cinema* and *80 anos do Mestre Grande Otelo*.

EU TENHO A PALAVRA, 2010, DIREÇÃO LILIAN SOLÁ SANTIAGO





QUINTAL, 2015, DIREÇÃO ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA





ANICETO DO IMPÉRIO EM DIA DE ALFORRIA, 1981, ZÓZIMO BULBUL

## DOGMA FEIJOADA – A INVENÇÃO DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO\*

Noel dos Santos Carvalho\*\*

Petrônio Domingues\*\*\*

### Introdução

No dia 17 de agosto de 2000, o jornal *Folha de S. Paulo* noticiava que o Dogma Feijoada prometia ser uma das atrações do 11º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, ao propor o debate sobre a imagem do negro no cinema brasileiro, tema novo na programação do evento, que já havia exibido, em 1997, na seção Foco, obras de cineastas negros de vários países.

Assim, o manifesto Gênese do Cinema Negro Brasileiro, escrito pelo jovem cineasta Jeferson De (nome artístico de Jeferson Rodrigues de Rezende), então estudante do curso de cinema na Universidade de São Paulo (USP), foi lido e debatido em uma das sessões do festival. Seis filmes (entre curtas e documentários) integravam o programa Dogma Feijoada – Mostra da Diversidade Negra. Foram exibidos: *Dia de Alforria* (Zózimo Bulbul, 1981), *Abá* (Raquel Gerber e Cristina Amaral, 1992), *Almoço Executivo* (Marina Person e Jorge Espírito Santo, 1996), *Ordinária* (Billy Castilho, 1997), *O Catedrático do Samba* (Noel Carvalho e Alessandro Gamo, 1999) e *Gênesis 22* (do próprio Jeferson De, 1999) (*Folha de S. Paulo*, 2000a).

Essa foi a primeira de uma série de reportagens que esse jornal publicou sobre o Dogma Feijoada. Mas, em que consistia o manifesto Gênese do Cinema Negro Brasileiro? Aliás, o que seria esse movimento que preconizava um “debate sobre a imagem do negro no cinema brasileiro”? Qual a sua proposta estética, política e conteudística? E quais seriam suas implicações na produção cinematográfica de Jeferson De, um dos idealizadores do Dogma Feijoada, e de outros diretores que se autoproclamavam afro-brasileiros? Como esse movimento definiu o cinema negro e foi pautado por setores da imprensa? A finalidade deste artigo é justamente responder a essas questões. Longe de esgotar o assunto, o que nos interessa aqui é tecer uma discussão preliminar de aspectos da produção contemporânea dos cineastas negros brasileiros.

Desde o final da década de 1990, a produção de filmes de

diretores que assumem seu pertencimento como sujeitos vinculados à população afro-brasileira cresce e começa a ocupar espaço na cena artístico-cultural, ao mesmo tempo que as demandas dos movimentos sociais negros e da chamada “classe média negra” – setor que reúne um número ascendente de profissionais com formação superior, buscando afirmar um gosto de classe e estilo de vida sofisticado no universo de consumo – ampliam-se e adquirem visibilidade institucional, o que tem contribuído para a construção de um ambiente favorável ao multiculturalismo e à diversidade étnico-racial nos meios audiovisuais (*Veja*, 1999). Faltam, entretanto, reflexões acadêmicas voltadas a essa nova produção fílmica. Para além dos apontamentos de Robert Stam (2008), Noel dos Santos Carvalho (2005, 2014), Pedro Vinicius Lopera (2007), Mahomed Bamba (2012) e Teresa Cristina Matos (2016), são raras as pesquisas que se debruçam sobre o processo de racialização do cinema brasileiro contemporâneo.

### O audiovisual em preto e branco

Antes, porém, de responder às indagações relativas ao Dogma Feijoada, faz-se necessário reconstituir o panorama do audiovisual no momento em que esse movimento floresceu.

A redemocratização do Brasil reacendeu a esperança no desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional. O tema mobilizou a atenção dos profissionais do setor. Entretanto, não demorou para essa expectativa ser frustrada, pois, quando assumiu a presidência da República em 1990, Fernando Collor de Mello decretou a extinção da Embrafilme – a empresa estatal responsável por patrocinar a produção e garantir a distribuição e exibição dos filmes nacionais. Os danos dessa medida para o cinema brasileiro foram devastadores. A produção de novos filmes foi reduzida drasticamente, desencadeando uma forte crise no setor. Em sintonia com o quadro econômico do país, as

\* Texto publicado originalmente na *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 33, n. 96, p. 1–18, 2018.

\*\* Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas – SP, Brasil. e-mail: noelsantocarvalho@yahoo.com.br.

\*\*\* Universidade Federal de Sergipe (UFS), Aracaju – SE, Brasil. e-mail: pjdomingues@yahoo.com.br.

atividades cinematográficas só readquiriram dinamismo em meados da década de 1990, momento em que as leis de incentivo fiscal à cultura – Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual – surtiram efeito e impulsionaram as atividades do setor audiovisual. Essa é a fase da “retomada” do cinema nacional, quando novas películas despertaram a atenção do público e da imprensa, como *Alma Corsária* (Carlos Reichenbach, 1994), *A Terceira Margem do Rio* (Nelson Pereira dos Santos, 1994), *Veja Esta Canção* (Cacá Diegues, 1994), *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995), *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), *O Que É Isso, Companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) e *Central do Brasil* (Walter Sales, 1998).

Uma das características do cinema da retomada é a diversidade na estética, na linguagem e no modo de realização dos filmes. As produções acenam para a multiplicidade de narrativas e pluralidade temática, dedicadas amiúde a explorar os diferentes nichos do mercado cinematográfico nacional. Pragmáticas ou de estilo pop, as novas produções apresentavam uma proposta de sétima arte comprometida, sobretudo, com o espetáculo e as regras do mercado, sem preocupação de investir no experimentalismo nem contestar o *establishment*. As mazelas e contradições da sociedade brasileira, por exemplo, lhes servem apenas de ornamento, não são discutidas.<sup>1</sup> Tal abordagem levou a pesquisadora e crítica Ivana Bentes a argumentar que, no cinema da retomada, a “estética da fome” – uma alusão ao ideal de Glauber Rocha de produção de um cinema com baixo orçamento, porém engajado, tanto com as causas sociais e políticas quanto com o processo de renovação da linguagem cinematográfica – foi substituída pela “cosmética da fome”, um discurso segundo o qual os filmes, ambientados em cenários de carências, visavam ao entretenimento e ao espetáculo agradável de se ver, e não a uma reflexão contundente (BENTES, 2001; 2007).

Sem a perspectiva, portanto, de transmitir mensagens de conscientização e politização da sociedade – tal como fizera o Cinema Novo (ROCHA, 2004; XAVIER, 2001) –, os filmes brasileiros contemporâneos irão se conectar à nova ordem mundial (marcada pelo fim do socialismo na União Soviética, pela queda do muro de Berlim, pelo triunfo dos projetos neoliberais etc.), tendendo a se esvaziar de sentidos ao adotar técnicas e narrativas cinematográficas tradicionais, pasteurizadas, para explorar melodramas, relações familiares e de amizade, tensões do cotidiano, mundo da favela e a violência característica da vida nas grandes cidades brasileiras.

Todavia, essa nova fase do cinema nacional – de euforia

e novas perspectivas de produção, distribuição e exibição, inclusive no mercado internacional – não implicou uma mudança significativa nas tradicionais imagens e representações sobre o negro. Quando o ensaísta Robert Stam concluiu o livro *Multiculturalismo tropical*, em 1995, ele notou que a sétima arte no país parecia sofrer de certo “embranquecimento” (STAM, 2008, p. 501), qual seja, os negros geralmente ficavam ausentes dos filmes ou somente apareciam em papéis secundários, ao passo que as pessoas brancas eram super-representadas, ocupando o primeiro plano. Havia pouca atenção para o multiculturalismo e a diversidade racial, quer no cinema brasileiro, quer no audiovisual como um todo.

Na televisão, a presença de atores e personagens negros nem de longe refletia a proporção desse segmento populacional no país. Entre 1991 e 1994, 72 novelas traziam personagens negros, no entanto, oscilando entre papéis estereotipados e subalternos e com poucas possibilidades de interpretação de personagens heroicos – no caso das novelas ambientadas no período da escravidão –, sem falar que nenhuma, do conjunto dessas novelas, tratou das tensões raciais na sociedade brasileira diretamente. Somente em 1995, *A próxima vítima* trouxe, pela primeira vez, uma família de classe média negra em horário nobre. Não é de estranhar, assim, que a população afro-brasileira estivesse invisibilizada em dois terços dos programas dramáticos levados ao ar nas emissoras de televisão no período (ARAÚJO, 2000a, p. 79, 85).

A mensagem publicitária também manejou uma política racial marcada pela ausência de negros, quando não pela reificação de estereótipos desabonadores desse segmento populacional. Em agosto de 1995, o instituto de pesquisa Datafolha acompanhou os intervalos comerciais de 115 horas de programação das emissoras de sinal aberto de São Paulo e verificou que a discriminação contra os “negros” e “mestiços” na publicidade brasileira era cristalina. A discriminação racial se manifestava tanto no menor tempo de exposição desse segmento populacional, quanto na sua inferioridade numérica – a proporção de comerciais com participação de negros variava entre as emissoras, de 4,7% a 17,8%. A pesquisa constatou que a recorrência de papéis estereotipados (empregadas domésticas, posições subalternas em geral, esportistas e músicos) era um padrão típico de representação dos negros na publicidade. Além disso, os afro-brasileiros apareciam duas vezes mais no papel de coadjuvantes do que no papel de protagonistas (*Folha de S. Paulo*, 1995).

No decorrer da segunda metade da década de 1990, houve

pequeno aumento da presença negra na televisão e no cinema, como modelo cultural e estético. Todavia, nada que fosse tão animador em termos quantitativos e qualitativos, algo quase anódino diante do peso real desse segmento populacional no Brasil. Segundo Joel Zito Araújo, a “ação politicamente correta de publicitários e empresários não ultrapassou os marcos de uma sub-representação do personagem negro, que, em média, aparecia cinco vezes menos que os modelos brancos nas propagandas” (ARAÚJO, 2000a, p. 89).<sup>2</sup> Fato é que o imaginário racial de produtores, cineastas, diretores, autores e patrocinadores tendia a mudar lentamente, muito em decorrência das polêmicas, das controvérsias e dos avanços no campo dos direitos da população negra.

Assim, as mudanças que se operaram no período não estavam relacionadas somente às iniciativas internas do setor audiovisual. Várias evidências demonstravam um salto nas ações do movimento negro. A preocupação com os meios de comunicação era antiga e constante na agenda da militância afro-brasileira, que, em vários momentos, pautou nas instâncias do Estado e da sociedade civil a necessidade de diversidade racial na mídia, em geral, e da ressignificação da imagem do negro, em particular. A compreensão de que apenas um esforço sistemático dos próprios afro-brasileiros no seio do audiovisual poderia garantir um futuro diferente levou a debates em torno das estratégias de pressão e inserção no setor. Nesse sentido, seminários, encontros e congressos do movimento negro foram convocados para discutir a temática, desdobrando-se em propostas de cotas raciais,<sup>3</sup> representações na Justiça<sup>4</sup> e mobilizações que até sensibilizaram parte da opinião pública. Isso não significa dizer que esse movimento tenha conseguido influenciar diretamente a configuração do audiovisual, mas certamente suas denúncias e proposições ecoaram no imaginário racial brasileiro (RAMOS, 2002; TELLES, 2003).

### Dogma Feijoada

Foi nesse contexto de retomada da produção cinematográfica nacional, por um lado, e de problemas relacionados às desigualdades raciais no setor audiovisual, por outro, que produtores, documentaristas e curtametragistas negros de São Paulo (Jeferson De, Rogério de Moura, Ari Candido, Noel Carvalho, Billy Castilho, Daniel Santiago, Lilian Solá Santiago e Luiz Paulo Lima) passaram a questionar as imagens e representações de seu grupo

racial no cinema brasileiro. Desde 1998, eles vinham mantendo contatos informais, trocando ideias e tomando conhecimento dos trabalhos e projetos uns dos outros. Nesse ano, por exemplo, Billy Castilho teve seu curta *Ordinária* (1997) selecionado e exibido no 9º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo. Em 1999, foi a vez de Jeferson De, Noel Carvalho e Alessandro Gamo participarem do mesmo festival. O primeiro, com o filme *Gênese 22* (1999), e os dois últimos, codirigindo *O Catedrático do Samba* (1999). Também em 1999, Jeferson De e Daniel Santiago organizaram o 1º Encontro de Realizadores e Técnicos Negros, no Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo, no qual se discutiu a possibilidade de haver um cinema negro. Compareceram ao encontro afro-brasileiros de perfis heterogêneos: desde militantes da cultura e do audiovisual (como o poeta Arnaldo Xavier e o fotógrafo Luís Paulo Lima), passando pelos realizadores neófitos (como Rogério de Moura e Lilian Solá Santiago), até os mais experientes, como Agenor Alves,<sup>5</sup> Valter José,<sup>6</sup> Celso Prudente<sup>7</sup> e Ari Candido.<sup>8</sup>

Em 2000, entra em cena o Dogma Feijoada – Mostra da Diversidade Negra, no 11º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, sessão copatrocinada pela Folha de S. Paulo, cuja programação foi aberta com um debate sobre a imagem do negro no cinema nacional, seguido pela exibição dos filmes já citados. Na ocasião, Jeferson De tornou público o manifesto que pautava o Dogma Feijoada – Gênese do Cinema Negro Brasileiro –, no qual preconizava sete exigências (ou mandamentos) fundamentais para a produção de um cinema negro: (1) o filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro; (2) o protagonista deve 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; (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.<sup>9</sup>

Na edição de 30 de agosto de 2000, o jornal informa: “a reivindicação por maior espaço para cineastas negros no Brasil imprimiu a tônica do debate ‘Dogma Feijoada: – manifesto acerca da imagem do negro no cinema brasileiro’”. Além de Jeferson De, participaram da mesa o rapper Xis, vencedor na categoria rap do Video Music Brasil em 2000 – evento da MTV que premiava os melhores videoclipes do ano –, e o escritor Ferréz, que havia publicado naquele ano seu primeiro livro, *Capão pecado*, acerca da periferia de São Paulo. A mediação do debate foi feita pelo jornalista Sérgio Rizzo, crítico de cinema e então colaborador da

*Folha*. Jeferson De iniciou expondo os pontos que norteavam o manifesto. “É preciso evitar personagens negros estereotipados”, afirmou. “No período da chanchada havia Grande Otelo, que só interpretava preto burro assexuado. Na minha infância, meu ídolo era o Mussum, que fazia um negro bêbado que falava errado, isso é um absurdo. Em *Orfeu*, não me identifiquei quando vi aquele sambista compondo num laptop. Tem algumas coisas que me incomodam no filme [...]”. Jeferson De comentou também sobre a realidade da indústria brasileira de cinema negro comparada à dos Estados Unidos, tomando como exemplo o diretor Spike Lee. “Quando o Spike Lee precisou de dinheiro para fazer o *Malcolm X*, ele ligou para o Michael Jordan. Se eu ligar para o Vampeta [então jogador de futebol] pedindo dinheiro para complementar o meu curta, eu duvido que ele vá dar algum”.<sup>10</sup> O rapper Xis e o escritor Ferréz acrescentaram ao debate sua experiência na produção independente de música e literatura, respectivamente, e disseram que estavam conquistando espaço aos poucos na indústria cultural (*Folha de S. Paulo*, 2000b).

Cerca de dez dias depois do evento, o mesmo jornal (10 set. 2000) publicou uma matéria sobre “a difícil arte de filmar” no Brasil e não perdeu a oportunidade de se perguntar: aqui “cinema negro, seria possível? Jeferson De, cineasta e mentor do Dogma Feijoada – Manifesto da gênese de um cinema negro brasileiro, acha que sim”. Mas como foi concebido aquele movimento? De acordo com o jornal, De passou “dois anos pesquisando a participação de atores e personagens negros vistos sob a ótica dos cineastas brancos que procuraram dar voz aos negros”. Foi a partir daí que teria tido a ideia de procurar reverter essa situação, investindo numa “nova filmografia, autorreferente, que olhasse para o próprio umbigo”. Seria uma “biografia do negro brasileiro em película, já iniciada por talentos ‘invisíveis’, como o cineasta Zózimo Bulbul”.

De fato, o manifesto foi fruto dos estudos feitos por Jeferson De entre 1997 e 1998, quando era graduando do curso de cinema na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP e desenvolveu uma pesquisa de iniciação científica sobre diretores cinematográficos negros brasileiros. A pesquisa lhe possibilitou conhecer a trajetória dos principais cineastas afro-brasileiros e estabelecer contato direto com vários deles, como Zózimo Bulbul, Agenor Alves, Waldir Onofre, Ari Candido, Quim Negro (Joaquim Teodoro), entre outros. Ao mesmo tempo que estudava cinema, Jeferson De era editor na Cinematográfica Superfilmes, de propriedade de Zita Carvalhosa, a produtora de cinema que dirigia o Festival Internacional de Curtas-Metragens de São

Paulo, o maior do gênero na América Latina. Quando concluiu o primeiro curta, *Gênesis 22* (1999), Jeferson De teve seu filme selecionado e exibido na décima edição do festival. Assim, foi a partir das reflexões suscitadas pela pesquisa sobre as imagens e representações raciais no cinema brasileiro, de um lado, e da experiência de direção e filmagem, de outro, que ele encampou o desafio de buscar definir os parâmetros de um cinema negro no Brasil e lançar o Dogma Feijoada.

O nome Dogma Feijoada se inspirou no Dogma 95, um movimento cinematográfico animado a partir de um manifesto publicado em Copenhague, na Dinamarca, em 1995. Seus idealizadores, os cineastas dinamarqueses Lars von Trier e Thomas Vinterberg, preconizavam um cinema mais realista (ou seja, sem artificialismo) e menos comercial, fora dos moldes de Hollywood. O manifesto do Dogma 95 estabelecia dez controversas regras de cunho técnico e estético, também conhecidas como “votos de castidade” (TRIER; VINTERBERG, 2000). Esse movimento ecoou no meio cinematográfico brasileiro, para não dizer no internacional. Todos os filmes que recebiam o selo Dogma 95 obedeciam rigorosamente às famigeradas regras.

Já o vocábulo “feijoada”, que aparecia no nome do manifesto nacional, conferia um tom provocador e jocoso ao movimento de cineastas negros. No melhor sentido tropicalista, o Dogma Feijoada procurava canibalizar o Dogma europeu. Se este primava pela austeridade e sisudez, aquele remetia à maleabilidade e plasticidade, significando a própria inversão de qualquer sistema rígido (CARVALHO, 2014). Afinal, nada menos dogmático que a feijoada, considerada um prato típico da culinária brasileira, que amalgama ingredientes de diferentes tradições culturais.<sup>11</sup> A ambiguidade da expressão Dogma Feijoada saltava aos olhos, o que, de modo travesso, contribuiu para divulgar o movimento.

Quando Jeferson De redigiu o manifesto em 1999, apresentou-o para alguns professores da ECA, especialmente para Jean-Claude Bernardet e Carlos Augusto Calil. Os produtores Zita Carvalhosa, Francisco César Filho, Daniel Santiago e o documentarista Noel Carvalho leram a primeira versão do documento e discutiram o seu conteúdo. Ainda 1999, Jeferson De e Daniel Santiago promoveram um encontro sobre cinema negro no MIS-SP, ocasião na qual o manifesto foi submetido ao escrutínio dos realizadores negros presentes, que o discutiram e decidiram assiná-lo. E, assim, a produção do 11º Festival Internacional de Curtas incluiu o Dogma Feijoada na programação e reservou uma sessão especial para debatê-lo. Próximo ao lançamento do manifesto, a *Folha de*

S. Paulo fez chamadas semanais em notas que tinham títulos sugestivos: “Dogma Feijoada lança polêmica”, “Temática negra está no Dogma Feijoada”. No dia do evento, o *Jornal do Brasil*, sediado no Rio de Janeiro, reportou-se aos “jovens diretores” que lançariam em São Paulo “mandamentos” para incentivar a produção de filmes que revelariam o negro brasileiro:

Não existe cinema negro no Brasil. Não há diretores, há poucos bons papéis para atores, não há longas. Desde a palada retomada da produção nacional – iniciada em 1994 e que já contabilizou mais de 100 filmes – não há nenhum longa dirigido por um negro. [...] Por isso, e por nunca se reconhecerem plenamente nas telas, um grupo de cineastas reunidos no Festival de Curtas de São Paulo lança hoje o Dogma Feijoada, espécie de cartilha para a produção de filmes com temáticas negras (*Jornal do Brasil*, 23 ago. 2000).

Finalmente, na sessão de 23 de agosto de 2000, à noite, o manifesto veio a público, causando controvérsias, algumas exaltadas, na plateia. A revista *Isto É Gente* o repercutiu na reportagem “Celuloide com feijão” (CANCINO, 2000). Já a *Folha de S. Paulo* (ANDERSON, 2000) não só repercutiu a edição do documento, como saudou a iniciativa dos “jovens diretores”: “Vida longa ao Dogma Feijoada, que, assim como a iguaria afro-brasileira, é imbatível para muitos, mas provoca arrepios noutros tantos”.

O historiador francês Pierre Sorlin entende que o meio cinematográfico é formado pelo público dos filmes e pelas forças periféricas que legitimam a sua existência e a de seus realizadores. Essas forças em jogo na construção da “encenação social” – como festivais, jornais, revistas, críticos etc. – estruturam uma rede de relações de dependência e complementaridade, cumprindo para o meio cinematográfico o papel de legitimadores e divulgadores de suas atividades ao fabricarem suspenses, rumores, factoides e expectativas no seio da opinião pública (SORLIN, 1977, p. 101-102). O Festival de Curtas e a imprensa desempenharam exatamente essa função no caso do manifesto Dogma Feijoada. A adesão, quer dos produtores do maior evento de filmes de curta-metragem na América Latina, quer do jornal *Folha de S. Paulo*, foi de suma importância para divulgar e ressoar o manifesto junto a um público mais amplo que o do meio cinematográfico de São Paulo.

O Dogma Feijoada, com seu tom provocativo ao *mainstream*, desencadeou reações polêmicas e divergências múltiplas. Suas propostas foram vistas, ora como mera imitação do movimento

Dogma 95, criado pelos europeus, ora como mandamentos fundamentalistas, que cerceavam a liberdade de criação artística, ora como apenas uma jogada de marketing de autopromoção de Jeferson De. Até mesmo cineastas brasileiros tarimbados se viram divididos na controvérsia. Enquanto Cacá Diegues recebeu as propostas do Dogma Feijoada com entusiasmo, Sylvio Back as (des)classificou de “sectárias” e “racistas”, por açular um tipo de separatismo racial que, a seu ver, era incompatível com a tradição cultural brasileira (*O Estado de S. Paulo*, 2001a).

Seja como for, o manifesto lançado em 2000 ensejou uma surpreendente discussão sobre a possibilidade de um cinema brasileiro feito por negros, sem incorrer nos discursos – panfletários e/ou de vitimização – típicos dos movimentos antirracistas. De forma pragmática, cavou uma agenda mínima para se pensar um cinema negro nacional. Nos anos seguintes, Jeferson De e os realizadores afro-brasileiros que se aglutinavam em torno do movimento passaram a se encontrar frequentemente. Criaram, então, um nome para o grupo, Cinema Feijoada, e mantiveram um site na internet até 2004 (com a biografia, a filmografia, fotos de cena, *making of* e informações sobre os novos projetos dos integrantes do grupo). Também promoveram mostras e debates sobre as imagens e representações do negro no cinema.<sup>12</sup>

O impacto e o *frisson* produzidos pelo manifesto contribuíram para impulsionar a carreira de alguns dos membros do Cinema Feijoada, conferindo-lhes certa “autenticidade” e reconhecimento no circuito alternativo. Alguns deles, aliás, chegaram à direção de filmes de longa-metragem (CARVALHO, 2005, p. 97).<sup>13</sup>

Na mesma linha, outro manifesto veio a público durante o V Festival de Cinema do Recife, em 2001. Cineastas e atores negros de destacada trajetória na televisão e no cinema (Milton Gonçalves, Antonio Pitanga, Ruth de Souza, Léa Garcia, Maria Ceíça, Maurício Gonçalves, Norton Nascimento, Antônio Pompêo, Thalma de Freitas, Luiz Antonio Pilar, Joel Zito Araújo e Zózimo Bulbul) subscreveram o Manifesto do Recife, um documento que conclamava o fim da marginalização dos atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros na indústria audiovisual (produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão). Para tanto, reivindicavam a “criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil”; a “ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes”; a “criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira”.

Este manifesto é uma atitude de denúncia. Expressamos o fim da nossa paciência com a persistência em nossa indústria audiovisual (TV, cinema e publicidade) da cota de segregação existente que não consegue oferecer mais de 10% de trabalho para atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros em seus programas, filmes e peças publicitárias. A invisibilidade e a falta de reconhecimento dos atores negros demonstram por parte dos produtores uma completa ignorância do impacto negativo dos seus produtos nos processos de autoestima da população negra e indígena do nosso país, em especial de nossas crianças. Expressamos, assim, o nosso descrédito com a capacidade das entidades associativas ou autorreguladoras de publicitários e produtores de TV de, espontaneamente, tomar iniciativas que ponham fim à injustiça histórica que nos condiciona a uma ínfima presença nas imagens produzidas sobre o Brasil.<sup>14</sup>

Em síntese, o Manifesto do Recife reclamava a inserção do negro em toda a cadeia audiovisual. Para efetivar tal projeto, exigia sanções legais às emissoras de televisão, produtoras de cinema e agências de publicidade – que insistiam na prática da discriminação racial – e evocava uma “aliança ampla, geral e irrestrita” entre todos os produtores de audiovisual de todas as etnias, a fim de criar uma “nova estética” para o Brasil, tendo em vista promover a sua “multirracialidade”. Durante o festival, Joel Zito Araújo – um dos articuladores do manifesto – exibiu *A Negação do Brasil*, longa-metragem baseado no livro homônimo do cineasta, que mapeia a questão da representação do negro nas telenovelas brasileiras no período de 1963 a 1997. O filme veicula estatísticas que demonstram a discriminação racial, mas também faz menção aos esforços do negro para conseguir uma representação mais adequada, sem estereótipos, caricaturas ou folclorizações. A conclusão de Araújo – tanto no livro quanto no filme – é que a telenovela não retrata fielmente a composição racial do Brasil. De 98 novelas produzidas pela Rede Globo, apenas em 29 o número de atores negros contratados ultrapassou a marca de 10% do total do elenco; as imagens predominantes em todas elas carregam, como subtexto, o elogio dos traços brancos como o ideal de beleza para todos os brasileiros; em poucas novelas, os atores negros interpretam os papéis principais, de protagonistas ou antagonistas. De modo geral, ao ator afro-brasileiro estão reservados os personagens sem, ou quase sem, ação, os

personagens passageiros, decorativos, que buscam compor o espaço da domesticidade, ou da realidade das ruas, em especial das favelas; são raras as famílias negras, assim como as cenas de preconceito e discriminação. O racismo brasileiro é “representado da mesma forma em que ele aparece na sociedade, como um tabu sempre escamoteado no discurso oficial e privado dos brasileiros” (ARAÚJO, 2000b, p. 305-310).<sup>15</sup>

### **A sétima arte pelas lentes escurecidas**

No que tange ao Cinema Feijoada, este se inclinou a demarcar território no circuito audiovisual ao longo da primeira década do terceiro milênio. Sob a influência direta ou indireta dos preceitos estipulados pelo movimento, diversos realizadores negros investiram em produções cinematográficas. Em vez de “uma câmara na mão e uma ideia na cabeça”, temos a câmara na mão do “outro” e muitas ideias em várias cabeças. Rogério de Moura, que estreou com os curtas-metragens *A Revolta do Videotape* (1999) e *Velhos, Viúvos e Malvados* (2001) e trabalhou no roteiro de diversos filmes, dirigiu *Bom Dia, Eternidade* (2010), seu primeiro longa-metragem, o qual aborda uma história de realismo fantástico sobre o futebol, com um elenco protagonizado por atores negros. Depois de *O Catedrático do Samba* (1999), Noel Carvalho dirigiu *Novos Quilombos de Zumbi* (2002), documentário que cartografa o Capão Redondo, região periférica da Zona Sul paulistana, sob três aspectos: o do movimento hip-hop, o da produção artística de escritores e artistas plásticos moradores do local e o das iniciativas de ação social empreendidas por associação de moradores e lideranças comunitárias, negras em sua maioria.<sup>16</sup>

Luiz Paulo Lima dirigiu *Outros Carnavais* (2009), curta-metragem que, de modo original, tece os fios das memórias e vivências de célebres mestres do samba e foliões antigos de São Paulo. Os irmãos Daniel Santiago e Lilian Solá Santiago, por sua vez, filmaram *Família Alcântara* (2004), documentário que aborda a trajetória da família homônima do Quilombo do Caxambu, em Minas Gerais, enfatizando suas atividades de preservação cultural (coral, peças teatrais e congadas), experiências identitárias, memórias e tradições, que, embora reinventadas do outro lado do Atlântico, remontam às raízes da região do Congo, na África. Lilian Santiago ainda dirigiu outros documentários, a exemplo de *Uma Cidade Chamada Tiradentes* (2007), *Caminhos Preta* (2007) e *Graffiti* (2008), com destaque para *Balé de Pé no Chão – a Dança*

*Afro de Mercedes Baptista* (2005), o qual acompanha a trajetória dessa singular bailarina, considerada a principal precursora da dança afro-brasileira, e *Eu Tenho a Palavra* (2010), a respeito de uma “viagem linguística”, centrada no legado banto, em busca das origens africanas da cultura brasileira e das conexões entre os dois lados do Atlântico negro.

Da geração mais antiga de realizadores afro-brasileiros enfiados no Cinema Feijoada, vale mencionar as produções de Celso Prudente – diretor de *Dialética do Amor* (2012), película rodada em Maputo (Moçambique), que trata da importância das viúvas dos ex-combatentes do processo de descolonização dessa nação africana – e de Ari Candido, um cineasta versátil e diaspórico, que, após suas experiências no exílio e conexões na Europa e África, regressou ao Brasil e filmou *O Moleque* (2005), ficção baseada num conto do escritor afro-brasileiro Lima Barreto, depois *Pacaembu Terras Alagadas* (2006), sobre o bairro paulistano, e *Jardim Bebeléu* (2009), uma adaptação livre do conto *Não era uma vez*, do escritor afro-brasileiro Cuti (pseudônimo de Luis Silva). Antes da produção dessas películas, Candido quis incursionar pela cinebiografia, e assim nasceu *O Rito de Ismael Ivo* (2003) acerca do bailarino negro brasileiro.

Oriundo de uma família pobre da periferia da cidade de São Paulo, Ismael Ivo enfrentou uma série de dificuldades até ascender na carreira e deixar o Brasil no início da década de 1980 para brilhar no exterior. Seus depoimentos sobre dança, seu estilo e suas performances são registrados por Ari Candido com sensibilidade. Do ponto de vista da linguagem, a pantomima domina a cena através dos movimentos do bailarino. Embora haja uma conotação homoerótica nas imagens, o filme enrusta essa parte. Trata-se, antes, da resignificação do corpo masculino negro feito pela câmera que acompanha os movimentos de Ivo: tomadas de seu dorso nu, das pernas e das costas justapõem-se às imagens de seus movimentos dançando. A intenção do cineasta não é outra senão exaltar a beleza corporal de um segmento populacional marcado pelo desprestígio social originado do racismo.<sup>17</sup> As cenas que mostram o bailarino em contato com a natureza remetem ao ideário de uma África ancestral, icônica e essencial para o negro.

E como a filmografia de Jeferson De – o principal formulador do Cinema Feijoada – está comprometida com o projeto de um cinema negro brasileiro? Sua estreia se deu com *Gênesis 22* (1999), curta que, inspirado na passagem bíblica de Gênesis, capítulo 1, versículo 22, foi rodado em uma única locação. *Gênesis 22* se revela, sobretudo, um ensaio audiovisual situado na fronteira

entre o documentário e a ficção, caracterizado pela revalorização de performances e identidades raciais. Conta a história da relação conflituosa entre um pai e seu filho. A questão da identidade emerge em pelo menos dois aspectos: na exploração fotográfica da pele escura e na estetização do corpo negro masculino. Opondo-se ao recurso visual das peles brilhantes, Jeferson De configurou a iluminação e a fotografia tendo em vista celebrar o corpo negro, que, de espécie de repositório dos martírios da escravidão, é ressignificado como objeto de adoração e desejos.<sup>18</sup> Quando se reportou ao lançamento do Dogma Feijoada no ano 2000, a *Folha de S. Paulo* (ANDERSON, 2000) reconheceu o potencial artístico de Jeferson De: “O movimento é legítimo e De é bom no que faz – basta ver o curta-metragem *Gênesis 22*, do próprio, para saber que ali está uma promessa”.

Iniciava-se, assim, uma carreira ascendente de curtas-metragens premiados sob o selo Feijoada. Depois de *Gênesis 22*, foi a vez de *Distraída para a Morte* (2001), filme sobre três adolescentes negros que perambulam pelas ruas e avenidas da metrópole, correndo todo tipo de risco. Os dois meninos riem de suas próprias piadas racistas, enquanto a menina não compactua com tal comportamento. Vivendo precariamente e sem perspectiva de futuro, eles se lançam numa brincadeira inconsequente, que resulta na morte trágica de um deles. Um dos destaques do elenco é Ruth de Souza, uma das atrizes afro-brasileiras mais respeitadas no meio cultural. Sem circunlóquio, a temática negra é abordada no filme, assumindo o caráter de fio condutor da narrativa. Talvez seja por isso que o próprio Jeferson De tenha admitido: “ao escrever o roteiro de *Distraída para a Morte*, percebi que o Dogma Feijoada (desenvolvido no universo da academia) ia tornando-se realidade” (JEFERSON DE, 2005, p. 112). Tal percepção foi reforçada após a exibição do curta numa sessão especial no início de julho de 2001. Eis como a *Folha de S. Paulo* (2001b) reportou o evento:

O cineasta Jeferson De, que está agitando o circuito alternativo do cinema brasileiro com seu Dogma Feijoada, fórmula moderna e original de posicionar o negro na frente das câmeras, fez, a convite da “Coluna Social”, uma exibição especial do seu curta-metragem “Distraída para a morte”. Os espectadores foram os jovens da Fala Preta, ONG que trabalha contra a discriminação e a violência étnico-racial. A maneira como Jeferson retrata o negro no filme deixou todos de queixo caído, e a discussão sobre o racismo no Brasil

rolou solta. “É um trabalho de muito impacto. Eu nunca tinha me visto em um filme. Mostra o que acontece na vida real: a gente tem uma educação racista e aprende a ser racista com a gente mesmo”, diz “Rá”, 22 anos. [...] O curta fez a cabeça dos jovens da Fala Preta.

*Distraída para a Morte* representou o Brasil no Festival Panafricano de Cinema de Ouagadougou (Fespaco), em Burkina Faso, na África.<sup>19</sup> O afro-brasileiro, enfim, deixava de ser representado, idealizado, alegorizado; em vez disso, torna-se o sujeito da representação. Em 2003, Jeferson De lança *Carolina*, curta baseado na história de uma mulher negra, Carolina Maria de Jesus (1914-1977), que vivia na favela do Canindé, na cidade de São Paulo, e escrevia diários até ser “descoberta” pelo jornalista Audálio Dantas e publicar *Quarto de despejo* (JESUS, 1960), livro que fez extraordinário sucesso, tendo sido traduzido em treze idiomas. Apesar de ter adquirido fama, algum dinheiro e reconhecimento em vida, a autora morreu pobre e esquecida.<sup>20</sup> O filme é ambientado dentro do barraco onde Carolina (interpretada por Zezé Motta) mora com a filha, nos anos 1950, e se estrutura em torno de três camadas sobrepostas: o livro, de onde foi extraído os textos da trama; as imagens documentais retiradas de arquivos da Cinemateca Brasileira e da TV Cultura, que se comunicam com as cartelas de textos mais informativos; e as imagens feitas no estúdio, realçando as dimensões intimista e subjetiva da protagonista. No início, predominam a encenação e os movimentos de câmera que procuram descrevê-la. A performance dá o tom da narrativa. À medida que o filme se desenvolve, as imagens documentais em preto e branco, os textos informativos e as pausas de silêncios poéticos ganham espaço. Premida por uma realidade de fome, miséria e preconceito, Carolina extravasa sua dor, angústia e revolta cotidianas por meio das palavras. Numa das cenas do filme, o texto do diário é projetado no corpo dela e de sua filha como tropo da vida de infortúnios e desventuras das duas mulheres negras. O desfecho da película traz a canção de protesto *Negro drama*, do grupo de rap Racionais MC's. Composta décadas após a morte da escritora, a música veicula uma mensagem pungente: embora tenha se passado quase meio século, os males provenientes da opressão racial e social continuam afligindo milhares de pessoas. *Carolina* foi o filme vencedor na categoria curtas-metragens do 31º Festival de Cinema de Gramado, em 2003, tendo angariado também o prêmio de fotografia (de Carlos Ebert) e o da crítica.

No ano seguinte, Jeferson De dirigiu *Narciso Rap*, fábula voltada ao público infantil e cujo roteiro, mais uma vez, ficava centrado na temática racial. Narciso, um garoto negro e pobre da periferia, ganha uma lâmpada mágica e faz um pedido pouco trivial para o gênio: quer ser rico, porém visto pelos brancos como um garoto branco e reconhecido como um garoto negro pelos negros. O conflito se instala quando outro garoto, branco e rico, encontra a lâmpada e faz o mesmo pedido. Segundo resenha publicada na *Folha de S. Paulo*, o filme é uma “provocação” em “tempos de discussões polarizadas sobre as cotas e o Estatuto da Igualdade Racial”, assuntos que suscitavam acirrados debates na sociedade brasileira.

Mais do que resolver o problema proposto traçando um final feliz, o filme parece estar preocupado em colocar mais “fotograma no ventilador”, expondo o momento de crise em que se encontra a discussão sobre quem é e o que é ser negro no Brasil. Ao apontar para a canção “Nem vem que não tem”, de [Wilson] Simonal, fica a dúvida: será que o diretor indica um dos caminhos possíveis na discussão? É curioso perceber como essa e outras obras do cineasta e do seu grupo podem servir de contraponto à discussão racial que toma conta do Congresso e da sociedade e que já deu os seus primeiros passos (*Folha de S. Paulo*, 2006).

Já no documentário *Jonas, Só Mais Um* (2008), Jeferson De conta a história de Jonas Eduardo Santos de Souza, um jovem negro trabalhador, que, ao ser barrado indevidamente e discutir com o segurança na porta de uma agência bancária na qual era cliente no centro do Rio de Janeiro, é assassinado cruelmente com um tiro no peito. Provavelmente a origem dessa violência, como mostrada no filme, está no fato de Jonas ter uma cor de pele vista como suspeita por setores da segurança pública e privada. Com depoimentos dos familiares de Jonas, o curta apresenta algumas cenas chocantes, como a do corpo da vítima estendido no chão da agência bancária. Além de retratar uma história de violência também enfrentada por outros jovens do mesmo grupo racial, o filme denuncia – de forma sensível, mas incisiva – o chamado “genocídio da juventude negra” brasileira.

Estribando-se nas premissas do Dogma Feijoada, Jeferson De produziu curtas-metragens que, por diferentes olhares, narrativas e nuances, exploram a possibilidade de mostrar a figura do negro brasileiro de forma realista, sem romantismos, o que

vem provocando reflexões diversas em torno das identidades e relações raciais, em geral, e do preconceito e da discriminação racial que afetam a vida da população negra, em particular. Seu primeiro longa-metragem de ficção, *Bróder!* (2010), foi rodado após grandes expectativas. O filme se passa em 24 horas e enfoca o reencontro de três grandes amigos no Capão Redondo, bairro da periferia da cidade de São Paulo. Quando se comemora o aniversário de Macu (interpretado por Caio Blat) – um jovem branco, que continua morando no bairro onde entrou para o mundo do crime –, seus dois melhores amigos de infância, que seguiram caminhos distintos ao crescer, aparecem de surpresa. São eles Jaiminho, um negro, jogador de futebol bem-sucedido, com carreira internacional, e Pibe, também negro, corretor de seguros, que, casado e com um filho, precisa trabalhar muito para sustentar a família. Em meio à alegria pelo reencontro, o fantasma da criminalidade ameaça a amizade do trio.

A questão racial tem seus desdobramentos em *Bróder!*. Assim, o fato de o filme trazer um protagonista branco, Macu, que se considera negro e se comporta como um “mano” da periferia, é uma das originalidades da trama.<sup>21</sup> O filme aprofunda o debate sobre as tensões e ambiguidades relacionadas às identidades afro-brasileiras, as quais são enfeixadas no plano da afetividade. Negros e brancos vivem relações familiares conflituosas. Questões em torno da paternidade e do machismo do homem negro são abordadas de forma direta. É como se o ambiente “periferia” só aparentemente igualasse a todos. *Bróder!* se equilibra numa linha tênue: se faz concessões de um produto comercial apoiado pelo maior conglomerado brasileiro de comunicações;<sup>22</sup> em contrapartida, é arrojado o suficiente para expressar o ponto de vista de um novo agente no meio cinematográfico: o cineasta negro. O filme foi escolhido para representar o Brasil no 60º Festival Internacional de Cinema de Berlim, foi premiado com quatro estatuetas no III Paulínia Festival de Cinema e se sagrou o grande vencedor do 38º Festival de Cinema de Gramado, com três kikitos: melhor filme, direção e ator (*O Estado de S. Paulo, 2010; Jornal do Brasil, 2010*).

## Considerações finais

O negro e aspectos de sua história e cultura apareceram representados nos filmes do Cinema Novo, movimento estético e político que agitou a cinematografia brasileira nos anos 1960 e teve em Glauber Rocha seu maior ícone. Apostando numa

noção de cultura nacional-popular como resistência à cultura colonizada, os cineastas vinculados ao movimento viam o negro como metáfora de povo – pobre, favelado e oprimido. O período foi marcado por filmes celebrativos de quilombolas, sambistas e adeptos dos cultos afro-brasileiros (CARVALHO, 2005).

Na década de 1970, os movimentos negros articularam uma agenda ampla de lutas, que iam de reivindicações políticas gerais contra o racismo até demandas de ordem simbólica, o que passava pela construção de modelos positivos de autorrepresentação (HANCHARD, 2001). O teatro, a literatura e o cinema foram agenciados em torno desse projeto de afirmação identitária. Zózimo Bulbul, um dos principais realizadores afro-brasileiros da época, teve sua produção associada às aspirações e expectativas do movimento negro. Dirigiu os curtas *Alma no Olho* (1973), *Artesanato do Samba* (1974), com Vera de Figueiredo, e *Dia de Alforria* (1981), e o longa *Abolição* (1988). Outros cineastas negros também entraram em cena. Waldir Onofre realizou *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* (1975), *Antonio Pitanga, Na Boca do Mundo* (1978), e *Quim Negro, Um Crioulo Brasileiro* (1979).<sup>23</sup>

Apesar desses avanços, foi somente no final dos anos 1990 que um grupo de produtores e diretores sistematizou diretrizes com vistas a formular um conceito de cinema negro. E assim foi se construindo esse conceito em meio a um cipoal semântico semelhante ao de outras linguagens artísticas que carregam a rubrica “negro”, especialmente o teatro e a literatura.

De acordo com Ieda Maria Martins, a distinção e singularidade do “teatro negro” não se prendem, necessariamente, “à cor, fenótipo ou etnia do dramaturgo, ator, diretor, ou do sujeito que se encena”, mas “se ancora nessa cor e fenótipo, na experiência, memória e lugar desse sujeito, erigidos esses elementos como signos que projetam e representam” (MARTINS, 1995, p. 26). Nesse sentido, a expressão “teatro negro” não delimitaria, ou demarcaria, fronteiras discursivas excludentes, ou conceitos monolíticos, prescritivos. Martins busca discernir alguns “traços e rastros sógnicos” que lhe permitam apreender a “nervura da diferença, evitando, assim, o engodo das concepções generalizantes e universalistas, que, muitas vezes, discriminam sem, no entanto, compreender e apontar, criticamente, os traços da diversidade” (1995, p. 26). De uma perspectiva diversa, Christine Douxami argumenta que a denominação “teatro negro” é controversa: pode tanto ser aplicada a um teatro que tenha a “presença de atores negros, quanto aquele caracterizado pela participação de um diretor negro, ou, ainda, de uma produção negra. Uma

outra definição possível seria a partir do tema tratado nas peças” (DOUXAMI, 2001, p. 313).<sup>24</sup>

Já no que concerne à “literatura negra”, a questão não é menos polêmica. Enquanto Zilá Bernd a define como uma literatura que “não se atrela nem à cor da pele do autor nem apenas à temática por ele utilizada, mas emerge da própria evidência textual cuja consistência é dada pelo surgimento de um eu enunciador que se quer negro” (BERND, 1988, p. 22), Eduardo de Assis Duarte prefere adotar a expressão “literatura afro-brasileira”, para se referir à literatura que reúne os seguintes componentes: uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; temática afro-brasileira; um ponto de vista ou lugar de enunciação política e culturalmente identificado à afrodescendência; um vocabulário pertencente às práticas linguísticas oriundas de África e inseridas no processo transculturador em curso no Brasil e, por fim, um projeto discursivo, explícito ou não, que dialogue com o horizonte de expectativas do leitor afrodescendente, combatendo o preconceito e inibindo a discriminação sem cair no simplismo muitas vezes maniqueísta do panfleto (DUARTE, 2015, p. 28-41).<sup>25</sup>

Percebe-se, assim, que não há consenso em torno de um conceito do que seja “teatro negro” ou “literatura negra”, cabendo dizer o mesmo para o campo cinematográfico. Pode-se entender por cinema negro aquele que incursione, no seu roteiro, pela situação do negro? Ou esse conceito pode ser garantido apenas pela presença de atores afrodescendentes em cena? Ou então pelo “simples” fato de o diretor ser desse segmento populacional? No caso do Dogma Feijoada, engendrou-se um conceito de cinema negro baseado em alguns postulados fundamentais: o filme tinha de ser dirigido por um realizador negro, apresentar personagens, inclusive o protagonista, desse segmento populacional (sem fazer uso de estereótipos e maniqueísmos) e abordar temática relacionada à questão racial e/ou cultura negra.<sup>26</sup>

Com esses postulados no horizonte, os cineastas associados ao movimento produziram películas cujas características mais recorrentes remetem a: privilegiar a luta diária do negro brasileiro comum, denunciar as situações de discriminação e preconceito raciais, valorizar as identidades e culturas (símbolos, ritos e tradições) afro-brasileiras, construir performances racializadas como dispositivo narrativo, assim como positivar, para não dizer humanizar, imagens e representações audiovisuais negras. Porém, dependendo do cineasta, surgem diferentes formas de realização do cinema negro. Uns acentuam aspectos da linguagem militante, em sintonia com o projeto de cidadania

inclusiva e igualdade racial; outros celebram o estilo e a presença estética do corpo negro em cena;<sup>27</sup> e, ainda, há aqueles que jogam luz sobre a importância da experiência afrodiáspórica, nos domínios da história, do modelo familiar, da religiosidade e das manifestações artístico-culturais.

Ocorre que cinema negro se trata de um conceito em construção ou, antes, em disputa. Não apenas em função de seu caráter polissêmico, multivocal, aberto, com diferentes concepções formais e estilísticas, mas uma disputa em torno de como essa categoria analítica se conecta aos planos estético e político. Cinema negro: processo e devir. Além de nicho ou segmento específico, consiste num componente integrado ao amplo encadeamento estrutural da sétima arte. Ao mesmo tempo “dentro e fora” do cinema nacional. Daí sua conotação muitas vezes marginal, porque é fundado na diferença. Uma produção que implica, obviamente, novos direcionamentos (no âmbito da distribuição, da exibição, do público e da crítica) e novas hermenêuticas de sentido à história tradicional do cinema brasileiro contemporâneo.

O grupo Cinema Feijoada foi a primeira ação coletiva e unificada na esfera pública de diretores negros no Brasil, o que não é de somenos importância, tendo em vista que o modelo de produção do cinema nacional concentra o poder de decisão na figura do diretor. O movimento de cineastas negros sobraçou um desafio espinhoso, principalmente no terreno simbólico, questionando quem detém o monopólio sobre as imagens e representações de si, do seu grupo racial e dos outros. Parece que o questionamento surtiu efeito, pois aqueles que foram historicamente objetos do olhar e da representação dos produtores culturais audiovisuais – muitos dos quais brancos da classe média –, passaram a tomar em suas rédeas a produção de imagens sobre si, constituindo-se em sujeitos da representação. O chamado “marginal” ocupa o centro da nossa atenção; não vira herói, mas pelo menos torna-se sujeito, sem direito a demagogia nem paternalismo da parte do diretor (STAM, 2008, p. 503-504). Em termos de prognóstico, tendemos a ver cada vez mais filmes e vídeos não “sobre” o negro, mas do próprio negro.

Portanto, é escusado dizer que o Cinema Feijoada procurou inovar no meio cinematográfico, urdindo narrativas mais plurais sobre as histórias, estéticas e subjetividades negras e colocando a sétima arte em rota de colisão com o racismo à brasileira (VENTURI; TURRA, 1995). Talvez seja por isso que venha influenciando, ainda que de maneira transversal, a produção coeva de alguns cineastas que se autoidentificam de origem afro-brasileira.<sup>28</sup>

O grupo não só tentou promover a discussão – via imprensa, intelectuais, críticos e setores da opinião pública – sobre a diversidade racial no cinema brasileiro, como ainda buscou sensibilizar alguns interlocutores para a postura etnocêntrica de diretores, produtores e roteiristas brancos, sem falar que fomentou o advento de alguns realizadores negros que, sem a existência do grupo, dificilmente teriam feito carreira no audiovisual.

## REFERÊNCIAS

ANDERSON, Joni. A difícil arte de filmar. *Folha de S. Paulo*, Revista da Folha, 10 set., 2000.

ARAÚJO, Joel Zito. Identidade racial e estereótipos sobre o negro na TV brasileira. In: HUNTLEY, Lynn; GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo (Orgs.). *Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 2000a.

\_\_\_\_\_. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Senac, 2000b.

AUGEL, Moema Parente. *A fala identitária: teatro afro-brasileiro hoje*. Afro-Ásia, n. 24, p. 291-323, 2000.

BAMBA, Mahomed. Os modos de figuração da memória e das experiências diaspóricas em quatro documentários brasileiros. *Novo Mundo Mundos Novos*. 2012. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/62679>>. Acesso em: 10 mai. 2016.

BENTES, Ivana. Da estética à cosmética da fome. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 1-4, 8 jul., 2001.

\_\_\_\_\_. *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*. Alceu, v. 8, n. 15, p. 242-255, 2007.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BROOKSHAW, David. *Raça & cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

CANCINO, Cristian Avello. Celuloide com feijão. *Isto É Gente*, n. 56, 28 ago., 2000. Disponível em: <[http://www.terra.com.br/istoegente/56/reportagem/rep\\_celuloide.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/56/reportagem/rep_celuloide.htm)>. Acesso em: 7 ago. 2017.

CARDOSO, Edson Lopes. Organizar a pressão sobre o Legislativo. In: BERQUÓ, Elza (Org.). *População negra em destaque*. São Paulo: Cebrap, 1998.

CARVALHO, Noel dos Santos. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: JEFERSON DE (Org.). *Dogma feijoada: o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

\_\_\_\_\_. Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul. 2006. 311f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. Dogma feijoada e Manifesto do Recife dez anos depois. In: SOUZA, Edileuza Penha de (Org.). *Negritude, cinema e educação*. v. 3. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014.

CORREIO BRAZILIENSE. Negros questionam estereótipos. *Caderno C*, 14 out., 2005.

DIAWARA, Manthia (Org.). *Black American cinema: aesthetics and spectatorship*. Nova York: Routledge, 1993.

DOUXAMI, Christine. *Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono*. Afro-Ásia, v. 25, n. 26, p. 313-363, 2001.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *Revista de Crítica Literária Latino-americana*, n. 81, p. 19-43, 2015.

FOLHA DE S.PAULO. Propagandas na TV reiteram o racismo. *Ilustrada*, 14 out., 1995.

\_\_\_\_\_. Dogma Feijoada lança polêmica. *Folha Acontece*, 17 ago., 2000a.

\_\_\_\_\_. Debate analisa o manifesto elaborado pelo cineasta Jeferson De em 1999. “Feijoada” quer negros no cinema. *Ilustrada*, 30 ago., 2000b.

\_\_\_\_\_. Capão Redondo é visto por dentro e “desabafa” sua dor. *Ilustrada*, 15 fev., 2001a.

\_\_\_\_\_. O maior desafio é ser brasileiro. *Equilíbrio*, 5 jul., 2001b.

\_\_\_\_\_. Cinema como arma para a inclusão. *Ilustrada*, 24 nov., 2003.

\_\_\_\_\_. Cinema e a questão racial. *Ilustrada*, 24 nov., 2006.

HANCHARD, Michael. *Orfeu e o poder: movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988)*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.

JEFERSON DE (Org.). Distraída para a morte. In: \_\_\_\_\_. *Dogma feijoada: o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

JORNAL DA USP. Na USP, Gilberto Gil reafirma incentivos ao cinema negro. USP, 24-30 nov., 2003.

\_\_\_\_\_. Cinema. USP, 10-16 mai., 2004.

JORNAL DO BRASIL. O Dogma Feijoada. *Caderno B*, 23 ago., 2000.

\_\_\_\_\_. Cotas nas telas: artistas e técnicos de cinema e TV pedem reserva de 30% para negros no mercado de trabalho audiovisual. *Caderno B*, 16 jun., 2003.

\_\_\_\_\_. Gramado “tá dominado”. *Caderno B*, 6 ago., 2010.

LAPEREA, Pedro Vinicius Asterito. A politização das categorias raciais no cinema brasileiro contemporâneo. *Ciberlegenda*, n. 19, p. 1-16, 2007.

\_\_\_\_\_. *Do preto-e-branco ao colorido: raça e etnicidade no cinema brasileiro dos anos 1950-70*. 2012. 263f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

LESLIE, Michael. The representation of blacks on commercial television in Brazil: some cultivation effects. In: CROOK, Larry; JOHNSON, Randal (Orgs.). *Black Brazil: culture, identity and social mobilization*. Los Angeles: UCLA Latin America Center, 1999.

MARTINS, Ieda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MATOS, Teresa Cristina Furtado. Cinema brasileiro, tempo passado e tempo presente: o lugar da memória e a questão racial. *Análise Social*, v. 51, n. 218, p. 170-190, 2016.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; LEVINE, Robert M. *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.

NAGIB, Lúcia (Org.). *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

O ESTADO DE S. PAULO. Dogma Feijoada leva curta a festival na África. *Caderno D3 Cinema*, 21 fev., 2001a.

\_\_\_\_\_. Mostra reúne três gerações do cinema negro brasileiro. *Cultura Cinema*, 15 out., 2001b.

\_\_\_\_\_. Filme “Bróder” leva Capão Redondo ao festival de Berlim. *Caderno Cultura*, 17 fev., 2010.

O POVO. Por uma pluralidade do olhar. *Vida e Arte*, 19 nov., 2007.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

RAMOS, Sílvia (Org.). *Mídia e racismo*. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SANSONE, Lívio. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador/Rio de Janeiro: EdUFBA/Pallas, 2004.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Carolina Maria de Jesus: uma escritora improvável*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SCHWARCZ, Lília Katri Moritz. Complexo de Zé Carioca: sobre uma certa ordem da mestiçagem e malandragem. *RBCS – Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 10, n. 29, p. 49-63, 1995.

SILVA, José Carlos Gomes da. Carolina Maria de Jesus e os discursos da negritude: literatura afro-brasileira, jornais negros e vozes marginalizadas. *História & Perspectivas*, n. 39, p. 59-88, 2008.

SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinema*. Paris: Aubier Montaigne, 1977.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça*

e no cinema brasileiros. São Paulo: Edusp, 2008.

TELLES, Edward. *Racismo à brasileira: uma nova perspectiva sociológica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Fundação Ford, 2003.

TRIER, Lars von; VINTERBERG, Thomas. The Dogma 95 Manifesto and vow of chastity. *A Danish Journal of Film Studies*, n. 10, p. 6-8, 2000.

VEJA. A classe média negra, v. 1611, n. 3233, p. 62-69, 18 ago., 1999.

VENTURI, Gustavo; TURRA, Cleusa (Orgs.). *Racismo cordial: a mais completa análise sobre o preconceito de cor no Brasil*. São Paulo: Ática, 1995.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

## NOTAS

1. As reflexões sobre o cinema brasileiro da “retomada” se basearam em Nagib (2002, especialmente p. 1318) e Oricchio (2003).

2. Sobre a sub-representação do negro na publicidade televisiva brasileira na década de 1990, ver Leslie (1999).

3. Em 1995, a senadora negra Benedita da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT) do Rio de Janeiro, apresentou o Projeto de Lei nº 10, que “dispõe sobre a inclusão da presença dos negros nas produções das emissoras de televisão, filmes e peças publicitárias”. Tal projeto gerou grande polêmica na opinião pública, uma vez que propugnava a participação obrigatória de 40% de negros nas peças publicitárias governamentais e em produções nacionais para televisão, como novelas e minisséries. Em 1998, o deputado federal negro Paulo Paim, do PT do Rio Grande do Sul, apresentou o Projeto de Lei nº 4.370, que dispõe sobre a representação racial/étnica nos filmes, programas e peças publicitárias exibidas pelas emissoras de televisão. Seu artigo 3º prevê a obrigatoriedade às emissoras de televisão de “apresentar imagens de pessoas afrodescendentes em proporção não inferior a 25% do número total de atores e figurantes. As peças publicitárias deverão apresentar imagens de pessoas afrodescendentes não inferior a 40% do número total de atores e figurantes” (CARDOSO, 1998). Na década seguinte, a ideia de ações afirmativas no audiovisual ganhou mais força, conforme noticiado: “Cotas nas telas: artistas e técnicos de cinema e TV pedem reserva de 30% para negros no mercado de trabalho audiovisual” (*Jornal do Brasil*, 2003).

4. No final de 1994, a ONG de mulheres negras Geledés fez uma interpelação formal junto à Rede Globo de televisão, “protestando contra a apresentação do comportamento servil de um personagem afrodescendente diante de uma agressão racista, na telenovela Pátria minha, e demonstrando que o roteiro e apresentação feriram a autoestima da comunidade negra. Com esta ação, Geledés buscou interceder na trama, exigindo mudança de conduta dos personagens negros e brancos. Embora não tenha havido nenhum tipo de punição contra a Rede Globo, o desenvolvimento da trama atendeu à pressão das entidades afro-brasileiras, e em uma novela seguinte, no mesmo horário nobre, apareceu a primeira família de classe média negra” (ARAÚJO, 2000a, p. 91).

5. Agenor Alves começou no audiovisual como fotógrafo. Seus primeiros trabalhos foram comerciais e documentários filmados em Super 8 e 16 mm.

Ao longo da carreira, dirigiu sete longas-metragens no contexto da Boca do Lixo em São Paulo, entre 1979 e 1987, notabilizando-se no gênero designado de pornochanchada. O primeiro de seus filmes, Tráfico de Fêmeas (1979), foi protagonizado pelo ator negro Tony Tornado. Depois vieram Noite de Orgia (1980), As Prisioneiras da Ilha do Diabo (1980), A Cafetina de Meninas Virgens (1981), A Volta de Jerônimo no Sertão dos Homens Sem Lei (1981), Lídia e seu Primeiro Amante (1984) e Eu Matei o Rei da Boca (1987). No final da década de 1990, preparava-se para filmar O Mistério da Maria do Ingá, sobre a lenda que deu origem à cidade de Maringá, no estado do Paraná (produção que não teve sequência por motivos que desconhecemos).

6. Valter José tornou-se doutor em filosofia pela USP no final dos anos 1990. Após trabalhar como jornalista e escrever críticas de cinema para o Guia do Vídeo Erótico, tornou-se produtor, roteirista e diretor de filmes pornográficos. Até o ano de 2002, tinha participado da realização de nove filmes, entre os quais Eróticas Criaturas (1999), Corpo Amante (2000) e Sexo por Dinheiro (2000).

7. Celso Prudente era doutorando em educação pela USP em finais da década de 1990. No mestrado, na área de comunicação social, pesquisou o negro como possível referencial estético no Cinema Novo de Glauber Rocha. Dirigiu o filme Axé: a Alma de um Povo (1987); mais tarde, teve uma experiência com cinema na África, onde rodou Amor no Calhau (1992), sobre aspectos do amor revolucionário na luta pela independência em Cabo Verde.

8. Ari Candido iniciou o curso de cinema na Universidade de Brasília (UnB) no auge da ditadura militar. Participou de várias atividades estudantis e políticas, alinhado que era aos ideais do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Em virtude disso, recebera ameaças de prisão por parte dos órgãos de repressão, quando então decidiu se exilar na Europa, em 1971. Foi nesse contexto que realizou o curta Martinho da Vila Paris (1977), acompanhando a passagem do sambista carioca pela capital francesa. Depois, foi para a África e codirigiu Pourquoi l'Erythrée? (1978), uma produção franco-tunisiana sobre a guerra da Eritreia. No final da década de 1990, Candido já havia voltado do exílio, contribuído com a construção do Movimento Negro Unificado (MNU) e buscava captar recursos para filmar O Rito de Ismael Ivo, projeto concluído em 2003.

9. Ver notícia publicada na Folha de S. Paulo (2000a): "Dogma Feijoada lança polêmica". A "cartilha" do manifesto também foi publicada no Jornal do Brasil (23 ago. 2000).

10. Para análise do cinema negro nos Estados Unidos, abrangendo a produção do prestigiado diretor Spike Lee, consultar a coletânea organizada por Diawara (1993).

11. Originalmente conhecida como "comida de escravos", a feijoada se tornou, a partir dos anos 1930, em "comida nacional", carregando consigo a representação simbólica do hibridismo associada à ideia de nacionalidade. "O feijão preto e o arroz branco remetem metaforicamente aos elementos negro e branco de nossa população. A eles misturam-se ainda os acompanhamentos: o verde da couve e o verde das nossas matas; o amarelo da laranja, um símbolo de nossas potenciais riquezas materiais" (SCHWARCZ, 1995).

12. Em 24 de novembro de 2003, a Folha de S. Paulo divulgou a mostra Da Chanchada à Feijoada, prevista para acontecer no MIS: "Para o bom observador, um filme ou uma simples novela bastam: negros e pardos, que somam 46% da população brasileira, não estão proporcionalmente representados – diante ou atrás das câmeras – nas produções nacionais. Para chamar a atenção

do público para o tema da inclusão racial, o Museu da Imagem e do Som (av. Europa, 158) inicia amanhã, às 20h30, uma semana de exibição grátis de curtas e longas-metragens brasileiros que enfocam a temática negra, em homenagem ao mês da Consciência Negra. A mostra 'Da Chanchada à Feijoada' integra o projeto 'EnQuadros Negros', que pretende levar às telas cinco curtas de diretores negros, além de longas que abordam o tema. Até domingo (30/11) serão exibidos filmes diariamente, às 19h e às 21h, entre os quais longas de Antonio Pitanga e de Nelson Pereira dos Santos. Na sexta (28/11), às 19h00, vai haver um debate entre o ator Norton Nascimento e o cineasta Jeferson De, autor do Dogma Feijoada, manifesto do cinema negro brasileiro". A respeito das iniciativas do grupo Cinema Feijoada, ver ainda "Mostra reúne três gerações do cinema negro brasileiro" (O Estado de S. Paulo, 2001b); "Cinema" (Jornal da USP, 2004); "Negros questionam estereótipos" (Correio Braziliense, 2005).

13. Por volta de meados da primeira década do terceiro milênio, o grupo que girava na órbita do manifesto se dissipou gradativamente. Embora seus componentes continuassem dialogando entre si e selando parcerias eventuais, passaram a seguir caminhos próprios, realizando trabalhos em diversas áreas – principalmente no cinema, mas também na televisão, na publicidade e nos estudos acadêmicos –, sem perderem de vista a agenda da inserção do negro no audiovisual brasileiro.

14. Arquivo pessoal de Noel dos Santos Carvalho: Manifesto do Recife, documento apresentado no V Festival de Cinema do Recife, em 30 de abril de 2001.

15. Joel Zito Araújo é um dos mais notáveis diretores negros do cinema brasileiro contemporâneo. Depois de A Negação do Brasil (2000), ele realizou Vista Minha Pele (2003), Cinderelas, Lobos e um Príncipe Encantado (2009), Raça (2013), com destaque para Filhas do Vento (2004), filme de ficção com elenco todo negro, que recebeu oito kikitos no 32º Festival de Cinema de Gramado (ocorrido em agosto de 2004): o de melhor diretor, melhores atores e atrizes e o prêmio da crítica.

16. Sobre esse documentário, ver "Capão Redondo é visto por dentro e 'desabafa' sua dor" (Folha de S. Paulo, 2001).

17. Para análise da celebração do corpo negro no processo de racialização e afirmação de novas culturas e identidades afrodiáspóricas, ver Sansone (2004).

18. Possivelmente as mediações cinemáticas presente em Gênesis 22 visam evitar os recursos visuais de cunho etnocêntrico, pois, como adverte Robert Stam (2008, p. 473), "privilegiar a representação social, a trama e os personagens leva, muitas vezes, à escamoteação das mediações especificamente cinemáticas dos filmes: a estrutura narrativa, as convenções de gênero, o estilo cinematográfico. O discurso etnocêntrico do filme pode ser conduzido não pelos personagens ou pela trama, mas pela iluminação, enquadramento, mise en scène, música".

19. Segundo o artigo "Dogma Feijoada leva curta a festival na África" (O Estado de S. Paulo, 2001a), "o tradicional festival cinematográfico negro é realizado a cada dois anos desde 1969. Ouagadougou é a capital de Burkina Faso, país localizado na região Oeste da África". Distraída para a Morte concorreu com dez títulos norte-americanos e um da Martinica ao Prêmio da Diáspora.

20. A respeito da vida e obra de Carolina de Jesus, ver Meihy e Levine (1994), Santos (2009) e Silva (2008).

21. Quando indagado em entrevista (O Povo, 19 nov. 2007) a respeito da contradição de ter escalado um ator branco (Caio Blat) como protagonista de *Bróder!*, contrariando um dos itens do Dogma Feijoada, Jeferson De respondeu: “os sete itens do Dogma Feijoada fecham uma maneira de estabelecer a gênese de um cinema negro brasileiro. No *Bróder!*, a questão apresentada é: quem é negro e quem não é. Ter o Caio como protagonista é exatamente a polêmica. Há lugares na periferia dos grandes centros que a cor da pele não importa. Mas se saímos deste espaço, ser preto ou ser branco faz uma enorme diferença. *Bróder!* fala disso e de muitos outros assuntos. Mas é uma obra que vai pelo lado da emoção, da amizade e jamais da violência – embora ela sempre esteja presente onde há miséria humana”.

22. O filme foi distribuído pela Globofilmes, empresa que adota um protocolo rigoroso para apoiar as produções cinematográficas, desde escalação dos atores, com preferência para os “da casa”, até o acompanhamento da elaboração do roteiro.

23. Para análise sobre a questão racial no cinema brasileiro na década de 1970 e a filmografia de Zózimo Bulbul, ver Lopera (2012) e Carvalho (2006).

24. A respeito do “teatro negro”, ver também Augel (2000).

25. Sobre a “literatura negra”, ver também Brookshaw (1983).

26. Robert Stam nota uma tendência no cinema brasileiro, da virada da década de 1990, no sentido de incluir atores negros, notadamente nos filmes ambientados nas favelas. Nesses filmes, “o que se encontra marginalizado em termos sociais e políticos se revela crucial em termos simbólicos e culturais. Vemos exemplos dessa tendência em filmes como *Orfeu* (1999), de Cacá Diegues, *Madame Satã* (2001), de Karim Ainouz, *Natal da Portela* (1988), de Paulo César Saraceni, e, sobretudo, *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles” (STAM, 2008, p. 506). Realmente, tais filmes expressam uma tendência de certa “blackização” – para pegar de empréstimo o neologismo de Stam – no cinema brasileiro contemporâneo, principalmente em termos temáticos e performáticos, mas, como eles não são dirigidos por cineastas negros, pelos critérios do Dogma Feijoada é indevido classificá-los sob o selo cinema negro.

27. Sobre o projeto de cidadania inclusiva e igualdade racial a partir do papel propositivo do cinema negro, consultar o pronunciamento do então ministro da Cultura, Gilberto Gil, durante o Seminário Cinema Negro no Brasil: Reflexões e Perspectivas, realizado na Faculdade de Educação da USP em 13 de novembro de 2003. Disponível em: <[http://www.cultura.gov.br/discursos/-/asset\\_publisher/DmSRak0YtQfY/content/pronunciamento-do-ministro-gilberto-gil-no-seminario-cinema-negro-no-brasil-reflexoes-e-perspectivas-na-usp-35911/10883](http://www.cultura.gov.br/discursos/-/asset_publisher/DmSRak0YtQfY/content/pronunciamento-do-ministro-gilberto-gil-no-seminario-cinema-negro-no-brasil-reflexoes-e-perspectivas-na-usp-35911/10883)>. Acesso em: 9 mai. 2016. Ver ainda “Na USP, Gilberto Gil reafirma incentivos ao cinema negro” (Jornal da USP, 2003).

28. Mesmo não tendo ligação direta com o Cinema Feijoada, outras produções cinematográficas reverberaram de alguma maneira os ideais do movimento. Este foi o caso de *Cinema de Preto* (Dandara, 2004), *Negro Ingrato* (Dandara, 2005), *Cores e Botas* (Juliana Vicente, 2010) e, mais recentemente, *O Dia de Jerusa* (Viviane Ferreira, 2014), selecionado para fazer parte da programação de curtas-metragens do Festival de Cannes, em 2014.

## DOGMA FEIJOADA – THE INVENTION OF BRAZILIAN BLACK CINEMA\*

Noel dos Santos Carvalho\*\*

Petrônio Domingues\*\*\*

translation: Luís Flores

### Introduction

On August 17, 2000, the newspaper *Folha de S. Paulo* reported that Dogma Feijoada was expected to be one of the main attractions in the 11<sup>th</sup> São Paulo International Short Film Festival, since it was proposing discussions about the image of Black people in Brazilian cinema. It was a new theme for the event's programme, whose Focus section had already screened in 1997 works by Black filmmakers from many countries.

Thus, Genesis of Brazilian Black Cinema manifesto, written by young filmmaker Jeferson De (stage name for Jeferson Rodrigues de Rezende, a Film student at the University of São Paulo back then), was read and discussed in one of the festival programmes. Dogma Feijoada programme consisted of six films among shorts and documentaries. The following titles were screened: *Dia de Alforria* (Zózimo Bulbul, 1981), *Abá* (Raquel Gerber e Cristina Amaral, 1992), *Almoço Executivo* (Marina Person and Jorge Espírito Santo, 1996), *Ordinária* (Billy Castilho, 1997), *O Catedrático do Samba* (Noel Carvalho and Alessandro Gamo, 1999) and *Gênesis 22* (by Jeferson De himself, 1999) (*Folha de S. Paulo*, 2000a).

It was the first of a series of reports published by the newspaper about Dogma Feijoada. But what the Genesis of Brazilian Black Cinema manifesto was? In fact, what this movement that advocated a "discussion about the image of Black people in Brazilian cinema" was? What's its aesthetic, political and content proposal? And what would be its implications for the film productions by Jeferson De, one of the creators of Dogma Feijoada, and other filmmakers that declared themselves as Afro-Brazilians? How did this movement define Black cinema and how did the press contribute to mold it? This article aims precisely to answer these questions. Without the intention of exhausting the subject, we are interested in developing a preliminary discussion of aspects related

to the contemporary production of Black filmmakers in Brazil.

Since the late 1990s, films made by directors that assume their subjective belonging as connected to Afro-Brazilian people are more numerous and begin to occupy more space in the artistic and cultural scene. At the same time, demands from Black social-movements and the so-called "Black middle class" – a sector consisting of an increasing number of professionals with higher education, who seek to affirm a class "good taste" and a sophisticated lifestyle in the world of consumption – expand and acquire institutional visibility, stimulating the existence of an environment more favorable to multiculturalism and ethnic-racial diversity in audiovisual fields (Veja, 1999). However, there's a lack of academic reflection dedicated to these new film productions. Aside from some notes in the writings of Robert Stam (2008), Noel dos Santos Carvalho (2005, 2014), Pedro Vinicius Lopera (2007), Mahomed Bamba (2012) and Teresa Cristina Matos (2016), there are few university researches about the process of racialization in Brazilian contemporary cinema.

### Audiovisual in Black and White

Before answering the questions related to Dogma Feijoada, it's important to reconstitute the Brazilian audiovisual panorama at the moment when the movement flourished.

The re-democratization of Brazil had lit, once again, the hope for development of the national film industry. The subject attracted the attention of professionals in the sector. Nevertheless, this expectation was soon frustrated. When Fernando Collor de Mello became President in 1990 he decreed the end of Embrafilme – a state company responsible for financing the production and guaranteeing the distribution of national movies. The damages caused by this measure in Brazilian cinema were devastating. The making of new movies was drastically

\*This text was originally published in the Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 33, n. 96, p. 1–18, 2018.

\*\*Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas – SP, Brasil. e-mail: noelsantoscavvalho@yahoo.com.br.

\*\*\*Universidade Federal de Sergipe (UFS), Aracaju – SE, Brasil. e-mail: pjdomingues@yahoo.com.br.

reduced and there was a major crisis in the sector. Following the country's economic situation, film activities only regained dynamism in the mid-1990s, a time when the culture incentive laws – Rouanet Law and Audiovisual Law – had an effect and boosted audiovisual activities. It's the "resumption" of Brazilian cinema, a period when new films attracted the public and press attention, such as *Alma Corsária* (Carlos Reichenbach, 1994), *A Terceira Margem do Rio* (Nelson Pereira dos Santos, 1994), *Veja Esta Canção* (Cacá Diegues, 1994), *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995), *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), *O Que É Isso, Companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) and *Central do Brasil* (Walter Sales, 1998).

One of the characteristics of the resumption is the diversity of aesthetics, languages and modes of making the films. The productions carry narrative multiplicity and thematic plurality, often aiming to explore different niches of the national film market. Whether they were pragmatic or pop-style, new productions presented a programme for the seventh art committed above all with the spectacle and market rules, not concerned to invest in experimental languages or contest the establishment. Problems and contradictions of Brazilian society, for example, appear only as ornaments, without further discussion.<sup>1</sup> Such an approach led film critic and scholar Ivana Bentes to argue that, in Brazilian cinema of resumption, the "aesthetics of hunger" – an allusion to Glauber Rocha's ideal of a national cinema made with low budget but engaged with socio-political causes and with the process of renewing film language – was replaced by the "cosmetics of hunger". According to this perspective, these films, set in poverty scenarios, sought entertainment and the pleasing spectacle of seeing, not a forceful reflection (BENTES, 2001; 2007).

Without the prospect of transmitting messages of awareness and politicization for society – as Cinema Novo did (ROCHA, 2004; XAVIER, 2001) –, contemporary Brazilian films are connected to the new world order – characterized by the end of socialism in Soviet Union, the fall of the Berlin wall, the triumph of neoliberal projects etc. – and tend to become empty of meanings as it adopts traditional, pasteurized film techniques and narrative forms to explore melodrama, family or friendship relations, daily life problems, the universe of favelas and the typical violence of Brazilian big cities.

However, this new phase of national cinema – characterized by euphoria and new production, distribution and screening horizons, including in the international market – didn't bring a

significant change in usual images and representations of Black people. When essayist Robert Stam finished his book *Tropical Multiculturalism* in 1995 he realized that Brazilian seventh art seemed to suffer from a certain "whitening" (STAM, 2008, p. 501), that is to say, normally Black persons were either absent from movies or they played only secondary roles, while White people were overrepresented, occupying the foreground. There was little attention to multiculturalism and racial diversity, both in Brazilian cinema and in the whole audiovisual field.

The presence of Black actors and characters on TV was far from expressing the proportion of their population segment in the country. From 1991 to 1994, 72 soap operas had Black characters that alternated, however, between stereotyped and subordinate roles, with little chances of constituting heroic characters – as in soap operas set in the slavery period –, not to mention that none of these soap operas addressed directly the racial problems of Brazilian society. It was only in 1995 that soap opera *A Próxima Vítima* showed for the first time a Black middle class family in prime time. It's not surprising, then, that Afro-Brazilian people was invisible in two-thirds of dramaturgical programme aired on TV stations at the period (ARAÚJO, 2000a, p. 79, 85).

Advertising messages also followed a racial policy characterized by the absence of Black people, if not by the reification of discreditable stereotypes for this population segment. In August 1995, Datafolha Research institute monitored commercial breaks during 115 hours in São Paulo FTA channels and found out that discrimination against "Blacks" and "mixed race" in Brazilian advertising was crystal clear. Racial discrimination consisted of both shorter broadcasting time of this population segment and numerical inferiority – the proportion of advertisings with Black actors was different for each TV station, going from 4.7% to 17.8%. The research found out that the recurrence of stereotypical roles (domestic servants, subaltern positions in general, athletes and musicians) was a typical pattern for Black people representation in advertising. Besides, Afro-Brazilians played supporting roles twice as often as lead roles (*Folha de S. Paulo*, 1995).

During the second half of the 1990s, there was a slight increase of Black people presence in television and cinema, as a cultural and aesthetic model. However, it was nothing so encouraging in quantitative and qualitative terms, but something almost anodyne in view of the real impact of this population segment in Brazil. According to Joel Zito Araújo, the "politically correct actions of advertisers and entrepreneurs didn't overcome

the milestones of an underrepresentation of Black characters, who appeared five times less than White models in advertisements” (Araújo, 2000a, p. 89).<sup>2</sup> It’s a fact that the racial imagination of producers, filmmakers, directors, auteurs and sponsors tended to change slowly, mainly because of polemics, controversies and progresses in Black people’s rights.

Thus, the changes that took place over this period weren’t related only to internal measures of the audiovisual field. There was plenty of evidence about advances in the actions of the Black movement. Concern with communications mediums was an old and persistent question in the agenda of Afro-Brazilian militancy, which discussed at various moments in the scope of State and civil society the need for racial diversity on media in general and the re-signification of Black image in particular. The understanding that only a systematic effort by Afro-Brazilians themselves within the audiovisual sector would guarantee a different future has led to discussions about what strategies to use for political pressure and inclusion. In this sense, the Black movement organized seminars, meetings and congresses to discuss the matter, giving rise to proposals of racial quotas,<sup>3</sup> to legal processes<sup>4</sup> and to mobilizations that sensitized part of the public opinion. This doesn’t mean that the movement has directly influenced the audiovisual structure, but its denunciations and propositions have undoubtedly reverberated in Brazilian racial imagination (RAMOS, 2002; TELLES, 2003).

## Dogma Feijoada

It was in this context, with the resumption of national film production, on the one hand, and problems related to racial inequalities in the audiovisual sector, on the other, that Black producers, documentary filmmakers and short-filmmakers from São Paulo (Jeferson De, Rogério de Moura, Ari Candido, Noel Carvalho, Billy Castilho, Daniel Santiago, Lilian Solá Santiago and Luiz Paulo Lima) began to question the images and representations of their racial group in Brazilian cinema. Since 1998, they had been keeping informal contact with each other, exchanging ideas and getting to know the works and projects of each other. In that year, for example, Billy Castilho had his short film *Ordinária* (1997) selected and screened in the 9<sup>th</sup> São Paulo International Short Film Festival. In 1999, it was Jeferson De, Noel Carvalho and Alessandro Gamo’s turn of participating in the same festival. The first one with his movie *Gênese 22* (1999) and

the other two co-directing *O Catedrático do Samba* (1999). Also in 1999, Jeferson De and Daniel Santiago organized the 1<sup>st</sup> Meeting of Black Filmmakers and Technicians at the São Paulo Museum of Image and Sound (MIS), which discussed the possibilities of existence for Black Cinema. Afro-Brazilians with different profiles attended to the meeting: from cultural and audiovisual activists (such as poet Arnaldo Xavier and photographer Luís Paulo Lima) to more experienced people (such as Agenor Alves,<sup>5</sup> Valter José,<sup>6</sup> Celso Prudente<sup>7</sup> and Ari Candido<sup>8</sup>), including neophyte filmmakers (such as Rogério de Moura and Lilian Solá Santiago).

In 2000, Dogma Feijoada begins – in the Black Diversity Exhibition at the 11<sup>th</sup> São Paulo International Short Film Festival, a programme co-sponsored by *Folha de S. Paulo* and whose activities started with a round table on the image of Black people in national cinema, followed by the screening of the films already mentioned. On the occasion, Jeferson De made public the manifesto that guided Dogma Feijoada – called Genesis of Brazilian Black Cinema –, in which he advocated seven fundamental demands (or commandments) for the production of a Black cinema: (1) the film must be directed by a Brazilian Black filmmaker; (2) the protagonist must be Black; (3) the film’s theme must be related to Brazilian Black culture; (4) the film must have an achievable schedule. Urgent films; (5) stereotyped characters, Black or not, are forbidden; (6) the script must privilege the ordinary Black Brazilian; (7) Superheroes or villains shall be avoided.<sup>9</sup>

On its August 30, 2000 issue, the newspaper reports: “the claim for more space for Black filmmakers in Brazil has set the tone of the debate ‘Dogma Feijoada: Manifesto about the image of Black people in Brazilian cinema’”. Besides Jeferson De, the table consisted of rapper Xis, the rap category winner of the Video Music Brazil 2000 – an MTV event that awarded the best music videos of the year –, and writer Ferréz, who had published that year his first book, *Capão Pecado*, about São Paulo poor neighborhoods. The moderator of the debate was journalist Sérgio Rizzo, a film critic and *Folha de S. Paulo* collaborator at the time. Jeferson De began by exposing the manifesto’s key points. “It’s necessary to avoid stereotyped Black characters”, he said. “At the time of *chanchadas*, there was Grande Otelo, who only played stupid and asexual Black characters. In my childhood, I idolized Mussum, who played a drunken Black that spoke wrongly. This is absurd. In *Orfeu*, I didn’t identify myself when I saw that samba composer writing music in a laptop. There are things that bother me in the film [...]”. Jeferson De also spoke about

the reality of Black Brazilian film industry in comparison to the United States, taking director Spike Lee as an example. "When Spike Lee needed money to make *Malcolm X*, he called Michael Jordan. If I call Vampeta [then a soccer player] asking for money to make my short movie, I doubt he'll give me any".<sup>10</sup> Rapper Xis and writer Ferréz talked about their experiences in producing independent music and literature, respectively. They also said that they were gradually gaining ground in the cultural industry (*Folha de S. Paulo*, 2000b).

About ten days after the event, the same newspaper (September 10, 2000 issue) published an article about "the difficult art of making movies" in Brazil and didn't miss the opportunity to ask: in here, "would a Black cinema be possible? Jeferson De – filmmaker and mentor of Dogma Feijoada, a Manifesto for the genesis of Brazilian black cinema – thinks so". But how was the movement conceived? According to the newspaper, De has spent two years researching Black actors and characters seen from the perspective of White filmmakers that sought to give voice to Black people". From then on, he had the idea of trying to revert the situation by developing a "new, self-referential filmography, able to look at its own navel". It would be a "biography of Black Brazilian people on film, already initiated by 'invisible' talents such as filmmaker Zózimo Bulbul".

In fact, the manifesto resulted from Jeferson De's studies between 1997 and 1998 when he was a film student at USP Communication and Arts School and did his undergraduate research on Black Brazilian filmmakers. The research allowed him to discover the stories of the most important Afro-Brazilian filmmakers and connect directly with several of them, such as Zózimo Bulbul, Agenor Alves, Waldir Onofre, Ari Candido, Quim Negro (Joaquim Teodoro), among others. While he was studying Film, Jeferson De also worked as a publisher for Cinematográfica Superfilmes, a company owned by Zita Carvalhosa, the film producer that ran the São Paulo International Short Film Festival, the biggest of its kind in Latin America. When De finished his first short film, *Gênesis 22* (1999), it was selected and screened for the 10<sup>th</sup> edition of the Festival. Thus, it was due to reflections raised by his research on racial images and representations in Brazilian cinema, on the one hand, and to his shooting and filmmaking experience, on the other, that he faced the challenge of trying to define the parameters of a Black cinema in Brazil and launching Dogma Feijoada.

Dogma 95, a filmmaking movement based on a manifesto

published in Copenhagen, Denmark, in 1995, inspired Dogma Feijoada's name. Its creators, Danish filmmakers Lars von Trier and Thomas Vinterberg, advocated a more realistic (this is to say, without an excess of artifice) and less commercial cinema outside of Hollywood molds. Dogma 95 manifesto established ten controversial technical and aesthetic rules, also known as "vows of chastity" (TRIER and VINTENBERG, 2000). This movement has echoed not only in Brazilian film medium, but also in the rest of the world. All the films that received Dogma 95 label strictly obeyed these notorious rules.

The word "feijoada" present in the manifesto's name gave a provocative and playful tone to the Black filmmakers movement. Following the Tropicália tradition, Dogma Feijoada was trying to "cannibalize" the European Dogma. If the latter excelled in austerity and seriousness, the first one was based on malleability and plasticity, signifying the very inversion of any rigid system (CARVALHO, 2014). After all, nothing is less dogmatic than feijoada, a typical food of Brazilian cuisine that amalgamates ingredients from different cultural traditions.<sup>11</sup> The ambiguity of the expression "Dogma Feijoada" was completely evident and contributed in an astute way to spread the movement.

When Jeferson De wrote the manifesto in 1999, he showed it to some ECA professors, especially Jean-Claude Bernardet and Carlos Augusto Calil. Producers Zita Carvalhosa, Francisco César Filho, Daniel Santiago and documentary film director Noel Carvalho have also read the first version of the text and discussed its content. Still in 1999, Jeferson De and Daniel Santiago organized a meeting about Black cinema at MIS-SP. On the occasion, the manifesto was submitted to the scrutiny of the Black filmmakers there present, who discussed and decided to sign it. This way, the organizers of the 11<sup>th</sup> International Short Film Festival included Dogma Feijoada in the programme and reserved a special programme for its discussion. Before the release of the manifesto, newspaper *Folha de S. Paulo* made weekly calls with notes that had suggestive titles: "Dogma Feijoada starts controversy", "Black thematic is in Dogma Feijoada". On the day of the event, Rio de Janeiro newspaper *Jornal do Brasil* has mentioned the "young directors" that were going to release in São Paulo "commandments" to encourage the production of films that would reveal the Black Brazilian:

There is no Black cinema in Brazil. There are no directors, there are few good roles for actors, and there are no features.

Since the vaunted resumption of national productions – that started in 1994 and have already accumulated more than 100 films – there are no features directed by Black persons. [...] For this reason, and because they never fully recognize themselves on the screen, a group of filmmakers meeting at the São Paulo Short Film Festival will release today Dogma Feijoada, a kind of rule book for the production of Black-themed films (Jornal do Brasil, August 23, 2000).

Finally, in the night programme of August 23, 2000, the manifesto came to public causing controversies in the audience, some of them exalted. Magazine *Isto É Gente* covered it in the reportage “Celuloide com feijão” (CANCINO, 2000). *Folha de S. Paulo* (ANDERSON, 2000) not only published the document, but also welcomed the “young directors initiative: “Long live Dogma Feijoada, which just as the famous Afro-Brazilian dish is unbeatable for many but provokes shivers in many others”.

French historian Pierre Sorlin believes that the cinematographic medium consists of the general audience of films and the peripheral forces that legitimize the existence of itself and its filmmakers. These forces involved in the construction of the “social staging” – such as festivals, newspapers, magazines, critics etc. – structure a network of relations of dependence and complementarity, thus fulfilling the role of legitimation and dissemination of its activities by fabricating suspense, rumors, factoids and expectations in the heart of public opinion (SORLIN, 1977, p. 101-102). The Short Film Festival and the press performed exactly this function in the case of Dogma Feijoada manifesto. The simultaneous support given by producers of the largest short film event in Latin America and by newspaper *Folha de S. Paulo* was of great importance to disseminate the manifesto and make it reverberate with a wider audience than that of São Paulo’s cinematographic medium.

Because of its provocative tone towards mainstream, Dogma Feijoada gave rise to controversial reactions and multiple divergences. Its proposals were seen either as mere imitation of the Dogma 95 movement created by Europeans, as fundamentalist commandments that restricted the freedom of artistic creation, or as a self-promotion move made by Jeferson De. Even experienced Brazilian filmmakers have found themselves divided. While Cacá Diegues received the Dogma Feijoada proposals with enthusiasm, Sylvio Back disqualified them as “sectarians” and “racists” for inciting a kind of racial separation that in his view was incompatible with Brazilian cultural tradition (O Estado de S. Paulo, 2001a).

Anyway, the manifesto released in 2000 caused an unexpected discussion about the possibility of a Brazilian cinema made by Black people without falling into the typical pamphleteer or victimization discourses of anti-racist movements. In a pragmatic way, it has reached a minimal agenda to think a national Black cinema. In the following years, Jeferson De and the Afro-Brazilian filmmakers that used to gather around the movement began to meet frequently. They called the group Feijoada Cinema and maintained a website until 2004 (with biographies, filmographies, stills, making of and information about new projects of the group members). They also promoted programmes and debates about images and representations of Black people in cinema.<sup>12</sup>

The impact and frisson caused by the manifesto contributed to boost the careers of some Feijoada Cinema members, giving them certain “authenticity” and recognition in the alternate circuit. In fact, some of them have managed to direct feature films (CARVALHO, 2005, p. 97).<sup>13</sup>

Another manifesto in the same vein was released during the 5th Recife Film Festival, 2001. Black filmmakers and actors with outstanding TV and cinema careers (Milton Gonçalves, Antonio Pitanga, Ruth de Souza, Léa Garcia, Maria Ceíça, Maurício Gonçalves, Norton Nascimento, Antônio Pompêo, Thalma de Freitas, Luiz Antonio Pilar, Joel Zito Araújo and Zózimo Bulbul) signed the Recife Manifesto, a document that claimed to the end of marginalization of Black actors, actresses, presenters and journalists in the audiovisual industry (production and advertising companies, TV stations). Therefore, they demanded the “creation of a fund to encourage multi-racial audiovisual productions in Brazil”; the “expansion of the labour market for actresses, actors, technicians, producers, directors and scriptwriters with African ascendancy”; and the “creation of a new aesthetic for Brazil to value the diversity and the ethnic, regional and religious plurality of Brazilian people”.

This manifesto is an act of denunciation. We express that we won’t tolerate anymore the persistence of the segregation quota that exists in our audiovisual industry (TV, Film and advertising), which is unable to offer more than 10% of the roles in its programmes, films and advertising pieces to Black actors, actresses, presenters and journalists. The invisibility and lack of recognition of Black actors show a total ignorance of the producers about the negative impact of their products on the processes of self-esteem of Black and Indigenous

people in our country, especially children. We express thus our disbelief in the capacity of associations or self-regulating entities of advertisers and TV producers to spontaneously take initiatives that would put an end to historical injustices that conditions us to a very small presence in the images made about Brazil.<sup>14</sup>

In short, the Recife Manifesto claimed the insertion of the Black in the whole audiovisual chain. In order to carry out such a project, it demanded legal sanctions to TV stations, film production companies and advertising agencies – which insisted on practicing racial discrimination – and evoked a “broad, general and unrestricted alliance” between all audiovisual producers, from all ethnic groups, aiming to create a “new aesthetic” for Brazil and seeking to promote “multi-raciality”. During the festival, Joel Zito Araújo – one of the manifesto creators – screened the feature *A Negação do Brasil*, based on the eponymous book by the director himself that maps the issue of Black representation in Brazilian soap operas from 1963 to 1997. The movie conveys statistics that demonstrate racial discrimination but it also mentions Black people’s efforts to achieve a more adequate representation without stereotypes, caricatures or folklore. Araújo concludes—both in the book and the film – that soap operas don’t depict Brazil racial composition accurately. From a total of 98 soap operas produced by Rede Globo, only in 29 the number of Black actors hired exceeded 10% of the cast; the predominant images in all of them carry, as a subtext, the praise of White traces as the ideal of beauty for all Brazilians; in a few soap-operas, Black actors play the main roles of protagonists or antagonists. Usually, the Afro-Brazilian actor gets characters without or almost without actions. Transitional or decorative characters used only to draw the domestic space or the reality of streets, especially the favelas; Black families are rare, and the same goes for scenes of prejudice and discrimination. Brazilian racism is “represented in the same way it appears on society, as a taboo, always portrayed in the official and private discourse of Brazilians” (ARAÚJO, 2000b, p. 305-310).<sup>15</sup>

## The Seventh Art Through Darkened Lenses

Regarding Dogma Feijoada, it was inclined to demarcate its territory in the audiovisual circuit during the first decade of the third millennium. Under direct or indirect influence of the

precepts that the movement outlined, many Black filmmakers dedicated themselves to make films. Instead of “a camera in the hand and an idea in the head”, we have the camera in the hand of the “other” and many ideas in multiple heads. Rogério de Moura, who made his debut with the short movies *A revolta do Videotape* (1999) and *Velhos, Viúvos e Malvados* (2001) and worked as script-writer in several films, directed *Bom Dia, Eternidade* (2010), his first feature, which tells a magic realism story about soccer, with a majority of Black protagonists in the cast. After *O Catedrático do Samba* (1999), Noel Carvalho directed *Novos Quilombos de Zumbi* (2002), a documentary film that investigates three aspects of Capão Redondo, a poor neighborhood in the South Region of São Paulo: the hip-hop movement, the local artistic works of writers and painters, and the social initiatives undertaken by neighbors associations and community leaders of the place, mostly Blacks.<sup>16</sup>

Luiz Paulo Lima directed *Outros Carnavais* (2009), a short film that weaves in a original way threads of memories and experiences of famous samba masters and old revelers from São Paulo. The siblings Daniel Santiago and Lilian Solá Santiago, in turn, shot *Família Alcântara* (2004), a documentary film focused on the trajectory of the eponymous family from the Caxambu Quilombo, in Minas Gerais, emphasizing their cultural preservation activities (choral, plays and congadas), identity experiences, memories and traditions that even reinvented on the other side of the Atlantic go back to the roots of Congo region in Africa. Lilian Santiago also directed other documentary films, such as *Uma Cidade Chamada Tiradentes* (2007), *Caminhos Preta* (2007) and *Graffiti* (2008), with special mention to *Balé de Pé no Chão – A Dança Afro de Mercedes Baptista* (2005), which accompanies the trajectory of this unique dancer that is considered the main precursor of Afro-Brazilian dance, and *Eu Tenho a Palavra* (2010), about a “linguistic trip” centered on the Bantu legacy, in search of the African origins of Brazilian Culture and the connections between the two sides of the Black Atlantic.

Among the older generation of Afro-Brazilian filmmakers that participated in Feijoada Cinema, it’s worth mentioning the works of Celso Prudente – the director of *Dialética do Amor* (2012), a film shot in Maputo, Mozambique, which addresses the importance of widows of the ex-combatants of this nation’s decolonization process – and Ari Cândido, a versatile and diasporic filmmaker who, after his experiences in exile and his connections in Europe and Africa, returned to Brazil and made *O Moleque* (2005), a fiction movie based on a short story of Afro-Brazilian writer Lima

Barreto. Later, he made *Pacaembu Terras Alagadas* (2006), about a neighborhood of São Paulo, and *Jardim Beleléu* (2009), a free adaptation of short story *Não era uma vez* by Afro-Brazilian writer Cuti (pseudonym of Luis Silva). Before doing these films, Candido wanted to venture into cine-biography and gave birth to *O Rito de Ismael Ivo* (2003), about the famous Brazilian Black dancer.

Born in a poor family in the outskirts of São Paulo, Ismael Ivo has faced a series of difficulties before leveraging his career and leaving Brazil in the early 1980s to shine abroad. Ari Candido shoots with sensitivity his statements on dance, his style and performances. With regard to language, pantomime dominates the scene through the dancer's movements. Although there is homoerotic connotation in the images, the film hides this aspect. Rather, it tries to re-signify the Black male body through camera movements that accompany Ivo's gestures: takes of his naked back and legs are juxtaposed to images of his dancing movements. The director aims to exalt the corporal beauty of a population segment marked by social discredit originated from racism.<sup>17</sup> Scenes that show the dancer in contact with nature refer to the idea of an ancestral Africa, iconic and essential for the Blacks.

And how is the filmography of Jeferson De – the main formulator of Feijoada Cinema – committed to the project of a Brazilian Black cinema? His directorial debut was *Gênesis 22* (1999), a short film inspired by the biblical passage in Genesis chapter 1, verse 22, which was shot in one single location. *Gênesis 22* is above all an audiovisual essay on the threshold between fiction and documentary, characterized by the importance given to racial identities and performances. It tells the story of the conflicting relation between a father and his son. The issue of identity emerges in two aspects at least: the photographic investigation of Black skin and the aestheticization of the Black male body. Against the visual appeal of bright skins, Jeferson De built the illumination and the photography aiming to celebrate the Black body, which ceases to be a kind of repository for the suffering of slavery and is re-signified as an object of worship and desires.<sup>18</sup> Speaking about the publication of Dogma Feijoada in 2000, newspaper Folha de S. Paulo (ANDERSON, 2000) acknowledged Jeferson De's artistic potential: "The movement is legitimate and [Jeferson] De is good at what he does—just watch his short film *Gênesis 22* to realize that there's something promising in it".

Thus began an ascending career of awarded short films under Feijoada label. After *Gênesis 22*, came *Distraída para a Morte* (2001), a film about three Black teenagers that wander the

streets and avenues of the city taking all sorts of risks. The two boys laugh at their own racist jokes while the girl doesn't cope with such behavior. Living precariously, without good prospects, they play an inconsequential game that results in the tragic death of one of them. Ruth de Souza, one of the most respected Afro-Brazilian actresses in the cultural world, is one of the cast highlights. Black issues are addressed without circumlocution, guiding the narrative progress. Perhaps that's why Jeferson De once admitted: "while I was writing the script of *Distraída para a Morte*, I realized that Dogma Feijoada (born and grow in the Academy universe) was becoming a reality" (JEFERSON DE, 2005, p. 112). This perception was reinforced after the short film was screened in a special session in early July 2001. Here's how Folha de S. Paulo reported the event:

Filmmaker Jeferson De, who's shaking up the alternative circuit of cinema with his Dogma Feijoada manifesto, a modern and original formulation for the Black presence in front of the cameras, was invited by "Social Column" to make a special screening of his short film "Distraída para a Morte". The audience consisted of youngsters from Fala Preta, a NGO that works against ethnic-racial violence and discrimination. Jeferson De impressed everyone with his manner of portraying the Black in the film, and there was an intense discussion about racism. "It's a very impressive job. I had never seen myself in a movie before. It shows what goes on in real life: we have a racist education, and we are taught to be racists with ourselves", said "Rá", 22. [...] The film was very important for the youngsters of Fala Preta.

*Distraída para a Morte* represented Brazil at the Pan-African Film Festival of Ouagadougou (Fespaco), in Burkina Faso, Africa.<sup>19</sup> Finally, the African-Brazilian was no longer depicted, idealized, allegorized; he occupies instead a subject position in the representation process. In 2003, Jeferson De releases *Carolina*, a short film based in the story of a Black woman, Carolina Maria de Jesus (1914-1977), who lived in the Canindé favela in the city of São Paulo. Carolina wrote her diaries without anyone's awareness until she was "revealed" by journalist Audálio Dantas and published *Quarto de Despejo* (JESUS, 1960), a book that had great success and was translated into thirteen languages. Despite having earned fame, some money and recognition in life, she died poor and neglected.<sup>20</sup> The film is set inside the shack where

Carolina (played by Zezé Motta) lives with her daughter in the 1950s and its structure consists of three superimposed layers: the book from which the texts are extracted; footages from the archives of Cinemateca Brasileira (Brazilian Film Library) and TV Cultura station, which are related to more informative title cards; and images shot in studio, which highlights the intimate and subjective dimensions of the protagonist. At first, the staging techniques and camera movements try predominantly to describe her. Performance guides the narrative. As the film progresses, footages in black-and-white, informative title cards and pauses for poetic silence gain terrain. Pressed by a reality made of hunger, misery and prejudice, Carolina expresses her daily pain, anguish and revolt through words. In one of the scenes, the text of the diary is projected on the bodies of her and her daughter as a trope of their lives full of misfortunes and misadventures. The end of the film brings the protest song *Negro Drama* by rap group Racionais MC's. Composed decades after Carolina's death, the music has a poignant message: half a century later, evils from social and racial oppression still afflict thousands of people. *Carolina* was the winner of the short film category at the 31<sup>st</sup> Gramado Film Festival (2003), and it also received the photography award (Carlos Ebert) and the critic's award.

The following year, Jeferson De directed *Narciso Rap*, a fable aimed at children and whose script once more was focused in the subject of race. Narciso, a Black and poor suburban boy, receives a magical lamp and makes a difficult wish to the genius: he wants to be rich however seen as a White boy by White people and recognized as a Black boy by Black people. The problem begins when another boy, White and rich, finds the lamp and makes the same wish. According to a review published in newspaper *Folha de S. Paulo*, the film is a "provocation" in "times of polarized discussions about quotas and the Statute of Race Equality", two subjects that aroused strong debates in Brazilian society.

More than solving the problem by drawing a happy ending, the film seems to be concerned with putting more "frames in the fan", exposing the critical situation of the discussion about who is and what it means to be Black in Brazil. If we think about the song "Nem Vem Que Não Tem" by [Wilson] Simonal we can ask: does the director indicates a possible path to follow?". It's curious to realize how this and other works of the filmmaker and his group can serve as a counterpoint to the racial debate that occupies the Congress and

the society and which has already made some progress (*Folha de S. Paulo*, 2006).

In the documentary film *Jonas, Só Mais Um* (2008), Jeferson De tells the story of Jonas Eduardo Santos de Souza, a young Black worker that had his passage improperly barred in a bank branch in Rio de Janeiro's center and was brutally murdered with a shot in the chest when he tried to argue with the guard. Probably, the reason for this violence, as the film shows, lies in the fact that Jonas's skin color is seen as a suspicious one by forces of public and private security. The short film uses family testimonies and shows some shocking scenes such as the victim's body lying on the ground of the bank. Besides telling a story of violence that is also faced by other youngsters in the same racial group the film denounces in a sensitive but incisive way the so-called Brazilian "Black youth genocide".

Based on the Dogma Feijoada premises, Jeferson De has made short films that explore through different looks, narratives and nuances the possibility of showing the Black Brazilian figure in a realistic way, without romanticism, provoking many reflections about racial relations and identities in general, and also about racial prejudice and discriminations that affect the lives of Black people in particular. His first feature *Bróder!* (2010) was shot after big expectations. The story that takes place in 24 hours is focused on the reunion of three great friends in Capão Redondo, a poor neighborhood in the outskirts of São Paulo. During the birthday party of Macu – a young White man, played by Caio Blat, that still lives in the neighborhood where he joined the world of crime – his two best childhood friends who followed separate paths as they grew up come unexpectedly. They are Jaiminho, a Black and successful football player with an international career, and Pibe, also Black, a married insurance broker that has a son and needs to work hard to support his family. Amid the joy of the reunion, the ghost of crime threatens the trio's friendship.

The racial issue has its developments in *Bróder!*. Thus, the fact that the film has a White protagonist, Macu, who considers himself a Black and behaves like a "brotha" from poor neighborhoods, is an original aspect of the plot.<sup>21</sup> The film deepens the debate about tensions and ambiguities related to Afro-Brazilian identities, which are bundled in the affective sphere. Blacks and Whites have conflicting family relations. Questions connected to paternity and to the machismo of Black men are addressed in a direct way. It's as if in the poor neighborhood environment

everyone is equal only in appearance. *Bróder!* is balanced on a thin line: there are commercial concessions of a product supported by the largest Brazilian conglomerate of communications;<sup>22</sup> but it's bold enough to express the viewpoint of a new agent in the cinematic field: the Black filmmaker. The film was chosen to represent Brazil at the 60<sup>th</sup> Berlin International Film Festival, it was awarded with four statuettes at the III Paulínia Film Festival and it was the great winner at the 38<sup>th</sup> Gramado Film Festival with awards in three categories: best film, direction and actor (O Estado de S. Paulo, 2010, *Jornal do Brasil*, 2010).

## Final Considerations

Black people and aspects of its culture were depicted in the films of Cinema Novo, a political and aesthetic movement that shook up Brazilian cinematography in the 1960s having Glauber Rocha as its greatest icon. Betting on a notion of national-popular culture as resistance to the colonized culture, the filmmakers linked to the movement saw the Black as a metaphor for the people – poor, favela dweller and oppressed. Films of this period celebrate quilombolas, samba artists and adepts of Afro-Brazilian cults (CARVALHO, 2005).

In the 1970s, Black movements organized a broad agenda of struggles, ranging from general political claims against racism to symbolic demands, including the construction of positive self-representation models (HANCHARD, 2001). Theater, literature and cinema were organized around this identity affirmation project. Zózimo Bulbul, one of the main Afro-Brazilian filmmakers back then, had his work linked to the aspirations and expectations of Black movement. He directed short films *Alma no Olho* (1973), *Artesanato do Samba* (1974), with Vera de Figueiredo, and *Dia de Alforria* (1981), and also the feature *Abolição* (1988). Other Black filmmakers also joined the scene. Waldir Onofre made *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* (1975), while Antonio Pitanga made *Na Boca do Mundo* (1978) and *Quim Negro, Um Crioulo Brasileiro* (1979).<sup>23</sup>

Despite these progresses, it was only in the late 1990s that a group of producers and directors has systematized some guidelines to formulate a Black cinema concept. And so this concept was built in the middle of a semantic quagmire similar to other artistic languages that carry the "Black" rubric, especially theater and literature.

According to Ieda Maria Martins, the distinctiveness and uniqueness of "Black Theater" doesn't necessarily relate "to

the skin color, phenotype or ethnicity of the playwright, actor, director, or the depicted subject", but "it is anchored in that color and in that phenotype, in the experience, memory and place of that subject, these elements being built as signs that project and represent something" (MARTINS, 1995, 26). In this sense, the expression "Black Theater" doesn't delimit or demarcate exclusionary discursive borders or monolithic, prescriptive concepts. Martins tries to distinguish some "sign traces" that allow her to apprehend the "vein of difference, thus avoiding the deception of generalizing and universalist conceptions that often discriminate, without comprehending and critically addressing the traits of diversity" (1995, p. 26). Christine Douxami, in turn, uses a different perspective to argue that the denomination of "Black Theater" is a controversial one: it can be applied either to a theater that counts with the "presence of Black actors or to one characterized by the participation of a Black director, or even a Black producer. Another possible definition would arise from the themes of the plays" (DOUXAMI, 2011, p. 313).<sup>24</sup>

In what concerns "Black Literature" the issue is no less controversial. Zilá Bernd defines it as a literature that "isn't coupled neither to the author's skin color nor to the subject that he addresses only, but arises from the very textual evidence whose consistence comes from the emergence of an enunciator (an "I") who wants to be a Black" (BERND, 1988, p. 22). Eduardo de Assis Duarte, in turn, prefers to adopt the expression "Afro-Brazilian Literature" to refer to the literature that includes the following components: an Afro-descendant authorial voice, explicit or not in the speech; Afro-Brazilian themes; a point of view or a place of enunciation that is politically and culturally identified to African descent; a vocabulary that belongs to linguistic practices originated from Africa and inserted in current Brazilian transcultural process; and finally a discursive project, explicit or not, that dialogues with the Afro-descendant reader's expectations horizon, fighting prejudice and inhibiting discrimination without falling into the often Manichean simplism of the pamphlet (DUARTE, 2015, pp. 28-41).<sup>25</sup>

Therefore, it's clear that there's no consensus about the concept of "Black Theater" or "Black Literature", which also applies to the cinematic field. Can Black cinema be understood as the one whose scripts venture into the Black's situation? Or can this concept be validated by the mere presence of Afro-descendant actors on the screen? Or "simply" because the director belongs to that population segment? In the case of Dogma Feijoadá, the creation of a Black Cinema concept is based on some fundamental

postulates: the film had to be directed by a Black filmmaker; to show characters, including the protagonist, belonging to that population segment (without using stereotypes or Manichaeism); and to address subjects related to the race issue and/or Black culture.<sup>26</sup>

With these postulates in mind, filmmakers associated to the movement made films whose most recurrent features refer to: focusing on the daily struggle of ordinary Brazilian Blacks, denouncing situations of racial prejudice and discrimination, valorizing Afro-Brazilian identities and cultures (symbols, rites and traditions), building performances based on race as a narrative device, and giving a positive not to say humanizing form to Black audiovisual representations and images. However, each filmmaker has a different way of making Black cinema. Some directors accentuate aspects of militant language in line with the project of inclusive citizenship and racial equality;<sup>27</sup> others celebrate the style and aesthetic presence of the Black body on the screen; and there are also those who shed light on the importance of Afro-diasporic experience in the fields of history, family model, religiosity and artistic-cultural manifestations.

In fact, Black cinema is a concept under construction or rather in dispute. Not only because of its polysemic, multivocal and open nature, with different formal and stylistic conceptions, but a dispute about how this analytical category is linked to aesthetic and political planes. Black cinema: process and becoming. More than a specific niche or segment, it's a component integrated into the wide structural linkage of the seventh art. It is both "inside and outside" national cinema. That's why its connotation is often marginal, because it's founded on difference. A production that implies, obviously, new directions (in distribution, screening, public and critic scopes) and new hermeneutics of meaning for the traditional history of contemporary Brazilian cinema.

Feijoada Cinema group was the first unified and collective action of Black film directors in Brazilian public sphere, which is not an insignificant fact considering that the production model of national cinema concentrates the decision power in the person of the director. Black filmmakers movement has endured a thorny challenge, especially in the symbolic terrain, questioning who holds the monopoly over the images and representations of themselves, their racial group and others. The questioning seems to have been effective, since people historically taken as objects of the gaze and representation by audiovisual cultural producers – many of them middle-class Whites – began to take

charge of the images produced about themselves, becoming subjects in the representation process. The so-called "marginal" occupies the center of our attention; he doesn't become a hero, but at least he becomes a subject, without demagoguery or paternalism on the part of the director (STAM, 2008, pp. 503-504). In terms of prognosis, we tend to watch more and more videos not "about" the Black, but by the Black himself.

It's then needless to say that Feijoada Cinema sought to innovate the cinematic medium, creating more plural narratives about Black stories, aesthetics and subjectivities, and placing the seventh art on a collision route against Brazilian racism (VENTURI; TURRA, 1995). Perhaps that's why it influences albeit in a transversal way contemporary productions by some of the filmmakers that identify themselves as Afro-Brazilian.<sup>28</sup> Not only did the group try to promote discussion about racial diversity in Brazilian cinema – involving the press, intellectuals, critics and sectors of public opinion – but it also sought to sensitize some interlocutors to the ethnocentric attitude of White directors, producers and scriptwriters, not to mention that it encouraged the appearance of Black filmmakers that would hardly have made an audiovisual career without the group's existence.

## REFERENCES

- ANDERSON, Joni. A difícil arte de filmar. *Folha de S. Paulo*, Revista da Folha, 10 set., 2000.
- ARAÚJO, Joel Zito. Identidade racial e estereótipos sobre o negro na TV brasileira. In: HUNTLEY, Lynn; GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo (Orgs.). *Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 2000a.
- \_\_\_\_\_. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Senac, 2000b.
- AUGEL, Moema Parente. A fala identitária: teatro afro-brasileiro hoje. *Afro-Ásia*, n. 24, p. 291-323, 2000.
- BAMBA, Mahomed. Os modos de figuração da memória e das experiências diaspóricas em quatro documentários brasileiros. *Novo Mundo Mundos Novos*. 2012. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/62679>>. Acesso em: 10 mai. 2016.
- BENTES, Ivana. Da estética à cosmética da fome. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 1-4, 8 jul., 2001.
- \_\_\_\_\_. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, v. 8, n. 15, p. 242-255, 2007.
- BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

- BROOKSHAW, David. *Raça & cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- CANCINO, Cristian Avello. Celuloide com feijão. *Isto É Gente*, n. 56, 28 ago., 2000. Disponível em: <[http://www.terra.com.br/istoegente/56/reportagem/rep\\_celuloide.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/56/reportagem/rep_celuloide.htm)>. Acesso em: 7 ago. 2017.
- CARDOSO, Edson Lopes. Organizar a pressão sobre o Legislativo. In: BERQUÓ, Elza (Org.). *População negra em destaque*. São Paulo: Cebrap, 1998.
- CARVALHO, Noel dos Santos. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: JEFERSON DE (Org.). *Dogma feijoada: o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul*. 2006. 311f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- \_\_\_\_\_. Dogma feijoada e Manifesto do Recife dez anos depois. In: SOUZA, Edileuza Penha de (Org.). *Negritude, cinema e educação*. v. 3. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014.
- CORREIO BRAZILIENSE. Negros questionam estereótipos. *Caderno C*, 14 out., 2005.
- DIAWARA, Manthia (Org.). *Black American cinema: aesthetics and spectatorship*. Nova York: Routledge, 1993.
- DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. *Afro-Ásia*, v. 25, n. 26, p. 313-363, 2001.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *Revista de Crítica Literária Latino-americana*, n. 81, p. 19-43, 2015.
- FOLHA DE S.PAULO. Propagandas na TV reiteram o racismo. *Ilustrada*, 14 out., 1995.
- \_\_\_\_\_. Dogma Feijoada lança polêmica. *Folha Acontece*, 17 ago., 2000a.
- \_\_\_\_\_. Debate analisa o manifesto elaborado pelo cineasta Jeferson De em 1999. “Feijoada” quer negros no cinema. *Ilustrada*, 30 ago., 2000b.
- \_\_\_\_\_. Capão Redondo é visto por dentro e “desabafa” sua dor. *Ilustrada*, 15 fev., 2001a.
- \_\_\_\_\_. O maior desafio é ser brasileiro. *Equilíbrio*, 5 jul., 2001b.
- \_\_\_\_\_. Cinema como arma para a inclusão. *Ilustrada*, 24 nov., 2003.
- \_\_\_\_\_. Cinema e a questão racial. *Ilustrada*, 24 nov., 2006.
- HANCHARD, Michael. *Orfeu e o poder: movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988)*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.
- JEFERSON DE (Org.). Distraída para a morte. In: \_\_\_\_\_. *Dogma feijoada: o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1960.
- JORNAL DA USP. Na USP, Gilberto Gil reafirma incentivos ao cinema negro. USP, 24-30 nov., 2003.
- \_\_\_\_\_. Cinema. USP, 10-16 mai., 2004.
- JORNAL DO BRASIL. O Dogma Feijoada. *Caderno B*, 23 ago., 2000.
- \_\_\_\_\_. Cotas nas telas: artistas e técnicos de cinema e TV pedem reserva de 30% para negros no mercado de trabalho audiovisual. *Caderno B*, 16 jun., 2003.
- \_\_\_\_\_. Gramado “tá dominado”. *Caderno B*, 6 ago., 2010.
- LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. A politização das categorias raciais no cinema brasileiro contemporâneo. *Ciberlegenda*, n. 19, p. 1-16, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Do preto-e-branco ao colorido: raça e etnicidade no cinema brasileiro dos anos 1950-70*. 2012. 263f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.
- LESLIE, Michael. The representation of blacks on commercial television in Brazil: some cultivation effects. In: CROOK, Larry; JOHNSON, Randal (Orgs.). *Black Brazil: culture, identity and social mobilization*. Los Angeles: UCLA Latin America Center, 1999.
- MARTINS, Ieda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MATOS, Teresa Cristina Furtado. Cinema brasileiro, tempo passado e tempo presente: o lugar da memória e a questão racial. *Análise Social*, v. 51, n. 218, p. 170-190, 2016.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom; LEVINE, Robert M. *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.
- NAGIB, Lúcia (Org.). *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- O ESTADO DE S. PAULO. Dogma Feijoada leva curta a festival na África. *Caderno D3 Cinema*, 21 fev., 2001a.
- \_\_\_\_\_. Mostra reúne três gerações do cinema negro brasileiro. *Cultura Cinema*, 15 out., 2001b.
- \_\_\_\_\_. Filme “Bróder” leva Capão Redondo ao festival de Berlim. *Caderno Cultura*, 17 fev., 2010.
- O POVO. Por uma pluralidade do olhar. *Vida e Arte*, 19 nov., 2007.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- RAMOS, Sílvia (Org.). *Mídia e racismo*. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SANSONE, Lívio. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador/Rio de Janeiro: EdUFBA/Pallas, 2004.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Carolina Maria de Jesus: uma escritora improvável*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SCHWARCZ, Lília Katri Moritz. Complexo de Zé Carioca: sobre uma certa ordem da mestiçagem e malandragem. *RBCS – Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 10, n. 29, p. 49-63, 1995.

SILVA, José Carlos Gomes da. Carolina Maria de Jesus e os discursos da negritude: literatura afro-brasileira, jornais negros e vozes marginalizadas. *História & Perspectivas*, n. 39, p. 59-88, 2008.

SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinema*. Paris: Aubier Moutaigne, 1977.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Edusp, 2008.

TELLES, Edward. *Racismo à brasileira: uma nova perspectiva sociológica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Fundação Ford, 2003.

TRIER, Lars von; VINTERBERG, Thomas. The Dogma 95 Manifesto and vow of chastity. *A Danish Journal of Film Studies*, n. 10, p. 6-8, 2000.

VEJA. A classe média negra, v. 1611, n. 3233, p. 62-69, 18 ago., 1999.

VENTURI, Gustavo; TURRA, Cleusa (Orgs.). *Racismo cordial: a mais completa análise sobre o preconceito de cor no Brasil*. São Paulo: Ática, 1995.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

## NOTES

1. Reflections about Brazilian cinema of “resumption” are based on Nagib (2002, especially p. 1318) and Oricchio (2003).

2. For more about underrepresentation of Black people in Brazilian TV advertising in the 1990s, see Leslie (1999).

3. In 1995, Rio de Janeiro’s Workers Party (PT) Black senator Benedita da Silva presented Bill No. 10, which “disposes on the inclusion of Black presence in the productions of TV stations, movies and advertising pieces”. The project generated a big controversy in public opinion, since it advocated the mandatory participation of 40% of Blacks in governmental advertising pieces and national productions for TV, such as soap operas and miniseries. In 1998, Black federal deputy Paulo Paim, from Rio Grande do Sul’s Workers Party, presented Bill No. 4,370, which disposes on racial/ethnic representation in movies, TV shows and advertising pieces transmitted by TV stations. Article 3 provides the obligation of TV stations to “show images of Afro-descendant persons in a proportion not less than 25% of the total number of actors and extras. The advertising pieces must show images of Afro-descendant persons not less than 40% of the total number of actors and extras” (CARDOSO, 1998). In the following decade, ideas of affirmative actions gained strength in the audiovisual sector, as reported: “Quotas for the screen: artists and technicians of film and TV demand a quota

of 30% for Blacks in the audiovisual labor market” (Jornal do Brasil, 2003).

4. At the end of 1994, the black women’s NGO Geledés made a formal interpellation against television group Rede Globo, “to protest against the presentation of a servile behavior of an Afro-descendant character in face of a racist aggression, in soap opera *Pátria Minha*, and to show that the script and the depiction hurt the self-esteem of Black community. With this action, Geledés tried to intercede in the plot, demanding changes in the conduct of Black and White characters. Although there was no punishment against Rede Globo, the plot development yielded to the pressure of Afro-Brazilian entities, and in another soap opera, in the same prime time, the first Black middle-class family appeared” (ARAÚJO, 2000a, p. 91).

5. Agenor Alves began working with audiovisual as a photographer. His first works were advertising and documentaries filmed in Super 8 and 16mm. Throughout his career, he directed seven features in the context of São Paulo’s Boca do Lixo, between 1979 and 1987, becoming famous in the genre known as *pornochanchada*. His first film, *Tráfico de Fêmeas* (1979), had Black actor Tony Tornado as the protagonist. Later, he made *Noite de Orgia* (1980), *As Prisioneiras da Ilha do Diabo* (1980), *A Cafetina de Meninas Virgens* (1981), *A volta de Jerônimo no Sertão dos Homens Sem Lei* (1981), *Lídia e Seu Primeiro Amante* (1984) and *Eu Matei o Rei da Boca* (1987). In the late 1990s, he was preparing to shoot *O Mistério da Maria do Ingá*, about the legend that gave birth to the city of Maringá, in Paraná state (the production didn’t happen for reasons that we ignore).

6. Valter José became a Ph. D. in Philosophy at USP in the late 1990s. After working as a journalist and writing film reviews for the Erotic Video Guide, he became a producer, scriptwriter and director of porn movies. Until 2002, he had participated in nine movies, including *Eróticas Criaturas* (1999), *Corpo Amante* (2000) and *Sexo por Dinheiro* (2000).

7. Celso Prudente was a doctoral student at USP in the late 1990s. For his masters degree, in the social communication area, he researched Black people as a possible aesthetic reference for Glauber Rocha’s Cinema Novo. He directed the film *Axé: A Alma de um Povo* (1987); later, he had a film experience in Africa, where he shoot *Amor no Calhau* (1992), about elements of revolutionary love in the independence struggle of Cape Verde.

8. Ari Candido began his film studies at the University of Brasília (UnB) at the worst moment of the military dictatorship. He participated in many student and political activities, aligned to the ideals of Brazilian Communist Party (PCB). Because of this, he was threatened of arrest by repression forces, and then he decided to go to exile in Europe in 1971. It was in this context that he made the short film *Martinho da Vila Paris* (1977), accompanying the passage of the famous Rio de Janeiro samba composer by the French capital. Then he went to Africa and codirected *Pourquoi l’Érythrée?* (1978), a French-Tunisian production about the Eritrean War. In the late 1990s, Candido had already returned from exile and helped to build the Unified Black Movement (MNU). He was trying to raise funds for shooting *O Rito de Ismael Ivo*, a project that was completed in 2003.

9. See article published in *Folha de S. Paulo* (2000a): “Dogma Feijoada lança polêmica”. The manifesto’s “rule book” was also published in newspaper *Jornal do Brasil* (August 23, 2000).

10. For an analysis of Black cinema in the United States, covering the production of prestigious filmmaker Spike Lee, see the compilation organized by Diawara (1993).

11. Originally known as “slaves food”, the feijoada became a “national food” in the 1930s, bringing with it the symbolic representation of the hybridism associated to the idea of nationality. “Black beans and white rice are metaphorical referents to the Black and White elements of our people. The accompaniments are mixed to them: the green of the cabbage is the green of our forests; the yellow of the orange is a symbol of our potential material wealth” (SCHWARCZ, 1995).

12. On November 24, 2003, newspaper Folha de S. Paulo promulgated the Exhibition “Da Chanchada à Feijoada”, scheduled to happen at MIS: “For a good observer, a film or a simple soap opera suffice: Blacks and mixed, which account for 46% of Brazilian people, aren’t proportionally represented – in front or behind of the cameras – in national productions. To draw public attention to the race inclusion matter, the Museum of Image and Sound (158 Europa Avenue) starts tomorrow at 8:30 AM a free week of screenings of feature and short Brazilian films focused on Black themes, in honor of the Black Consciousness month. The Exhibition “Da Chanchada à Feijoada” is part of the Project “EnQuadros Negros”, which aims to bring to screens five short films by Black directors, as well as feature films about the theme. Until Sunday (November 30), films will be screened daily at 7 PM and 9 PM, including features by Antonio Pitanga and Nelson Pereira dos Santos. On Friday (November 28), at 7 PM, there will be a debate between actor Norton Nascimento and filmmaker Jeferson De, the author of Dogma Feijoada, the Brazilian Black cinema manifesto”. Regarding initiatives of Feijoada Cinema group, see also “Mostra reúne três gerações do cinema negro brasileiro” (O Estado de S. Paulo, 2001b); “Cinema” (Jornal da USP, 2004); “Negros questionam estereótipos” (Correio Braziliense, 2005).

13. By the middle of the first decade of the third millennium, the group that revolved within the manifesto’s orbit was gradually dissipated. Although its members have continued to dialogue with each other and to make eventual partnerships, they began to follow their own paths, working in different areas – especially film, but also TV, advertising and academic studies –, without forgetting the agenda for Black integration in Brazilian audiovisual industry.

14. Personal file of Noel dos Santos Carvalho: Recife Manifesto, a document presented in the V Cinema Festival of Recife, on April 30, 2001.

15. Joel Zito Araújo is one of the most notable Black directors in Brazilian contemporary film. After *A Negação do Brasil* (2000), he made *Vista Minha Pele* (2003), *Cinderelas, Lobos e um Príncipe Encantado* (2009), *Raça* (2013), with special mention to *Filhas do Vento* (2004), a fiction film with an all-Black cast, which won eight awards at the 32nd Cinema Festival of Gramado (held in August 2004): Best Director, Best Actors and Actresses and Critics’ Choice.

16. For more about this documentary film, see “Capão Redondo é visto por dentro e ‘desabafa’ sua dor” (Folha de S. Paulo, 2001).

17. For an analysis of the Black body celebration in the process of racialization and affirmation of new Afro-diaspora cultures and identities, see Sansone (2004).

18. Gênesis 22’s cinematic mediations are probably meant to avoid visual resources of ethnocentric nature, since, as Robert Stam (2008, p. 473) warns, “a privileging of social portrayal, plot and characters often leads to a slighting of specifically cinematic mediations of the films: narrative structure, genre conventions, cinematic style. Eurocentric discourse in film may be relayed not by characters or plot but by lighting, framing, *mise en scène*, music”.

19. According to the article “Dogma Feijoada leva curta a festival na África” (O Estado de S. Paulo, 2001a), “the traditional Black film festival is held every two

years since 1969. Ouagadougou is the capital of Burkina Faso, a country located in West Africa”. *Distraída para a Morte* competed with ten North American titles and one from Martinique for the Diaspora Award.

20. In regard to Carolina de Jesus’ life and work, see Meihy and Levine (1994), Santos (2009) and Silva (2008).

21. When Jeferson De was asked, in an interview (for newspaper O Povo, 19 nov. 2007), about the contradictions of casting a white actor (Caio Blat) as protagonist in *Bróder!*, going against the rules of Dogma Feijoada, he answered: “the seven rules of Dogma Feijoada provide a way to establish the genesis of Brazilian Black cinema. The question in *Bróder!* is who is Black and who isn’t. The polemic is precisely having Caio as protagonist. There are places in the poor outskirts of big cities where the skin color doesn’t matter. But if we leave this space, being Black or White makes a huge difference. *Bróder!* talks about this and many other subjects. But the film follows the path of emotion, friendship, but never violence – even if there’s always violence where human misery exists”.

22. The film was distributed by Globofilmes, a company that adopts a rigorous protocol to support film productions, from the actors casting, which benefits those “from the house”, to the monitoring of the script.

23. For an analysis about the racial issue in the Brazilian Cinema of the 1970s and Zózimo Bulbul filmography, see Lopera (2012) and Carvalho (2006).

24. For more about “Black Theater”, see also Augel (2000).

25. For more about “Black Literature”, see also Brookshaw (1983).

26. Robert Stam notes a tendency in Brazilian cinema in the turn of the 1990s to include Black actors, especially in films that are set in favelas. In these films, “what is marginalized in social and political terms proves to be crucial in symbolic and cultural terms. There are examples of this tendency in films such as *Orfeu* (1999) by Cacá Diegues, *Madame Satã* (2001) by Karim Ainouz, *Natal da Portela* (1988) by Paulo César Saraceni, and especially in *Cidade de Deus* (2002) by Fernando Meirelles” (STAM, 2008: 506). Indeed, these films express a tendency for certain “Blackization” – to borrow Stam’s neologism – in contemporary Brazilian cinema, mainly in thematic and performative aspects. But since they aren’t directed by Black filmmakers they shouldn’t be classified under the Black cinema label according to the criteria of Dogma Feijoada.

27. About the project of inclusive citizenship and racial equality based on the propositional role of Black cinema, see the statement of then Minister of Culture Gilberto Gil, during the seminar Cinema Negro no Brasil: Reflexões e Perspectivas, held at Education School of USP in November 13, 2003. Available at: <[http://www.cultura.gov.br/discursos/-/asset\\_publisher/DmSRak0YtQfY/content/pronunciamento-do-ministro-gilberto-gil-no-seminario-cinema-negro-no-brasil-reflexoes-e-perspectivas-na-usp-35911/10883](http://www.cultura.gov.br/discursos/-/asset_publisher/DmSRak0YtQfY/content/pronunciamento-do-ministro-gilberto-gil-no-seminario-cinema-negro-no-brasil-reflexoes-e-perspectivas-na-usp-35911/10883)>; Accessed in: May 9, 2016. See also “Na USP, Gilberto Gil reafirma incentivos ao cinema negro” (Jornal da USP, 2003).

28. Even though they aren’t directly linked to Feijoada Cinema, other film productions reflect in some way the movement ideas. It’s the case of *Cinema de Preto* (Dandara, 2004), *Negro Ingrato* (Dandara, 2005), *Cores e Botas* (Juliana Vicente, 2010) and more recently *O Dia de Jerusa* (Viviane Ferreira, 2014), selected for the short films programme at the Cannes Film Festival in 2014.



PRETO, 2015, DIREÇÃO ELTON DE ALMEIDA





KBELA, 2015, DIREÇÃO YA SMIN THAYNÁ

## KBELA E CINZAS: O CINEMA NEGRO NO FEMININO, DO “DOGMA FEIJOADA” AOS DIAS DE HOJE\*

Janaina Oliveira\*\*

*Muita coisa mudou após dois anos da primeira publicação deste artigo. A primeira, e talvez a mais importante delas, é o fato de que o cinema negro, que em 2016 era apresentado como um “projeto em construção”, constitui, em 2018, um movimento. Um movimento afirmado e propagado em diferentes regiões do país, com avanços estéticos, políticos e numéricos. A participação das mulheres negras neste cenário, despertando e conduzindo processos e iniciativas, também se consolidou como um elemento central nessa trajetória. Este artigo se insere nesse caminho ao tratar da história recente das produções negras no país. É um texto, mas naquele momento era também uma espécie de intervenção. De tal modo que, ao mesmo tempo em que narra e analisa, ele também se insere no próprio contexto da história recente do cinema negro no Brasil. Hoje, as afirmações aqui presentes representam um testemunho crítico daquele instante, motivo pelo qual, para esta edição, optei por não atualizá-lo e apresentá-lo tal como fora primeiramente publicado: com as marcas da efervescência inicial de um movimento que atualmente e, por que não dizer, finalmente é irreversível.*

### 1. Cinema negro no Brasil, um breve histórico

O cinema negro é um projeto em construção no Brasil. Tal projeto tem na busca por autonomia da representação das culturas negras no campo das imagens sua principal missão, tendo, para isto, que lidar com obstáculos em todas as esferas da produção audiovisual. Historicamente, esse projeto se estabeleceu em relação direta com as lutas dos movimentos negros. É assim nos Estados Unidos, quando, pela primeira vez, realizadores negros passam a produzir imagens de contrarrepresentação dos negros no cinema. E é assim também no caso brasileiro. Nesse sentido, a perspectiva adotada neste trabalho concorda com os pesquisadores Noel Carvalho (2006, p. 18) e Edileuza Souza

(2013, p. 68), quando caracterizam o cinema negro como gênero cinematográfico em sintonia com os principais temas das lutas antirracistas no país. 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. No presente artigo, aponto alguns momentos desta trajetória do cinema negro no Brasil como ponto de partida para a reflexão acerca do protagonismo feminino no cenário contemporâneo das produções audiovisuais negras, tendo eleito para análise os curtas-metragens *Kbela*, de Yasmin Thayná, e *Cinzas*, de Larissa Fulana de Tal (ambos lançados em 2015).

Ao longo dos mais de quarenta anos de sua existência, é possível ver o cinema negro oscilar em diferentes momentos e direções. O marco inicial para uma história do cinema negro no Brasil situa-se na produção audiovisual dos anos 1960, quando eclode o Cinema Novo. Foi naquele período que, pela primeira vez na história do cinema nacional, homens e mulheres negras ganharam a centralidade da tela, passando a ser protagonistas nos enredos dos filmes. 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 a presença negra à centralidade das telas: tratava-se do negro “metaforizado na figura do povo” (CARVALHO, 2006, p. 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. Ainda

\*Texto publicado originalmente nos anais da Conferência Internacional de Cinema de Avanca (Portugal), realizada em 2016. VALENTE, António; CAPUCHO, Rita. (coord.) *Avanca | Cinema 2016*. Avanca: Edições Cineclub de Avanca, 2016. p. 646-656.

\*\*Professora no Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ) e coordenadora do Fórum Itinerante de Cinema Negro (FICINE).

que inovadores, os filmes do Cinema Novo não tratam a cultura negra no âmbito da diversidade de suas manifestações, mas das alegorias, que resumem tal diversidade à imagem de uma única cultura homogênea, aos moldes das “marcas do plural” que nos fala o ensaísta tunisiano Albert Memmi (1969, p. 69), e que são retomadas por Stam e Shohat (2006, p. 269) em suas críticas às produções de imagens no contexto eurocêntrico.<sup>1</sup> Deste modo, na década de 1960, no Brasil, vemos as expressões da vida negra no cinema restritas, em linhas gerais, aos contextos das religiões de matriz africana, da escravidão, da favela, da bandagem e do samba,<sup>2</sup> que por sua vez tendem a ser apresentados em uma perspectiva depreciativa.

A ruptura com este universo representacional acontece em meados dos anos 1970, quando atores negros passam a trabalhar na direção de filmes, realizando aquelas que são consideradas obras pioneiras do cinema negro no Brasil, tal como aponta Noel Carvalho nos estudos que realiza sobre a presença negra no cinema brasileiro (CARVALHO, 2005; 2006; 2012). Segundo ele, quando atores como Zózimo Bulbul e Waldir Onofre passam a dirigir seus próprios filmes, abre-se o caminho para a quebra dos estereótipos que por décadas relegaram os(as) negros(as) ao gueto das representações no cinema. O destaque aqui vai para *Alma no Olho* (1974), primeiro filme de Bulbul que, além de dirigir, produziu, escreveu e atuou no curta-metragem. *Alma no Olho* foi feito de forma totalmente independente a partir dos materiais que sobraram de *Compasso de Espera* (1970), longa-metragem dirigido por Antunes Filho e do qual Bulbul atua como protagonista, além de ter colaborado também no roteiro. Vale ressaltar que *Compasso de Espera* “foi o primeiro, e talvez o único, filme cujos realizadores reivindicaram a influência dos estudos sobre as relações raciais no Brasil feitos por Florestan Fernandes e Roger Bastide nos anos 1950 e que apontaram para a existência de preconceito racial” (CARVALHO, 2012, p. 10), representando, nesse sentido, um marco no debate do racismo no cinema brasileiro.

*Alma no Olho*, em seus onze minutos de duração, retrata a história do negro, iniciando no continente africano até sua vida na diáspora, num contexto marcado pela experiência da escravidão. Bulbul conta esta história através de pantomimas que interpreta sozinho, em um fundo branco, com ajuda de pouquíssimos objetos de cena (algumas peças de roupa e adereços como óculos, livros, pente e correntes). O roteiro é inspirado em *Soul on Ice* (*Alma no Exílio*), livro escrito por Eldridge Cleaver, um

dos líderes do movimento estadunidense dos Panteras Negras, durante o tempo que passou na prisão em 1965. Lançado em 1968, o livro de Cleaver se tornou uma referência para a militância negra brasileira no início dos anos 1970. Já a trilha sonora é composta pela música *Kulu Sé Mama*, do saxofonista de jazz John Coltrane em parceria com o percussionista Juno Lewis, presente em disco homônimo de 1965. O filme, que, aliás, é dedicado a Coltrane, transcorre ao ininterrupto de *Kulu Sé Mama*, música que, além das improvisações jazzísticas, tem também influências musicais da África do Oeste, expressas tanto nos vocais de Lewis como em instrumentos africanos, reiterando a conexão afro-diaspórica do roteiro.

Este primeiro filme de Bulbul influenciou e influencia gerações de realizadores(as) negros(as). Dentre os muitos aspectos do filme que poderiam ser destacados aqui, neste sentido, indico alguns que dizem respeito ao contexto de produção do filme, aos aspectos da própria narrativa e também à recepção da obra pelo público. O contexto de produção do filme foi mencionado acima, quando destaco o caráter totalmente independente da realização. A este respeito, Bulbul contou em entrevista que *Alma no Olho* foi um filme especial para ele, “uma experiência muito forte”, e complementou:

Eu mesmo sentei, escrevi e bolei a historinha do filme. Tentei procurar um ator para fazer o filme. Aí olhei e, não sei, ninguém me inspirou confiança. Entendeu? As pessoas pra quem eu mostrei achavam uma coisa maluca, era todo em mímica. Resolvi um dia eu mesmo ir para a frente da câmera com o José Ventura, que era o diretor de fotografia. E o *Alma no Olho* eu fiz assim. (...) Paguei o laboratório, paguei o Ventura. Eu mesmo montei, sonorizei, mixei e botei o leteiro (BULBUL, 1988 *apud* CARVALHO, 2012).

Ao que tange aos aspectos da narrativa do filme, Carvalho (2012) aponta que, além da influência da obra de Cleaver, Bulbul também teria sido influenciado por outros referenciais da cultura negra na diáspora africana, por exemplo, pelo trabalho de Frantz Fanon. Essa articulação com referências negras é um dos fatores presentes no diálogo contemporâneo que o filme estabelece com as novas gerações, como se verá adiante. Neste caminho ainda, sobressai o caráter crítico e inovador no modo de representação do negro, que, aliada à trilha sonora, completam um conjunto de sensações referentes a esta experiência negra na diáspora.

Para compreender a recepção do filme pelo público, é preciso lembrar que, no início da década de 1970, o Brasil vivia em meio a uma ditadura militar, mais especificamente, no momento mais severo no que diz respeito à suspensão de direitos de expressão e cidadania. Os filmes realizados no período necessitavam de aprovação do órgão censor da mídia, o Conselho Superior de Censura, criado no âmbito da Lei Nacional de Segurança expressa no Ato Institucional nº 5 (AI-5). Bulbul, que já havia enfrentado os censores para obter a permissão de exibir *Compasso de Espera*, é chamado para dar explicações sobre seu primeiro filme, que já havia sido certificado. Os censores não acreditam que ele seja o autor da película e demandam que ele analise elementos que supostamente poderiam conter mensagens subliminares contra o Estado. Esta situação se alongou por dias e, ao final, Bulbul, desencantado com a vida no país, decide exilar-se no exterior, levando consigo os rolos do filme. O cineasta tem o exílio negado em Nova York, o que o leva então a viver na Europa. Em 1977, volta ao país e, no ano seguinte, *Alma no Olho* é premiado na VI Jornada de Cinema da Bahia (CARVALHO, 2012, p. 15), iniciando assim sua carreira de gradual reconhecimento nacional. Ainda que desconhecido por parte do grande público, o filme hoje é uma das referências centrais para a juventude negra que se aventura a fazer cinema no país, sendo possível identificar suas citações em algumas obras contemporâneas, como no filme *Kbela* (2015), de Yasmin Thayná.

Por fim, o propósito dessa breve indicação a respeito da influência de Bulbul com *Alma no Olho* pretende mostrar que seu trabalho transcende o pioneirismo histórico e avança em questões estéticas e narrativas. No campo da militância política pelo cinema negro, Bulbul é também uma das figuras centrais, visto que será responsável por uma revitalização do cinema negro no país no final da década de 2000, quando, aos 70 anos, toma a iniciativa de criar o Centro Afrocarioca de Cinema e promover os Encontros de Cinema Negro,<sup>3</sup> trabalhando diretamente na construção de elos contemporâneos entre a diáspora e o continente africano. Esse episódio na história do cinema negro será tratado logo adiante no texto.

No sucinto panorama acerca dos primeiros tempos do cinema negro do Brasil ora apresentado, me abstive propositalmente do detalhamento do processo histórico do cinema negro nas quase três décadas entre o lançamento de *Alma no Olho* e o manifesto Dogma Feijoada, por compreender que esta história

foi contemplada de forma muito satisfatória nos trabalhos de Carvalho (2005; 2006; 2012) e Souza (2013) citados anteriormente. Abro uma exceção neste salto temporal, contudo, para tratar de um tema que quase não é explorado no âmbito dos trabalhos acadêmicos produzidos sobre o cinema negro no Brasil, a saber, a participação feminina. Esta, quando analisada, se restringe, de modo geral, à atuação diante das câmeras. Souza chama atenção para este fato quando, ao final do capítulo dedicado à consolidação do conceito de cinema negro presente em sua tese, lista algumas realizadoras negras e afirma a necessidade de fazer do cinema negro no feminino um objeto de pesquisa (2013, p. 84). Essa mesma lacuna serviu de estímulo para a pesquisa que iniciei sobre a produção audiovisual de mulheres africanas em 2012, quando fui convidada para participar da II Jornada Cinematográfica de Mulheres de Imagem, organizada pelo Festival Pan-africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou, em Burkina Faso, fazendo com que buscasse também desenvolvimentos na diáspora, mais especificamente, na diáspora brasileira. De tal modo que as formulações neste artigo constituem os primeiros passos nesse caminho. É também o motivo pelo qual dedico aqui algumas linhas para falar do trabalho de Adélia Sampaio, realizadora mineira-carioca, que ocupa posição de cineasta pioneira no cinema negro do país.

## **2. Adélia Sampaio e o pioneirismo do cinema negro no feminino**

Diferentemente de Zózimo Bulbul, que ao menos dentre as novas gerações de cineastas negros do país constitui um verdadeiro ícone, Adélia Sampaio permanece desconhecida de grande parte do público. Seu pioneirismo não está somente no fato de ser a primeira mulher negra a fazer um filme de longa-metragem, mas também no fato de, entre as mulheres diretoras no Brasil, figurar entre as pioneiras. Sua carreira também começa no final dos anos 1960, atuando em vários setores, de produtora (foi produtora de direção de 72 filmes) a continuísta, junto à geração do Cinema Novo. É no final dos anos 1970 e início da década de 1980 que passa a dirigir; seus primeiros filmes foram de curtas-metragens.<sup>4</sup> Em 1984, Sampaio lança *Amor Maldito*, seu primeiro longa-metragem de ficção, inaugurando assim a produção de mulheres negras no setor. O filme, feito antes mesmo da época do cinema de retomada, segundo a diretora, “foi feito

na marra”. O roteiro, que não trata da questão racial, inova ao trazer para as telas uma relação amorosa entre duas mulheres em uma perspectiva feminina. A este respeito, o crítico de cinema Pedro Pepa Silva comenta:

Creio que *Amor Maldito*, com todos os seus problemas e limitações, merece ser reconhecido como um marco dentro do imaginário lésbico gestado pela produção audiovisual brasileira. Ainda que não aprofunde, por exemplo, a reflexão sobre a lesbofobia que sustenta seu conflito, o filme de Adélia Sampaio tem a seu favor o fato de ser um olhar feminino sobre uma relação homossexual entre duas mulheres. E, claro, a vantagem de não sucumbir ao artifício tão comum no cinema brasileiro de usar a relação lésbica como chamariz e objeto do desejo masculino (SILVA, 2014).

As histórias de realização e lançamento do filme são marcadas por fatos que apontam os problemas enfrentados no início dos anos 1980 pelo cinema brasileiro. Em uma entrevista publicada, em fevereiro de 2016, em um portal de internet de Aracaju (SE), Sampaio, que estava na cidade para uma exibição do filme seguida de debate, conta que a empreitada para fazê-lo foi coletiva. Isto porque, em virtude do tema, o amor entre duas mulheres numa trama que incluía um trágico suicídio de uma delas e um julgamento cruel enfrentado pela outra personagem, suspeita de ser responsável da morte da companheira, a cineasta estava ciente que não conseguiria financiamento da Embrafilme.<sup>5</sup> Diante disso, procurou atores, atrizes e técnicos de cinema para conseguir fazer as filmagens. “Todo mundo era dono do filme. (...) Se você for assistir, você sentirá essa energia de pessoas querendo dar certo”, afirmou. Fazer o filme circular foi outro dilema, pois, segundo Sampaio, os donos das salas de cinema afirmavam que haveria tumulto em virtude da temática da relação amorosa entre duas mulheres. Como solução, um distribuidor lhe sugeriu que lançasse *Amor Maldito* como um filme pornográfico. “A gente traveste seu filme de filme pornô (sic) (...) e vai dar certo”, disse o distribuidor, segundo Sampaio. Ela então reuniu a equipe e perguntou se todos aceitavam a proposta. Diante da afirmativa, transcorreu o lançamento do filme, que circulou o país inteiro, cobrindo todo o investimento feito.<sup>6</sup>

Em março de 2016, Adélia Sampaio concedeu uma entrevista a Juliana Gonçalves e Renata Martins (que também é cineasta), e detalhou um pouco mais sua trajetória. A realizadora, então

com 72 anos, ao falar das dificuldades enfrentadas diz: “Cinema é, sem dúvida, uma arte elitista. Aí chega uma preta, filha de empregada doméstica, e diz que vai chegar à direção. Claro que foi difícil! Até porque me dividia entre fazer cinema e criar meus dois filhos” (GONÇALVES; MARTINS, 2016). E, quando perguntada acerca da dificuldade de saber sobre sua produção e acessar seus filmes, ela associa o descaso com suas produções ao fato de ser mulher negra e pobre, citando como exemplo o sumiço, sem maiores explicações ou justificativas, dos negativos de seus filmes que estavam no acervo do Museu de Arte Moderna (MAM) da cidade do Rio de Janeiro. A narrativa de Sampaio sobre este ponto nos coloca diante de um desafio ainda por enfrentar: desenvolver os meios para a preservação da memória audiovisual negra. Vencer os obstáculos à preservação da memória do cinema negro no Brasil é parte fundamental do processo de pôr fim à invisibilidade destas obras.

### **3. Dogma Feijoada, Manifesto de Recife e os Encontros de Cinema Negro: a consolidação do cinema negro nos anos 2000**

A partir de 1990, surgem iniciativas que culminaram no retorno ao debate acerca do cinema negro no cenário nacional. Refiro-me aqui a fatores como o barateamento na produção e distribuição audiovisual com a popularização dos meios digitais e também o aumento na quantidade de festivais e mostras que têm temática ou algum tipo de recorte racial. Tal contexto colaborou para que jovens realizadores negros trouxessem para o campo cinematográfico novas formas de debate da questão racial, não só no cinema, mas na mídia de um modo geral. Dois movimentos marcam este período, primeiro quando ocorre o lançamento do manifesto Dogma Feijoada na cidade de São Paulo, em 2000, e, no ano seguinte, o Manifesto de Recife.<sup>7</sup>

Jeferson De, cineasta que formulou os preceitos presentes no manifesto Dogma Feijoada, disse que todo processo surgiu a partir de uma pesquisa que realizava ainda quando era estudante de graduação na Universidade de São Paulo, em que buscava refletir sobre como os negros se relacionavam com o cinema brasileiro. Ele afirma que constatou, então, que historicamente os cineastas não davam conta de uma representação positiva do negro. Motivado por essa constatação, ele escreveu os sete preceitos para o cinema negro que compõem o Dogma Feijoada. São eles:

1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2)

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

Ao olhar retrospectivamente para os preceitos, De comenta que talvez o primeiro seja o mais central para a existência do cinema negro. Além do cineasta, no grupo que responde pelo Dogma Feijoada estavam Noel Carvalho, Ari Candido, Rogério Moura, Lílian Santiago, Daniel Santiago e Billy Castilho, todos em sintonia com este movimento desde antes do lançamento do manifesto, durante encontros ocorridos em mostras de curtas-metragens ocorridas na cidade de São Paulo, entre 1998 e 1999. O Dogma Feijoada é compreendido aqui, portanto, como um momento importante na história contemporânea do cinema negro, pois representa, historicamente, a primeira vez que há uma formulação acerca dos pré-requisitos necessários para a existência de um cinema negro no país.

Já o Manifesto de Recife resulta do encontro de atores, atrizes e realizadores negros durante a 5ª edição do Festival de Recife, em 2001. Os pontos do Manifesto são:

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 afrodescendentes; 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)

O Manifesto foi assinado por Antônio Pitanga (ator), Antônio Pompeo (ator), Joel Zito Araújo (cineasta), Luiz Antônio Pillar (cineasta), Maria Ceíça (atriz), Maurício Gonçalves (ator), Milton Gonçalves (ator), Norton Nascimento (ator), Ruth de Souza (atriz), Thalma de Freitas (atriz) e Zózimo Bulbul (cineasta). No mesmo festival, foi apresentado o filme *A Negação do Brasil* (2000), dirigido por Joel Zito Araújo, documentário que analisa o tratamento

estereotipado dado aos personagens negros no audiovisual. Para Carvalho, o “filme em si é um manifesto audiovisual sobre a necessidade de se construírem representações democráticas do Brasil” (CARVALHO, 2005, p. 99). Dez anos depois, em um balanço acerca destes dois movimentos inaugurais do cinema negro nos anos 2000, o mesmo autor comenta:

Nos dois casos, a agenda de reivindicações expõe a presença de novos atores sociais colocando demandas de autorrepresentação e interessados em incluir-se no mercado de produção de bens simbólicos. Posições como essas remontam aos anos 1940, quando da criação do Teatro Experimental Brasileiro (TEN), em que questões de representação e inserção do negro na vida nacional estavam postas. O movimento dos cineastas negros está integrado à história dos negros no Brasil nas suas investidas contra o preconceito racial. (CARVALHO, 2006, p. 28)

Deste modo, comparando os dois movimentos, é possível afirmar que, diferentemente do Dogma Feijoada, que se tratava mesmo de um manifesto, um chamado de atenção às demandas para transformação nos modos de representar o negro no cinema, o Manifesto de Recife pode ser considerado o primeiro movimento que almeja, na história do cinema negro, a elaboração de políticas públicas de ação afirmativa 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 Jeferson De (2005) e Joel Zito Araújo (2001). É preciso destacar, contudo, que, em ambos os casos, a participação feminina é proporcionalmente bem pequena, contando apenas a realizadora Lílian Solar Santiago, no caso do Dogma Feijoada, e as atrizes Maria Ceíça, Ruth de Souza e Thalma de Freitas, no caso do Manifesto de Recife.

Nos anos subsequentes, não houve grandes desdobramentos em termos de debates ou políticas públicas para o cinema negro. Os ventos favoráveis em prol da consolidação do cinema negro no país voltariam, então, a acontecer mais para o fim desta década. O estopim foi, mais uma vez, a atuação de Zózimo Bulbul, dessa vez como promotor de um Encontro de Cinema que funcionou como catalisador e ponto de reunião para jovens cineastas, público e pesquisadores(as) das cinematografias negras.

Setenta anos. Era esta a idade de Jorge da Silva, mais conhecido como Zózimo Bulbul, quando ocorreu aquela que pode ser

considerada a grande empreitada de sua vida: a criação de um polo de cinema negro no coração da cidade do Rio de Janeiro. Assim, em 2007, Zózimo deu início às atividades do Centro Afro Carioca de Cinema, um quilombo de cinema, como ele mesmo afirmava, situado no bairro da Lapa, lugar histórico e central da cidade do Rio de Janeiro. Falecido em janeiro de 2013, Bulbul é uma figura central quando se fala da luta pelo fim da invisibilidade do negro nas produções audiovisuais no Brasil. A atuação como idealizador dos Encontros de Cinema Negro – Brasil, África e Caribe –, construiu seu maior legado no combate ao racismo brasileiro.

Já na primeira edição do Encontro estavam claros os objetivos do realizador ao promover o evento, como se pode ler no material impresso então distribuído para divulgação:

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 afro-descendentes 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.

E foi através da comunicação com o “continente de origem” que Bulbul encontrou a inspiração para a realização dos Encontros de Cinema Negro. Foi ao participar do FESPACO, o Festival Pan-africano de Cinema e Televisão, que o cineasta decidiu dar início à empreitada por aqui. Como conta Bulbul ainda no material de divulgação com a programação do I Encontro:

Fui convidado a participar deste Festival no ano de 1997,

na sua 15ª edição, foi um tremendo susto ao me deparar com a organização do Festival naquela cidade africana, de origem muçulmana e socialista originalidade, uma verdadeira Cannes Africana. Havia projeção de filmes em todos os lugares, praças e avenidas, campos de futebol, estádios e nas salas de exibições fechadas e abertas, sempre voltadas à sua população. O que descobri é que o africano que preserva a sua cultura oral, ama o cinema por ser um ato social, ao contrário do livro, que é, por si, uma leitura individual. Essa paixão pelo cinema eu só tinha encontrado em Cuba, também no Festival de Cinema, em 1989, e desta vez em Ouagadougou.

Criado em 1969 por um grupo de cineastas, o FESPACO é o maior festival de cinema da África, tendo sido institucionalizado em 1972, transformando-se numa experiência bem-sucedida de difusão e troca de informações e venda de uma produção dispersa. Ele ocorre bianualmente na cidade de Ouagadougou (antigo Alto Volta), localizada ao sul do deserto do Saara, local que dá lugar à terra fértil da savana, capital do país africano de Burkina Faso, que, em morée, língua falada pela maior parte da população, quer dizer “país dos homens íntegros”, e Ouagadougou significa “respeito à sabedoria dos homens velhos”. O FESPACO reúne os(as) principais realizadores(as) da África, numa apresentação ampla e diversificada de todas as matrizes de suas culturas ancestrais e atuais, com o objetivo difundir os saberes de seus povos.

Na edição de 2009, Bulbul retornou ao Festival, mas desta vez como curador de uma mostra de filmes afro-brasileiros. O fato é que todos estes acontecimentos e iniciativas são desconhecidos do público brasileiro em geral. À exceção de membros do movimento negro, estudiosos e cinéfilos, poucos sabem que o cinema também é lugar (privilegiado, diríamos) de manifestação da cultura africana e afro-brasileira. 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. Na perspectiva de Bulbul, não havia dúvida: para ter filme exibido em seus Encontros, o(a) realizador(a) tinha de ser negro(a). Cinema Negro, tal como ele concebia, era o fruto de subjetividades negras projetadas na tela. Este posicionamento rendeu a Bulbul adjetivos como “polêmico” e “controverso”, o que, muitas vezes, ofuscava seu feito mais relevante: promover encontros. Encontros entre cineastas negros, do Brasil e da

diáspora, e cineastas africanos. E, talvez o mais importante, encontros do público brasileiro com os filmes, com o cinema negro, e também com seus realizadores. Neste sentido, concordo com Carvalho quando ele dá a Bulbul o título de inventor do cinema negro brasileiro (CARVALHO, 2012).

Como dito, as iniciativas de Bulbul serviram de inspiração e modelo, tanto no que diz respeito à geração de produções audiovisuais negras quanto na dimensão acadêmica de pesquisa. Foi neste sentido, por exemplo, que em 2009 iniciei um projeto de pesquisa intitulado “Cinegritudo: reflexões sobre a invisibilidade das produções cinematográficas afro-brasileiras e africanas na contemporaneidade”. A pesquisa tinha como ponto de partida para a investigação as iniciativas de Zózimo Bulbul, não como cineasta, mas como criador dos Encontros de Cinema Negro que ocorrem na cidade do Rio de Janeiro. A partir de 2013, ocorreu a ampliação do universo de pesquisa, englobando também uma reflexão sobre a receptividade das produções cinematográficas africanas no Brasil e o caminho contrário, isto é, a participação da cinematografia afro-brasileira no continente africano. E isso proporcionou o surgimento do Fórum Itinerante de Cinema Negro, o FICINE.<sup>8</sup>

O FICINE, portanto, constitui o desdobramento mais recente do projeto de pesquisa Cinegritudo e atua na construção de uma rede de conexões e reflexões sobre a produção e circulação mundial audiovisual que tenha os(as) negros(as) como realizadores(as) e as culturas e experiências negras como tema principal. Iniciado em novembro de 2013, o Fórum Itinerante de Cinema Negro surgiu da constatação de que, para ampliar o repertório das representações audiovisuais no país para além das grandes produções que são veiculadas hoje, de modo que estas incluam igualmente representações diversas e não estereotipadas das culturas africanas, afro-brasileiras e de outras afrodiásporas, é preciso ir além da produção e exibição de filmes. É preciso também formar público (audiência) para essas produções, assim como conectar iniciativas, divulgar e incitar redes de circulação/exibição. Para tanto, o Fórum atua na área de formação e capacitação de público, através de oficinas, exposições fotográficas e multimídias, palestras, mostras de filme, debates (atividades realizadas até o momento no Brasil, em Burkina Faso, Cabo Verde, Moçambique e Cuba) e curadorias para festivais de cinema (no Brasil e na África) e cineclubes.

Já com respeito à influência de Bulbul, ele permanece como uma referência fundamental para uma geração de realizadores

e realizadoras negras que começam a produzir filmes a partir da década de 2010. É uma geração que, de um modo geral, se forma ainda no âmbito universitário ou dos cursos livres em cinema e que reconhecem no realizador carioca uma referência fundamental para suas obras e ações.

É este o caso, por exemplo, das realizadoras Larissa Fulana de Tal e Yasmin Thayná, nascidas em diferentes regiões do país, mas pertencentes à mesma geração, e que possuem aspectos comuns no que diz respeito às suas produções quanto à recepção de seus trabalhos pelo público. Compreendo que os filmes *Cinzas* e *Kbela* sirvam como bons exemplos para o momento atual do cinema negro nacional, no qual, cada vez mais, salta aos olhos a participação de mulheres negras, ainda restritas apenas à dimensão dos curtas-metragens. A ressalva sobre o limite dessa produção aos curtas-metragens merece ser feita pois, como destaca a pesquisa “A Cara do Cinema Nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)”, realizada pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA), do IESP/UERJ, a participação das mulheres negras na direção de longas-metragens é inexistente.

Assim, no âmbito das produções audiovisuais negras contemporâneas, um espaço quase que exclusivamente composto por filmes de curta-metragem, é possível afirmar que os destaques são para as produções feitas por jovens realizadoras negras, como Thayná e Fulana de Tal. Elegi essas duas cineastas, mas existem muitas outras cujas obras poderiam também ter servido para análise, nomes como Viviane Ferreira (Bahia/São Paulo), que também tem seu trabalho inspirado diretamente por Bulbul, Eliciana Nascimento (Bahia), Juliana Vicente (São Paulo), Renata Martins (São Paulo), Joyce Prado (São Paulo), Everlane Moraes (Sergipe), Sabrina Fidalgo (Rio de Janeiro), Vilma Neres (Bahia), Aline Lourena (Santos/Rio de Janeiro), Luciana Oliveira (Sergipe), Flora Egécia (Distrito Federal), Thamires Santos (Bahia), entre outras. Essa nova geração compõe a base do movimento contemporâneo do cinema negro no país, que, me arrisco a dizer, é um cinema negro no feminino.

#### **4. Cinzas: a história de Toni e de muitos personagens reais**

Larissa Fulana de Tal, nasceu Larissa dos Santos Andrade, natural de Salvador (BA). Optou pelo pseudônimo em referência aos inúmeros sujeitos comuns existentes no mundo. É integrante do coletivo Tela Preta, movimento de cinema negro centrado na

produção de filmes dentro do recorte da temática racial. Graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB), estreou como diretora com o documentário *Lápis de Cor*, lançado em 2014, a partir do projeto de incentivo de curtas-metragens universitários fomentado por um canal de televisão.

No ano de 2012, Fulana de Tal foi contemplada, junto com outros jovens realizadores negros, com a primeira edição do edital Curta Afirmativo, lançado pelo Ministério da Cultura do Brasil,<sup>9</sup> no qual houve a realização de seu segundo filme, *Cinzas*. O Edital sofreu críticas e retaliações por parte de alguns grupos, chegando a ser temporariamente suspenso em virtude de ação movida por um advogado do estado do Maranhão que afirmava que a iniciativa do Ministério da Cultura era, na verdade, uma atitude racista, geradora de desigualdades, e não promotora de inclusão. Tratava-se do clássico, e ainda presente, argumento de “racismo inverso”, que muitas vezes ouvimos ecoar em discussões que carecem de embasamento histórico sobre o processo da constituição da sociedade brasileira e do reconhecimento pelo Estado brasileiro, em 2001, da desigualdade vivida no país como fruto das condições históricas da escravidão.<sup>10</sup> Ao final de 2014, enfim, os recursos foram liberados e os filmes começaram a ser entregues e concluídos. Dentre eles está *Cinzas*.

Inspirado no conto de mesmo nome do escritor Davi Nunes, *Cinzas* tem como protagonista Toni, um jovem negro na luta cotidiana pela sobrevivência. Ele é um estudante universitário que trabalha como operador de telemarketing na cidade de Salvador. Entre o trabalho, a casa, as ausências de dinheiro e de comunicabilidade com sua namorada, ouvimos seus sofrimentos e revoltas narradas em sua voz em off. Toni, assim como indica o pseudônimo escolhido pela diretora, é mais um no mundo. Mais um que sofre as opressões do mundo.

Essa condição, assim como a narrativa em off, conecta o filme com uma das referências utilizadas pela diretora na construção da obra: o filme *La Noire de...* (1966), do diretor senegalês Ousmane Sembène, considerado o pai do cinema africano. *La Noire de...* é o primeiro longa-metragem produzido no continente africano por um realizador africano e tem como personagem principal Diouana, uma jovem senegalesa que imigra para a França para trabalhar como empregada. Os meses passam e Diouana vive solitariamente uma experiência de quase escravidão na residência de seus patrões em Côte d’Azur, no litoral francês. Diouana praticamente não fala com os outros personagens, mas fala o tempo todo consigo mesma. Sua voz em off aponta para a

subjetividade e complexidade dos africanos que estiveram ausentes das telas durante os anos marcados pela representação dominante no cinema colonial. Para um crítico e pesquisador de cinema africano, o malinês Manthia Diawara, é essa característica que faz do filme uma ruptura de paradigma e um clássico sempre atual. Diz Diawara em depoimento ao filme documentário *Sembène!* (2015), dirigido por Samba Gadjigo:

Se você olhar a maneira como os africanos eram representados nos filmes, ninguém prestava atenção para a sua humanidade. Sembène veio para o cinema e inventou uma nova linguagem para representar o povo negro. Isso começa com *A Negra de...* [*La Noire De...*]. Você a vê da maneira como ela se vê. Essa novidade em África nunca envelhece. Esse filme vai permanecer novo para sempre. (GADJIGO, 2015)

Vemos aqui, então, a dimensão do uso das referências negras nessa nova geração, mencionado no início do texto. No filme, a referência de Fulana de Tal que elegemos apontar é a de Sembène. Mas, não raras vezes, em suas entrevistas e intervenções públicas em eventos e mostras de cinema, Fulana de Tal se refere a Bulbul e à famosa frase dita pelo realizador, que “O cinema é uma arma, nós negros temos uma AR-15 e com certeza sabemos atirar”. E, assim, ela se posiciona na militância explícita pelo cinema negro no país, na luta pela construção de representações complexas da população negra. Toni, neste sentido, se junta à Diouana no universo de personagens que se opõem às representações hegemônicas e carentes de subjetividade que encontramos nas produções audiovisuais eurocênicas (SHOHAT; STAM, 2006), propondo novas formas de representar o povo negro.

Sobre a recepção do filme pelo público, destaco que, ainda que tendo acontecido recentemente, a obra vem circulando em mostras e exposições pontuais, que contam com boa presença de pessoas na plateia. Um dos fatores que colaboram com isto é o fato de *Cinzas*, assim como veremos em *Kbela*, já ser criado com um projeto de comunicação e divulgação. Esse é um dos fatores que levanto como hipótese que podem estar na origem da circulação bem-sucedida dessas obras, considerando o pouco tempo de seus lançamentos e as repercussões junto ao público atingido.

## 5. *Kbela*, uma experiência audiovisual sobre ser mulher e tornar-se negra

Yasmin Thayná, diretora e roteirista do filme *Kbela* (2015), nasceu em 1992, no município de Nova Iguaçu, localizado na baixada fluminense, no estado do Rio de Janeiro. Atualmente, é estudante do curso de Comunicação Social na Pontifícia Universidade Católica. Sua formação em audiovisual começou nas cercanias de onde morava, participando das atividades da Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu. Desde os 16 anos, ela atua na realização de curtas-metragens. Além de colaborar regularmente com algumas páginas na internet, Thayná trabalha em uma pesquisa de políticas públicas para o audiovisual na Fundação Getúlio Vargas (FGV), e participa de coletivos como o Nuvem Negra, formado por estudantes negros da PUC-Rio. Em meio a tantas atribuições e compromissos, a jovem realizadora negra é criadora do filme de maior impacto que uma obra de curta-metragem no país teve nos últimos tempos.

Para que se tenha uma ideia, o filme foi lançado em setembro de 2015 no Cinema Odeon, uma das salas de cinema mais tradicionais da cidade do Rio de Janeiro, que comporta 600 pessoas. As sessões transcorreram durante o fim de semana, com venda prévia de ingressos que se esgotaram com antecedência. O sucesso do evento fez com que os responsáveis pelo cinema oferecessem à equipe do filme mais um fim de semana para projeção, que lotou igualmente nos dois dias. Até o fim de março de 2016, o filme já tinha alcançado mais de 30 exibições em todo o país, sem contar as mostras e festivais. No fim de 2015, foi exibido fora do país pela primeira vez, no Festival Internacional de Cinema da cidade de Praia, em Cabo Verde, no âmbito da mostra Por um Cinema Negro no Feminino, de curadoria do FICINE.<sup>11</sup> Sem grandes exageros, é possível afirmar que, onde passa, *Kbela* é um sucesso de público, causando grande impacto sobretudo na juventude negra, sempre presente nas projeções. Tal sucesso pode ser compreendido melhor se, junto com as qualidades do filme em termos cinematográficos, consideramos também a excelente estratégia de comunicação, que, fazendo uso sobretudo das redes sociais e da internet, foi direcionada com primor, atingindo em cheio ao público intencionado.

Tal como *Cinzas*, o curta-metragem tem uma origem literária, tendo sido inspirado num conto de autoria da própria Yasmin Thayná, *MC K\_bela*. Publicado no livro em coletânea de autores de periferia organizado pela Festa Literária Internacional das Periferias (FLUPP), o texto ganhou uma adaptação para o teatro

em forma de monólogo. Logo na abertura, vemos surgir o tema central abordado tanto no livro quanto no filme: a construção da identidade da mulher negra em meio ao racismo presente nas reações e relações com o cabelo crespo. Diz Thayná:

No Ciep Nelson Rodrigues, colégio em que eu e uma amiga realizamos uma atividade colaborativa de audiovisual e cultura digital, em Comendador Soares, meu cabelo é um ímã. Na chuva pesada do Rio ou no sol da Baixada Fluminense, que causa calafrios na pele, assim que chego, sempre causo risadas. Não é pela minha roupa nem por algo engraçado que esteja fazendo, é só surgir que o riso se manifesta espontaneamente. (THAYNÁ, 2013, p. 7)

Segundo a diretora, a proposta inicial para o filme era fazer um monólogo tal como na peça teatral. Porém, ainda que assinasse o roteiro final, todo o processo de construção do filme foi coletivo. Na realidade, como registrado nas diversas declarações sobre o processo de criação do curta-metragem, tudo resulta do compartilhamento das experiências das mais de 20 mulheres que compõem a equipe de 50 pessoas, no total. Esta dimensão coletiva está presente também no financiamento do filme, pois, diferentemente do filme de Fulana de Tal que contou com fomento público, *Kbela* foi viabilizado a partir de uma campanha na internet que arrecadou o valor de cinco mil reais, quantia que foi destinada basicamente ao pagamento do set de filmagem durante os dois dias de rodagem do filme.

Construído em um formato experimental, saber que “*Kbela* narra a construção e a afirmação da identidade da personagem como mulher negra a partir da relação com seu cabelo crespo” (BAHIA, 2015), nos ajuda a compreender o tema tratado, mas nada diz sobre a experiência audiovisual de assisti-lo. Nos seus 23 minutos de duração, o filme nos conduz de forma singular através deste processo de construção identitária, que compreendo ter dois momentos. Um começo solitário e de muito sofrimento, no qual, presa aos padrões da sociedade que lhe nega o direito à naturalidade e à beleza, a mulher negra faz de tudo para atingir a falsa porta de entrada para a inclusão nos parâmetros sociais, o alisamento dos cabelos crespos. Nesta parte, o público testemunha dimensões de autoflagelo e desespero pelos quais passam as mulheres negras, cujo exemplo maior está no momento em que ocorre a aplicação de uma quantidade imensa de produtos diversos, de azeite e vinagre a potes e mais potes de cremes, em uma cabeça que se encontra

separada do corpo. Essa solidão aparece também representada em outras seqüências desse início marcado pelo sofrimento, fruto da introjeção de padrões hegemônicos.

A separação entre o momento inicial e o seguinte talvez seja uma das seqüências mais belas do filme. Nela, onde há ruptura desses padrões, a personagem, interpretada pela atriz portuguesa Isabel Zua, literalmente empretece, se livrando da tinta branca que cobre seu corpo e, por que não dizer, sua alma. Daí em diante, chega a segunda parte do filme, na qual a dimensão coletiva que marca todo seu processo de construção de identidade feminina negra ganha o centro da cena. Na verdade, não é o processo de construção e afirmação da identidade da mulher negra que vemos em *Kbela*, mas das mulheres negras, juntas, coletivamente trabalhando para um processo de fortalecimento mútuo, na batalha da superação das dificuldades da sociedade em que vivemos. É nesse sentido que, a meu ver, *Kbela* é, acima de tudo, a celebração deste encontro de mulheres. *Kbela* é um filme de celebração.

Por fim, no que diz respeito às influências e referências presentes no curta-metragem, é explícita a citação de *Alma no Olho* (1974), de Bulbul. Thayná contou, durante uma fala após uma projeção no Rio de Janeiro, que teve conhecimento do filme através de um dos membros da equipe. Feita num dia só por Isabel Zua, Mônica Avilla e Thomas Harres, a trilha sonora também é composta por improvisações que mesclam ritmos africanos e levadas de jazz, inspirados em Coltrane. Além da música, os efeitos sonoros constituem também um elemento definitivo do filme. Segundo Thayná, a trilha retrata o “projeto de embranquecimento, os sons da chapinha, é um som agressivo. Ouvindo os barulhos da rua – minha ideia inicial era botar gravador no meu corpo e andar na rua gravando os sons – são sons hostis. Daí a primeira parte do filme ser muito barulhenta. Caminhos do corpo negro é um caminho hostil, andar na rua é hostil”. Todos os elementos juntos fornecem ao público a experiência deste caminho de construção e afirmação das identidades das mulheres negras.

Juntamente com membros da equipe do filme, Thayná tem participado de vários eventos importantes na discussão do momento atual do audiovisual que aconteceram no Brasil nos últimos tempos, assim como Fulana de Tal. E, por algumas ocasiões, tive a oportunidade de presenciar algumas dessas sessões, por vezes dividindo com ela a mesa de debates. Vale a pena ressaltar, mesmo que a título de ilustração, que estas jovens mulheres negras se posicionam firmemente nas querelas acerca

da representatividade no setor audiovisual brasileiro. Fazem-no com embasamento histórico, cinematográfico e conhecimento de políticas públicas. Estamos presenciando o florescimento de uma geração que tem fortes possibilidades de alterar, de um modo geral, o status atual das representações da população negra no audiovisual, e das mulheres negras de forma específica.

## REFERÊNCIAS

ALMA NO OLHO. Zózimo Bulbul. Brasil, 1974.

AMOR MALDITO. Adélia Sampaio. Brasil, 1984.

ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Senac, 2001.

BAMBA, Mohamed; MELEIRO, Alessandra (org.). *Filmes de África e da diáspora*. Objetos de Discursos. Salvador: EdUFBA, 2012.

BAHIA, Sil. *Kbela: um filme feito por mulheres negras*. *Observatório da Imprensa*. Disponível em: <<http://of.org.br/noticias-analises/kbela-um-filme-feito-por-mulheres-negras/>>. Acesso em: 25 abr. 2015.

CANDIDO, Márcia; TOSTES, Veronica; MORATELLI, Gabriella; FERES JÚNIOR, João. “A Cara do Cinema Nacional”: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012). Botafogo: GEMAA, IESP/UERJ, 2014.

CARVALHO, Noel dos Santos. Esboço para uma História do Negro no Cinema Brasileiro. In: CARVALHO, Noel; DE, Jeferson. *Dogma Feijoada, o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

\_\_\_\_\_. Negritude, cinema e educação: Dogma Feijoada e Manifesto de Recife dez anos depois. In: SOUZA, Edileuza Penha de. *Negritude, Cinema e Educação*. Caminhos para implementação da Lei 10639/2003. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

\_\_\_\_\_. O produtor e cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do cinema negro brasileiro. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 12, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/57858>>. Acesso em: 15 nov. 2013.

CINZAS. Larissa Fulana de Tal. Brasil, 2015.

COMPASSO DE ESPERA. Antunes Filho. Brasil, 1970.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscara branca*. Salvador: EdUFBA, 2008.

FLORÊNCIO, Thiago. O Corpo Negro-Africano no Cinema de Glauber Rocha. Disponível em: <<http://ficine.org/?p=1115>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

GONÇALVES, Juliana; MARTINS, Renata. O racismo apaga, a gente reescreve: conheça a cineasta negra que fez história no cinema nacional. Entrevista com Adélia Sampaio. *Blogueiras Negras*. Disponível em: <<http://blogueirasnegras.org/2016/03/09/o-racismo-apaga-a-gente-reescreve-conheca-a-cineastanegra-que-fez-historia-no-cinema-nacional/>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

HOOKS, bell. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South and Press, 1992.

KBELA. Yasmin Thayná. Brasil, 2015.

LA NOIRE DE... . Ousmane Sembène. Senegal, 1966.

MELEIRO, Alessandra (org). *Cinema e Mercado: Indústria cinematográfica e audiovisual brasileira*. v. III. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

MEMMI, Albert. *Retrato del colonizado precedido del retrato del colonizador*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1969.

OLIVEIRA, Janaína. Por um cinema africano no feminino (I): As jornadas cinematográficas da mulher africana (JCFA). FICINE, 2014. Disponível em: <<http://ficine.org/?p=498>>. Acesso em: 07 jul. 2018.

\_\_\_\_\_. Por um cinema africano no feminino (II): o FICINE na 3ª edição das Journées cinématographiques de la femme africaine de l'image. FICINE, 2014. Disponível em: <<http://ficine.org/?p=755>>. Acesso em: 07 jul. 2018.

SEMBENE! Samba Gadjigo. Senegal/EUA, 2015.

SOUZA, Edileuza Penha de. *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*. 2013. 204 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

SILVA, Pedro Pepa. *Amor Maldito: trinta anos do filme lésbico brasileiro que pouca gente viu*. *Revista Geni*, 2014. Disponível em: <<http://revistageni.org/08/amor-maldito/>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

THAYNÁ, Yasmin. MC K\_bela. In: COELHO, Eduardo (ed.). *Flupp Pensa: 43 Novos Autores*. Rio de Janeiro: Réptil; Aeroplano, 2013.

XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

## NOTAS

1. Retomando Memmi, Shohat e Stam afirmam que as marcas do plural “projetam os povos colonizados como ‘todos iguais’, qualquer comportamento negativo de um membro da comunidade oprimida é imediatamente generalizado como típico, algo que aponta para uma eterna essência negativa. As representações, portanto, se tornam alegóricas: no discurso hegemônico, todo papel subalterno é visto como uma sinédoque, que resume uma comunidade vasta, mas homogênea. Por outro lado, as representações dos grupos dominantes não são vistas como alegóricas, mas como ‘naturalmente’ diversas, exemplos de uma variedade que não pode ser generalizada” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 269). Ainda com base no mesmo texto, lembro que “eurocêntrico”, quando aplicado ao contexto das produções cinematográficas ocidentais, passa a

significar “hollywoodiano”.

2. Disse “em linhas gerais” pois compreendo que as relações de representação do negro no Cinema Novo podem ter desdobramentos mais complexos, como no caso dos filmes de Glauber Rocha. Para esta reflexão, veja os artigos de Thiago Florêncio (2014), publicados no site do FICINE (Fórum Itinerante de Cinema Negro).

3. Após a sua morte, em janeiro de 2013, os Encontros de Cinema Negro passaram a se chamar Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe.

4. Segundo as informações dadas pela própria cineasta a Gonçalves e Martins (2016), seus primeiros curtas-metragens foram: *Denúncia Vazia* (1979), *Agora um Deus Dança em Mim!* (1981), *Adulto Não Brinca* (1979) e *Na Poeira das Ruas* (1982).

5. A Embrafilme foi a empresa estatal brasileira que atuou na produção e distribuição de filmes entre 1969 e 1990, quando foi extinta pelo então presidente da República Fernando Collor de Mello.

6. “Entrevista: cineasta Adélia Sampaio fala sobre *Amor Maldito*”, Portal Infonet. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=BSlu-PRHPhs>>. Acesso em: 20 mar. 2016. Nessa entrevista, assim como na concedida à Juliana Gonçalves e Renata Martins, Adélia Sampaio menciona que essa “descoberta” dela ter sido a primeira cineasta negra a fazer um longa-metragem se deve a uma historiadora de Brasília, que acredito ser a pesquisadora Edileuza Penha de Souza, que há alguns anos desenvolve na Universidade Federal de Brasília um trabalho de extensão que discute cinema negro e gênero.

7. A inspiração do manifesto vem do movimento Dogma 95, criado em 1995 pelos diretores dinamarqueses Lars Von Trier e Thomas Vinterberg, que estabeleceu uma série de dez regras técnicas (restrições quanto ao uso de tecnologias nas filmagens) e éticas (quanto ao conteúdo apresentado nos filmes), a serem seguidas na realização dos filmes como forma de combater a massificação da indústria cinematográfica e retornar aos modos anteriores de fazer cinema.

8. Cf. [www.ficine.org](http://www.ficine.org).

9. Em 2012, o Ministério da Cultura, juntamente com a Secretaria do Audiovisual, lançou o Edital de Apoio para Curta-Metragem – Curta Afirmativo: Protagonismo da Juventude Negra na Produção Audiovisual. Edital voltado para o fomento de obras audiovisuais de curta-metragem inéditas, produzidas ou dirigidas por jovens negros de 18 a 29 anos e com duração entre 10 e 15 minutos.

10. Em 2001, o Estado brasileiro reconheceu na Conferência Mundial contra o Racismo, ocorrida na cidade de Durban, na África do Sul, o racismo presente na história do país como resultado da longevidade do processo de escravidão.

11. Tanto *Kbela* quanto *Cinzas* integraram a mostra Por um Cinema Negro no Feminino, curadoria que fiz pelo FICINE para a 2ª edição do Plateau - Festival Internacional da cidade de Praia, Ilha de Santiago, Cabo Verde. [www.cineplateau.cv](http://www.cineplateau.cv).



KBELA, 2015. DIREÇÃO YASMIN THAYNÁ

## KBELA AND CINZAS: THE BLACK CINEMA IN THE FEMININE FROM “DOGMA FEIJOADA” TO NOWADAYS\*

Janaina Oliveira\*\*

translation: Henrique Cosenza

*Many things have changed after two years of the first publication of this paper. The first, and perhaps most important of them, is the fact that Black cinema, which in 2016 was presented as a “work in progress”, constitutes, in 2018, a movement. A movement asserted and propagated in different regions of the country, with aesthetic, political and numerical advances. The participation of women in this scenario, awakening and conducting processes and initiatives has also been consolidated as a central element in this trajectory. This paper fits into this path for dealing with the recent history of Black productions in the country. It is a text, but back then it was also an intervention. In such a way that, at the same time as it narrates and analyses, it also comes within the very context of the recent history of the Black cinema of Brazil. Today, the assertions that follow here represent a critical testimony of that moment, which is the reason why, for this edition, I chose not to update and rather present it as it was first published: with the marks of the initial effervescence of a movement which is currently, and why not say finally, irreversible.*

### 1. Black cinema in Brazil, a short history

Black cinema is a work in progress in Brazil. Such a project finds its main mission in the search for autonomy of Black cultures representation in the field of images, and to do so it has to deal with obstacles in every sphere of the audiovisual production. This project has been historically established in direct relation with the Black movements fight. This is how it happened in the United States, when Black filmmakers started producing, for the first time, images of counter-representation of Black people in cinema. And this is also how it happens in the Brazilian case. In this sense, the perspective adopted in this work agrees with researchers Noel Carvalho (Carvalho 2006, p. 18) and Edileuza Souza (SOUZA 2013, p. 68) when they characterize Black cinema as a cinematic genre in line with the main themes of the antiracist struggle in the country.

Thus, among the elements of this struggle which are shared with Brazilian Black cinema, it appears, at the center of the debate, the conflicts surrounding the hegemonic consolidation of the Brazilian national identity and its effort of putting Black people in a subordinate position rather than a fundamental element of the country’s cultural formation. In this paper, I point out some moments of this trajectory of Black cinema in Brazil as a starting point for thinking about the female protagonism in the contemporary scenario of Black audiovisual production, choosing for analysis the short films Kbelá, by Yasmin Thayná, and Cinzas, by Larissa Fulana de Tal (both released in 2015).

Throughout its more than forty years of existence, it is possible to see Black cinema swing in different moments and directions. The initial milestone for a history of Black cinema in Brazil takes place in the audiovisual production of the 1960s, when Cinema Novo takes form. It was then that, for the first time in the history of national cinema, Black men and women had a central role on the screen, starting to become protagonists in the films scripts. However, although fundamental for the transformation of how Black people were depicted in cinema, the focus was not yet on combating racist representations that traditionally shaped the Black presence in the films. At that moment, what mattered was to build an agenda in which the Brazilian reality and the Brazilian people were pictured, not properly discussing the racism within the hegemonic representation. This was the purpose that led to the centrality of the Black presence on screen: it had to do with the Black “metaphorized in the figure of the people” (Carvalho, 2006, p. 24). The result was that the Black population as seen in the films was still marked by stereotypes attaching it to subordinate narratives. Although innovative, the Cinema Novo films do not deal with Black culture in the diversity of its manifestations, but in allegories that summarize it in an image of homogenous culture, following “the mark of the plural” as put by the essayist Alberti Memmi (Memmi,

\*Text originally published in Anais da Conferência Internacional de Cinema de Avanca (Portugal), in 2016. VALENTE, Antônio; CAPUCHO, Rita. (coord.) Avanca | Cinema 2016. Avanca: Edições Cineclub de Avanca, 2016. p. 646-65

\*\*Professor at the Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ) / and coordinator of Fórum Itinerante de Cinema Negro (FICINE).

1969, p. 69) which are brought back by Stam and Shohat (Shohat and Stam, 2006, p. 269) in their critique of images production in Eurocentric context<sup>1</sup>. Thus, during the 1960s in Brazil expressions of Black life in cinema were generally restricted to the context of Africa originated religions, slavery, favela, crime and samba<sup>2</sup>, usually presented in a derogatory way.

The breaking point with this representational universe happens in the mid-1970s, when Black actors started directing films, and made works considered pioneering for Brazilian Black cinema, as Noel Carvalho indicates in his studies about Black presence in Brazilian cinema (Carvalho, 2005, 2006, 2012). According to him, when actors such as Zózimo Bulbul and Waldir Onofre started directing their own films the path was opened for breaking stereotypes that relegated Blacks to the ghetto of film representations for decades. The highlight goes to *Alma no Olho* (1974), Bulbul's first film. He not only directed it, but also produced, wrote and starred the short film. *Alma no Olho* was a completely independent film made with celluloid stocks remaining from *Compasso de Espera* (1970), a feature film directed by Antunes Filho, in which Bulbul participated as protagonist and co-scriptwriter. It is worth noting that *Compasso de Espera* (1970) "was the first and perhaps the only film whose makers claimed to be influenced by the studies of Brazilian racial relations done by Florestan Fernandes and Roger Bastide in the 1950s, which pointed to the existence of racial prejudice" (Carvalho, 2012, p. 10) and were regarded as a milestone for the discussions of racism in Brazilian cinema.

In eleven minutes, *Alma no Olho* depicts Black people's history from the African continent to their life in the Diaspora, in a context marked by the experience of slavery. Bulbul tells this story through pantomimes performed by him alone against a white background, using very few scene objects (some clothing pieces and ornaments such as glasses, books, comb and chains). The script was inspired by Eldridge Cleaver's book *Soul on Ice*. Cleaver, one of the leaders of North American Black Panthers, has written it during the period he spent in prison in 1965. Released in 1968, Cleaver's book became a reference for Brazilian Black militancy in the early 1970s. The soundtrack, in turn, was the song *Kulu Sé Mama*, composed by John Coltrane (saxophonist) and Juno Lewis (percussionist), and present in the homonym 1965 album. We hear it during the whole movie that is dedicated to Coltrane. Besides jazzy improvisations, the melody also brings West Africa musical influences that are expressed both by Lewis' vocals and by African instruments, reaffirming the script's Afro-diaspora connection.

This first Bulbul's film influenced and continues to influence generations of Black filmmakers. In this sense, among many aspects of the film that could be mentioned here, I indicate those pertaining to its production context, to its narrative and also to its audience reception. The film's production context was mentioned above, when I highlighted the work's completely independent nature. In this respect, as Bulbul said in an interview, *Alma no Olho* was a special film for him, "a very strong experience". And he added:

I myself sat wrote and came up with the idea of the little story of the film. I tried to look for an actor to perform in the film. Then I looked and, I don't know, nobody inspired me. Do you get it? The people to whom I showed it thought it was madness, it was all mimicry. I decided one day to go myself to the front of the camera with José Ventura, who was director of photography. And "Alma no Olho" I made like this. (...) I paid the lab, paid Ventura. I edited it, made the sound, mixed and put credits. (Bulbul apud Carvalho, 2012)

In respect to the film's narrative, Carvalho (2012) points that besides Cleaver's influence Bulbul would also have been influenced by other Black culture references in the African diaspora, such as the work of Frantz Fanon. This articulation with Black references contributes to the contemporary dialogue established with new generations, as we will see. Still in this sense, the critical and innovative character in the form of representation of Blackness stands out. Along with the soundtrack, it completes a set of sensations attached to this Black experience in the diaspora.

To understand the film's audience reception it is necessary to remember that in the early 1970s Brazil was in the middle of a military dictatorship, and more specifically in the most severe period regarding the suspension of civil and expression rights. The films then produced had to be approved by a media censorship body, the Conselho Superior de Censura, which was created through the Lei Nacional de Segurança (Security National Law), expressed in the Ato Institucional nº5 – AI-5 (Institutional Act #5). Bulbul, who had already confronted the censors to get permission to exhibit *Compasso de Espera*, is called to give explanations about his first film, which had already been certificated. The censors didn't believe that he was the film's author and demanded him to analyze some elements that supposedly could hold subliminal messages against the State. This situation lasted for days. By the end, Bulbul was disenchanted with life in the country and decided to go into exile, taking the film

with him. His request for exile was refused in New York, so he went to live in Europe. In 1977 he came back to his country and in the following year *Alma no Olho* was awarded in the VI Jornada de Cinema da Bahia (Carvalho, 2012, p. 15), starting thus its gradual national acknowledgement career. Although it is still unknown to the general public, the film is now one of the main references for the Black youth that venture themselves to make films in the country, being quoted in some contemporary works such as *Kbela* (2015), by Yasmin Thayná.

At last, this brief indication of Bulbul's influence with *Alma no Olho* aims to demonstrate that his work transcends the historical pioneering and goes forth in aesthetical and narrative issues. In the field of Black cinema political militancy, Bulbul is also one of the main names, since he will be responsible for a revitalization of the country's Black cinema in the late 2000s, when at the age of 70 he created the Centro Afrocarrioca de Cinema and promoted the Encontros de Cinema Negro<sup>3</sup>, working directly in the construction of contemporary links between the Diaspora and the African continent. This episode in Black cinema history will be addressed further in this text.

In this brief overview about the early days of Black Brazilian cinema I wittingly refrained from detailing the historical process of Black cinema in the almost thirty years between the release of *Alma do Olho* and the "Dogma Feijoada" manifesto, since I understand that this history was very well studied in the works of Carvalho (2005, 2006 and 2012) and Souza (2013) previously mentioned. However, I make an exception in order to address a subject that almost never is investigated in academic works on Brazilian Black cinema, namely, women's participation. Generally, the few existing analyzes on this matter are restricted to their performances before the cameras. Souza draws the attention to this fact in a chapter dedicated to consolidate the concept of Black cinema used in her PhD thesis, when she lists some Black women directors and affirms the need of making Black female cinema into a research object (Souza, 2013, p. 84). This lack of studies became a stimulus for the research I started in 2012 on audiovisual productions made by African women. In the same year, I was invited to join the II Jornada Cinematográfica de Mulheres de Imagem, organized by the Panafrican Film and Television Festival of Ouagadougou, in Burkina Faso, making me also look for consequences in the diaspora, more specifically in the Brazilian Diaspora. Thus, the formulations presented in this article constitute the first steps on this path. It is also the reason why I dedicate some lines to speak about the work of Adélia Sampaio, a filmmaker from Rio-Minas who

holds the title of a pioneer filmmaker in Brazilian Black cinema .

## 2. Adélia Sampaio and the female pioneering in Black cinema

Unlike Zózimo Bulbul, who at least among the new Black filmmakers generations constitutes a true icon, Adélia Sampaio is still unknown to a great parcel of the public. Her pioneering is due not only to her being the first Black woman to make a feature film in Brazil, but also to her being a pioneer among female directors. Her career also began in the late 1960s, taking part on several sectors, from producer (she was a production director in 72 films) to continuity supervisor, along with the Cinema Novo generation. It was in the late 1970s and the early 1980s that she began directing; her first films were shorts<sup>4</sup>. In 1984, Sampaio releases her first fiction feature film, *Amor Maldito*, which inaugurates Black women productions in the sector. The film was made before the "resumption" of Brazilian cinema, and according to the director "it was made with much effort". The script didn't address the racial issue, but it innovates by bringing to the screens a love affair between two women from a female point of view. In this regard, film critic Pedro Pepa Silva says:

I believe that *Amor Maldito*, with all its limitations and problems, deserves to be acknowledged as a milestone in the lesbian mindset created by Brazilian audiovisual production. Even though it doesn't deepen the reflection on, for example, lesbophobia that supports its conflict, Adélia Sampaio's film has in its favor the fact of having a feminine look on a homosexual relationship between two women. And, of course, it has the advantage of not yielding to the so common artifice in Brazilian cinema of using a lesbian relationship as a bait and object of masculine desire. (SILVA, 2014)

The stories of the making and releasing of the film are marked by facts that indicate the problems of Brazilian cinema in the early 1980s. In an interview published in February 2016 in a website from Aracaju (SE), Sampaio, who was in the city for a debate after the screening of the film, said that the initiative of making the film was a collective one. This was because the filmmaker knew that she wouldn't get financial support from Embrafilme<sup>5</sup> due to the subject of the film, the love between two women in a plot that included the tragic suicide of one of them and the cruel judgment faced by the other, suspected of being responsible for the death of her partner. Hence, she gathered actors, actresses and technicians in order to be able to shoot the film. "Everyone owned the film (...) If you watch it, you get this feeling of everybody wanting it to happen", she said.

The film distribution was another problem, because according to Sampaio the movie theaters owners said there would be turmoil due to the subject, a love relation between two women. To solve this a distributor suggested she release *Amor Maldito* as a porn film. "We disguise your film as a porn film [...] and it will work out", said the distributor according to Sampaio. Then she gathered the whole crew and asked if they accepted the proposal. After the agreement, the film was released and screened throughout the country, covering all the spending<sup>6</sup>.

In March 2016 Adélia Sampaio was interviewed by Juliana Gonçalves and Renata Martins (who is also a filmmaker). She detailed her trajectory a little more. The filmmaker, then 72, talking about the difficulties faced said: "Film is, no doubt, an elitist art. Then comes a Black, a maid's daughter, and says she will be a filmmaker. Of course it was difficult! Specially because I had to make cinema while taking care of my two children." (GONÇALVES; MARTINS, 2016). And, when asked about the difficulties of knowing about her production and watching her films, she connects the disregard towards her work to the fact that she is a Black and poor woman, citing for example the negatives of her films that vanished with no explanations or excuses from the collection of the Museu de Arte Moderna (MAM) in the city of Rio de Janeiro. Sampaio's account of this episode put us before a challenge yet to be overcome: to develop means for the maintenance of Black people's audiovisual memory. To overcome the obstacles to the maintenance of Brazilian Black cinema's memory is a fundamental stage in the process of ending the invisibility of these works.

### 3. Dogma Feijoada, Recife Manifesto and the Black Cinema Meetings: the consolidation of Black cinema in the 2000s

Since 1990, initiatives culminating in the comeback of the debate about Black cinema in the national scene have emerged. I'm speaking here about the lowering costs of audiovisual production and distribution due to the popularization of digital means and also about the higher number of festivals and exhibitions guided by racial criterias. Such a context made it possible for Black young filmmakers to bring to the cinematographic field new ways of debating not only in cinema, but in general media. Two movements marked this period, first when the Dogma Feijoada Manifesto was released, in São Paulo, 2000, and the Recife's Manifesto<sup>7</sup> in the following year.

Jeferson De, the filmmaker who draw the precepts found in

Dogma Feijoada Manifesto, said that the whole process emerged from his undergraduate research at Universidade de São Paulo, in which he aimed to reflect on how Black people related to Brazilian cinema. Then, he found out that, historically, filmmakers weren't able to make a positive representation of the Black people. Motivated by this observation, he wrote the seven precepts for Black cinema that constitute Dogma Feijoada. They are:

- 1) The film must be directed by a Black Brazilian Filmmaker;
- 2) The protagonist must be Black;
- 3) The film's theme must be related to the Brazilian Black culture;
- 4) The film's schedule must be achievable. Urgent-films;
- 5) Stereotyped Black (or not) characters are forbidden;
- 6) The script must privilege an **ordinary Brazilian Black** [like that, in bold];
- 7) Super-heroes or bandits should be avoided. (CARVALHO, 2005, p. 96)

Looking back at these precepts, De says that perhaps the first one is the most important for the existence of Black cinema. Besides him, the group that signed Dogma Feijoada consisted of Noel Carvalho, Ari Candido, Rogério Moura, Lílian Santiago, Daniel Santiago and Billy Castilho. All of them were in tune with the movement since before the release of the manifesto, during the meetings held in short-films exhibitions that happened in São Paulo between 1998 and 1999. Thus, Dogma Feijoada is understood here as an important moment in contemporary history of Black cinema, since it represents, from a historical perspective, the first formulation of the pre-requisites needed for the existence of a Black cinema in the country.

Recife Manifesto results of the meeting of Black actors, actresses and filmmakers during the 5<sup>th</sup> edition of Festival do Recife, in 2001. The items of the manifesto are:

- 1) The end of the segregation imposed to Black actors, actresses, presenters and journalists in production studios, advertising agencies and television broadcasters.
- 2) The creation of a fund to encourage a multiracial audiovisual production in Brazil.
- 3) The broadening of the labour market for Afro-descendants actresses, actors, technicians, producers, directors and screenwriters.
- 4) The creation of a new aesthetic for Brazil in which the ethnic, regional and religious diversity and plurality of Brazilian population would be valued. (CARVALHO, 2005, p. 98)

The Manifesto was signed by Antônio Pitanga (actor), Antônio Pompeo (actor), Joel Zito Araújo (filmmaker), Luiz Antônio Pillar (filmmaker), Maria Ceíça (actress), Maurício Gonçalves (actor), Milton Gonçalves (actor), Norton Nascimento (actor), Ruth de Souza (actress), Thalma de Freitas (actress) and Zózimo Bulbul (filmmaker).

In the same festival the film *A Negação do Brasil* by Joel Zito Araujo was screened. It is a documentary film that analyzes the stereotyped treatment usually given to Black characters in audiovisual. For Carvalho, the “film is in itself an audiovisual manifesto about the necessity of building democratic representations in Brazil” (CARVALHO, 2005, p. 99). Ten years after, reflecting on these two initial movements of Black cinema in the 2000s, the author says:

In both cases, the agenda of demands exposes the presence of new social actors claiming self-representation and wanting to put themselves in the production of symbolic goods market. Postures like these go back to the 1940s when Teatro Experimental Brasileiro (TEN) was founded and the Black representation and insertion issues were being held. The movement of the Black filmmakers is integrated to the history of the Black in Brazil in their actions against racial prejudice. (CARVALHO, 2006, p. 28)

Thus, comparing the two movements, it is possible to state that unlike *Dogma Feijoada* – which was really a manifesto, a calling for attention to demands for transforming the ways of cinematic representation of Blacks – Recife Manifesto can be considered the first movement that sought to elaborate audiovisual public policies for affirmative actions in the history of Black cinema. One thing in common besides their demands is that both movements engendered reflections done by the filmmakers themselves about Black people in Brazilian audiovisual, as can be seen in the works of Jeferson De (2005) and Joel Zito Araújo (2001). It is important to mention that in both cases the women presence is proportionately small, consisting solely of filmmaker Lílían Solá Santiago in *Dogma Feijoada* case, and actresses Maria Ceíça, Ruth de Souza and Thalma de Freitas in Recife Manifesto case.

In the following years there were not significant changings regarding discussions or public policies for Black cinema. The fair winds in favor of the consolidation of Black cinema in the country would come back by the end of the decade. Once again, the trigger was the conduct of Zózimo Bulbul, this time as promoter of a Film Meeting that worked as stimulus and meeting point for young filmmakers, audience and researchers of Black cinematography.

Seventy years old. That was the age of Jorge da Silva, better known as Zózimo Bulbul, when what can be considered the great event of his life occurred: the creation of a Black cinema center in the heart of Rio de Janeiro. Thus, in 2007, Zózimo started the activities

of the Centro Afro Carioca de Cinema, a “cinema quilombo” – as he used to call it – located in Lapa neighborhood, a historical place in the central area of Rio de Janeiro. Deceased in January 2013, Bulbul is a central figure in Black people’s struggle for visibility in Brazilian audiovisual productions. His attitude as idealizer of the Black Cinema Meetings – in Brazil, Africa and Caribe – was the greatest legacy he left for the fight against Brazilian racism.

His objectives for promoting the event were clear since the Meetings first edition, as can be read in the printed advertising material:

The Cinema Meeting intends to disseminate and demystify the importance of African culture influence in the formation of the Brazilian people identity, filling a gap existent until today about the history and wisdom of the African people through its modern and traditional cinematography, known to the world and almost inexistent here.

The Meeting will have the role of getting closer the Brazilian Afro-descendants filmmakers with the African filmmakers through their works, in a forum for reflections, debates and discussions, aiming to open new paths for the artistic production between the two peoples, where their histories are shown and disclosed by those that make them today, subjects of their own trajectories.

The Meeting has the function of forming an audience which can identify and mirror to itself through the reality of their original people. The 1st Black Cinema Meeting will be held to strengthen our self-esteem as Afro-Brazilian, we don’t know who we are for lacking communication with our continent of origin.

And it was through communication with the “continent of origin” that Bulbul found inspiration for realizing the Black Cinema Meetings. In fact, the filmmaker decided to organize it here after he participated in FESPACO, the Panafrican Film and Television Festival of Ouagadougou, as he recounts in the advertising material of the 1st Meeting:

I was invited to participate in this Festival in 1997, in its 15th edition, it was a tremendous surprise to face the organization of the Festival in that African city, with Muslim origin and socialist originality, a true African Cannes. There were film screenings everywhere, squares and avenues, football

fields, stadiums and in closed and open cinema theaters, always directed to the population. What I found out was that the African, who preserves their oral culture, loves cinema for it is a social act, contrary to book, which is, by itself, a private reading. This passion for cinema I had only found in Cuba, also in the Cinema Festival, in 1989, and this time in Ouagadougou.

Created in 1969 by a group of filmmakers, FESPACO is the biggest film festival in Africa. It was institutionalized in 1972 and became a well-succeeded experience for information spreading and exchanging, and also for the selling of a sparse production. The festival happens biannually in Ouagadougou (former Alto Volta), the capital of Burkina Faso, placed in the fertile savannah to the south of Sahara Desert. In Morée, language spoken by most of the population, the country's name means "land of the upright people". Ouagadougou, in turn, means "respect for the wisdom of elderly men". FESPACO gathers the most important African filmmakers in a broad and diverse presentation of all the matrixes of their ancient and current cultures, aiming to spread their people's knowledge.

In the 2009 edition, Bulbul returned to the Festival, but this time as the curator of an exhibition of Afro-Brazilian movies. In fact, all those happenings and initiatives are unknown to the general Brazilian public. Not counting members of Black movement, scholars and cinephiles, only a few know that cinema is also a place (and a privileged one, we would say) for the manifestation of African and Afro-Brazilian culture. In fact, the Meetings constitute a milestone in Brazilian Black cinema history, since it not only allows the resumption of a discussion about the worldwide consolidation of a Black cinematography domain, but it also means a political posture regarding those productions. In Bulbul's perspective, there was no doubt: to screen a film in the Meetings the filmmaker had to be Black. Black Cinema, as he conceived it, was the result of Black subjectivities projected on the screen. This attitude earned Bulbul adjectives such as "thorny" or "controversial", which often obfuscated its most relevant effect: promoting meetings. Meetings between Black filmmakers (from Brazil and from the diaspora) and African filmmakers. And, maybe the most important, meetings between the Brazilian public and the films, the Black cinema, and also the filmmakers. In this sense, I agree with Carvalho when he names Bulbul the inventor of Brazilian Black cinema (CARVALHO, 2012).

As said previously, Bulbul's initiatives served as inspiration and model both for new generations of Black audiovisual produc-

tions and academic researches. It is in this sense (among others) that I started in 2009 a research project entitled "Cinegritudo: reflexões sobre a invisibilidade das produções cinematográficas afro-brasileiras e africanas na contemporaneidade" (Black-cinema: reflections on the invisibility of Afro-Brazilian film productions in contemporaneity). The research starting point was Bulbul's initiative not as a filmmaker but as the creator of Black Cinema Meetings in Rio de Janeiro. From 2013, the research universe grew to include reflections on the receptivity of African film productions in Brazil and conversely the participation of Afro-Brazilian films in the African continent. And this led to the emergence of the Fórum Itinerante de Cinema Negro (Itinerary Forum of Black Cinema), the FICINE.<sup>8</sup>

FICINE therefore is the latest development of Cinegritudo research project. It works to build a network of connections and reflections on worldwide production and distribution of audiovisual objects made by Black filmmakers, and whose main themes are Black cultures and experiences. Starting in November 2013, the Fórum Itinerante de Cinema Negro emerged from the discovery that in order to broaden the repertoire of national audiovisual representations beyond big productions currently broadcasted, in a way that includes equally diverse and non-stereotyped representations of African, Afro-Brazilian and other Afro-diaspora cultures, it is necessary to go beyond film production and screening. It is also necessary to educate a public (an audience) for those productions, to connect initiatives, to disseminate and promote the distribution/screening networks. To reach this purpose, the Forum works to train and capacitate the public through workshops, photographic and multi-media exhibitions, lectures, film exhibitions, debates (so far, those activities were held in Brazil, Burkina Faso, Cabo Verde, Mozambique and Cuba), curatorship for film festivals (in Brazil and Africa) and film clubs.

Regarding Bulbul's influence, he continues to be a fundamental reference for a generation of Black filmmakers who began making their films in the 2010s. In general, this generation appears in the university or other film courses that acknowledge Bulbul as a fundamental reference for their deeds and works.

This is the case of filmmakers Larissa Fulana de Tal and Yasmin Thayná, for example. They were born in different regions of the country but belong to the same generation, and they share similar features concerning the production and reception of their work by the public. I understand that the films *Cinzas* and *Kbela* exemplify well the current moment of national Black cinema, in which the increasingly presence of Black women is still restricted to the short

films sphere. However, it's important to note the limitations of this short-film production, since – as the research “A Cara do Cinema Nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)” (“The Face of National Cinema: gender and color of the actors, directors and screenwriters in Brazilian films (2002-2012)”) done by IESP/UERJ Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA) shows – the presence of Black women in the direction of feature films is inexistent.

Thus, within contemporary Black audiovisual productions, a sphere that consists almost exclusively of short films, we can assert that productions by young Black filmmakers such as Thayná and Fulana de Tal occupy the central spot. I chose these two filmmakers but there are many others whose works could have been used in this analysis, such as Viviane Ferreira (Bahia/São Paulo), whose work was also directly inspired by Bulbul, Eliciana Nascimento (Bahia), Juliana Vicente (São Paulo), Renata Martins (São Paulo), Joyce Prado (São Paulo), Everlane Moraes (Sergipe), Sabrina Fidalgo (Rio de Janeiro), Vilma Neres (Bahia), Aline Lourena (Santos/Rio de Janeiro), Luciana Oliveira (Sergipe), Flora Egécia (Distrito Federal), Thamires Santos (Bahia), among others. This new generation forms the basis of contemporary Black cinema movement in the country, which I dare to say is a female Black cinema.

#### **4. *Cinzas*: the history of Toni and many other real characters**

Larissa Fulana de Tal<sup>9</sup> was born Larissa dos Santos Andrade, in Salvador (BA). She opted for the pseudonym in a reference to the numerous common people that exist in the world. She is a member of Tela Preta collective, a Black cinema movement focused on producing films with racial theme. She graduated in Film and Audiovisual in Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB) and made her debut as a director with the documentary film *Lápis de Cor*, which was released in 2014 through the short films incentive programme for undergraduate students promoted by a TV station.

In 2012, Fulana de Tal was selected along with other young Black filmmakers in the first edition of Curta Afirmativo, a national programme released by the Brazilian Ministry of Culture.<sup>10</sup> In this context, she made her second film, *Cinzas*. The programme was criticized and attacked by some groups, being temporally suspended due to a lawsuit filed by a lawyer from Maranhão who stated that the Ministry of Culture initiative was in fact a racist action that would generate inequalities and not promote inclusion. It was the

classic and still present argument of “reverse racism” that often echoes in discussions that ignore the historical basis of Brazilian society formation process and the acknowledgement by Brazilian State in 2001 that inequalities experienced in the country are due to the historical conditions of slavery<sup>11</sup>. By the end of 2014, at last, the programme's resources were released, and the films started being concluded and delivered. Among them was *Cinzas*.

*Cinzas* was inspired by the homonym short story by writer Davi Nunes. The protagonist, Toni, is a young Black in the everyday struggle for survival. He is an undergraduate student that works as a telemarketing operator in the city of Salvador. In between of work, home, lack of money and of communication with his girlfriend, we listen to the account of his sufferings and angeriness in the voice-over. As the director's pseudonym indicates, Toni is just another person in the world. Another person who feels the oppressions of the world.

This condition, as well as the voice-over, connects the film with one of the references used by the director: the film *La Noire de...* (1966) by Senegalese filmmaker Ousmane Sembène, who is regarded as the father of African cinema. *La Noire de...* is the first feature film produced by an African filmmaker in the African continent. Its main character is Diouana, a young Senegalese who immigrates to France to work as a maid. Months go by and Diouana lives solitarily an almost slavery experience in her bosses' place in Côte d'Azur, on the French shore. Diouana barely speaks to the other characters but she speaks to herself all the time. Her voice-over indicates the subjectivity and complexity of the Africans that were absent from the screen during the years marked by the dominant representation in colonial cinema. For Mali critic and researcher of African cinema Manthia Diawara, it is precisely because of this feature that the film disrupts the paradigm and constitutes an everlasting classic. In the documentary film *Sembène!* (2015) by Samba Gadjigo, Diawara says:

If you take a look on the way that the Africans were portrayed in the films, nobody noticed their humanity. Sembène came to cinema and invented a new language to represent the Black people. This begins in *La Noire de...* You see her as she sees herself. This novelty never gets old in Africa. This film will be new forever. (GADJIGO, 2015)

We see here, then, the dimension of the use of Black references in this new generation that was mentioned in the beginning of this text. In the film, we opted to indicate Fulana de Tal's reference to Sembène. But often in her interviews and public interventions in film events

Fulana de Tal refers to Bulbul and his famous statement, "Cinema is a weapon. We the Blacks have an AR-15 and we surely know how to shoot". And thus she actively fights for Brazilian Black cinema and for the construction of complex representations of Blackness. In this sense, Toni joins Diouana in the universe of characters opposed to hegemonic representations, representations without subjectivity, that we find in Eurocentric audiovisual productions (SHOHAT; STAM, 2006). They propose new ways of representing the Black people.

Regarding the film's audience reception, I emphasize that the work, although recent, has been circulating in specific exhibitions and programmes whose audiences present a considerable number of people. One thing that contributes to that is the fact that *Cinzas* (and also *Kbela*, as we will see) had been created along with a communication and divulgation project. I assume that this is one of the factors that contribute for the successful distribution of these works, taking into account the short time of their release and the repercussions in the reached public.

### **5. *Kbela*, an audiovisual experience about being a woman and becoming Black**

Yasmin Thayná, director and screenwriter of the film *Kbela* (2015), was born in 1992, in Nova Iguaçu, in the state of Rio de Janeiro. Currently, she studies Social Communication in Pontifícia Universidade Católica. She began studying audiovisual in the Escola Livre de Cinema from Nova Iguaçu. Since she was 16 she works in the making of short-films. Besides collaborating regularly in some Internet sites, Thayná works in a research on audiovisual public policies in Fundação Getúlio Vargas (FGV). She is also a member of collective groups such as Nuvem Negra, formed by Black students from PUC-Rio. Amid so many attributions and commitments, the young Black filmmaker made the most impacting short film of the country in recent times.

The film was released in September 2015 at Cinema Odeon, one of the most traditional movie theaters in the city of Rio de Janeiro with capacity to seat 600 people. The screenings occurred during the weekend, with pre-sale of tickets that sold out in advance. The event's success led the movie theater administrators to offer the film crew another weekend of screenings that sold out both days. By the end of March 2016 the film had reached the number of more than 30 screenings in the country, not counting festivals and exhibitions. By the end of 2015 it was screened abroad for the first time in the Festival Internacional de Cinema of Praia city, in Cape Verde,

in the exhibition "Por um Cinema Negro no Feminino", curated by FICINE.<sup>12</sup> With no exaggeration it is possible to state that wherever *Kbela* is screened it is an audience success, impacting especially the Black youth that is always present. Such a success can be better understood if together with the cinematographic qualities of the film we also consider the excellent communication strategy, which, making use especially of social networks and Internet, was perfectly directed to fully reach the intended audience.

Just like *Cinzas*, the short film has a literary origin, being inspired by a short story authored by Yasmin Thayná, "MC K\_bela". Published in a collection of poor neighborhoods writers organized by Festa Literária Internacional das Periferias (FLUPP), the text was adapted to theater as a monologue. At the opening of the film we can see the main theme emerge: the construction of Black woman's identity amid the racism that exists in reactions and relations surrounding the curly hair. Thayná says:

In Ciep Nelson Rodrigues, the school where a friend and I made a collaborative activity in audiovisual and digital culture, in Comendador Soares, my hair is a magnet. In the heavy rain of Rio or under the sun of Baixada Fluminense, which causes shivering on the skin, as soon as I arrive, I always cause laughter. It is not because of my clothes or something funny that I might be doing, just my appearance and the laughter spontaneously arises. (THAYNÁ, 2013, p. 7)

According to the director, the film's initial proposal was to make a monologue as in the theater play. However, even though she signs the final script, the whole construction process of the short film was collective. Actually, as registered in many statements about its creation process, everything results from the sharing of experiences of the more than 20 women that comprise the crew of 50 people in total. This collective dimension is also present in the funding of the film. Unlike Fulana de Tal's film, which had government funding, *Kbela* was made possible through an Internet crowdfunding campaign that raised the sum of five thousand Reais, almost entirely spent in the rental of the shooting set for two days.

*Kbela* has an experimental format. To know that it "describes the construction and affirmation of the character's identity as a Black woman based on the relation with her curly hair" (BAHIA, 2015) helps us to understand the subject, but says nothing about the audiovisual experience of watching it. In its 23 minutes, the film takes us in a unique way through this process of identity construction that for me has two stages. A solitary and very painful beginning, in which, imprisoned by the patterns of a society that denies her the right to naturalness and beauty, the Black woman does everything

to reach the false entrance for inclusion in social parameters—the straightening of her curly hair. In this part, the public witnesses the dimensions of self-flagellation and despair that Black women go through, the greatest example of which is when a huge quantity of various products, from olive oil and vinegar, to pots and more pots of creams is applied in a head that is separated from the body. This solitude is also represented in other sequences of this beginning marked by suffering, resulting from the introjection of hegemonic patterns.

The separation between the initial moment and the next one is perhaps one of the most beautiful sequences of the film. In it, where there is rupture of these standards, the character, interpreted by the Portuguese actress Isabel Zua, literally becomes Black, getting rid of the white paint that covers her body and, why not say, her soul. From then on, we are in the second part of the film, in which the collective dimension that defines its entire process of constructing woman's identity becomes central in the scene. Actually, it is not the process of constructing and affirming the Black woman's identity that we see in *Kbela*, but of Black women together, working collectively in a process of mutual strengthening, in the battle of overcoming the difficulties of the society in which we live in. It is in this sense that, in my view, *Kbela* is above all the celebration of this meeting of women. *Kbela* is a celebration film.

At last, regarding the influences and references present in the short film, the quotation of Bulbul's *Alma no Olho* (1974) is explicit. During a discussion after a screening in Rio de Janeiro, Thayná told that she got to know the film through one of the crewmembers. Made in only one day by Isabel Zua, Mônica Avilla and Thomas Harres, the soundtrack also consists of improvisations mixing African rhythm and jazz music inspired by Coltrane. Besides the music, the sound effects also constitute a definitive element of the film. According to Thayná, the soundtrack depicts the "whitewashing project, the hair straightener noises. It is an aggressive sound. Listening to the sounds of the streets – my initial idea was to stick a sound recorder on my body and walk on the streets recording sounds – they are hostile sounds. This is why the first part of the film is so noisy. The paths of Black body are a hostile one, walking on the street is hostile". All elements put together provide the public with the experience of this path of constructing and affirming Black women's identities.

Together with the film's crew members, Thayná has participated in many major events for the discussion of contemporary Brazilian audiovisual, and the same goes for Fulana de Tal. On some occasions I had the opportunity to participate in these situations,

sometimes sharing with her the discussion table. Anyway, it is worth mentioning that these young Black women have firm positions in the quarrels regarding representativeness in Brazilian audiovisual sector. They do so with a historical and cinematographic basis and a strong knowledge of public policies. We are witnessing the flourishing of a generation that has a great chance to change, in a general way, the current status of Black people's representations in audiovisual and Black women specifically.

## REFERENCES

ALMA NO OLHO. Zózimo Bulbul. Brasil, 1974.

AMOR MALDITO. Adélia Sampaio. Brasil, 1984.

ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Senac, 2001.

BAMBA, Mohamed; MELEIRO, Alessandra (org.). *Filmes de África e da diáspora. Objetos de Discursos*. Salvador: EdUFBA, 2012.

BAHIA, Sil. *Kbela: um filme feito por mulheres negras*. Observatório da Imprensa. Disponível em: <<http://of.org.br/noticias-analises/kbela-um-filme-feito-por-mulheres-negras/>>. Acesso em: 25 abr. 2015.

CANDIDO, Márcia; TOSTES, Veronica; MORATELLI, Gabriella; FERES JÚNIOR, João. "A Cara do Cinema Nacional": gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012). Botafogo: GEMAA, IESP/UERJ, 2014.

CARVALHO, Noel dos Santos. Esboço para uma História do Negro no Cinema Brasileiro. In: CARVALHO, Noel; DE, Jeferson. *Dogma Feijoada, o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

\_\_\_\_\_. Negritude, cinema e educação: Dogma Feijoada e Manifesto de Recife dez anos depois. In: SOUZA, Edileuza Penha de. *Negritude, Cinema e Educação. Caminhos para implementação da Lei 10639/2003*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

\_\_\_\_\_. O produtor e cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do cinema negro brasileiro. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 12, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/57858>>. Acesso em: 15 nov. 2013.

CINZAS. Larissa Fulana de Tal. Brasil, 2015.

COMPASSO DE ESPERA. Antunes Filho. Brasil, 1970.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscara branca*. Salvador: EdUFBA, 2008.

FLORÊNCIO, Thiago. *O Corpo Negro-Africano no Cinema de Glauber Rocha*. Disponível em: <<http://ficine.org/?p=1115>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

GONÇALVES, Juliana; MARTINS, Renata. O racismo apaga, a gente reescreve: conheça a cineasta negra que fez história no cinema nacional. Entrevista com Adélia Sampaio. *Blogueiras Negras*. Disponível em: <<http://blogueirasnegras.org/2016/03/09/o-racismo-apaga-a-gente-reescreve-conheca-a-cineastane>>

gra-que-fez-historia-no-cinema-nacional/>. Acesso em: 10 mar. 2016.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

HOOKS, bell. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South and Press, 1992.

KBELA, Yasmin Thayná. Brasil, 2015.

LA NOIRE DE... . Ousmane Sembène. Senegal, 1966.

MELEIRO, Alessandra (org). *Cinema e Mercado: Indústria cinematográfica e audiovisual brasileira*. v. III. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

MEMMI, Albert. *Retrato del colonizado precedido del retrato del colonizador*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1969.

OLIVEIRA, Janaína. *Por um cinema africano no feminino (I): As jornadas cinematográficas da mulher africana* (JCFA). FICINE, 2014. Disponível em: <<http://ficine.org/?p=498>>. Acesso em: 07 jul. 2018.

\_\_\_\_\_. *Por um cinema africano no feminino (II): o FICINE na 3ª edição das Journées cinématographiques de la femme africaine de l'image*. FICINE, 2014. Disponível em: <<http://ficine.org/?p=755>>. Acesso em: 07 jul. 2018.

SEMBENE! Samba Gadjigo. Senegal/EUA, 2015.

SOUZA, Edileuza Penha de. *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*. 2013. 204 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

SILVA, Pedro Pepa. *Amor Maldito: trinta anos do filme lésbico brasileiro que pouca gente viu*. *Revista Geni*, 2014. Disponível em: <<http://revistageni.org/08/amor-maldito/>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

THAYNÁ, Yasmin. MC K\_bela. In: COELHO, Eduardo (ed.). *Flupp Pensa: 43 Novos Autores*. Rio de Janeiro: Réptil; Aeroplano, 2013.

XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

## NOTES

1. Retrieving Memmi, Shohat and Stam, they assert that the plural marks “project the colonized people as being ‘all the same’, any negative behavior of a member of the oppressed community is immediately generalized as typical, something indicating an eternal negative essence. The representations, therefore, become allegorical: in the hegemonic discourse every subordinate role is seen as a synecdoche which summarizes a vast community, but homogenous. On the other hand, the representation of the dominant groups are not seen as allegoric, but as ‘naturally’ diverse, examples of a variety that can’t be generalized” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 269). Still based in the same text, I remember that “Eurocentric” when applied to Western cinematographic context means “hollywoodian”.

2. I said “in general lines” because I understand that the relations of Black representation in Cinema Novo can have more complex unfolding such as in Glauber Rocha’s case. On this, see the Thiago Florêncio publications (Florêncio, 2014) in the web site of FICINE (Fórum Itinerante de Cinema Negro).

3. After his death in January 2013, Encontros de Cinema Negro (Black Cinema Meetings) became Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe (Black Cinema Meetings Zózimo Bulbul – Brazil, Africa and the Caribbean).

4. According to information given by the filmmakers to Gonçalves e Martins (2016), her first sort-films were: *Denúncia Vazia* (1979), *Agora um Deus dança em mim!* (1981) *Adulto não brinca* (1979) and *Na poeira das ruas* (1982).

5. Embrafilme was the Brazilian public enterprise that managed the production and distribution of films between 1966 e 1990, when it was closed by the President Fernando Collor de Mello.

6. “Interview: filmmaker Adélia Sampaio talks about *Amor Maldito*” to Portal Infonet. <<https://www.youtube.com/watch?v=BSlu-PRHPhs>>, Accessed in 20/03/2016. In this interview, as well as in the one given to Juliana Gonçalves and Renata Martins, Adélia Sampaio mentions that this “discovery” of her being the first Black woman filmmaker to make a feature film is due to a historian from Brasília, which I believe to be the researcher Edileuza Penha de Souza, who for years develops a work discussing gender and Black cinema in Universidade Federal de Brasília.

7. The inspiration for the manifesto came from the 95 movement, created in 1995 by the Danish directors Lars Von Trier and Thomas Vinterberg, which established ten technical rules (restrictions to the use of technologies in filming) and ethical (concerning the content presented in the films) to be followed when making films as a way to fight the standardization of cinematographic industry and o back to old ways of making films.

8. See [www.ficine.org](http://www.ficine.org).

9. Translator’s note: “Fulana de tal” is something like “so-and-so” meaning a person or thing whose name the speaker does not need to specify or does not know or remember.

10. In 2012, the Ministry of Culture with the Audiovisual Secretary released the Calling for Proposals for the Support of Short-Film – Curta Afirmativo: Protagonismo da Juventude Negra na Produção Audiovisual. This calling aimed funding audiovisual works of unpublished short-films which were produced or directed by young Blacks from 18 to 29 years old and length between 10 and 15 minutes.

11. In 2001, the Brazilian State acknowledged in the World Conference against Racism, held in Durban, South Africa, the racism present in the history of the country as a result of the longevity the slavery process.

12. Both *Kbela* and *Cinzas* were part of the exhibition Por um Cinema Negro no Feminino, curatorship I have done by FICINE for the 2<sup>nd</sup> edition of Plateau – Festival Internacional da cidade de Praia, Santiago Island, Cabo Verde. [www.cineplateau.cv](http://www.cineplateau.cv).

KBELA, 2015, DIREÇÃO YASMIN THAYNÁ





NÚMERO E SERIE, 2015, DIREÇÃO JÉSSICA QUEIROZ

## PROBLEMA SÓ DOS FILMES OU O PROBLEMA TAMBÉM SOMOS NÓS?\*

Heitor Augusto\*\*

*Há pouco mais de duas semanas fui convidado para participar da 20ª Mostra de Tiradentes de duas formas: tanto para compor o júri – que premiou, na Mostra Aurora, o longa Baronesa e, na Mostra Foco, o curta Vando Vulgo Vedita – quanto para participar do debate sobre o eixo da mostra deste ano, “Cinema em reação, cinema em reinvenção: questões de representatividade e de proposta estética”. Justamente por estar atrelado às obrigações de júri, decidi não publicar de imediato o texto que serviu de base para a minha fala em Tiradentes. Passadas essas semanas, retorno ao assunto porque ele não se esgota na mostra mineira. Pelo contrário, trata-se de uma reflexão que, penso, deve ser feita pelo chamado “circuito de festivais” e, sendo mais específico ainda, pelo “campo do cinema”. Eis o texto:*

“Tenho a sensação de que, em conversas e debates, toda vez que vem à tona algum tipo de demanda política ou quando está em questão que lugares o cinema pode ocupar enquanto expressão crítica, nós nos concentramos na preocupação da oposição Cinema versus Política e, enquanto guardiões da forma, nós – críticos, curadores, pesquisadores –, de certa maneira, seríamos a trincheira última para não se perder atenção à forma, para que a forma filmica não seja diminuída em prol de qualquer outra demanda.

Dessa maneira, nada mais lógico que nós, de um pretensão lugar universal de percepção, interpretação e leitura, cobremos que o filme alie o que entendemos como político na estética e nas suas afirmações, em suma, na sua forma e no seu conteúdo. Assim, usamos certas categorias para dar conta dos filmes que conseguem essa aliança – os chamados ‘filmes potentes’ – e dos que falham – aqueles cujo mérito seria unicamente levantar uma discussão ou apontar uma urgência. E, como sabemos, no caso do cinema brasileiro e do circuito de festivais – sejam os hegemônicos ou os contra-hegemônicos –, predomina uma certa percepção universalista política de esquerda.

Em suma, celebramos e damos atenção aos que atingem

esse ideal, lamentamos ou ignoramos os que não atingem. Esse me parece um lugar com alguma justeza, relevância e, evidentemente, tem lastro na história das formas – no caso do cinema, a *mise en scène* seria, grosso modo, a verificação final, a prova cabal de um acerto ou de um erro num filme. Sendo eu uma pessoa com olhar cinematográfico formado dentro dos paradigmas da crítica, esse pensamento pautou diretamente a minha maneira de me relacionar com os filmes: partindo dessa não enunciada percepção universalista.

Contudo, de alguns anos para cá – dois anos e meio, três –, na minha práxis, tenho cada vez mais me sentido desconfortável com essas chaves já previstas de reações a filmes, e ficado mais e mais incomodado com quais filmes elegemos para falar (e para assistir) e aqueles que invisibilizamos. Além de enfezado com o discurso universalista, que não se enuncia enquanto tal, e com esse lugar confortável de reconhecer a existência de desigualdades no cinema (seja na produção, na circulação ou na reflexão acerca de filmes), mas pouco fazer para, de fato, alterar esse quadro.

Olho essa questão a partir do meu lugar de homem gay e negro que trabalha como crítico, o que, evidentemente, é um lugar para lá de minoritário no panorama de circulação de ideias, especialmente no Brasil – e isso sim é um problema, e já passou da hora de desnaturalizar essa sub-representação. Percebo que, conforme surge o desconforto, surge também um desejo de ver outros filmes, de me encontrar ou encontrar outros ‘eus’ nos filmes que assisto e nos filmes sobre os quais escrevo, descobrir outros sujeitos atrás das câmeras. De levantar outras questões, de experienciar por meio de outras portas e atravessar os filmes de outras formas. Fui encontrando, aos trancos e barrancos, uma série de filmes merecedores desse lugar digno de ‘escrever sobre’. E também fui percebendo que pouca gente ouviu falar desses filmes, menos gente ainda escreveu sobre eles e uns gatos pingados acham que eles são imprescindíveis, inevitáveis de serem exibidos para se pensar o cinema.

\* Este artigo foi publicado originalmente no site *Urso de Lata* (<https://www.ursodelata.com/>), em 9 de fevereiro de 2017.

\*\* Crítico de cinema, pesquisador, professor e jornalista.

Surtem, então, algumas dúvidas, e gostaria de dividi-las com vocês para, quiçá, tentar avançar na questão da nossa discussão. Uma dúvida primeira: só eu vejo valor nesses filmes? Por quê? Não reivindico um lugar nem de gênio louco que percebe o imperceptível, nem de Messias que vai guiar os escolhidos rumo à terrinha dos filmes ‘certos’. Seria apenas pura idiossincrasia, ou fetiche pelo obscuro, enxergar valor nesses filmes – falarei sobre alguns deles no final da minha exposição – ou isso estaria atrelado ao fato de que eu observo filmes a partir de um outro lugar, lugar esse, repito, de minoria dentro da crítica, digamos, contra-hegemônica?

Prolongamento dessa dúvida: a ênfase da nossa questão sobre representatividade, sobre como lidar com essas sensibilidades latejantes que estão chegando ao cinema, deve ser só nos filmes – perguntar aos filmes, atestar méritos ou deméritos, acertos ou falhas – ou também passa, inevitavelmente, por pensar de qual lugar observamos os filmes, lidamos com filmes, em suma, pensamos sobre cinema? Não passa também por pensarmos os nossos lugares históricos, de classe, de raça, de gênero, de sexualidade? Não passaria por reconhecer que temos pontos estruturalmente cegos que não nos permitem nos reconhecermos na sensibilidade do outro?<sup>1</sup>

Essa é uma dúvida central que tenho.

Outra dúvida: enquanto pessoas que veem filmes e pensam sobre eles, ao entrarmos em contato com trabalhos que, segundo a nossa percepção, não atendem aos critérios de qualidade da forma, devemos apenas lamentar que esses filmes não atingiram esse paradigma formal e ignorá-los? Não existe uma outra práxis que ultrapasse o conforto da melancolia ou do ‘foda que isso não é um filme’?

Não tenho respostas muito claras, definitivas ou um programa explícito que diga ‘ah, mas o que devemos fazer é isso aqui, aquilo outro’. Tenho dúvidas e uma tremenda desconfiança que essa lamentação ou o ‘isso não é um filme’ já não é mais suficiente. E também desconfio da percepção universalista que define o que é cinema – assim como desconfio seriamente dessa mesma percepção universalista que define o que é história, o que é civilização e o que é barbárie.

Tenho tentado investigar algumas pistas que poderiam oferecer possíveis respostas. Elas passam por alguns lugares que me parecem inevitáveis:

- O fomento efetivo à chegada de outros seres históricos, outros corpos, outras cores, outros gêneros escrevendo sobre filmes, curando filmes, debatendo filmes. Estando atento, obviamente, aos riscos do essencialismo,<sup>2</sup> minhas últimas experiências (especialmente ministrando oficinas de crítica) só reforçam a sensação de que conviver com outros seres históricos conscientes dos lugares que ocupam nas relações em sociedade, em especial negros e mulheres, é imprescindível para que coisas outras sejam vistas e apontadas nos filmes, maneiras outras de se reconhecer num filme sejam estabelecidas.
- Um autoquestionamento contínuo, um estado de colocar-se em dúvida, sobre os nossos pontos cegos ao lidarmos com filmes em que o ‘outro’ da tela (e por detrás da câmera) não seja ‘nós’.
- Uma ida, especialmente enquanto crítico, a esses filmes considerados aquém do cinema ou unicamente panfleto ou militante. Escrever sobre esses filmes, inclusive, como um gesto necessário de formação de olhar – nosso, de quem escreve, e daqueles que fizeram o filme, colocando essas sensibilidades para conversar.
- Rever drasticamente quais são os filmes que fazem parte do nosso cardápio de observação e desnaturalizar o fato de que, mesmo no nosso dia a dia de cinefilia, ainda vemos poucos filmes dirigidos, por exemplo, por mulheres ou por negros.

Como ficou evidente até agora, tentei fazer um deslocamento, colocando a questão não só nos filmes, mas também em nós, aqueles que olhamos filmes. Falei dos pontos cegos, de como a nossa incapacidade de se reconhecer no ‘outro’ afeta percepções.<sup>3</sup> Penso num filme brasileiro recente que ilustra a necessidade de deslocar a ênfase, e esse filme é o *Kbela*, da Yasmin Thainá.

Para quem não viu, *Kbela* é um curta que organiza em blocos a experiência de várias mulheres negras que passam a se reconhecer como tais. O cabelo é o componente central que une essas experiências. Pois bem, a praticamente inexistente circulação de *Kbela* pelos festivais coloca uma questão séria: o problema é o filme ou somos nós? O problema é a ausência de cinema no filme ou a falta de reconhecimento na nossa sensibilidade de se relacionar com os ‘eus’ presentes naquele filme,

reconhecendo quem eles são? *Kbela* mal passou nos festivais de cinema brasileiros – lembro-me de apenas vê-lo na mostra competitiva da 16ª Goiânia Mostra Curtas –, fazendo sua vida ou exposições especiais organizadas por militantes ou em retrospectivas em festivais internacionais (como é o caso agora do *Black Rebels*, em Roterdã). De novo, para mim, um filme que transpira cinema, mas está ausente de quase todos os festivais. Problema do filme ou o problema somos nós? *Kbela* tornou-se um filme invisibilizado desse circuito prestigioso. Isso não deveria ter acontecido.

Para encerrar: no começo da minha fala, comentei acerca de filmes que descobri a trancos e barrancos. Filmes muitas vezes invisibilizados, mas que reagem ou reagiram a seus tempos, que já ofereceram, há muito, respostas para essas questões que estamos observando mais contemporaneamente. E, como sou um crítico negro de cinema – um dos poucos, infelizmente, registre-se, e esse cenário precisa ser alterado urgentemente –, aponto alguns filmes de estatura imensa, que já responderam mais que satisfatoriamente às questões de representatividade, mas que pouco fazem parte do nosso repertório e raramente aparecem com aquele peso de obrigatoriedade e inevitabilidade em cursos de cinema. Por exemplo: *Touki Bouki – A Viagem da Hiena* (de Djibril Diop Mambéty); *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (de Melvin Van Peebles); *Ganja and Hess* (de Bill Gunn); *Space is the Place* (com o Sun Ra); os curtas em *Super-8*, de Barbara Hammer; *Alma no Olho* (de Zózimo Bulbul); toda a obra do Idrissa Ouedraogo; *Tongues Untied* (de Marlon Riggs); *Nascida em Chamas* (de Lizzie Borden); *The Watermelon Woman* (de Cheryl Dunye); *Afronauts* (de Frances Bodomo).

São exemplos rápidos, extraídos de primeira – ontem à noite, enquanto eu estava terminando de organizar esta fala –, de filmes que são centrais para a maneira que penso cinema, filmes sobre os quais quero falar, filmes que trabalho em sala de aula e que sempre dou um jeito de avisar as pessoas de suas existências. Filmes, novamente, de estatura gigantesca. Mas pouco vistos, pouco falados e que não atingiram status de obrigatórios como um Godard sessentista ou até mesmo um Tsai Ming Liang dos anos 2000. Problema exclusivamente dos filmes ou problema também nosso?”

## NOTAS

1. CESAR, Amaranta. Conviver com as imagens: curadoria, reconhecimento e sinais de vida. (Palestra durante o V Colóquio Cinema, Estética e Política, Belo Horizonte, UFMG, nov. 2016).
2. Em “Essencialismo e experiência”, sexto capítulo de “Ensinando a Transgredir – A educação como prática de liberdade”, bell hooks avança na questão do essencialismo, apontando que as acusações rotineiras de que os grupos marginais se agarrariam numa justificativa essencialista que os autorizaria a versar sobre algo são, na verdade, uma cortina de fumaça que não permitiria ver como os grupos hegemônicos se utilizam, eles sim, de uma fala essencialista para justificar o próprio ato de... falar!
3. Um exemplo de como um filme pode ser experienciado justamente nas zonas invisíveis para a maioria está na crítica de Karine, da Verberenas, sobre *Mate-me por favor*: “E, assistindo àquele filme, uma onda de adrenalina tomava o meu corpo porque eu sabia que aquela *mise en scène* não denotava falta de complexidade. Não denotava ausência de subjetividade. Não denotava um olhar apolítico e fetichista sobre garotas burguesas. Mas eu sabia também que o filme seria lido por muitos dessa forma por causa do ponto cego que existe no olhar que legitima os filmes”. Disponível em: <<https://www.verberenas.com/articulo/mate-me-por-favor/>>. Acesso em: 29 mai. 2018.

## ONLY A PROBLEM OF THE FILMS OR ARE WE ALSO THE PROBLEM?\*

Heitor Augusto\*\*

translation: Zoe di Cadore

*A little over two weeks ago I was invited to take part of the 20<sup>th</sup> Tiradentes Film Festival in two different ways: first, to integrate the jury – which awarded, in Mostra Aurora, the feature film *Baronesa* and in Mostra Foco the short *Vando Vulgo Vedita* – and second, to participate in the debate about the festival's theme for the year: "Cinema in reaction, cinema in reinvention: questions about representativeness and aesthetic propositions". Since I was committed to my obligations as a jury member, I decided not to immediately publish the text that was the basis for my speech at Tiradentes. After these few weeks, I bring the subject back to light for it surpasses the limits of the Minas Gerais festival. On the contrary, it is a reflection I believe should be made by the so called "festival circuit" and, more specifically, by the "field of cinema". Here is the text:*

"I have the feeling that, in conversations and debates, every time some kind of political demand or the question of what place a film can occupy as a form of critical expression comes up, we tend to concentrate on the matter of Cinema versus Politics. In a sense, we – critics, curators, researchers – would be, as keepers of the form, the last barrier concerned with the attention given to the form, so that it is not lost or diminished in favor of any other necessity.

Thus, it would be logical that we, from a supposed universal perception standpoint, interpretation and input, demand that the film in question connects what we understand as aesthetically political and its affirmations, that is, its form and its content. So, we use certain categories to name the films that are able to make that connection – what we call "potent films" – and the ones that fail – those whose only merit would be to raise a discussion or to point out an urgent matter. And, as we know, when we talk about Brazilian cinema and the festival circuit – either the mainstream or the subversive ones – a universalist left-wing political view is predominant.

In short, we celebrate and give attention to those that are able to reach this ideal goal and ignore or regret those that are

not. This seems to be a place of certain justice, relevance and evidently with some support in the history of form – when talking about cinema, the *mise en scène* would be, roughly speaking, the final proof of success or mistakes made in a film. Since I am someone whose cinematic eye was educated within the paradigms of film critics, this line of thought has directly conducted my way of relating to films: interpreting from this unspoken universal perception.

However, in the last few years – two and a half, maybe three – in my work, I have become increasingly uncomfortable with these predictable reactions to films and more and more troubled with which films we choose to talk about (and watch) and those we choose to make invisible. Besides, I am also tired of the universalist standpoint, which does not pronounce itself as such, and of the comfortable position of recognizing the inequalities in filmmaking (whether in production, distribution or the discussion around films) and doing very little to actually change this scenario.

I face this matter from my position as a Black gay man who works as a film critic, which is evidently the standpoint of an extreme minority in the field of broadcasting one's ideas, especially in Brazil – and *this* is a problem and it is about time we stop naturalizing this underrepresentation. I realize that as the discomfort grows, comes the desire to watch different films, of seeing myself or finding different versions of myself in the films I watch and write about and discover other subjects behind the cameras. Raising other questions, experiencing things through different doors and going through a film in different ways. By leaps and bounds, I began to find a variety of films worthy of this dignified grail of "being written about". And I also began to realize that few people had heard of those films and even less people had written about them and that a few of them thought of those films as indispensable and their screening necessary to reflect on cinema.

\* This article was originally published on the website Urso de Lata (<https://www.ursodelata.com/>), on February 9, 2017.

\*\* Film critic, researcher, teacher and journalist.

Some questions emerged then, and I would like to share them in order to, perhaps, advance this discussion. First question: am I the only one to see value in these films? Why? I am not claiming to either be a mad genius able to see what is imperceptible or a Messiah who will guide the chosen ones toward the little land of “right” films. Would it be purely an idiosyncrasy or a fetish for the obscure to see value in these films – I will talk about some of them in my conclusion – or would this be connected to the position from which I observe the films, that is, from a minority within film critics, let us say, a counter-mainstream?

Prolonging this question: should the emphasis of our questions on representativeness, on how to deal with these throbbing sensitivities that are now arriving at filmmaking, be only put on films – to ask the films, to judge their merits or demerits, successes and failures – or should we also, inevitably, think about the place from which we observe films, deal with films, in short, think about cinema? Shouldn't we also be thinking about our historical positions of class, race, gender, sexuality? Shouldn't we recognize that we all have spots that are structurally blind that don't allow us to recognize ourselves in the sensitivity of the other?<sup>1</sup>

This is a central question for me.

Second question: as people who watch and think about films, when we come across works that, according to our subjective perception, do not meet the quality criteria of form, should we simply regret that these films did not reach the formal paradigm and ignore them? Isn't there another praxis that might overcome the comfort of melancholy or of saying “it's a shame this is just not a film”?

I do not have any clear and definite answers or an explicit programme that says “oh, we should do this and that”. I have questions and a major suspicion that this regret or “this is just not a film” is no longer enough. And I am also suspicious of the universalist perception that defines what is cinema - as I am also truly suspicious of this same perception when it defines what is history, civilization and barbarism.

I have been trying to find some clues to guide me toward possible answers. They go through places which seem inevitable to me:

- The effective promotion of the presence of other historical figures, other bodies, other colors, other genders writing about films, curating films, debating films. Being aware, obviously,

of the risks of essentialism,<sup>2</sup> my latest experiences (especially when teaching film criticism workshops) only reinforce the feeling that living amongst other historical figures aware of their position in society, especially Black people and women, is essential, so that different aspects are seen and pointed out in films. So that other ways of recognizing oneself in a film becomes possible.

- A continuous process of self-questioning, a state of doubting oneself, about our blind spots when dealing with films in which the “other” on the screen (and behind camera) is not “us”.

- A visit to these films, especially as a film critic, considered to be below cinema or only militant material. To write about these films as a necessary action towards educating the eye – ours, the writers', and the filmmakers', starting a conversation between those sensitivities.

- To drastically review the films that compose our menu of observation and to stop naturalizing the fact that, even in our daily schedule as film buffs, we watch very few films directed by women and Black people, for example.

As it should be clear by now, I have tried to dislocate the matter focusing on ourselves, those who watch the films, and not only on the films themselves. I have talked about our blind spots and about how our incapacity to recognize ourselves in the “other” affects our perception.<sup>3</sup> A recent Brazilian film that illustrates the need to dislocate the emphasis of our questioning comes to mind: *Kbela* by Yasmin Thainá.

For those who have not watched it, *Kbela* is a short-film organized into different parts portraying the experience of many Black women in the early process of recognizing themselves as such. Hair is the key element that unites these experiences. Then, as the film has barely screened in festivals at all, a serious issue is risen: is the problem in the film or is it in ourselves? Is the problem in the absence of cinema within this film or is it in our sensitive lack of recognition in relating to the subjects present in the film, in recognizing them? *Kbela* has barely screened at Brazilian film festivals – I only remember seeing it at the 16<sup>th</sup> Goiânia Mostra Curtas – , making its career either in special screenings organized by militants or in the retrospectives of international film festivals (as is now the case in Black Rebels

in Rotterdam). Again, for me, a film that exudes cinema but is absent from most film festivals. Is it the film's problem or is it ours? Kbelá has become invisible in this prestigious circuit. This should not have happened.

In conclusion: when I started speaking, I mentioned films that I discovered by leaps and bounds. Films that have often been made invisible but reacted, or react, to its time and have long ago offered answers to questions we have only recently been raising. And, as a Black film critic – one of few, unfortunately, may I say, and this scene needs to be urgently changed – I point out some grand films which have more than responded to matters of representativeness but are left out of our repertoire and that rarely are treated as mandatory and inevitable in film schools. For example: *Touki Bouki* (by Djibril Diop Mambéty); *Sweet Sweet-back's Baadasssss Song* (by Melvin Van Peebles); *Ganja and Hess* (by Bill Gunn); *Space is the Place* (with Sun Ra); Barbara Hammer's Super 8 short films; *Alma no Olho* (by Zózimo Bulbul); everything by Idrissa Ouedraogo; *Tongues Untied* (by Marlon Riggs); *Born in Flames* (by Lizzie Borden); *The Watermelon Woman* (by Cheryl Dunye); *Afronauts* (by Frances Bodomo).

These are quick examples that came to mind – last night, as I finished organizing this speech – of films that are essential to my way of thinking cinema, films I wish to talk about, films I use in teaching and of which the very existence I always find a way to warn people about. Films that are, again, grand. But rarely seen, rarely spoken of, which have not reached the same mandatory status as a 60's Godard or even a 2000's Tsai Ming Liang. Is it exclusively a problem of films or is it also ours?"

## NOTES

1. CESAR, Amaranta. *Conviver com as imagens: curadoria, reconhecimento e sinais de vida*. (Palestra durante o V Colóquio Cinema, Estética e Política, Belo Horizonte, UFMG, nov. 2016).

2. In "Essentialism and Experience", sixth chapter of "Teaching to Transgress – Education as the Practice of Freedom", bell hooks goes deeper into the matter of essentialism, pointing out that the common accusations that marginal groups would hold on to essentialist justifications which would authorize them to talk about a certain subject is, in fact, a smoke screen that does not allow us to see that hegemonic groups are the ones who make use of an essentialist discourse to justify the act of... speaking itself!

3. An example of how a film can be perceived precisely in the zones that are invisible to most is in Karine's text in Verberenas about *Mate-me por favor*: "And, watching that film, a wave of adrenalin came over my body because I knew that *mise en scène* did not show a lack of complexity. It did not show an absence of subjectivity. It did not show an apolitical and fetishist view on bourgeois girls. But I also knew that many people would interpret it this way because of the blind spot present in the eyes of those who legitimize a film". Available on: <<https://www.verberenas.com/article/mate-me-por-favor/>>. Accessed on May 29, 2018.



FOTO: LÉO DE AZEVEDO. MERÉ, 2017, DIREÇÃO URÂNIA MUNZANJU

DIVULGAÇÃO / BELL HOOKS INSTITUTE





FOTO: SPENCER KOHN / BELL, HOOKS INSTITUTE / DIVULGAÇÃO

## O OLHAR OPOSITIVO: ESPECTADORAS NEGRAS\*

bell hooks

tradução: Carla Italiano e Luís Flores

Quando penso nas espectadoras negras, lembro de ter sido punida quando criança por ficar encarando, por aqueles olhares diretos, duros e intensos que as crianças lançam aos adultos, olhares que eram tidos como confrontadores, como gestos de resistência, desafios à autoridade. O “olhar” sempre foi político na minha vida. Imagine o terror sentido pela criança que, após punições frequentes, vem a entender que o olhar de uma pessoa pode ser perigoso. A criança que aprendeu tão bem a desviar o olhar quando necessário. No entanto, quando punida, a criança escuta dos pais: “Olhe para mim quando eu falo com você”. Acontece que a criança tem medo de olhar. Tem medo de olhar, mas está fascinada pelo olhar. Existe poder no ato de olhar.

Espantada, ao ler pela primeira vez nas aulas de História que os brancos (homens, mulheres e crianças) donos de escravos puniam as pessoas negras escravizadas por olharem, eu me perguntava de que modo essa relação traumática com o olhar tinha influenciado a parentalidade e a espetatorialidade negra. A política da escravidão, das relações de poder racializadas eram tais que o direito de olhar era negado aos escravos. Ao associar essa estratégia de dominação àquela utilizada pelos adultos nas comunidades rurais negras do sul, onde cresci, era doloroso pensar que não havia diferença alguma entre os brancos que oprimiram os negros e nós mesmos. Anos depois, ao ler Michel Foucault, pensei novamente sobre essas conexões, sobre as formas com que o poder enquanto meio de dominação se reproduz em diferentes lugares, empregando aparatos, estratégias e mecanismos de controle similares. Como eu sabia, desde criança, que o poder de dominação que os adultos exerciam sobre mim e meu olhar nunca foi tão absoluto a ponto de me impedir de olhar, de dar uma espiada, de encarar perigosamente, eu sabia que os escravos tinham olhado. Que todas as tentativas de reprimir o direito nosso/dos negros de olhar produziu em nós um anseio irresistível de olhar, um desejo rebelde, um olhar opositivo. Ao olhar com coragem,

declaramos desafiadoramente: “Não apenas vou olhar. Quero que meu olhar mude a realidade”. Mesmo nas piores circunstâncias de dominação, a habilidade do sujeito de manipular o olhar frente às estruturas de dominação que delimitariam esse olhar, abre a possibilidade de agenciamento. Em grande parte de seu trabalho, Michel Foucault insiste em descrever a dominação em termos de “relações de poder”, como parte de um esforço para desafiar o pressuposto de que “o poder é um sistema de dominação que controla tudo e não deixa espaço para a liberdade”. Ao declarar enfaticamente que em todas as relações de poder “há necessariamente a possibilidade de resistência”, ele convida o pensador crítico a buscar essas margens, brechas e lugares no, e através do, corpo, onde o agenciamento pode ser encontrado.

No ensaio “Identidade Cultural e Representação Cinematográfica”, Stuart Hall convoca o reconhecimento de nosso agenciamento enquanto espectadores negros. Ao contestar a construção das representações brancas da negritude como sendo totalizantes, Hall afirma sobre a presença branca:

O erro não seria conceituar essa “presença” em termos de poder, mas de localizar esse poder como totalmente externo a nós – como força *extrínseca*, cuja influência poderia ser abandonada de modo semelhante a uma serpente que troca de pele. O que Frantz Fanon nos lembra, em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, é como o poder reside tanto dentro quanto fora: “e o outro, através de gestos, atitudes, olhares, fixou-me como se fixa uma solução com um estabilizador. Fiquei furioso, exigi explicações... Não adiantou nada. Explodi. Aqui estão os farelos reunidos por um outro eu.” Esse “olhar”, que vem, digamos, do lugar do Outro, nos fixa não apenas na sua violência, hostilidade e agressão, mas na ambivalência do seu desejo.

\* Artigo gentilmente cedido por bell hooks para este catálogo, publicado em *Black looks: race and representation* (1992, South End Press, Boston, MA) e em coletâneas como *Movies and Mass Culture* (1996, Rutgers University Press, New Jersey, editado por John Belton), dentre outras.

Existem espaços de agenciamento para pessoas negras, nos quais podemos tanto interrogar o olhar do Outro quanto olhar para o passado, e uns para os outros, nomeando o que vemos. O “olhar” foi e continua sendo um espaço de resistência a nível global para as pessoas negras colonizadas. As pessoas subordinadas em relações de poder aprendem com a experiência que existe um olhar crítico, que “visa” documentar, que é opositivo. Na luta de resistência, o poder dos dominados de asseverar o agenciamento por meio da reivindicação e do cultivo da “consciência” politiza as relações “do olhar” – aprende-se a olhar de determinada maneira a fim de resistir.

Quando a maioria das pessoas negras nos Estados Unidos teve a chance de ver cinema e televisão pela primeira vez, elas o fizeram com plena consciência de que a mídia de massa era um sistema de conhecimento e poder que reproduzia e preservava a supremacia branca. Deter o olhar na televisão ou nos filmes convencionais era engajar-se nessas imagens, engajar-se na sua negação da representação negra. Foi o olhar opositivo negro que respondeu a essas relações de olhar com a criação do cinema negro independente. Os espectadores negros do cinema e da televisão dominantes puderam mapear o avanço dos movimentos políticos em prol de igualdade racial por meio da construção de imagens, e assim o fizeram. Na casa da minha família negra, sulista e de classe trabalhadora, localizada em um bairro racialmente segregado, assistir à televisão era uma maneira de desenvolver uma espectadorialidade crítica. A menos que trabalhássemos no mundo dos brancos, do outro lado dos trilhos, aprendíamos a olhar as pessoas brancas ao vê-las na tela. Os olhares das pessoas negras, do modo como foram constituídos no contexto dos movimentos sociais de levante racial, eram olhares questionadores. Dávamos risada com programas de televisão como *Our Gang* e *Amos’n’ Andy*, com essas representações brancas da negritude, mas também as olhávamos de um modo crítico. Antes da integração racial, os espectadores negros de cinema e televisão experimentavam o prazer visual em um contexto no qual olhar era também contestar e confrontar.

Ao escrever sobre as relações de olhar negras em “Black British Cinema: Spectatorship and Identity Formation in Territories”, Manthia Diawara identifica o poder do espectador: “Toda narração localiza o espectador em uma posição de agenciamento; e as relações de raça, classe e sexo influenciam a forma com que essa subjetividade é preenchida pelo espectador”. Ele se interessa particularmente pelos momentos de ruptura nos quais o espectador

resiste a uma “identificação completa com o discurso fílmico”. Tais rupturas definem a relação entre os espectadores negros e o cinema dominante antes da integração racial. Naquela época, a fruição de alguém com um filme em que as representações da negritude eram estereotipicamente depreciativas e desumanizantes coexistia com uma prática crítica que restaurava a presença onde ela foi negada. O debate crítico do filme, em seu decorrer ou após sua conclusão, preservava a distância entre o espectador e a imagem. Os filmes de cineastas negros também foram alvo de questionamentos críticos. Uma vez que surgiram, em parte, como resposta ao fracasso do cinema dominado pelos brancos em representar a negritude de modo a não reforçar a supremacia branca, eles também foram objeto de crítica, para verificar se suas imagens eram vistas como cúmplices das práticas cinematográficas dominantes.

Os olhares negros críticos e questionadores estavam preocupados predominantemente com questões de raça e racismo, o modo como a dominação racial dos negros pelos brancos sobre-determinava a representação. Raramente estavam preocupados com gênero. Enquanto espectadores, os homens negros podiam repudiar a reprodução do racismo no cinema e na televisão, a negação da presença negra, bem como sentir que estavam se rebelando contra a supremacia branca, ao se atreverem a olhar, ao se engajarem em políticas espectatoriais falocêntricas. Dadas as circunstâncias públicas da vida real, em que homens negros eram assassinados/linchados por olharem para mulheres brancas, nas quais o olhar do homem negro estava sempre sujeito ao controle e/ou à punição pelo poderoso Outro branco, a esfera privada das telas de televisão ou das salas escuras de cinema podiam libertar o olhar reprimido. Ali, eles podiam “olhar” para a mulher branca sem uma estrutura de dominação para vigiar, interpretar e punir o olhar. Essa estrutura da supremacia branca que assassinou Emmet Till após interpretar seu olhar como uma violação, como o “estupro” da mulher branca, era incapaz de controlar as respostas dos negros às imagens da tela. Em seus papéis de espectadores, os homens negros podiam entrar em um espaço imaginativo de poder falocêntrico que mediava a negação racial. Essa relação de gênero com o olhar fez com que a experiência do espectador negro fosse radicalmente diferente daquela da espectadora negra. Os diretores mais importantes dos primórdios do cinema negro representavam as mulheres negras em seus filmes como objetos do olhar masculino. Seja olhando através da câmera ou como espectadores dos filmes, seja no cinema dominante ou nos filmes

“raciais”, como aqueles realizados por Oscar Micheaux, o olhar negro masculino possui um escopo distinto daquele da mulher negra.

As mulheres negras escreveram pouco sobre as espectadoras negras, sobre as nossas práticas no cinema. Um corpo crescente de teoria e crítica cinematográfica produzida por mulheres negras está começando a surgir. O silêncio prolongado das mulheres negras enquanto espectadoras e críticas era uma resposta à ausência, à negação cinematográfica. Em “A Tecnologia do Gênero”, Teresa de Lauretis, com base no trabalho de Monique Wittig, chama atenção para o “poder que têm os discursos de ‘violentar’ as pessoas, uma violência que é material e física, embora produzida por discursos abstratos e científicos, bem como pelos discursos da mídia de massa”. Com exceção, talvez, dos primeiros filmes raciais, as espectadoras negras foram obrigadas a desenvolver relações de olhar em um contexto cinematográfico que constrói nossa presença como uma ausência, que nega o “corpo” da mulher negra a fim de perpetuar a supremacia branca e, junto a esta, uma espetatorialidade falocêntrica na qual a mulher a ser olhada e desejada é “branca”. (Filmes recentes não se conformam a esse paradigma, mas me volto para o passado com a intenção de mapear o desenvolvimento da espectadora negra).

Quando converso com mulheres negras de todas as idades e classes sociais, em diferentes regiões dos Estados Unidos, sobre as relações de olhar que elas estabelecem com os filmes, escuto, diversas vezes, respostas ambivalentes em relação ao cinema. Apenas algumas das mulheres negras com quem conversei se lembravam de sentir prazer com filmes raciais e, mesmo as que se lembravam, sentiam esse prazer interrompido e usurpado por Hollywood. A maioria das mulheres negras com quem conversei afirmou resolutamente que nunca foi ao cinema esperando ver representações atrativas da mulher negra. Todas estavam perfeitamente cientes do racismo cinematográfico – seu apagamento violento da condição feminina negra. No ensaio “A Denial of Difference: Theories of Cinematic Identification”, de Anne Friedberg, ela sublinha que “a identificação só pode existir através do reconhecimento, e todo reconhecimento é em si uma confirmação implícita da ideologia do status quo”. Mesmo quando representações de mulheres negras estavam presentes no cinema, nossos corpos e nosso ser estavam ali para servir – para ampliar e manter a mulher branca enquanto objeto do olhar falocêntrico.

Ao comentar sobre a caracterização hollywoodiana das mulheres negras em *Girls on Film*, Julie Burchill descreve essa presença ausente:

Mulheres negras têm sido mães desprovidas de filhos (*Mammies* – quem é capaz de esquecer o espetáculo doentio de Hattie MacDaniel, sempre pronta para servir a afetada Vivien Leigh, e perguntando como uma tola: “What’s ma lamb gonna wear?” (“O que o meu anjinho vai vestir?”)... Lena Horne, a primeira atriz negra a assinar um contrato de longo prazo com um grande estúdio (MGM), parecia fraca, mas na verdade era bastante enérgica. Ela se enraivecia quando Tallulah Bankhead elogiava a palidez da sua pele e a sua falta de traços negros.

Quando atrizes negras como Lena Horne surgiram no cinema comercial, a maioria dos espectadores brancos não tinha consciência de que estava olhando para mulheres negras, a não ser que o filme trouxesse códigos específicos de um cinema sobre negros. Burchill foi uma das poucas críticas brancas que ousou examinar a intersecção entre raça e gênero em relação à construção da categoria “mulher” no cinema como objeto do olhar falocêntrico. Com sua perspicácia usual, ela discorre: “O que significa, em termos de pureza racial, o fato das melhores loiras serem todas morenas (Harlow, Monroe, Bardot)? Acho que significa que não somos tão brancos quanto pensamos”. Burchill poderia facilmente ter dito “não somos tão brancos quanto queremos”, uma vez que a obsessão de tornar ultra-brancas as estrelas de cinema brancas era claramente uma prática cinematográfica que buscava preservar uma distância, uma separação entre aquela imagem e a mulher negra, a Outra; era uma maneira de perpetuar a supremacia branca. A política de raça e gênero esteve inscrita na narrativa cinematográfica dominante, de *O Nascimento de uma Nação* em diante. Na condição de trabalho seminal, o filme identificava qual seria o lugar e a função da mulher branca no cinema. Era claro que não havia lugar para as mulheres negras.

Ao lembrar do meu passado em relação às imagens das mulheres negras na tela, escrevi um breve ensaio, “Do you remember Sapphire?”, que explorava tanto a negação da representação da mulher negra no cinema e na televisão quanto a nossa rejeição dessas imagens. Ao identificar a personagem de Sapphire, de *Amos ‘n’ Andy*, como a primeira representação da mulher negra na tela que vi quando criança, escrevi:

Ela era o pano de fundo, o contraste. Ela era a vadia – a resmungona. Ela estava lá para suavizar as imagens dos homens negros, fazê-los parecer vulneráveis, despreocupados, engraçados, e não ameaçadores para um público branco. Ela estava lá como um homem vestido de mulher, como vadia castradora, como alguém para quem mentir, alguém para ser enganado, alguém que o público branco e negro podia odiar. Um bode expiatório em todos os sentidos. *Ela não era nós*. Nós ríamos com os homens negros, com as pessoas brancas. Ríamos dessa mulher negra que não era nós. E tampouco queríamos estar lá, na tela. Como podíamos desejar estar lá quando nossa imagem, construída visualmente, era tão feia. Não desejávamos estar lá. Não desejávamos ela. Não queríamos que nossa construção fosse essa coisa odiada, negra e feminina – contraste/pano de fundo. Sua imagem de mulher negra não era o corpo do desejo. Não havia nada para ver. Ela não era nós.

A resposta das mulheres negras adultas sobre Sapphire era diferente: elas se identificavam com suas frustrações e aflições. Ressentiam-se pela forma como ela era ridicularizada. Ressentiam-se pela forma como essas imagens da tela podiam atacar a condição da mulher negra, nos chamar de vadias, de resmungonas. E, em oposição, elas reivindicavam Sapphire para si, como o símbolo daquela parte raivosa de si mesmas que os homens brancos e negros não podiam sequer começar a entender.

As representações convencionais das mulheres negras violentaram a imagem. Em resposta a esse ataque, muitas espectadoras negras bloquearam a imagem, desviaram o olhar, não concederam nenhuma importância ao cinema em suas vidas. Havia, ainda, espectadoras cujo olhar era o do desejo e da cumplicidade. Assumindo uma postura de subordinação, submetiam-se à capacidade de sedução e traição do cinema. Elas sofriam “gaslighting”. Todas as mulheres negras com quem conversei que eram/são frequentadoras assíduas de cinema, amantes dos filmes hollywoodianos, relataram que, para viver plenamente o prazer do cinema, elas tinham que abrir mão da crítica, da análise; tinham que esquecer o racismo. E, acima de tudo, elas não pensavam sobre sexismo. Qual era, então, a natureza desse olhar adorador por parte da mulher negra – esse olhar capaz de sentir prazer em meio à negociação? Em seu primeiro romance, *O Olho Mais Azul*, Toni Morrison constrói um retrato da espectadora negra; seu olhar é o olhar masoquista da vitimi-

zação. Ao descrever suas relações de olhar, a senhorita Pauline Breedlove, uma pobre trabalhadora, empregada na casa de uma próspera família branca, afirma:

Parece que a única hora que eu era feliz era quando tava no cinema. Ia sempre que podia. Chegava cedo, antes do filme começar. As luz se apagava e ficava tudo escuro. Aí a tela se iluminava e eu entrava direto no filme. Os homem branco tomando conta tão bem das mulher, e todos bem-vestido, as casa grande e limpa, com a banheira no mesmo aposento que o toalete. Aqueles filme me dava muito prazer.

A fim de experimentar prazer, a senhorita Pauline, sentada no escuro, deve se imaginar transformada, convertida na mulher branca retratada na tela. Após assistir aos filmes, sentir prazer, ela dizia: “Mas depois ficava difícil voltar para casa”.

Voltamos para casa para nós mesmas. Nem todas as espectadoras negras se submetiam a esse espetáculo de regressão por meio da identificação. A maioria das mulheres com quem conversei sentia que resistia conscientemente à identificação com os filmes – que essa tensão tornava a prática de ir ao cinema menos que prazerosa; por vezes causava dor. Como uma mulher negra afirmou: “Eu sempre podia sentir prazer com filmes, desde que não olhasse muito a fundo”. Para as espectadoras negras que olhavam “muito a fundo”, o encontro com a tela era doloroso. O fato de algumas de nós escolhermos parar de olhar foi um ato de resistência, virar as costas era uma forma de protestar, de rejeitar a negação. Meu prazer com a tela acabou abruptamente quando eu e minhas irmãs assistimos pela primeira vez a *Imitação da Vida* (1959). Escrevendo sobre essa experiência no texto sobre Sapphire, abordei o filme diretamente, confessando que:

Até agora, tinha te esquecido, essa imagem na tela, vista na adolescência, essas imagens que me fizeram parar de olhar. Ela estava em *Imitação da Vida*, a confortável imagem da *mammy*. Havia algo de familiar nessa mulher negra trabalhadora que amava tanto sua filha, que a amava de uma maneira que doía.

De fato, na medida em que éramos garotas negras sulistas assistindo a esse filme, a mãe de Peola nos lembrava das *Big Mamas* trabalhadoras, frequentadoras de igreja, que conhecíamos e amávamos. Consequentemente, não foi essa imagem que capturou

nosso olhar; estávamos fascinadas por Peola. Endereçando-me a ela, escrevi:

Você era diferente. Havia algo de assustador nessa imagem da jovem beleza negra, sensual e sexual, traída, aquela filha que não queria ser confinada pela negritude, aquela “mulata trágica” que não queria ser negada. “Apenas me deixe escapar dessa imagem para sempre”, ela podia ter dito. Sempre vou lembrar dessa imagem. Lembrei do quanto choramos por ela, pelas nossas próprias existências desejantes, irrealizadas. Ela era trágica porque não havia lugar para ela no cinema, não havia filmes amorosos. Ela também era imagem ausente. Era melhor assim, que estivéssemos ausentes, pois quando estávamos lá era humilhante, estranho, triste. Choramos a noite toda por você, pelo cinema que não tinha lugar para você. E, como você, paramos de pensar que um dia seria diferente.

Após um longo período de silêncio, quando retornei aos filmes como uma jovem mulher, tinha desenvolvido um olhar opositivo. Não apenas não me sentiria mais ferida pela ausência da mulher negra ou pela inserção de representações violadoras: eu interrogava a obra, cultivando uma forma de olhar para além da raça e do gênero, em busca de aspectos de conteúdo, forma, linguagem. Os filmes estrangeiros e o cinema independente estadunidense foram os primeiros locais para minhas relações de olhar filmico, embora eu também assistisse aos filmes hollywoodianos.

Desde o princípio, as espectadoras negras foram aos filmes conscientes de como a raça e o racismo determinavam a construção visual de gênero. Quer fosse em *O Nascimento de uma Nação* ou nos programas de Shirley Temple, sabíamos que a condição da mulher branca era a diferença sexual racializada a ocupar o lugar de estrelato no cinema narrativo convencional. Presumimos que as mulheres brancas também o sabiam. Ao ler o ensaio provocativo de Laura Mulvey, “Prazer Visual e Cinema Narrativo”, a partir de uma perspectiva que reconhece a raça, percebe-se claramente por que as espectadoras negras que não foram enganadas pelo cinema dominante iriam desenvolver um olhar opositivo. O fato de nos colocarmos fora desse prazer no olhar, Mulvey argumenta, foi determinado por uma “divisão entre ativo/masculino e passivo/feminino”. As espectadoras negras optaram ativamente por não se identificar com o sujeito imaginário do filme, uma vez que essa identificação era incapacitante.

Ao encarar os filmes com um olhar opositivo, as mulheres negras foram capazes de acessar criticamente a construção cinematográfica da mulher branca como objeto do olhar falocêntrico e de escolher não se identificar nem com a vítima nem com o algoz. As espectadoras negras, que recusaram se identificar com a condição da mulher branca, que não iriam aderir ao olhar falocêntrico do desejo e da possessão, criaram um espaço crítico em que a oposição binária que Mulvey propõe, da “mulher como imagem, o homem como o dono do olhar”, era continuamente desconstruída. Como espectadoras críticas, as mulheres negras olhavam a partir de um lugar que perturbava, semelhante àquele descrito por Annette Kuhn em *The Power of The Image*:

O ato de análise, desconstrução e leitura “a contrapelo” oferece um prazer adicional – o prazer da resistência, de dizer “não”: não para o divertimento “sem sofisticação” das imagens culturalmente dominantes, por parte de nós mesmas e de outros, mas para as estruturas de poder que nos pedem para consumi-las acriticamente e de formas altamente circunscritas.

A crítica de cinema feminista predominante não reconhece, de maneira alguma, a espetatorialidade da mulher negra. Nem sequer considera a possibilidade de que as mulheres podem construir um olhar opositivo por meio do entendimento e da consciência das políticas de raça e racismo. A teoria feminista do cinema, enraizada em um arcabouço psicanalítico a-histórico que privilegia a diferença sexual, suprime ativamente o reconhecimento da raça, reencenando e espelhando o apagamento da condição da mulher negra que ocorre nos filmes, silenciando qualquer debate sobre diferença racial – sobre diferença sexual racializada. Apesar das intervenções críticas feministas voltadas para a desconstrução da categoria “mulher”, que sublinham a importância da raça, muitas críticas de cinema feministas continuam a estruturar seus discursos como se falassem das “mulheres”, quando na verdade falam apenas das mulheres brancas. Parece irônico que a capa da recém-lançada antologia *Feminism and Film Theory*, editada por Constance Penley, contenha um elemento gráfico que consiste na reprodução da foto das atrizes brancas Rosalind Russell e Dorothy Arzner no set de *Mulher sem Alma* (*Craig's Wife*, 1936), embora não exista, em nenhum dos ensaios da coleção, um reconhecimento de que o “sujeito” mulher em discussão é sempre branco. Embora existam fotos das mulheres negras dos filmes reproduzidos no texto, não há nenhum reconhecimento da diferença racial.

Seria demasiado simplista interpretar essa falha de percepção como um mero gesto de racismo. Mais importante, ela também diz respeito ao problema de estruturação da teoria feminista do cinema em torno de uma narrativa totalizante da mulher como objeto, cuja imagem funciona unicamente para reafirmar e reinscrever o patriarcado. Mary Ann Doane aborda essa questão no ensaio “Remembering Women: Psychological and Historical Construction in Film Theory”:

Esse apego à figura de uma Mulher não generalizável como produto do aparato indica por que, para muitas pessoas, a teoria feminista do cinema parece ter atingido um impasse, um certo bloqueio em sua teorização... Ao focar na tarefa de delinear com grande precisão os atributos da mulher como efeito do aparato, a teoria feminista do cinema contribui para a abstração das mulheres. O conceito de “mulher” apaga a diferença entre as mulheres de contextos sócio-históricos específicos, entre mulheres definidas justamente como sujeitos históricos, e não como *um* sujeito (ou não-sujeito) psíquico.

Embora Doane não foque na raça, seus comentários dialogam diretamente com o problema do seu apagamento. Pois é apenas quando se imagina a “mulher” de modo abstrato, quando a mulher se torna ficção ou fantasia, que a raça pode não ser vista como algo significativo. Será que realmente devemos imaginar que as teóricas feministas que escrevem apenas sobre as imagens das mulheres brancas, que incluem esse sujeito histórico específico na categoria totalizante de “mulher”, não “veem” a branquitude da imagem? É muito provável que elas se envolvam em um processo de negação que elimina a necessidade de revisar os modos convencionais de se pensar a psicanálise como um paradigma de análise, e a necessidade de se repensar um corpo de teoria feminista do cinema firmemente enraizado em uma negação da realidade de que sexo/sexualidade pode não ser o significante primário e/ou exclusivo da diferença. O artigo de Doane aparece em uma antologia bastante recente, *Psychoanalysis and Cinema*, editada por E. Ann Kaplan, na qual, mais uma vez, nenhuma das teorias apresentadas reconhece ou discute a diferença racial, com exceção de um ensaio: “Not Speaking with Language, Speaking with No Language”, que problematiza as noções do orientalismo na análise do filme *Adynata* (1983), de Leslie Thornton. No entanto, na maioria dos ensaios, as teorias adotadas se tornam problemáticas caso a raça seja incluída como categoria analítica.

Construir uma teoria feminista do cinema nesses moldes possibilita a produção de uma prática discursiva que nunca precisa teorizar sobre nenhum aspecto da representação ou espectadorialidade da mulher negra. No entanto, a existência de mulheres negras no interior de uma cultura de supremacia branca problematiza, e complexifica, as questões gerais de identidade, representação e espectadorialidade feminina. Se, como Friedberg sugere, “a identificação é um processo que leva o sujeito a ser deslocado por um outro; é um procedimento que rompe a separação entre o eu e o outro e, desse modo, replica a própria estrutura do patriarcado”. Se a identificação “demanda uniformidade, exige similaridade, ela não admite a diferença” – devemos então supor que muitas críticas de cinema feministas, “identificadas em excesso” com o aparato cinematográfico dominante, criam teorias que reproduzem sua agenda totalizante? Por que a crítica de cinema feminista, que tanto tem reivindicado o terreno da identidade, da representação e da subjetividade da mulher como seu campo de análise, permanece agressivamente calada em relação ao tema da negritude e, especificamente, às representações da condição da mulher negra? Da mesma forma que, historicamente, o cinema dominante tem forçado as espectadoras negras conscientes a não olhar, boa parte da crítica feminista do cinema não admite a possibilidade de um diálogo teórico que possa incluir as vozes das mulheres negras. É difícil falar quando se sente que ninguém está escutando, quando se sente que foi criada uma narrativa ou um jargão específico que apenas as pessoas escolhidas podem compreender. Não é de se admirar, portanto, que as mulheres negras tenham, na maioria das vezes, restringido nossos comentários críticos sobre cinema às conversações. E deve-se reiterar que esse gesto é uma estratégia que nos protege da violência perpetuada e defendida pelos discursos da mídia de massa. Um novo foco nas questões de raça e representação, no campo da teoria cinematográfica, poderia intervir criticamente na repressão histórica reproduzida em algumas esferas da prática da crítica contemporânea, possibilitando um espaço discursivo para o debate da espectadorialidade negra feminina.

Quando perguntei a uma mulher negra com cerca de vinte anos, frequentadora obsessiva de cinemas, por que ela achava que não tínhamos escrito sobre a espectadora negra, ela comentou: “Temos medo de falar de nós mesmas como espectadoras porque temos sido abusadas demais pelo ‘olhar’”. Um aspecto desse abuso foi a imposição do pressuposto de que as relações

de olhar da mulher negra não eram importantes o suficiente para serem teorizadas. A teoria do cinema como “território” da crítica nos Estados Unidos foi, e continua a ser, influenciada pela dominação racial branca, que ela também reflete. Uma vez que a crítica feminista do cinema estava inicialmente enraizada em um movimento de liberação das mulheres informado por práticas racistas, ela não abriu o terreno discursivo, nem o tornou mais inclusivo. Recentemente, mesmo as teóricas brancas do cinema que incluem uma análise de raça não demonstram nenhum interesse nas espectadoras negras. Em sua introdução à coleção de ensaios *Visual and Other Pleasures*, Laura Mulvey descreve sua absorção romântica inicial pelo cinema de Hollywood, afirmando:

Embora esse grande amor, antes não questionado e não analisado, tenha sido posto em crise pelo impacto do feminismo no meu pensamento no início dos anos 1970, ele também influenciou enormemente o desenvolvimento do meu trabalho crítico e das minhas ideias, e o debate dentro da cultura filmica com o qual eu passaria a me preocupar pelos quinze anos seguintes, aproximadamente. Vistos através de olhos afetados por um ambiente de consciência em transformação, os filmes perderam sua magia.

Ao assistir aos filmes a partir de uma perspectiva feminista, Mulvey chegou àquele lugar de descontentamento que é o ponto de partida para muitas mulheres negras que se aproximam do cinema dentro da dura realidade do racismo. No entanto, seu relato de integrar uma cultura cinematográfica cujas raízes repousam em uma relação fundadora de adoração e amor indica como teria sido difícil entrar naquele mundo, desde o início, como uma espectadora crítica cujo olhar fora formado em oposição.

Dado o contexto de exploração de classe e dominação racista e sexista, foi somente por meio da resistência, da luta, da leitura e do olhar “a contrapelo” que as mulheres negras foram capazes de valorizar nosso processo de olhar o suficiente para nomeá-lo publicamente. Principalmente, essas espectadoras negras que atestam o caráter opositivo de seu olhar desconstroem as teorias da espectadorialidade feminina, fortemente baseadas no pressuposto de que, como Doane sugere em seu ensaio “Woman’s Stake: Filming the Female Body”, “a mulher pode apenas imitar a relação do homem com a linguagem, isto é, assumir uma posição definida pelo pênis-falo como o árbitro supremo da falta”. Por não se identificarem nem com o olhar

falocêntrico, nem com a construção da mulher branca enquanto falta, as espectadoras negras críticas constroem uma teoria das relações de olhar na qual a satisfação visual cinematográfica é o prazer da interrogação. Todas as espectadoras negras com quem conversei, salvo raras exceções, falavam de estar “alertas” no cinema. Ao discorrer sobre como o fato dela ser uma espectadora crítica dos filmes hollywoodianos a influenciou, a cineasta negra Julie Dash exclama: “Faço filmes porque eu era esse tipo de espectadora!”. Ao olhar o cinema hollywoodiano com certo distanciamento, daquele ponto de vista crítico e politizado que não queria ser seduzido por narrativas que reproduzissem sua negação, Dash assistia aos filmes comerciais repetidamente, pelo prazer de desconstruí-los. E, claro, há aquela satisfação adicional de se deparar, no processo de questionamento, com uma narrativa que convida a espectadora negra a engajar-se no texto sem qualquer ameaça de violação.

É significativo que eu tenha começado a escrever crítica cinematográfica em resposta ao primeiro filme de Spike Lee, *Ela Quer Tudo* (*She’s Gotta Have It*, 1986), para contestar a replicação feita por Lee das práticas cinematográficas patriarcais dominantes, que representam explicitamente a mulher (no caso, a mulher negra) como objeto de um olhar falocêntrico. O investimento de Lee nas práticas cinematográficas patriarcais que espelham os padrões dominantes fazem dele o candidato negro perfeito para ingressar no cânone hollywoodiano. Seu trabalho mimetiza a construção cinematográfica da mulher branca como objeto, substituindo seu corpo, enquanto texto no qual se inscreve o desejo masculino, pelo corpo da mulher negra. É transferência sem transformação. Ao adentrar o discurso da crítica cinematográfica a partir do lugar politizado da resistência – de não querer, como declarou uma negra da classe trabalhadora, entrevistada por mim, “ver mulheres negras na posição que as mulheres brancas ocupam permanentemente no cinema” –, comecei a pensar criticamente sobre a espectadorialidade da mulher negra.

Durante anos, frequentei sessões de filmes independentes e/ou estrangeiros em que era a única mulher negra presente na sala. Muitas vezes imaginei que em todas as salas de cinema dos Estados Unidos havia uma outra mulher negra assistindo ao mesmo filme, perguntando-se por que ela era a única espectadora negra visível. Lembro-me de tentar partilhar, com uma das minhas cinco irmãs, o cinema de que eu tanto gostava. Ela ficou “enfurecida” por ter sido levada a uma sala na qual precisaria ler legendas. Para ela, isso significava uma violação das noções de

espectatorialidade hollywoodianas, de frequentar o cinema em busca de entretenimento. Quando a entrevistei para perguntar o que a fez mudar de opinião ao longo dos anos, o que a levou a abraçar esse tipo de cinema, ela sugeriu uma conexão com o surgimento de uma consciência crítica, ao dizer: “Aprendi que havia mais coisas para se olhar do que aquilo a que fui exposta nos filmes comuns [hollywoodianos]”. Confessei que, embora a maioria dos filmes que amava fossem todos brancos, consegui me engajar neles porque não possuíam, na sua estrutura profunda, um subtexto que reproduzisse a narrativa da supremacia branca. Sua resposta foi dizer que esses filmes desmistificaram a “brancitude”, porque as vidas neles representadas pareciam menos enraizadas em fantasias de fuga. Eram, como ela sugeriu, mais próximos da “vida como a conhecemos, o lado mais profundo da vida, também”. Sempre mais seduzida e encantada pelo cinema hollywoodiano do que eu, ela ressaltou que as espectadoras negras desprovidas dessa consciência devem “se libertar”, sem permanecerem aprisionadas pelas imagens que encenam um drama da nossa negação. Embora ela ainda veja filmes hollywoodianos, porque “são uma influência maior na cultura”, não se sente mais enganada ou vitimizada.

Ao conversar com espectadoras negras, ao ver os debates escritos em ficções ou ensaios acadêmicos sobre mulheres negras, percebi a conexão feita entre o domínio da representação na mídia de massa e a capacidade das mulheres negras de nos construirmos enquanto sujeitos na vida cotidiana. O quanto as mulheres negras se sentem desvalorizadas, objetificadas, desumanizadas nesta sociedade determina o escopo e a textura das suas relações de olhar. Essas mulheres negras, cujas identidades foram construídas na resistência, por práticas que se opõem à ordem dominante, estavam mais propensas a desenvolver um olhar opositivo. Agora que há um interesse crescente em filmes realizados por mulheres negras e tais filmes se tornaram mais acessíveis aos espectadores, é possível falar sobre a espectatorialidade da mulher negra em relação a esses trabalhos. Até o momento, a maioria das discussões sobre espectatorialidade negra com que me deparei foca nos homens. Em “Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance”, Manthia Diawara sugere que “os componentes da ‘diferença’” entre elementos de sexo, gênero e sexualidade dão origem a diferentes leituras do mesmo material, acrescentando que essas condições produzem um espectador “resistente”. Ele concentra sua discussão crítica na masculinidade negra.

A publicação recente da antologia *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture* me deixou animada, especialmente por incluir “Black Looks”, um ensaio de Jacqui Roach e Petal Felix que tenta abordar a espectatorialidade da mulher negra. O ensaio lançou questões provocadoras que não foram respondidas: existe um olhar feminino negro? Como as mulheres negras se relacionam com a política de gênero da representação? Para concluir, as autoras afirmam que as mulheres negras temos “nossa própria realidade, nossa própria história, nosso próprio olhar – que vê o mundo de um modo diferente de ‘qualquer outra pessoa’”. No entanto, elas não nomeiam/descrevem essa experiência de ver “de um modo diferente”. A ausência de definição e explicação sugere que elas estão assumindo uma postura essencialista, na qual se presume que as mulheres negras, enquanto vítimas da opressão de raça e de gênero, têm um campo de visão inerentemente distinto. Muitas mulheres negras não “veem de um modo diferente” justamente porque suas percepções da realidade foram tão profundamente colonizadas, moldadas pelos modos dominantes de saber. Como Trinh T. Minh-ha aponta, em “Outside In, Inside Out”: “A subjetividade não consiste apenas em falar de si... Seja essa fala indulgente ou crítica”.

A espectatorialidade crítica da mulher negra surge como um lugar de resistência apenas quando as mulheres negras resistem individualmente, de maneira ativa, à imposição de modos dominantes de saber e de olhar. Embora todas as mulheres negras com quem conversei estivessem cientes do racismo, essa consciência não correspondia automaticamente à politização, ao desenvolvimento de um olhar opositivo. Quando isso ocorria, as mulheres negras individualmente nomearam esse processo de maneira consciente. O “espectador resistente” de que fala Manthia Diawara é uma expressão que não descreve adequadamente o terreno da espectadora negra. Fazemos mais do que resistir. Criamos textos alternativos que não são apenas reações. Como espectadoras críticas, as mulheres negras participam de uma ampla gama de relações de olhar, contestam, resistem, revisam, interrogam e inventam em vários níveis. Certamente, quando assisto ao trabalho das cineastas negras Camille Billops, Kathleen Collins, Julie Dash, Ayoka Chenzira e Zeinabu Davis, não preciso “resistir” às imagens, mesmo quando ainda escolho assistir aos seus trabalhos com um olhar crítico.

As pensadoras críticas negras, preocupadas em criar espaço para a construção de uma subjetividade radical da mulher negra, e com o modo como a produção cultural informa essa

possibilidade, têm total consciência da importância da mídia de massa, em particular do cinema, como um poderoso local de intervenção crítica. Certamente, o filme *Ilusões* (*Illusions*, 1982), de Julie Dash, identifica o terreno do cinema hollywoodiano como um espaço de produção de conhecimento que detém um enorme poder. No entanto, ela também cria uma narrativa fílmica em que a protagonista negra reivindica esse espaço de maneira subversiva. Ao inverter a estrutura de poder da “vida real”, ela oferece à espectadora negra representações que desafiam as noções estereotipadas que nos deixam de fora do domínio das práticas fílmicas discursivas. No interior do filme, ela utiliza a estratégia dos filmes de suspense hollywoodianos para abalar essas práticas cinematográficas que negam às mulheres negras um lugar nessa estrutura. Quando a questão da identidade “racial” é problematizada por meio da representação de um processo de passagem, de repente é a capacidade do homem branco de olhar, definir e saber que é colocada em questão.

Quando Mary Ann Doane descreve, em “Woman’s Stake: Filming the Female Body”, a maneira pela qual a prática cinematográfica feminista pode elaborar “uma sintaxe especial para uma articulação diferente do corpo feminino”, ela nomeia um processo crítico que “desfaz a estrutura narrativa clássica por meio de uma insistência em suas repressões”. Uma descrição eloquente é justamente o que designa a estratégia de Dash em *Ilusões*, ainda que o filme não deixe de apresentar problemas e opere dentro de certas convenções que não são desafiadas com êxito. Por exemplo, o filme não indica se a personagem de Mignon criará filmes hollywoodianos que subvertam e transformem o gênero ou se vai simplesmente assimilar e perpetuar a norma. Ainda assim, de uma maneira subversiva, *Ilusões* problematiza a questão da raça e da espectadorialidade. No filme, as pessoas brancas são incapazes de “ver” que a raça informa suas relações de olhar. Embora ela esteja no processo de ganhar acesso à maquinaria de produção cultural representada pelo cinema, Mignon não cessa de afirmar seus laços com a comunidade negra. Seu vínculo com a jovem cantora negra Esther Jeeter se manifesta por meio de gestos afetuosos de afirmação, que se expressam, muitas vezes, pelo contato olho no olho, o olhar direto e não mediado do reconhecimento. Ironicamente, é o olhar sexualizado, objetificador e desejante do homem branco que ameaça penetrar seus “segredos” e perturbar seu processo. Metaforicamente, Dash sugere que o poder das mulheres negras de fazer filmes será ameaçado e abalado pelo olhar do homem branco, que busca

reinscrever o corpo da mulher negra em uma narrativa de prazer voyeurístico cuja única oposição relevante é a masculino/feminino, e a única posição reservada para a mulher é a de vítima. Essas tensões não são resolvidas pela narrativa. Não fica evidente, de maneira alguma, que Mignon triunfará sobre o “olhar” branco supremacista, dominante, imperialista e capitalista.

No decorrer de *Ilusões*, o poder de Mignon é afirmado em seu contato com uma mulher negra mais jovem, a quem oferece cuidado e proteção. É esse processo de reconhecimento espelhado que permite a ambas as mulheres definirem sua realidade, à parte da realidade que lhes foi imposta pelas estruturas de dominação. O olhar compartilhado pelas duas mulheres reforça sua solidariedade. Sendo o sujeito mais jovem, Esther representa um público em potencial para os filmes que Mignon pode vir a realizar, filmes cujas narrativas estarão focadas nas mulheres negras. O longa-metragem mais recente de Julie Dash, *Filhas do Pó* (*Daughters of the Dust*, 1991), ousa colocar as mulheres negras no centro de sua narrativa. Esse foco levou os críticos (especialmente os homens brancos) a tecer críticas negativas ou a expressar muitas reservas em relação ao filme. Claramente, o impacto do racismo e do sexismo sobredetermina a espectadorialidade de tal modo – não apenas o que olhamos, mas também com quem nos identificamos – que os espectadores que não são mulheres negras têm dificuldade em sentir empatia pelas personagens centrais do filme. Eles ficam à deriva por não haver uma presença branca no filme.

Outra representação de mulheres negras que cuidam umas das outras, por meio do reconhecimento de sua luta comum por subjetividade, é retratada no trabalho coletivo do grupo Sankofa Film and Video, *Passion of Remembrance* (1986). No filme, duas amigas negras, Louise e Maggie, estão, desde o começo da narrativa, envolvidas com a questão da subjetividade, do lugar ocupado por elas nos movimentos progressistas de liberação negra, que são sexistas. Elas desafiam as velhas normas e desejam substituí-las por novas compreensões acerca da complexidade da identidade negra, e pela necessidade de lutas de liberação que abordem essa complexidade. Quando se vestem para uma festa, Louise e Maggie reivindicam o “olhar”. Ao se entreolharem fixamente, através dos espelhos, aparecem completamente focadas em seu encontro com a feminilidade negra. A maneira como elas se veem é o mais importante, e não como serão encaradas pelos outros. Enquanto dançam, ao som de *Let’s Get Loose*, elas exibem seus corpos não para um olhar colonizador voyeurístico, mas para o

olhar de reconhecimento que afirma sua subjetividade – que as constitui como espectadoras. Mutuamente empoderadas, elas abandonam ansiosamente o domínio privado para confrontar o público. Ao romperem com as representações convencionais estereotipadas, racistas e sexistas dos corpos das mulheres negras, essas cenas convidam o público a olhar de forma diferente. Elas atuam para intervir criticamente e transformar as práticas filmicas convencionais, modificando as noções de espetatorialidade. *Ilusões, Filhas do Pó e A Passion of Remembrance* empregam uma prática fílmica desconstrutiva, a fim de fazer ruir as grandes narrativas cinematográficas existentes, ao mesmo tempo em que repensam as teorias da subjetividade no domínio do visual. Sem fornecer representações positivas “realistas”, que surgem apenas em resposta à natureza totalizante das narrativas existentes, esses filmes oferecem pontos de partida radicais. Ao abrir espaço para a afirmação de uma espectadora negra crítica, não oferecem apenas representações diversas, mas imaginam novas possibilidades transgressoras para a formulação da identidade.

Nesse sentido, eles explicitam uma prática crítica que nos fornece diferentes maneiras de pensar sobre a subjetividade e a espetatorialidade da mulher negra. Cinematograficamente, oferecem novos pontos de reconhecimento, incorporando a visão de Stuart Hall de uma prática crítica que admite a identidade como algo que se constitui “não fora, mas dentro da representação”, e nos convida a ver o cinema “não como um espelho de segunda ordem, usado para refletir o que já existe, mas como aquela forma de representação capaz de nos constituir como novos tipos de sujeito e, assim, possibilitar que descubramos quem somos”. É essa prática crítica que permite a produção de uma teoria feminista do cinema que teoriza a espectadora negra. Ao olhar e devolver o olhar, as mulheres negras nos envolvemos em um processo pelo qual vemos nossa história como uma contra-memória, usando-a como uma forma de conhecer o presente e inventar o futuro.

## REFERÊNCIAS

- BURCHILL, Julie. *Girls on Film*. New York: Pantheon, 1986.
- DIAWARA, Manthia. *Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance*. In: *Screen*, Vol. 29, No. 4, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Black British Cinema: Spectatorship and Identity Formation in Territories*. In: *Public Culture*, Vol. 1, No. 3, Summer 1989.
- DOANE, Mary Ann. *Woman's Stake: Filming the Female Body*. In: PENLEY, Constance (Ed.). *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Remembering Women: Psychical and Historical Constructions in Film Theory*. In: KAPLAN, E. Ann (Ed.). *Psychoanalysis and Cinema*. London: Routledge, 1990.
- FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. New York: Monthly Review, 1967.
- FOUCAULT, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*. New York: Pantheon, 1980.
- FRIEDBERG, Anne. *A Denial of Difference: Theories of Cinematic Identification*. In: KAPLAN, E. Ann (org.). *Psychoanalysis & Cinema*. London: Routledge, 1990.
- GAMMAN, Lorraine; MARSHMENT, Margaret. *Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*. Seattle, WA: Real Comete Press, 1989.
- HALL, Stuart. *Cultural Identity and Cinematic Representation*. In: *Framework*, 36, 1989, pp. 68-81.
- HOOKS, bell. *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. Boston: South End Press, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Feminist Theory: From Margin to Center*. Boston: South End Press, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. Boston: South End Press, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston: South End Press, 1990.
- KAPLAN, E. Ann (Ed.). *Psychoanalysis and Cinema*. London: Routledge, 1990.
- KUHN, Annette. *Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*. New York: Routledge, 1985.
- LAURETIS, Teresa de. *A Tecnologia do Gênero*. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. pp. 206-242.
- MINH-HA, Trinh T., *Outside In, Inside Out*. In: PINES, Jim; WILLEMEN, Paul (Eds.). *Questions of Third Cinema*. London: British Film Institute, 1989.
- MORRISON, Toni. *O Olho Mais Azul*. Tradução de Manoel Paulo Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo*. Tradução de João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, pp. 437-453.
- PENLEY, Constance (Ed.). *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge, 1988.

## THE OPPOSITIONAL GAZE: BLACK FEMALE SPECTATORS\*

bell hooks

When thinking about black<sup>1</sup> female spectators, I remember being punished as a child for staring, for those hard intense direct looks children would give grown-ups, looks that were seen as confrontational, as gestures of resistance, challenges to authority. The “gaze” has always been political in my life. Imagine the terror felt by the child who has come to understand through repeated punishments that one’s gaze can be dangerous. The child who has learned so well to look the other way when necessary. Yet, when punished, the child is told by parents, “Look at me when I talk to you”. Only, the child is afraid to look. Afraid to look, but fascinated by the gaze. There is power in looking.

Amazed the first time I read in history classes that white slaveowners (men, women, and children) punished enslaved black people for looking, I wondered how this traumatic relationship to the gaze had informed black parenting and black spectatorship. The politics of slavery, of racialized power relations, were such that the slaves were denied their right to gaze. Connecting this strategy of domination to that used by grown folks in southern black rural communities where I grew up, I was pained to think that there was no absolute difference between whites who had oppressed black people and ourselves. Years later, reading Michel Foucault, I thought again about these connections, about the ways power as domination reproduces itself in different locations employing similar apparatuses, strategies, and mechanisms of control. Since I knew as a child that the dominating power adults exercised over me and over my gaze was never so absolute that I did not dare to look, to sneak a peep, to stare dangerously, I knew that the slaves had looked. That all attempts to repress our/ black peoples’ right to gaze had produced in us an overwhelming longing to look, a rebellious desire, an oppositional gaze. By courageously looking, we defiantly declared: “Not only will I stare. I want my look to change reality”. Even in the worse circumstances of domination, the ability to manipulate one’s gaze in the face of structures of domination that would contain it, opens

up the possibility of agency. In much of his work, Michel Foucault insists on describing domination in terms of “relations of power” as part of an effort to challenge the assumption that “power is a system of domination which controls everything and which leaves no room for freedom”. Emphatically stating that in all relations of power “there is necessarily the possibility of resistance”, he invites the critical thinker to search those margins, gaps, and locations on and through the body where agency can be found.

Stuart Hall calls for recognition of our agency as black spectators in his essay “Cultural Identity and Cinematic Representation”. Speaking against the construction of white representations of blackness as totalizing, Hall says of white presence:

The error is not to conceptualize this “presence” in terms of power, but to locate that power as wholly external to us – as extrinsic force, whose influence can be thrown off like the serpent sheds its skin. What Franz Fanon reminds us, in *Black Skin, White Masks*, is how power is inside as well as outside: “The movements, the attitudes, the glances of the Other fixed me there, in the sense in which a chemical solution is fixed by a dye. I was indignant. I demanded an explanation. Nothing happened. I burst apart. Now the fragments have been put together again by another self”. This “look”, from – so to speak – the place of the Other, fixes us, not only in its violence, hostility and aggression, but in the ambivalence of its desire.

Spaces of agency exist for black people, wherein we can both interrogate the gaze of the Other but also look back, and at one another, naming what we see. The “gaze” has been and is a site of resistance for colonized black people globally. Subordinates in relations of power learn experientially that there is a critical gaze, one that “looks” to document, one that is oppositional. In resistance struggle, the power of the dominated to assert agency by claiming

---

\* Article kindly provided by bell hooks for this catalogue. It was published in *Black looks: race and representation* (1992, South End Press, Boston, MA) and in collections such as *Movies and Mass Culture* (1996, Rutgers University Press, New Jersey, edited by John Belton), among others.

and cultivating “awareness” politicizes “looking” relations – one learns to look a certain way in order to resist.

When most black people in the United States first had the opportunity to look at film and television, they did so fully aware that mass media was a system of knowledge and power reproducing and maintaining white supremacy. To stare at the television, or mainstream movies, to engage its images, was to engage its negation of black representation. It was the oppositional black gaze that responded to these looking relations by developing independent black cinema. Black viewers of mainstream cinema and television could chart the progress of political movements for racial equality via the construction of images, and did so. Within my family’s southern black workingclass home, located in a racially segregated neighborhood, watching television was one way to develop critical spectatorship. Unless you went to work in the white world, across the tracks, you learned to look at white people by staring at them on the screen. Black looks, as they were constituted in the context of social movements for racial uplift, were interrogating gazes. We laughed at television shows like *Our Gang* and *Amos ‘n’ Andy*, at these white representations of blackness, but we also looked at them critically. Before racial integration, black viewers of movies and television experienced visual pleasure in a context where looking was also about contestation and confrontation.

Writing about black looking relations in “Black British Cinema: Spectatorship and Identity Formation in Territories”, Manthia Diawara identifies the power of the spectator: “Every narration places the spectator in a position of agency; and race, class and sexual relations influence the way in which this subjecthood is filled by the spectator”. Of particular concern for him are moments of “rupture” when the spectator resists “complete identification with the film’s discourse”. These ruptures define the relation between black spectators and dominant cinema prior to racial integration. Then, one’s enjoyment of a film wherein representations of blackness were stereotypically degrading and dehumanizing coexisted with a critical practice that restored presence where it was negated. Critical discussion of the film while it was in progress or at its conclusion maintained the distance between spectator and the image. Black films were also subject to critical interrogation. Because they came into being in part as a response to the failure of white-dominated cinema to represent blackness in a manner that did not reinforce white supremacy, they too were critiqued to see if images were seen as complicit with dominant cinematic practices.

Critical, interrogating black looks were mainly concerned with

issues of race and racism, the way racial domination of blacks by whites overdetermined representation. They were rarely concerned with gender. As spectators, black men could repudiate the reproduction of racism in cinema and television, the negation of black presence, even as they could feel as though they were rebelling against white supremacy by daring to look, by engaging phallogocentric politics of spectatorship. Given the real life public circumstances wherein black men were murdered/lynched for looking at white womanhood, where the black male gaze was always subject to control and/or punishment by the powerful white Other, the private realm of television screens or dark theaters could unleash the repressed gaze. There they could “look” at white womanhood without a structure of domination overseeing the gaze, interpreting, and punishing. That white supremacist structure that had murdered Emmet Till after interpreting his look as violation, as “rape” of white womanhood, could not control black male responses to screen images. In their role as spectators, black men could enter an imaginative space of phallogocentric power that mediated racial negation. This gendered relation to looking made the experience of the black male spectator radically different from that of the black female spectator. Major early black male independent filmmakers represented black women in their films as objects of male gaze. Whether looking through the camera or as spectators watching films, whether mainstream cinema or “race” movies such as those made by Oscar Micheaux, the black male gaze had a different scope from that of the black female.

Black women have written little about black female spectatorship, about our moviegoing practices. A growing body of film theory and criticism by black women has only begun to emerge. The prolonged silence of black women as spectators and critics was a response to absence, to cinematic negation. In “The Technology of Gender”, Teresa de Lauretis, drawing on the work of Monique Wittig, calls attention to “the power of discourses to ‘do violence’ to people, a violence which is material and physical, although produced by abstract and scientific discourses as well as the discourses of the mass media”. With the possible exception of early race movies, black female spectators have had to develop looking relations within a cinematic context that constructs our presence as absence, that denies the “body” of the black female so as to perpetuate white supremacy and with it a phallogocentric spectatorship where the woman to be looked at and desired is “white”. (Recent movies do not conform to this paradigm but I am turning to the past with the intent to chart the development of black female spectatorship.)

Talking with black women of all ages and classes, in different

areas of the United States, about their filmic looking relations, I hear again and again ambivalent responses to cinema. Only a few of the black women I talked with remembered the pleasure of race movies, and even those who did, felt that pleasure interrupted and usurped by Hollywood. Most of the black women I talked with were adamant that they never went to movies expecting to see compelling representations of black femaleness. They were all acutely aware of cinematic racism – its violent erasure of black womanhood. In Anne Friedberg's essay "A Denial of Difference: Theories of Cinematic Identification" she stresses that "Identification can only be made through recognition, and all recognition is itself an implicit confirmation of the ideology of the status quo". Even when representations of black women were present in film, our bodies and being were there to serve – to enhance and maintain white womanhood as object of the phallogocentric gaze.

Commenting on Hollywood's characterization of black women in *Girls on Film*, Julie Burchill describes this absent presence:

Black women have been mothers without children (Mammies – who can ever forget the sickening spectacle of Hattie MacDaniels waiting on the simpering Vivien Leigh hand and foot and enquiring like a ninny, "What's ma lamb gonna wear?") [...]. Lena Horne, the first black performer signed to a long term contract with a major (M-G-M), looked gutless but was actually quite spirited. She seethed when Tallulah Bankhead complimented her on the paleness of her skin and the non-Negroidness of her features.

When black women actresses like Lena Horne appeared in mainstream cinema, most white viewers were not aware that they were looking at black females unless the film was specifically coded as being about blacks. Burchill is one of the few white women film critics who has dared to examine the intersection of race and gender in relation to the construction of the category "woman" in film as object of the phallogocentric gaze. With characteristic wit she asserts: "What does it say about racial purity that the best blondes have all been brunettes (Harlow, Monroe, Bardot)? I think it says that we are not as white as we think". Burchill could easily have said "we are not as white as we want to be", for clearly the obsession to have white women film stars be ultrawhite was a cinematic practice that sought to maintain a distance, a separation between that image and the black female Other; it was a way to perpetuate white supremacy. Politics of race and gender were inscribed into mainstream cinematic narrative from *The Birth of a Nation* on. As

a seminal work, this film identified what the place and function of white womanhood would be in cinema. There was clearly no place for black women.

Remembering my past in relation to screen images of black womanhood, I wrote a short essay, "Do you remember Sapphire?" which explored both the negation of black female representation in cinema and television and our rejection of these images. Identifying the character of "Sapphire" from *Amos 'n' Andy* as that screen representation of black femaleness I first saw in childhood, I wrote:

She was even then backdrop, foil. She was bitch—nag. She was there to soften images of black men, to make them seem vulnerable, easygoing, funny, and unthreatening to a white audience. She was there as man in drag, as castrating bitch, as someone to be lied to, someone to be tricked, someone the white and black audience could hate. Scapegoated on all sides. *She was not us*. We laughed with the black men, with the white people. We laughed at this black woman who was not us. And we did not even long to be there on the screen. How could we long to be there when our image, visually constructed, was so ugly. We did not long to be there. We did not long for her. We did not want our construction to be this hated black female thing—foil, backdrop. Her black female image was not the body of desire. There was nothing to see. She was not us.

Grown black women had a different response to Sapphire; they identified with her frustrations and her woes. They resented the way she was mocked. They resented the way these screen images could assault black womanhood, could name us bitches, nags. And in opposition they claimed Sapphire as their own, as the symbol of that angry part of themselves white folks and black men could not even begin to understand.

Conventional representations of black women have done violence to the image. Responding to this assault, many black women spectators shut out the image, looked the other way, accorded cinema no importance in their lives. Then there were those spectators whose gaze was that of desire and complicity. Assuming a posture of subordination, they submitted to cinema's capacity to seduce and betray. They were cinematically "gaslighted". Every black woman I spoke with who was/is an ardent moviegoer, a lover of the Hollywood film, testified that to experience fully the pleasure of that cinema they had to close down critique, analysis; they had to forget racism. And mostly they did not think about sexism. What was the nature

then of this adoring black female gaze—this look that could bring pleasure in the midst of negation? In her first novel, *The Bluest Eye*, Toni Morrison constructs a portrait of the black female spectator; her gaze is the masochistic look of victimization. Describing her looking relations, Miss Pauline Breedlove, a poor working woman, maid in the house of a prosperous white family, asserts:

The onliest time I be happy seem like was when I was in the picture show. Every time I got, I went, I'd go early, before the show started. They's cut off the lights, and everything be black. Then the screen would light up, and I's move right on in them picture. White men taking such good care of they women, and they all dressed up in big clean houses with the bath tubs right in the same room with the toilet. Them pictures gave me a lot of pleasure.

To experience pleasure, Miss Pauline sitting in the dark must imagine herself transformed, turned into the white woman portrayed on the screen. After watching movies, feeling the pleasure, she says, "But it made coming home hard".

We come home to ourselves. Not all black women spectators submitted to that spectacle of regression through identification. Most of the women I talked with felt that they consciously resisted identification with films – that this tension made moviegoing less than pleasurable; at times it caused pain. As one black woman put, "I could always get pleasure from movies as long as I did not look too deep". For black female spectators who have "looked too deep" the encounter with the screen hurt. That some of us chose to stop looking was a gesture of resistance, turning away was one way to protest, to reject negation. My pleasure in the screen ended abruptly when I and my sisters first watched *Imitation of Life*. Writing about this experience in the "Sapphire" piece, I addressed the movie directly, confessing:

I had until now forgotten you, that screen image seen in adolescence, those images that made me stop looking. It was there in *Imitation of Life*, that comfortable mammy image. There was something familiar about this hardworking black woman who loved her daughter so much, loved her in a way that hurt.

Indeed, as young southern black girls watching this film, Peola's mother reminded us of the hardworking, churchgoing, Big Mamas we knew and loved. Consequently, it was not this image

that captured our gaze; we were fascinated by Peola. Addressing her, I wrote:

You were different. There was something scary in his image of young sexual sensual black beauty betrayed – that daughter who did not want to be confined by blackness, that "tragic mulatto" who did not want to be negated. "Just let me escape this image forever", she could have said. I will always remember that image. I remembered how we cried for her, for our unrealized desiring selves. She was tragic because there was no place in the cinema for her, no loving pictures. She too was absent image. It was better then, that we were absent, for when we were there it was humiliating, strange, sad. We cried all night for you, for the cinema that had no place for you. And like you, we stopped thinking it would one day be different.

When I returned to films as a young woman, after a long period of silence, I had developed an oppositional gaze. Not only would I not be hurt by the absence of black female presence, or the insertion of violating representation, I interrogated the work, cultivated a way to look past race and gender for aspects of content, form, language. Foreign films and U.S. independent cinema were the primary locations of my filmic looking relations, even though I also watched Hollywood films.

From "jump", black female spectators have gone to films with awareness of the way in which race and racism determined the visual construction of gender. Whether it was *Birth of a Nation* or Shirley Temple shows, we knew that white womanhood was the racialized sexual difference occupying the place of stardom in mainstream narrative film. We assumed white women knew it too. Reading Laura Mulvey's provocative essay, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", from a standpoint that acknowledges race, one sees clearly why black women spectators not duped by mainstream cinema would develop an oppositional gaze. Placing ourselves outside that pleasure in looking, Mulvey argues, was determined by a "split between active/male and passive/female". Black female spectators actively chose not to identify with the film's imaginary subject because such identification was disabling.

Looking at films with an oppositional gaze, black women were able to critically assess the cinema's construction of white womanhood as object of phallogocentric gaze and choose not to identify with either the victim or the perpetrator. Black female spectators, who refused to identify with white womanhood, who

would not take on the phallogocentric gaze of desire and possession, created a critical space where the binary opposition Mulvey posits of “woman as image, man as bearer of the look” was continually deconstructed. As critical spectators, black women looked from a location that disrupted, one akin to that described by Annette Kuhn in *The Power of The Image*:

The acts of analysis, of deconstruction and of reading “against the grain” offer an additional pleasure—the pleasure of resistance, of saying “no”; not to “unsophisticated” enjoyment, by ourselves and others, of culturally dominant images, but to the structures of power which ask us to consume them uncritically and in highly circumscribed ways.

Mainstream feminist film criticism in no way acknowledges black female spectatorship. It does not even consider the possibility that women can construct an oppositional gaze via an understanding and awareness of the politics of race and racism. Feminist film theory rooted in an ahistorical psychoanalytic framework that privileges sexual difference actively suppresses recognition of race, reenacting and mirroring the erasure of black womanhood that occurs in films, silencing any discussion of racial difference – of racialized sexual difference. Despite feminist critical interventions aimed at deconstructing the category “woman”, which highlight the significance of race, many feminist film critics continue to structure their discourse as though it speaks about “women” when in actuality it speaks only about white women. It seems ironic that the cover of the recent anthology *Feminism and Film Theory* edited by Constance Penley has a graphic that is a reproduction of the photo of white actresses Rosalind Russell and Dorothy Arzner on the 1936 set of the film *Craig’s Wife*, yet there is no acknowledgment in any essay in this collection that the woman “subject” under discussion is always white. Even though there are photos of black women from films reproduced in the text, there is no acknowledgment of racial difference.

It would be too simplistic to interpret this failure of insight solely as a gesture of racism. Importantly, it also speaks to the problem of structuring feminist film theory around a totalizing narrative of woman as object whose image functions solely to reaffirm and reinscribe patriarchy. Mary Ann Doane addresses this issue in the essay “Remembering Women: Psychical and Historical Construction in Film Theory”:

This attachment to the figure of a degeneralizable Woman as

the product of the apparatus indicates why, for many, feminist film theory seems to have reached an impasse, a certain blockage in its theorization [...]. In focusing upon the task of delineating in great detail the attributes of woman as effect of the apparatus, feminist film theory participates in the abstraction of women. The concept “woman” effaces the difference between women in specific sociohistorical contexts, between women defined precisely as historical subjects rather than as a psychic subject (or nonsubject).

Although Doane does not focus on race, her comments speak directly to the problem of its erasure. For it is only as one imagines “woman” in the abstract, when woman becomes fiction or fantasy, can race not be seen as significant. Are we really to imagine that feminist theorists writing only about images of white women, who subsume this specific historical subject under the totalizing category “woman”, do not “see” the whiteness of the image? It may very well be that they engage in a process of denial that eliminates the necessity of revisioning conventional ways of thinking about psychoanalysis as a paradigm of analysis and the need to rethink a body of feminist film theory that is firmly rooted in a denial of the reality that sex/sexuality may not be the primary and/or exclusive signifier of difference. Doane’s essay appears in a very recent anthology, *Psychoanalysis and Cinema* edited by E. Ann Kaplan, in which, once again, none of the theory presented acknowledges or discusses racial difference, with the exception of one essay, “Not Speaking with Language, Speaking with No Language”, which problematizes notions of orientalism in its examination of Leslie Thornton’s film *Adynata*. Yet in most of the essays, the theories espoused are rendered problematic if one includes race as a category of analysis.

Constructing feminist film theory along these lines enables the production of a discursive practice that need never theorize any aspect of black female representation or spectatorship. Yet the existence of black women within white supremacist culture problematizes, and makes complex, the overall issue of female identity, representation, and spectatorship. If, as Friedberg suggests, “identification is a process which commands the subject to be displaced by an other; it is a procedure which breeches the separation between self and other, and, in this way, replicates the very structure of patriarchy”. If identification “demands sameness, necessitates similarity, disallows difference”—must we then surmise that many feminist film critics who are “overidentified” with the mainstream cinematic apparatus produce theories that replicate its totalizing

agenda? Why is it that feminist film criticism, which has most claimed the terrain of woman's identity, representation, and subjectivity as its field of analysis, remains aggressively silent on the subject of blackness and specifically representations of black womanhood? Just as mainstream cinema has historically forced aware black female spectators not to look, much feminist film criticism disallows the possibility of a theoretical dialogue that might include black women's voices. It is difficult to talk when you feel no one is listening, when you feel as though a special jargon or narrative has been created that only the chosen can understand. No wonder then that black women have for the most part confined our critical commentary on film to conversations. And it must be reiterated that this gesture is a strategy that protects us from the violence perpetuated and advocated by discourses of mass media. A new focus on issues of race and representation in the field of film theory could critically intervene on the historical repression reproduced in some arenas of contemporary critical practice, making a discursive space for discussion of black female spectatorship possible.

When I asked a black woman in her twenties, an obsessive moviegoer, why she thought we had not written about black female spectatorship, she commented: "We are afraid to talk about ourselves as spectators because we have been so abused by 'the gaze'". An aspect of that abuse was the imposition of the assumption that black female looking relations were not important enough to theorize. Film theory as a critical "turf" in the United States has been and continues to be influenced by and reflective of white racial domination. Because feminist film criticism was initially rooted in a women's liberation movement informed by racist practices, it did not open up the discursive terrain and make it more inclusive. Recently, even those white film theorists who include an analysis of race show no interest in black female spectatorship. In her introduction to the collection of essays *Visual and Other Pleasures*, Laura Mulvey describes her initial romantic absorption in Hollywood cinema, stating:

Although this great, previously unquestioned and unanalyzed love was put in crisis by the impact of feminism on my thought in the early 1970s, it also had an enormous influence on the development of my critical work and ideas and the debate within film culture with which I became preoccupied over the next fifteen years or so. Watched through eyes that were affected by the changing climate of consciousness, the movies lost their magic.

Watching movies from a feminist perspective, Mulvey arrived

at that location of disaffection that is the starting point for many black women approaching cinema within the lived harsh reality of racism. Yet her account of being a part of a film culture whose roots rest on a founding relationship of adoration and love indicates how difficult it would have been to enter that world from "jump" as a critical spectator whose gaze had been formed in opposition.

Given the context of class exploitation, and racist and sexist domination, it has only been through resistance, struggle, reading, and looking "against the grain" that black women have been able to value our process of looking enough to publicly name it. Centrally, those black female spectators who attest to the oppositionality of their gaze deconstruct theories of female spectatorship that have relied heavily on the assumption that, as Doane suggests in her essay "Woman's Stake: Filming the Female Body", "woman can only mimic man's relation to language, that is assume a position defined by the penisphallus as the supreme arbiter of lack". Identifying with neither the phallogentric gaze nor the construction of white womanhood as lack, critical black female spectators construct a theory of looking relations where cinematic visual delight is the pleasure of interrogation. Every black woman spectator I talked to, with rare exception, spoke of being "on guard" at the movies. Talking about the way being a critical spectator of Hollywood films influenced her, black woman filmmaker Julie Dash exclaims, "I make films because I was such a spectator!". Looking at Hollywood cinema from a distance, from that critical politicized standpoint that did not want to be seduced by narratives reproducing her negation, Dash watched mainstream movies over and over again for the pleasure of deconstructing them. And, of course, there is that added delight if one happens, in the process of interrogation, to come across a narrative that invites the black female spectator to engage the text with no threat of violation.

Significantly, I began to write film criticism in response to the first Spike Lee movie, *She's Gotta Have It*, contesting Lee's replication of mainstream patriarchal cinematic practices that explicitly represents woman (in this instance, black woman) as the object of a phallogentric gaze. Lee's investment in patriarchal filmic practices that mirror dominant patterns makes him the perfect black candidate for entrance to the Hollywood canon. His work mimics the cinematic construction of white womanhood as object, replacing her body as text on which to write male desire with the black female body. It is transference without transformation. Entering the discourse of film criticism from the politicized location of resistance, of not wanting, as a working-class black woman I interviewed stated, "to see black

women in the position white women have occupied in film forever”, I began to think critically about black female spectatorship.

For years I went to independent and/or foreign films where I was the only black female present in the theater. I often imagined that in every theater in the United States there was another black woman watching the same film wondering why she was the only visible black female spectator. I remember trying to share with one of my five sisters the cinema I liked so much. She was “enraged” that I brought her to a theater where she would have to read subtitles. To her it was a violation of Hollywood notions of spectatorship, of coming to the movies to be entertained. When I interviewed her to ask what had changed her mind over the years, led her to embrace this cinema, she connected it to coming to critical consciousness, saying, “I learned that there was more to looking than I had been exposed to in ordinary (Hollywood) movies”. I shared that though most of the films I loved were all white, I could engage them because they did not have in their deep structure a subtext reproducing the narrative of white supremacy. Her response was to say that these films demystified “whiteness”, because the lives they depicted seemed less rooted in fantasies of escape. They were, she suggested, more like “what we knew life to be, the deeper side of life as well”. Always more seduced and enchanted with Hollywood cinema than me, she stressed that unaware black female spectators must “break out”, no longer be imprisoned by images that enact a drama of our negation. Although she still sees Hollywood films, because “they are a major influence in the culture”— she no longer feels duped or victimized.

Talking with black female spectators, looking at written discussions either in fiction or academic essays about black women, I noted the connection made between the realm of representation in mass media and the capacity of black women to construct ourselves as subjects in daily life. The extent to which black women feel devalued, objectified, dehumanized in this society determines the scope and texture of their looking relations. Those black women whose identities were constructed in resistance, by practices that oppose the dominant order, were most inclined to develop an oppositional gaze. Now that there is a growing interest in films produced by black women and those films have become more accessible to viewers, it is possible to talk about black female spectatorship in relation to that work. So far, most discussions of black spectatorship that I have come across focus on men. In “Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance”, Manthia Diawara suggests that “the components of ‘difference’” among elements of sex, gender, and sexuality give rise to different readings of the same material, adding

that these conditions produce a “resisting” spectator. He focuses his critical discussion on black masculinity.

The recent publication of the anthology *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture* excited me, especially as it included an essay, “Black Looks”, by Jacqui Roach and Petal Felix that attempts to address black female spectatorship. The essay posed provocative questions that were not answered: Is there a black female gaze? How do black women relate to the gender politics of representation? Concluding, the authors assert that black females have “our own reality, our own history, our own gaze – one which sees the world rather differently from ‘anyone else’”. Yet, they do not name/describe this experience of seeing “rather differently”. The absence of definition and explanation suggests they are assuming an essentialist stance wherein it is presumed that black women, as victims of race and gender oppression, have an inherently different field of vision. Many black women do not “see differently” precisely because their perceptions of reality are so profoundly colonized, shaped by dominant ways of knowing. As Trinh T. Minhha points out in “Outside In, Inside Out”: “Subjectivity does not merely consist of talking about oneself [...] be this talking indulgent or critical”.

Critical black female spectatorship emerges as a site of resistance only when individual black women actively resist the imposition of dominant ways of knowing and looking. Although every black woman I talked to was aware of racism, that awareness did not automatically correspond with politicization, the development of an oppositional gaze. When it did, individual black women consciously named the process. Manthia Diawara’s “resisting spectatorship” is a term that does not adequately describe the terrain of black female spectatorship. We do more than resist. We create alternative texts that are not solely reactions. As critical spectators, black women participate in a broad range of looking relations, contest, resist, revise, interrogate, and invent on multiple levels. Certainly when I watch the work of black women filmmakers Camille Billops, Kathleen Collins, Julie Dash, Ayoka Chenzira, Zeinabu Davis, I do not need to “resist” the images even as I still choose to watch their work with a critical eye.

Black female critical thinkers concerned with creating space for the construction of radical black female subjectivity, and the way cultural production informs this possibility, fully acknowledge the importance of mass media, film in particular, as a powerful site for critical intervention. Certainly Julie Dash’s film *Illusions* identifies the terrain of Hollywood cinema as a space of knowledge production that has enormous power. Yet, she also creates a filmic narrative

wherein the black female protagonist subversively claims that space. Inverting the “reallife” power structure, she offers the black female spectator representations that challenge stereotypical notions that place us outside the realm of filmic discursive practices. Within the film she uses the strategy of Hollywood suspense films to undermine those cinematic practices that deny black women a place in this structure. Problematizing the question of “racial” identity by depicting passing, suddenly it is the white male’s capacity to gaze, define, and know that is called into question.

When Mary Ann Doane describes in “Woman’s Stake: Filming the Female Body” the way in which feminist filmmaking practice can elaborate “a special syntax for a different articulation of the female body”, she names a critical process that “undoes the structure of the classical narrative through an insistence upon its repressions”. An eloquent description, this precisely names Dash’s strategy in *Illusions*, even though the film is not unproblematic and works within certain conventions that are not successfully challenged. For example, the film does not indicate whether the character Mignon will make Hollywood films that subvert and transform the genre or whether she will simply assimilate and perpetuate the norm. Still, subversively, *Illusions* problematizes the issue of race and spectatorship. White people in the film are unable to “see” that race informs their looking relations. Although she is passing to gain access to the machinery of cultural production represented by film, Mignon continually asserts her ties to black community. The bond between her and the young black woman singer Esther Jeeter is affirmed by caring gestures of affirmation, often expressed by eyetoeye contact, the direct unmediated gaze of recognition. Ironically, it is the desiring objectifying sexualized white male gaze that threatens to penetrate her “secrets” and disrupt her process. Metaphorically, Dash suggests the power of black women to make films will be threatened and undermined by that white male gaze that seeks to reinscribe the black female body in a narrative of voyeuristic pleasure where the only relevant opposition is male/female, and the only location for the female is as a victim. These tensions are not resolved by the narrative. It is not at all evident that Mignon will triumph over the white supremacist capitalist imperialist dominating “gaze”.

Throughout *Illusions*, Mignon’s power is affirmed by her contact with the younger black woman whom she nurtures and protects. It is this process of mirrored recognition that enables both black women to define their reality, apart from the reality imposed on them by structures of domination. The shared gaze of the two women reinforces their solidarity. As the younger subject,

Esther represents a potential audience for films that Mignon might produce, films wherein black females will be the narrative focus. Julie Dash’s recent feature-length film *Daughters of the Dust* dares to place black females at the center of its narrative. This focus caused critics (especially white males) to critique the film negatively or to express many reservations. Clearly, the impact of racism and sexism so overdetermine spectatorship – not only what we look at but who we identify with – that viewers who are not black females find it hard to empathize with the central characters in the movie. They are adrift without a white presence in the film.

Another representation of black females nurturing one another via recognition of their common struggle for subjectivity is depicted in Sankofa’s collective work *Passion of Remembrance*. In the film, two black women friends, Louise and Maggie, are from the onset of the narrative struggling with the issue of subjectivity, of their place in progressive black liberation movements that have been sexist. They challenge old norms and want to replace them with new understandings of the complexity of black identity and the need for liberation struggles that address that complexity. Dressing to go to a party, Louise and Maggie claim the “gaze”. Looking at one another, staring in mirrors, they appear completely focused on their encounter with black femaleness. How they see themselves is most important, not how they will be stared at by others. Dancing to the tune “Let’s get Loose”, they display their bodies not for a voyeuristic colonizing gaze but for that look of recognition that affirms their subjectivity – that constitutes them as spectators. Mutually empowered they eagerly leave the privatized domain to confront the public. Disrupting conventional racist and sexist stereotypical representations of black female bodies, these scenes invite the audience to look differently. They act to critically intervene and transform conventional filmic practices, changing notions of spectatorship. *Illusions*, *Daughters of the Dust*, and *A Passion of Remembrance* employ a deconstructive filmic practice to undermine existing grand cinematic narratives even as they retheorize subjectivity in the realm of the visual. Without providing “realistic” positive representations that emerge only as a response to the totalizing nature of existing narratives, they offer points of radical departure. Opening up a space for the assertion of a critical black female spectatorship, they do not simply offer diverse representations, they imagine new transgressive possibilities for the formulation of identity.

In this sense they make explicit a critical practice that provides us with different ways to think about black female subjectivity and black female spectatorship. Cinematically, they provide new points

of recognition, embodying Stuart Hall's vision of a critical practice that acknowledges that identity is constituted "not outside but within representation", and invites us to see film "not as a second order mirror held up to reflect what already exists, but as that form of representation which is able to constitute us as new kinds of subjects, and thereby enable us to discover who we are". It is this critical practice that enables production of feminist film theory that theorizes black female spectatorship. Looking and looking back, black women involve ourselves in a process whereby we see our history as countermemory, using it as a way to know the present and invent the future.

## REFERENCES

- BURCHILL, Julie. *Girls on Film*. New York: Pantheon, 1986.
- DIAWARA, Manthia. Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance. In: *Screen*, Vol. 29, No. 4, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Black British Cinema: Spectatorship and Identity Formation in Territories*. In: *Public Culture*, Vol. 1, No. 3, Summer 1989.
- DOANE, Mary Ann. *Woman's Stake: Filming the Female Body*. In: PENLEY, Constance (Ed.). *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Remembering Women: Psychological and Historical Constructions in Film Theory*. In: KAPLAN, E. Ann (Ed.). *Psychoanalysis and Cinema*. London: Routledge, 1990.
- FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. New York: Monthly Review, 1967.
- FOUCAULT, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*. New York: Pantheon, 1980.
- FRIEDBERG, Anne. *A Denial of Difference: Theories of Cinematic Identification*. In: KAPLAN, E. Ann (org.). *Psychoanalysis & Cinema*. London: Routledge, 1990.
- GAMMAN, Lorraine; MARSHMENT, Margaret. *Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*. Seattle, WA: Real Comete Press, 1989.
- HALL, Stuart. Cultural Identity and Cinematic Representation. In: *Framework*, 36, 1989, pp. 68-81.
- HOOKS, bell. *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. Boston: South End Press, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Feminist Theory: From Margin to Center*. Boston: South End Press, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. Boston: South End Press, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston: South End Press, 1990.
- KAPLAN, E. Ann (Ed.). *Psychoanalysis and Cinema*. London: Routledge, 1990.
- KUHN, Annette. *Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*. New York: Routledge, 1985.
- LAURETIS, Teresa de. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press: 1987.
- MINH-HA, Trinh T., Outside In, Inside Out. In: PINES, Jim; WILLEMEN, Paul (Eds.). *Questions of Third Cinema*. London: British Film Institute, 1989.
- MORRISON, Toni. *The Bluest Eye*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970.
- MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- PENLEY, Constance (Ed.). *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge, 1988.

## NOTE

1. In this article we kept the spelling of the term "black" according to the 1996 original. In the other texts of this catalogue we opted to capitalize the word "black" when it refers to a culture, ethnicity or group of people.

## SELBE ET TANT D'AUTRES

Plutôt que de réduire le rôle de la femme africaine au terme de "femme-esclave-au-foyer", ou de la situer dans le cadre d'une confrontation homme-femme, nous avons voulu mettre l'accent sur un aspect important de la société africaine : les rôles économique et social de la femme en milieu rural.

La destruction de certains modes de production communautaires des structures traditionnelles, le chômage, la misère, l'insécurité du lendemain, tous ces aspects du sous-développement déterminent le sort de la cellule familiale et le rôle des individus.

**SELBE**, dont il s'agit là, est une femme "**responsable**". Son mari est allé en ville pour essayer de gagner un peu d'argent, lui laissant la lourde charge de s'assumer et d'assurer la survie d'une grande famille. Elle emploie son temps, son énergie, au travail.

A côté de SELBE, d'autres femmes ont voix au chapitre. Celles-là mêmes ont des charges aussi écrasantes les unes que les autres : subvenir aux besoins de tous les membres de leur famille, astreintes aux corvées domestiques et au travail agricole.

Confrontées, ces femmes parlent de leurs droits et de leurs devoirs, de leurs rapports avec l'homme qu'elles aiment ou qu'elles critiquent, de leur vie, de ce qu'elles ont enduré...

Elles sont le produit de leur éducation et du milieu rural qui les a engendrées. Elles acceptent les dures disciplines, les dures exigences de l'effort individuel et collectif, indispensables à leur survie.

Responsables, de fait, de la reproduction familiale et économiquement indépendantes, elles prennent leur destinée en main, pensent par elles-mêmes leurs problèmes et envisagent d'elles-mêmes les solutions possibles. Leur apport, au revenu national, ignoré par les statistiques officielles, se doit d'être considéré comme essentiel dans l'économie de nos pays.

Au coeur de la misère, "**SELBE ET TANT D'AUTRES**" femmes paysannes triomphent.

Safi FAYE

## SELBÉ E TANTAS OUTRAS (SELBÉ ET TANT D'AUTRES)\*

Safi Faye

Tradução: Henrique Cosenza

Ao invés de reduzir o papel da mulher africana ao de “dona de casa escrava” ou confiná-la ao enquadramento do confronto homem-mulher, quisemos enfatizar um aspecto importante da sociedade africana: a contribuição econômica e social da mulher no meio rural. A destruição de certos modos de produção comunitários das estruturas tradicionais, o desemprego, a pobreza, a insegurança quanto ao futuro, todos esses aspectos do subdesenvolvimento determinam a forma da célula familiar e os papéis individuais.

SELBÉ retrata uma mulher “responsável”. Seu marido mudou para a cidade para gerar renda, deixando para ela o fardo de seu próprio destino e de garantir a sobrevivência de sua grande família. Seu tempo, sua energia, são consumidos pelo trabalho demandado.

Junto a SELBÉ, vozes de outras mulheres são ouvidas. Todas essas mulheres exercem tarefas extenuantes. Elas devem suprir as necessidades de todos os membros de suas famílias, e são compelidas a realizar tarefas domésticas e trabalhos agrícolas.

Quando confrontadas, essas mulheres falam de seus direitos e deveres, suas relações com o homem que amam ou criticam, suas vidas, do que suportaram...

Elas são moldadas por sua educação e pelo ambiente rural que as engendrou. Elas aceitam a dura disciplina, a dura exigência do esforço individual e coletivo, indispensáveis a sua sobrevivência.

Sendo de fato responsáveis pela reprodução da família e economicamente independentes, elas tomam as rédeas de seu próprio destino, analisando seus próprios problemas, contemplando possíveis soluções. A parte delas na produção nacional, que é ignorada nas estatísticas oficiais, deve ser considerada essencial para as economias de nossos países.

No coração da miséria, “SELBÉ E TANTAS OUTRAS” mulheres camponesas triunfam.

---

Fatos: Cumba Faye, minha prima.

SELBÉ

Selbé tem 8 filhos.

Meninos: Pape, Mamadou, Ibou e Saliou.

Meninas: Aïssatou, Ndoffe, Siga, Ndella e Maïmouna.  
4 de seus filhos morreram.

Seu marido, Ibou, morreu logo após a morte de Selbé.  
Selbé morreu em 21 de setembro de 2008.

---

\*Sinopse original de *Selbé et tant d'autres*, cedida gentilmente pela autora e pelo New York African Film Festival.

INFORMATION

**SELBE**

Coumba  
FAYE  
ma  
cousine

Les enfants de Selbe SONT  
au nombre de 8.

Les garçons sont: PAPE,  
Mamadou, Ibou et SALIOU

Les filles: Aïssatou,  
NDOFFE, SIGA, NDELLA et  
Maimouna

4 de ses enfants sont décédés  
Son mari Ibou est décédé  
aussi tôt après le décès de SELBE

// **SELBE** est décédée  
le 21 septembre 2008

## SELBÉ AND MANY OTHERS (SELBÉ ET TANT D'AUTRES)\*

Safi Faye

Rather than reducing African woman's role at that of "slave homemaker" or confine her to the framework of a male-female confrontation, we mean to emphasize an important side of African society: the economic and social contribution of women in the rural sphere.

The destruction of traditional communal modes of production, unemployment, poverty, insecurity for the future, all these aspects of underdevelopment determine the shape of the family cell and individual roles.

SELBÉ portrays a "responsible" woman. Her husband moved to the city, in order to generate some income, leaving to her the heavy burden of her own fate and the survival of a large family. Her time, her energy are consumed by the work it demands.

Alongside Selbé other women's voices are heard. These women all perform equally crushing tasks. They must meet the needs of all the members of their families, compelled to perform house chores and agricultural work.

When confronted, these women talk about their rights and their duties, about their relation to the man they love or find fault with, about their lives and what they have endured.

They are shaped by their education and the rural environment that created them. They accept the discipline, the harsh reality of individual and collective efforts, the strivings on which their survival depends.

Being *de facto* in charge of the family reproduction and economically independent, they take their destinies into their own hands, analyzing their own problems and contemplating possible solutions. Their part in the national product, which is ignored in official statistics, must be recognized as essential to our countries' economies.

As they face the realities of poverty, Selbé and the other rural women "SELBÉ AND MANY OTHERS" will overcome.

---

Facts: Cumba Faye, my cousin

### SELBÉ

Selbé has 8 children

Boys: Pape, Mamadou, Ibou and Saliou

Girls: Aïssatou, Ndoffe, Siga, Ndella and Maïmouna.

4 of her children have died.

Her husband died shortly after Selbé's death.

Selbé died September 21, 2008

Translation: New York African Film Festival

---

\*Original synopsis of *Selbé et tant d'autres*, by courtesy of the author and the New York African Film Festival.



SELBÉ ET TANT D' AUTRES, 1983/2017, DIREÇÃO SAFI FAYE

## OLHAR-DUPLO: BREVE REFLEXÃO SOBRE A OBRA DE SAFI FAYE

Evelyn Sacramento\*

*“Escrevo esta carta para perguntar como você está.  
Eu estou muito bem.  
Graças a Deus.  
É assim que começam nossas cartas lá em casa, quando  
nós escrevemos.  
Esta é minha aldeia. Meus pais são agricultores, criadores,  
minha grande família.”*

Assim, como uma carta escrita para um amigo, entre imagens do cotidiano de sua aldeia, uma mãe com o filho, uma mulher carregando pedaços de madeira, um menino tirando leite de cabra, neste amanhecer da aldeia Fad’Jal, Safi Faye inicia as primeiras seqüências de *Kaddu Beykat* (1975), seu longa de estréia.

Este filme-carta é um chamado ao espectador-destinatário, não só para esta obra em questão, mas também para as produções que vêm em seguida. É neste terreno familiar, em que perpassa o ambiente rural, as consequências da colonização, as migrações, questões econômicas, ambientais, climáticas e de gênero, que se insere a filmografia desta camponesa etnóloga (ou vice-versa), composta pelos títulos *La Passante* (1972), *Kaddu Beykat* (1975), *Fad’Jal* (1979), *Goob Na Nu* (1979), *3 Ans 5 Mois* (1979-1983), *Man Sa Yay* (1980), *Le Âmes au Soleil* (1981), *Selbé et Tant d’Autres* (1983/2017), *Ambassades Nourricières* (1984), *Racines Noires* (1985), *Elsie Hass*, *Femme Peintre et Cinéaste d’Haiti* (1985), *Tesito* (1989) e *Mossane* (1996).

Safi Faye nasceu em 1943, em Dakar, no seio de uma grande família camponesa; seus pais nasceram em Fad’Jal, numa aldeia ao sul de Dakar, e são de etnia serere. Quando jovem, começa a trabalhar como professora primária, e isso a permitia frequentar ambientes artísticos e culturais do Senegal. Foi num desses momentos que ela conheceu o etnólogo e cineasta francês Jean Rouch (1917-2004), no Festival de Artes Negras de Dakar, no ano de 1966, e, a partir deste encontro, teve sua primeira experiência no cinema, como atriz do filme *Petit à Petit* (França, 1970).

Em 1972, Safi muda-se para Paris e inicia os estudos em Etnologia na École Pratique des Hautes Études en Sciences Sociales, e, no ano seguinte, ingressa na escola de cinema Louis Lumière. Em 1979, conclui o doutorado<sup>1</sup> em Etnologia pela Universidade de Paris IV, tendo como objeto de pesquisa a etnia serere, e, neste mesmo ano, é convidada a integrar o corpo docente da Universidade Livre de Berlim, onde também estudou produção de vídeo.

Seu primeiro filme foi resultado de um trabalho acadêmico, ainda como estudante da escola de cinema Louis Lumière: *La Passante* (1972), que tem como referência o poema *A une Passante* (1857), de Charles Baudelaire. Este filme, porém, não foi distribuído comercialmente. Em entrevista, Safi fala sobre o filme como um momento de “aculturação” que os africanos se encontravam, que seria a negação da sua cultura e a apropriação da cultura do outro, o colonizador – “(...) meu primeiro filme foi tirado do poema de Baudelaire, *La Passante*; mostra a aculturação em que estávamos”.<sup>2</sup>

*La Passante* fala exatamente do lugar em que Safi estava inserida ao chegar em Paris. Primeiro, pelo deslumbramento da cidade, das novas culturas e relações que ela estabelecia naquele novo lugar, e segundo, porque ela vem de uma trajetória em que a colonização solapou as tradições africanas. A colonização africana se deu não só pela dominação territorial, mas também pela dominação ideológica: valores culturais exógenos eram transmitidos via rádio, jornais, literatura e, principalmente, pela educação. Para Safi e outras crianças do pré e pós-independência, era transmitido o modelo educacional e histórico europeu.

Em 1973, a cineasta dá início às filmagens do documentário *Kaddu Beykat*<sup>3</sup> (1975), com uma equipe formada inicialmente por um cinegrafista francês e um tio que trabalhou como operador de som. Através desse filme, Safi faz uma análise da situação econômica que vive o Senegal nos anos 1970, denunciando a difícil situação de famílias agricultoras.

\* Mestranda no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia. Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.  
e-mail: evelynsacramento@gmail.com

*Kaddu Beykat* se organiza a partir da ideia de falar da perspectiva africana, como uma tomada de palavra. Realizado entre os anos 1973 e 1975, o filme coincide com as pesquisas acadêmicas sobre o seu território de origem, que ela vinha desenvolvendo enquanto estudante de Etnologia.

Em 1979, após terminar o doutorado, Safi dá continuidade à pesquisa sobre a aldeia Fad'Jal, tendo como objeto de análise a religião dos sereres. Essa pesquisa resulta nos filmes *Fad'Jal* e *Goob Na Nu*, ambos finalizados em 1979.

Isso mostra que sua pesquisa acadêmica e filmografia estão alinhadas, buscando direcionar um olhar interior para as questões que a movia, enquanto camponesa e etnóloga. Como ela afirma:

Minha carreira é um pouco diferente da carreira da maioria dos diretores, porque todos os meus filmes tem sido sobre camponeses. Eu sempre acreditei que todo africano vem do mundo rural e é por isso que toda a minha pesquisa e escritura tem sido sobre a vida rural.<sup>4</sup>

Safi Faye transita por duas extremidades, dois espaços de fala que foram demarcados pela colonização. O primeiro é esse olhar íntimo sobre suas vivências no interior da aldeia, a relação com a família e com a comunidade. E o segundo é o olhar a partir de sua trajetória pela diáspora. Foi a sua saída da aldeia que a permitiu ter esse “olhar duplo” sobre a África, e esses aspectos provocam transformações fundamentais que ficam expressas em sua obra. Ela não só realiza pesquisa sobre sua comunidade, como também faz filmes sobre/com ela, no momento em que faz um percurso de aprendizado e pesquisa na França.

Mahomed Bamba observa que o cineasta africano tem um local de fala atravessado pelo engajamento político-social.

Todos os cineastas africanos têm em comum a escolha de fazerem filmes como uma forma de engajamento social, mas também, como um compromisso do sujeito-cineasta com ele mesmo e com a realidade circundante.<sup>5</sup>

É desse lugar que podemos pensar a obra de Safi Faye: como uma nova voz que vem do seu interior e se projeta para os africanos e para o mundo.

## NOTAS

1. Segundo a pesquisadora Lyndie Diakhaté (2011), Jean Rouch foi orientador de Safi Faye no doutorado. Ver: DIAKHATÉ, Lyndie. O documentário e África e na sua diáspora: uma emancipação pela imagem. In: DIAKHATÉ, Lyndie; DIAWARA, Manthia. (Orgs). *Cinema Africano: Novas formas estéticas e políticas*. Lisboa: Editora LDA, 2011. p. 83-125.

2. 32º Festival International de Films de Femmes. La leçon de Cinema de Safi Faye. 2010. Disponível em: <[http://www.dailymotion.com/video/xcmkn9\\_la-lecon-de-cinema-de-safi-faye\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xcmkn9_la-lecon-de-cinema-de-safi-faye_creation)>. Acesso em: 05 set. 2017.

3. O filme leva esse nome porque é uma homenagem a Kaddu Beykat, avô da cineasta. Foi traduzido para o português como Carta Camponesa.

4. Safi Faye: The Senegalese filmmaker on climate change and corruption. 2015. Disponível em: <<https://trueafrica.co/article/safi-faye-the-senegalese-filmmaker-on-climate-change-and-corruption/>>. Acesso em: 14 jun. 2018.

5. BAMBÁ, Mahomed. Que modernidade para os cinemas africanos. In: FESTIVAL DE FILMES ETNOGRÁFICOS, 13., 2009, Belo Horizonte. Catálogo do ForumDoc. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2009. p. 183-190.

## DOUBLE LOOK: A BRIEF REFLECTION ON THE WORK OF SAFI FAYE

Evelyn Sacramento\*

translation: Zoe di Cadore

*"I write this letter to ask how you are doing.  
I am very well.  
Thank God.  
This is how we begin our letter back at home, when we write.  
This is my village. My parents are growers, animal farmers,  
my big family"*

Like this, much like a letter written to a friend, among images from her village's daily life, a mother with a child, a woman carrying pieces of wood, a boy milking a goat, at dawn at the village of Fad'Jal, that Safi Faye begins the first sequences of *Kaddu Beykat*, her first feature film.

This film-letter is a calling to the spectator-recipient, not only for this specific film but for her next productions. It is in this familiar terrain, passing through the rural environment, the consequences of colonization, migration, issues of economy, environment, climate and genre that resides the filmography of this ethnologist peasant (or vice-versa) composed by the titles *La Passante* (1972), *Kaddu Beykat* (1975), *Fad'Jal* (1979), *Goob Na Nu* (1979), *3 Ans 5 Mois* (1979-1983), *Man Sa Yay* (1980), *Le Âmes au Soleil* (1981), *Selbé et Tant d'Autres* (1983/2017), *Ambassades Nourricières* (1984), *Racines Noires* (1985), *Elsie Hass, Femme Peintre et Cinéaste d'Haiti* (1985), *Tesito* (1989) and *Mossane* (1996).

Safi Faye was born in 1943 in Dakar, in the bosom of a large peasant family. Her parents were born in Fad'Jal, a village on the South of Dakar, and are of Serer ethnicity. As a young woman, she began working as an elementary school teacher, which allowed her to attend artistic and cultural events in Senegal. It was in one of these events that she met the French ethnologist and filmmaker Jean Rouch (1917-2004) at the World Festival of Black Arts in Dakar in 1966. After meeting him, she had her first experience in film as an actress in *Petit à Petit* (France, 1970).

In 1972, Safi settled in to Paris to begin her studies in Eth-

nology at École Pratique des Hautes Études en Sciences Sociales and the following year she enters the Louis Lumière Film School. In 1979, she concludes her PhD<sup>1</sup> in Ethnology at Paris University, focusing her research on the Serer ethnicity, and is invited, in the same year, to be a faculty member of the Free University of Berlin, where she also studied video production.

Her first film resulted of an academic work, still as a student of Louis Lumière film school, *La Passante* (1972), referring to Charles Baudelaire's poem *A une Passante* (1857). However, this film was not commercially distributed. In an interview, Safi talks about the film as a moment of "acculturation" for Africans, in which they denied their own culture and assimilated the other, the colonizer culture: "(...) my first film was made from Baudelaire's poem, *La Passante*, it shows how acculturated we were"<sup>2</sup>.

*La Passante* is precisely about the place in which Safi was found when arriving to Paris. First, because of the amazement by the city, the new cultures and the relation she made at the new environment, and second, because she comes from a trajectory in which colonization swept African traditions away. African colonization was not only about territorial domination, but also ideological domination: foreign cultural values were broadcasted on the radio, newspapers, literature and especially through education. Safi and many other children before and after Independence were taught under European educational and historical standards.

In 1973, the filmmaker begins filming the documentary *Kaddu Beykat*<sup>3</sup> (1975) with a crew initially formed by a French cameraman and an uncle serving as a boom operator. In this film, Safi analyzes the economical situation of 1970's Senegal, exposing the difficult reality of agricultural families.

*Kaddu Beykat* is organized based on the idea of speaking from the African perspective, as an appropriation of speech. Made between 1973 and 1975, the film coincides with her aca-

---

\*Master's Degree student at Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos at Universidade Federal da Bahia. Graduated in Cinema e Audiovisual at Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. E-mail: evelynsacramento@gmail.com

demographic researches concerning her motherland, developed as an Ethnology student.

In 1979, after concluding her PhD, Safi continues researching the Fad'Jal village, focusing on the Serer religion. This research results in the films *Fad'Jal* and *Goob Na Nu*, both from 1979.

This proves that her academic research and filmography are aligned, looking to guide an inner eye to the issues that moved her, as a peasant and ethnologist. She affirms:

My career is a little different from most directors', because my films have been mostly about peasants. I have always believed that every African comes from the rural environment and that is why all my research and writing has been about rural life.<sup>4</sup>

Safi Faye moves between two extremes, two places of speech delimited by colonization. The first is this intimate gaze on her life inside the village, the relationships with her family and the community. The second is a view from her diasporic trajectory. By leaving the village she developed this "double look" on Africa, and these aspects promote fundamental transformations, expressed in her work. Not only does she research her community but also she makes films about/with it, after leaving to France to learn and research.

Mahomed Bamba observes that the African filmmaker has a standpoint that is crossed by a social-political engagement:

Every African filmmaker shares the choice to make films as a form of social engagement, but also as a commitment of the filmmaker-subject to himself and his surrounding reality.<sup>5</sup>

This is how we could envisage the work of Safi Faye, as a new voice coming from within and projecting itself to Africans and the world.

## NOTES

1. According to researcher Lyndie Diakhaté (2011), Jean Rouch was Safi Faye's advisor on her PhD. See: DIAKHATÉ, Lyndie. "O documentário e África e na sua diáspora: uma emancipação pela imagem." In: DIAKHATÉ, Lyndie; DIAWARA, Manthia. (Orgs). *Cinema Africano: Novas formas estéticas e políticas*. Lisboa: Editora LDA, 2011. . p. 83-125.

2. 32e Festival International de Films de Femmes. La leçon de Cinema de Safi Faye. 2010. Available at: <[http://www.dailymotion.com/video/xcmkn9\\_la-lecon-de-cinema-de-safi-faye\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xcmkn9_la-lecon-de-cinema-de-safi-faye_creation)>. Accessed in September 5th, 2017.

3. The film is named after the director's grandfather. It was translated to Portuguese as *Carta Camponesa*.

4. Safi Faye: The Senegalese filmmaker on climate change and corruption. 2015. Available at: <<https://trueafrica.co/article/safi-faye-the-senegalese-filmmaker-on-climate-change-and-corruption/>>. Accessed in July 14th, 2018.

5. BAMBÁ, Mahomed. Que modernidade para os cinemas africanos. In: FESTIVAL DE FILMES ETNOGRÁFICOS, 13., 2009, Belo Horizonte. Catálogo do ForumDoc. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2009. p. 183-190.



TESITO, 1989, DIREÇÃO SAFIFAYE

## FILMOGRAFIA SAFI FAYE – ARQUIVO DO FESTIVAL INTERNACIONAL DE FILMS DE FEMMES DE CRÉTEIL

## SAFI FAYE FILMOGRAPHY – ARCHIVE OF FESTIVAL INTERNACIONAL DE FILMS DE FEMMES DE CRÉTEIL

Cedido gentilmente pelo Festival Internacional de Filmes de Femmes de Créteil. Arquivo extraído do catálogo da edição de 1998: um panorama dedicado a diretoras africanas.

By courtesy of the Festival International de Films de Femmes de Créteil. Archive extracted from the catalogue of 1998 edition: a panorama dedicated to African female filmmakers.

contato/contact:  
Marina Mazzotti <iris@filmsdefemmes.com>

### KADDU BEYKAT LETTRE PAYSANNE



1975, fiction 16mm NB, 98' / v.o.s.l.fr.  
Scénario : Safi Faye - Image : Patrick Fabry - Son : Charles Diouf, Maya Bracher - Montage : Andrée Davanture - Production : Safi Faye - Distribution : Audocam - Interprétation : Assane Faye, Maguette Guéye

Prix Georges Sédouf 1975 / Prix de l'OCC, Prix de la critique internationale, 0'9-REC3 Forum Festival de Berlin 1976 / Prix Spécial du Jury au Festival International du Film de l'Émergence Francophone Genève 1975.

Le premier long métrage de fiction de Safi Faye suit Ngor qui revient de Dakar, où il a tenté de faire fortune et n'a rencontré que le mépris des citadins. Ngor veut épouser Coumba mais la récolte d'arachides, insuffisante, accentue la pauvreté. Les pluies sont trop irrégulières pour que la récolte de l'arachide, seule culture commercialisable, procure assez de revenus. Le film témoigne de l'appauvrissement des agriculteurs du pays Serere, en zone sahélienne, d'où est issue la réalisatrice. Elle a demandé aux villageois qu'elle connaît de rejouer des scènes de leur quotidiens. Histoire de remettre en question la monoculture de l'arachide héritée des colonisateurs français, inadaptée aux évolutions rurales.

### FAD'JAL ARRIVE TRAVAILLE



1979, fiction 16mm couleur, 108' / v.o.s.l.fr.  
Scénario : Safi Faye - Image : Patrick Fabry, Jean Monod, Papa Mactar Ndiaye - Son : Magib Fofana - Montage : Andrée Davanture, Marie-Christine Rougerie, Dominique Smadja, Babacar Diagne - Production : Ministère des relations extérieures / INA (France) / ZDF (Allemagne) / Safi Films (Sénégal) - Distribution : Safi Faye/Audocam - Interprétation : Ibou Ndong et sa famille

Premier long métrage d'Afrique noire en sélection officielle à Cannes : Sélection Un Certain Regard, Festival de Cannes 1979. Prix Festival de Carthage 1980.

Trois mois et trois jours de la vie à Fad'jal, une communauté villageoise. Un ancien raconte aux enfants l'histoire du village, depuis sa fondation jusqu'à la crise liée à la politique agricole et foncière du gouvernement. En articulant des images documentaires autour de sa parole, le film rend hommage à la mémoire des aînés en célébrant la tradition orale. Quand « Grand père raconte », ce sont les scènes des campagnes sahéliennes qui s'animent. Safi Faye laisse filer les gestes pour mieux les honorer. Le premier jour, l'ancêtre transmet la tradition aux enfants en racontant la fondation de la communauté, au milieu de la fête des semailles. Dans le deuxième épisode, la vie et la dispersion de la communauté sont reconstituées et jouées par les villageois. L'évocation du passé débouche sur le troisième épisode, le retour des villageois sur leur terre. Ce repeuplement montre des scènes rituelles, fêtes de famille, qui fient les villageois. Des acquis remis en question par l'irruption de la politique. Car la réglementation de la propriété terrienne éveille des conflits entre jeunes et vieux. La conclusion aborde les périls qui menacent l'indépendance des villageois.

### MAN SA YA MOL TA MÈRE



1980, documentaire 16mm DB couleur, 50' / v.o. all. 1.s  
Scénario : Safi Faye - Image : Patrick Fabry - Montage : Hormos - Interprétation : Moussa (l'étudiant), Jimmy Sarr et les étudiants sénégalais de Berlin - Production : ZDF (Allemagne) Safi Films (Sénégal) - Distribution : ZDF

Encore des lettres pour servir de fil conducteur à la mise en scène réaliste de Safi Faye. Ce sont celles que reçoit Moussa, un jeune Africain venu étudier à Berlin. Attiré par l'éclat des diplômés occidentaux qui doivent lui ouvrir les portes de l'emploi en Afrique. Les émotions de son pays reviennent lorsqu'il lit les lettres qu'a dicté sa mère en commençant par ces mots : « Man sa yay : « C'est moi, ta mère ». ... Et qui se concluent en

le priant de rentrer. Pour tempérer la douleur de l'exil, Moussa regarde les photos de ses parents, de ses amis, de sa fiancée. Elles décorent la monotonie de sa vie sans la soulager.

### LES ÂMES AU SOLEIL



1981, documentaire 16mm couleur, 27' v.f

Scénario : Safi Faye - Image : Papa Mactar Ndiaye - Son : Patrick Greenwood - Montage : Arie Waksenboim - Production/Distribution : Nations Unies (New-York)

Ce film s'inscrit dans le programme «Women and Children of Africa» des Nations Unies. C'est un recueil de témoignages et de questions auprès de femmes africaines, isolées, en manque d'information sur le reste du monde. Leurs enfants manquent de la quantité de calories alimentaires vitales pour grandir. Ils sont sujets à des maladies sans que leurs mères sachent contre quoi réagir et contre quoi protester. La responsabilité de ces conditions de vie implique celle des organismes attachés à la défense des Droits. En dénonçant les inégalités, le film suggère directement qu'elles compromettent le développement des populations d'Afrique.

### SELBÉ ET TANT D'AUTRES



1982, documentaire vidéo Béta couleur, 30' / v.o.s.l.fr

Scénario : Safi Faye - Image : Papa Mactar Ndiaye - Son : Magib Fofana - Montage : Andrée Davanture - Production : Faust Film (Allemagne) / Unicef Europe / Safi Films (Sénégal) - Distribution : Arte

Prix Festival de Leipzig / Festival de Vancouver

Le mari de Selbé est parti en ville pour gagner de l'argent. Elle reste avec la

charge d'assumer une grande famille, le travail aux champs, en pleine saison sèche. Ses consueurs n'ont rien à lui envier, leurs charges sont aussi écrasantes. Elles doivent subvenir aux besoins de tous les membres de leur famille, assurer les corvées domestiques et le travail agricole. Leur confrontation fait ressortir des solutions possibles. Elles parlent de leurs droits, leurs devoirs, leurs rapports avec l'homme qu'elles aiment ou critiquent.

## AMBASSADES NOURRICIÈRES



1984, documentaire vidéo U'Matic couleur, 52' / v.f.  
**Scénario :** Safi Faye - **Images :** Michel Lecog, Régis Nahon - **Son :** Xavier Vuathrin - **Montage :** Janine Martin, Michel Lancel - **Production :** France 3 / INA (série « Regards sur la France ») - **Distribution :** INA

À Paris, les restaurants de cuisines étrangères sont nombreux. Comme si tout événement survenu ailleurs alimentait un restaurant. En 1917, ce sont les émigrés russes, les Arméniens, qui exportent leurs plats, comme le montrent des photos ou documents d'archives familiales. Les Hongrois, émigrés entre les deux guerres, se souviennent. En 1936, les Italiens, les Espagnols de l'avant puis de l'après-guerre, passent aux fourneaux. Arrivent ensuite Libanais, Iraniens, Asiatiques, Indiens, Africains, Japonais, récemment les Fast Food... À travers ces cuisines diverses, ce sont des expressions culturelles, les vitalités d'un art qui passe par le rituel de la préparation, qui sont au menu.

## RACINES NOIRES

1985, documentaire vidéo U'Matic couleur, 11' / v.f.  
**Scénario :** Safi Faye - **Equipe technique :** Télé-Europe - **Production :** Télé Europe / France 3 - **Distribution :** INA

À Paris, écrivains, peintres, artistes de théâtre, de cinéma se retrouvent dans une manifestation culturelle. Ce sont des Noirs fédérés par l'appartenance à des racines communes, éclectiques ou dis-

soutes par la vie en Europe. Safi Faye se glisse entre les groupes pour pénétrer leur effervescence, leurs espoirs et leur ouverture sur les possibilités d'expression possibles pour les Noirs à cette époque. Les films africains n'ont pas encore la reconnaissance qu'ils ont arraché depuis. La caméra approche les images, les paroles des artistes. Portraits rapides.

## ELSIE HAAS, FEMME PEINTRE ET CINÉASTE D'HAÏTI



1985, documentaire vidéo U'Matic couleur, 8' / v.f.  
**Scénario :** Safi Faye - **Equipe technique :** ADRI Mosaïque - **Production :** ADRI Mosaïque / France 3

La rencontre édifiante avec une artiste noire plurielle. Elsie Haas est à la fois plasticienne, peintre, cinéaste. Cette créatrice, originaire de Haïti, vit à Paris, où elle introduit le spectateur à son travail. Un témoignage sur le vécu mais aussi sur les projets de l'artiste haïtienne. Pour élargir le champ d'action des femmes noires.

## TESITO



1989, documentaire vidéo U'Matic couleur, 27' / v.f.  
**Scénario :** Safi Faye - **Image :** Papa Moustar Ndiaye - **Son :** Papa Gueye - **Montage :** Juliana Sanchez - **Commentaire :** Zeïba Monod - **Production/Distribution :** Comité Catholique contre la Faim et pour le Développement (CCFD).

Tesito signifie « à la force de mes bras ». C'est une visite guidée en Casamance, sur la côte du Sénégal. On partage le quotidien des femmes de pêcheurs qui s'or-

ganisent pour traiter le poisson et alimenter les marchés. Elles accomplissent ces tâches ardues en usant de stratégie, s'appuyant sur l'organisation collective pour mieux survivre. Leur apport dans l'économie nationale, ignoré par les statistiques officielles, est réévalué par le film.

## MOSSANE



1990-96, fiction 35mm couleur, 100' / v.o.s.t.fr.  
**Scénario :** Safi Faye - **Image :** Jürgen Jürges - **Son :** Anna Pärini - **Montage :** Andrée Daventure - **Musique :** Yandé Codou Sène - **Production :** Muss Cinématographie - **Distribution :** Cinéstud Promotion / Les Films de l'Arche - **Interprétation :** Magou Seck, Isseu Niang, Moustapha Yade, Abou Camara.

Sélection Un Certain Regard, Cannes 90 / Sélection Cannes Junior 87

C'est la fiction la plus symbolique de Safi Faye. Point d'orgue d'un itinéraire de réalisatrice, sensible aux réalités du monde rural, ses coutumes, ses charmes. Mossane signifie en langue Serere « la beauté ». Son thème est inspiré par une légende traditionnelle où l'esprit d'une femme belle revient troubler les apparences de sa communauté. L'héroïne a quatorze ans, sa beauté attire les désirs des hommes de Mbissel. Depuis sa naissance, Mossane est promise à Diogoye, parti chercher fortune à Paris. Les cartes postales et les dons qu'il envoie lui assurent l'appui des parents de Mossane. Mais la jeune fille est attirée par Fara, un jeune étudiant pauvre. Il revient au village pendant les grèves qui bloquent l'Université dans la capitale. Cette proximité avive l'amour partagé des deux jeunes gens.

## SOIRÉE DE GALA SAFI FAYE

Samedi 4 avril - 21h  
**MAC, grande salle**  
**Avant-première nationale de Mossane**  
 Projection suivie d'une rencontre avec Safi Faye.



Crédits photos : Safi Faye