

A Emergência de um (Novo) Cinema Negro Brasileiro:

Representação, Identidades e Negritudes¹.

Adriano Domingos MONTEIRO ²

Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES

Resumo: o presente artigo busca discutir o emergente cenário de um Cinema Negro brasileiro dentro do campo audiovisual nacional. E faz breves reflexões sobre alguns debates que permeiam o tema, como: representação do negro no cinema brasileiro; a questão da identidade e as manifestações das diversas negritudes. Assim, como também busca retomar o início da discussão sobre um Cinema Negro no Brasil desde um dos primeiros textos publicado ainda nos anos 60 pelo crítico e cineasta David Neves até as discussões mais atuais por pesquisadores sobre o tema.

Palavras-chave

Cinema Brasileiro; Cinema Negro; Negritudes; Identidades; Campo.

“Quando Noun Bouzid fala que o cinema é mais colonizador que o colonialismo, eu compreendo. A batalha de imagens é mais feroz, a mais implacável e, o que é pior, é contínua”.

Ngugi Wa Thiong’o

Introdução

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando no Programa de Pós-graduação de Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo.

É inegável que o cinema brasileiro depois do chamado período da retomada vive um grande momento. Os investimentos neste campo, como em toda a sua cadeia produtiva, incluindo centros de formação de profissionais - universidades públicas e privadas com a abertura de cursos na áreas de audiovisual, escolas técnicas no setor, cursos e oficinas ministrados por ONG's, etc. - manifestam como instâncias de reconhecimento e consagração de um campo que, no último ano, chegou a marca de 129 longas-metragens lançados no Brasil³. Nesta história recente alcançando recorde de lançamento dos últimos 20 anos⁴. E isso sem mensurar as centenas de produções de curtas-metragens resultante de políticas públicas estaduais e municipais espalhado pelo país.

No entanto, é momento também que fica evidente questões que outrora são relevantes para uma consolidação orgânica de cinema brasileiro que se pense para além de uma consolidação mercadológica. Mas que não se perca de vista a função social do cinema como sua potência na produção significados, imaginários e identidade de um povo. (BACZCO, 1989; KELLNER; 2001; SILVERSTONE, 2002).

De fato, como apontou Nagib (2006) o cinema da América Latina, sobretudo do Brasil, Argentina e México, ressurgiu em meados dos anos 1990 de um período de ostracismo e estagnação. (No contexto brasileiro, a euforia estava muito ligado a uma estabilidade econômica e política que possibilitaram retomar investimentos no setor fora suspenso no início do período democrático com governo Collor).

Nesses países, a retomada derivou do estabelecimento de governos democráticos, que instituíram políticas culturais propícias e incentivos ao cinema; mas também da sintonia com uma situação mundial que garantia espaço a expressões multiculturais, sobretudo quando temperavam impulsos autorais com a cor local e uma certa dose de gêneros consagrados. (NAGIB, 2006, p. 17).

Será que a garantia de espaço para as expressões multiculturais brasileiras foram suficientes para que essas expressões ganhassem as telas?

Este artigo nasce de alguns insights, algumas inquietações, incômodos e reflexões de uma pesquisa ainda em andamento que trabalha a partir da perspectiva boudieusiana e visa

³ Fonte: ANCINE/ SADIS (Sistemas de Acompanhamento de Distribuição em Salas de Exibição) e Filme B. Portal: http://oca.ancine.gov.br/filmes_bilheterias.htm. Acessado 10/07/2016.

⁴ Esta marca de 129 longas-metragens lançados do país também foi alcançada no ano de 2013. No ano seguinte, em 2014, sofreu uma leve queda totalizando 114 lançamentos. Representando uma queda de 11,63%.

compreender a manifestação (ou a reivindicação) de um Cinema Negro no Brasil dentro do campo audiovisual brasileiro a partir dos realizadores negros, isto é, agentes sociais que irão tencionar as forças que agem neste campo. “Qualquer que seja o campo, ele é um objeto de luta tanto em sua representação quanto em sua realidade” (BOURDIEU, 2003, p. 29). O sociólogo Pierre Bourdieu ainda afirma que campo “é um espaço de relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos”. (BOURDIEU, 1996. p. 244). A partir desses apontamentos, refletiremos sobre algumas tensões que podemos perceber. Principalmente, em relação a representação do negro no cinema em que o debate está para além da invisibilidade destes ou dos historicamente personagens estereotipados, mas sim da ocupação desses atores sociais por trás das câmeras.

E por fim, citaremos algumas produções cinematográfica de cineastas negros e negras que têm apontado: primeiro, para um cenário promissor como nunca visto dentro da história do cinema nacional dada aos investimentos nos setor, em políticas públicas, e a transformação sócio-econômica que permitiu a movimentação de agentes dentro campo; 2) fruto também de pressão de movimentos sociais, ou seja, disputas dentro campo; 3) e o negro construindo a própria narrativa de si. Que reflete o questionamento e disputa pelo lugar de fala.

1. Representação de quê? De quem?

Na esteira do movimento de retomada do cinema brasileiro, isto é, segundo Ikeda (2015) “embora a expressão contenha inúmeras indefinições quanto ao período considerado e à sua abrangência” (IKEDA, 2015, p. 33), devido ao novo cenário que se apresentava a partir do primeiro ano do governo Fernando Henrique Cardoso. Em que os primeiros filmes captados com recursos fiscais foram lançados e também alcançaram um sucesso de público inesperado, como *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1995), atingindo 1,5 milhão de espectadores, e o filme *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995) recebendo a indicação de Melhor Filme Estrangeiro contribuíram significativamente para reavivar a autoestima um campo do cinema nacional. (IKEDA, 2015). E nesta euforia caminhou cinema nacional depois da segunda metade da década de 90.

Neste mesmo período, sendo mais preciso, de acordo com Carvalho (2005), a partir de 1998, um grupo de curta-metragistas e documentaristas negros de São Paulo passaram a manter contatos informais e conhecerem os trabalhos uns dos outros. No ano seguinte, os realizadores Jeferson De, com o curta-metragem *Gênesis 22*, e Noel Carvalho e Alessandro Gamo com *O Catedrático do Samba* participaram do 10º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo. No festival, De juntamente com Daniel Santiago organizaram um encontro no Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP) com vários cineastas negros, dentre eles estavam: Celso Prudente, Agenor Alves, Aro Cândido, Rogério Moura, Valter José, o poeta Arnaldo Conceição e o fotógrafo Luís Paulo Lima. Não sabemos ao certo os encaminhamentos e/ou resultados detalhados desta reunião, mas estava notório que havia necessidade de uma discussão mais aprofundada sobre o desenvolvimento cinema nacional e, que se estendesse para além do que apenas mecanismos de financiamento e sua tentativa de seu estabelecimento como indústria, por exemplo. Não que este debate não fosse importante naquele momento, entretanto, a euforia que contagiara este período estava evidente que as produções não contemplava a diversidade étnica brasileira. Tanto no aspecto da representação como na realização/produção, pois a falácia da democracia racial apresentava-se cada vez solidificada nas estruturas da sociedade brasileira revelando os velhos clichês e preconceitos sobre raça e classe – e reinventando outros. Por outro lado, há anos o Movimento Negro já denunciava e estudos em diversas áreas do campo da comunicação constatou a desigualdade contra a população afro-brasileira⁵.

No ano seguinte, em 2000, durante a 11ª edição do Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo, realizada em agosto, houve uma mostra dedicada a realizadores negros, e, em um dos debates o jovem cineasta paulista Jeferson De – ainda em início de carreira, apresentou o manifesto intitulado “Dogma Feijoadá”. Inspirado no Dogma 95 criado por cineastas dinamarqueses, em suma, o Dogma brasileiro consistia em sete regras para um Cinema Negro brasileiro, são eles:

- 1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro;
- 2) O protagonista deve ser negro;
- 3) A temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira;
- 4) O filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes;
- 5) Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos;
- 6) O roteiro deverá privilegiar o negro comum (assim mesmo

⁵ Alguns estudos sobre questões raciais e mídia: ARAUJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na tele novela brasileira*. Editora Senac São Paulo. 2000.; HASENBALG, Carlos. *As imagens do negro na publicidade*. In: __ *Estrutura Social, Mobilidade e Raça*. São Paulo: Editora Vértice, 1988.; RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.; SODRÉ, Muniz Claros e Escuros: *identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

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

Obviamente, a polêmica foi instaurada na mostra e no setor cinematográfico brasileiro, especialmente devida a repercussão midiática. As reações foram as mais diversas, inclusive os que afirmavam ser uma “ação de marketing” do diretor para se promover, enquanto outros se preocupavam com a determinação de regras no fazer cinematográfico, sobretudo em relação a representação do negro no cinema. Diferentemente dessas posições, a análise do pesquisador Carvalho (2005), foi de enaltecer a atitude de Jeferson De em reascender o debate sobre o papel do negro dentro cinema nacional.

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

E de fato reascendeu o debate sobre a questão racial e o cinema foi reacendido no início deste século. No ano seguinte, em abril de 2001, durante a 5ª edição do Festival de Cinema de Recife, atores, atrizes e realizadores negros e negras em mais um ato político em que colocava em discussão a diversidade étnica no campo audiovisual brasileiro – ampliando a extensão do debate – redigiram que foi denominado como Manifesto de Recife. Estes foram os pontos da carta-manifesto:

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

Entre os que estavam presente no festival e assinaram Manifesto foram Antônio Pitanga, Antônio Pompeu, Joel Zito Araújo, Luiz Antônio Pillar, Maria Ceíça, Maurício Gonçalves, Milton Gonçalves, Norton Nascimento, Thalma de Freitas e Zózimo Bulbul. Diferentemente do manifesto anterior, este possuía caráter mais político, pois problematizava a representação do negro não somente no cinema, mas em outras plataformas audiovisuais como nas novelas, na publicidade e no jornalismo, e também reivindicava um fundo de incentivos à produção audiovisual multirracial e a ampliação do mercado de trabalho para os profissionais afro-brasileiros para o setor do audiovisual.

Não é nossa intenção neste momento analisar os dois Manifestos e/ou seus impactos – se houve algum – no campo cinematográfico nacional. É-nos importante salientar sua importância

histórica, pois revela como nos aponta Bourdieu (1996; 2003) as disputas de poder atuando no campo. Entretanto, é importante observar que neste caso estamos nos referindo a uma disputa por representação e afirmação identitária em decorrência da consequência de um projeto de nação que consistia processo de miscigenação que representava a “harmonia entre as raças” fundadoras do país, que na verdade revelou-se como etapa para um embranquecimento e a mídia, o cinema apresenta-se como reflexo desse ideário (indisfarçável). (ARAÚJO, 2006)

Quando da divulgação do Dogma Feijoada e uma das consequência foi a criação do grupo Cinema Feijoada. Formado por cineastas e realizadores negros, reuniam-se constantemente, promoviam debates, exhibições de filmes e mostras temáticas dando contornos de um movimento de um Cinema Negro brasileiro. “Foi a primeira afirmação pública de diretores negros. O que é de uma maior importância uma vez que o modelo de produção brasileiro concentra o poder de decisão nos diretores” (CARVALHO, 2005, 97-98). Essa “afirmação pública”, como observa Carvalho (2005), ou seja, essa atitude desses agentes deste campo que está representado por um grupo étnico, implica em muitas consequências a principal delas a busca pelo reconhecimento de uma identidade. Como aponta o antropólogo Denys Cuche (2002), em que,

O esforço das minorias consiste em se reapropriar dos meios de definir sua identidade, segundo seus próprios critérios, e não apenas em se reapropriar de uma identidade, em muitos casos, concedida pelo grupo dominante. Trata-se então da transformação da hetero-identidade que é frequentemente uma identidade negativa em uma identidade positiva. Em um primeiro momento, a revolta contra a estigmatização se traduzirá pela reviravolta do estigma, como no caso exemplar do *black is beautiful*. (CUCHE, 2002, p. 190-191).

A discussão de um Cinema Negro na qual a pesquisa se debruça é justamente na perspectiva de uma obra cinematográfica realizada por um diretor negro. A emergência de uma discussão em que cada vez mais esse local está sendo reivindicado. Portanto, antes de uma definição precisa, que acreditamos vir anterior a uma precisão estética, sendo uma posição política. É um debate ainda pertinente no campo do audiovisual brasileiro. Shohat e Stam (2006) nos mostram que os discursos artísticos não estão inerentes a vida social comum. “Ficções cinematográficas inevitavelmente trazem à tona visões da vida real não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre relações sociais e culturais”. (SHOHAT e STAM, 2006, p. 263). Nesse sentido, apesar dos grandes avanços, as estruturas elitistas e racistas ainda se mantem.

Pois é o que podemos confirma com dados de uma recente pesquisa, publicado em julho de 2014, chamada “A cara do cinema nacional: perfil de gênero e cor dos atores, diretores e

roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)”, realizada pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa (GEMAA) do IESP-UERJ⁶. Foram analisados filmes de maior bilheteria no país entre os anos de 2002 a 2012, totalizando 218 produções, em que o objetivo era averiguar como se manifestava a diversidade de cor e identidade de gênero nesse campo.

A pesquisa apontou que dos filmes analisados, 84% dos diretores são homens e brancos, 13% dos diretores são mulheres de cor branca e apenas 2% dos diretores são homens e negros. Não foi identificada nenhuma diretora mulher e negra. Entre a função de roteirista, segue a discrepância: homens de cor branca representa 74% das produções, enquanto mulheres de cor branca ocupam 26% e apenas 4% dos roteiristas são homens negros. Novamente, entre os filmes analisados não há mulheres negras na função de roteirista.

E a desigualdade se mantém quando os dados se referem à presença de atores e atrizes em produções cinematográficas. A pesquisa concluiu que 80% do elenco é de cor branca. E como pontuado acima, mesmo a população negra sendo maioria, os negros aparecem em apenas 31% dos filmes. Quase sempre caracterizado a partir de estereótipos associados à pobreza ou à criminalidade. Neste ponto corroborando com a análise de Rodrigues (2011) em afirmar que em toda a ficção brasileira o personagem negro está condenado algum tipo de estereótipo ou arquétipo. Shohat e Stam (2006), chamam a atenção para relação de poder arbitrária entre quem tem os mecanismos de construção dos textos midiáticos e os grupos que são historicamente vítimas.

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

A extrema desigualdade revelada no campo cultural do cinema brasileiro evidenciada pela pesquisa implica numa série de consequências sociais e de imaginários negativos para a população negra. E assevera a importância de políticas públicas como por exemplo o Edital Curta Afirmativo, do Ministério da Cultura. A primeira edição lançada em 2012 e a segunda em 2014. No lançamento da última edição, a ministra em exercício, Ana Cristina Wanzeler,

⁶ Infográfico da pesquisa: <http://gemmaa.iesp.uerj.br/publicacoes/infografico/infografico1.html> Acessado: agosto de 2015.

reconheceu que o caminho para a conquista da diversidade multirracial no cinema é o investimento em políticas públicas no setor – como havia reivindicado o Manifesto de Recife.

Buscamos dar voz e protagonismo a produtores negros e à cultura negra, tão essenciais à nossa raiz brasileira, tão fundamentais na formação de nossa identidade como país, mas que historicamente ficaram excluídos das políticas públicas. (Discurso de lançamento, ministra em exercício Ana Cristina Wanzeler, 2014)⁷.

2. Cinema Negro: discussões ontem e hoje

O primeiro momento que ouvimos falar de um “cinema negro” no Brasil é num artigo do crítico e cineasta David Neves, que foi apresentado na 5ª Resenha de Cinema Latino-americano, em Gênova, Itália, em 1965. Mas somente publicado no Brasil três anos depois, em 1968. Diferentemente do contexto norte-americano, que neste período já havia grandes realizadores negros, como Oscar Micheaux, com mais de 40 filmes produzido e dirigido. Neves (1968), ao analisar o campo cinematográfico não conseguiu identificar uma produção exclusivamente de diretores negros⁸.

O filme de autor negro é um 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, 1968, p. 75).

Neves (1968), portanto, buscou uma identificação de um Cinema Negro por outras vias que não fosse a realização. Já que ele não encontrou dentro do campo do audiovisual nacional produções de diretores negros que justificasse tal análise.

No panorama cinematográfico brasileiro emergiam cinco filmes que serão, no método indutivo que proponho adotar aqui, as bases de uma modesta fenomenologia do cinema negro no Brasil. Os filmes são: Barravento, Ganga Zumba, Aruanda, Esse Mundo é Meu e Integração Racial. (NEVES, 1968, p. 76).

A partir de então o crítico irá discorrer sua argumentação justificando a seleção destes filmes. Ele gasta a maior parte do texto analisando o filme de Glauber Rocha, Barravento (1962). “O fator negro não é a tecla sobre a qual se calca diretamente, mas, suas harmonias fazem, por vias

⁷ Conferir: http://www.cultura.gov.br/inscricoes-abertas/-/asset_publisher/kQxYTMokF1Jk/content/ministerio-da-cultura-lanca-edital-de-apoio-a-producao-audiovisual-afro-brasileira/10883. Acessado: 10/07/2016.

⁸ Até a publicação do texto de David Neves tem-se o registro de apenas dois diretores negros. Cajado Filho dirigiu os filmes Estou Aí (1948), Todos Por Um (1949), O Falso Detetive (1950), E o Espetáculo Continua (1958) e Aí Vem a Alegria (1959); e Haroldo Costa que dirigiu o filme Pista de Grama (1958). (CARVALHO, 2005; RODRIGUES, 2011).

indiretas, vibrar as cordas às quais aquele fator está mais ligado”. (NEVES, 1968, p. 76). Podemos sintetizar sua análise nessa afirmação, pois a manifestação da negritude acontece de forma natural e não sendo a discussão principal do filme: relação de exploração econômica e social de uma comunidade pesqueira e a alienação religiosa que os impedem de lutar contra essa exploração.

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

Neves (1968) chega a afirmar que Barravento só não é a melhor representação do “gênero” do que Ganga Zumba (1964), de Carlos Diegues, na qual, considera realmente um filme negro “inteiramente baseado e desenvolvido sobre problema da cor. Nele, os personagens 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” (NEVES, 1968, p. 77-78).

Outro texto histórico e importante para esta discussão é também de um outro importante cineasta, Orlando Senna (1979), que buscou analisar o negro na história do cinema brasileiro até aquele período, a década de 70. E constatando o lugar de subalternidade deste grupo étnico e o histórico de personagens caricatos como “negro malandro” e a “mulata sexualizada”, ele afirma:

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

Esta constatação eu diria que não está muito diferente da realidade atual. Por uma outra perspectiva de análise, ele vai afirmar que nem os talentos e alguma valorização de artistas negros pelos trabalhos excepcionais de interpretação de nomes como Ruth Souza, Lídio Silva, Vera Regina, Lea Garcia, Mário Gusmão, Eliézer Gomes, Henricão Jorge Coutinho, Antonio Pitanga e a expressão maior desta estirpe, Grande Otelo não suficiente para alterar a

configuração campo do cinema nacional, uma vez que o poder econômico e ideológico de um filme estão nas mãos de produtores e diretores. (SENNÁ, 1979). Ele vai afirmar:

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

Indagação pertinente por que claramente se opõe à análise de David Neves (1968). Na proposta de Senna (1979), “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”. (SENNÁ, 1979, p. 226). O cineasta cita com bastante entusiasmo a estreia três atores que que nos anos 1970 começavam assumir a direção. Zózimo Bulbul estreou com um contundente curta-metragem chamado Alma no Olho (1973) baseado no livro do líder dos Panteras Negras Alma no Exílio; Waldir Onofre dirigiu As Aventuras de um Pandeiro (1977); e Antonio Pitanga esteve na direção do filme Na Boca do Mundo (1979).

Em nossa concepção, as análises e provocações feita por Senna (1979) continuam atuais, uma vez que, como mostramos a negação de uma identidade multiétnica em detrimento de uma estética euro-americana, é comprovação que a ideologia de branqueamento do XIX continua na *práxis* da classe média dominante que detém os meios de produção e consomem cinema, de uma maneira geral. Porém, hoje já vemos cenas de resistência de uma negritude que aos poucos têm conseguido construir suas narrativas e vem conquistando seu espaço neste campo de disputa. E com isso, atualizando o debate de sobre um Cinema Negro brasileiro.

Para o pesquisador e cineasta Joel Zito Araújo⁹ (2015), o ponto em comum na discussão de um Cinema Negro é a busca de uma afirmação de identidade negra. E acima de tudo, é a compreensão de que a realidade social é racista, e que nega no homem negro, na mulher negra e na criança negra os elementos de valorização identitários enquanto negros, tanto do ponto de vista estético como cultural.

A pesquisadora Maíra Zenun (2014), o Cinema Negro surge em oposição às imagens eurocêntrica/etnocêntrica, introduzindo novos referenciais sobre os sujeitos à margem do

⁹ Trecho da entrevista concedida para pesquisa no dia 23 de julho de 2015, em Belo Horizonte, Minas Gerais.

mainstream. Ou seja, um cinema que busca reconhecimento e valorização das populações negras.

O pesquisador Júlio Santos (2013) enxerga na proposta de um Cinema Negro, “uma resposta identificadora a determinadas demandas históricas, sociais e culturais, nas quais o ‘negro’ sugere uma adjetivação de pertencimento e reconhecimento de uma identidade ‘necessária’”. (SANTOS, 2013, p. 102). E o autor conclui:

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

3. Um (novo) Cinema Negro e negritude(s)

A manifestação das negritudes no cinema brasileiro deste início de século aos moldes do Movimento de Negritude, dada a elasticidade do conceito na contemporaneidade, como pontua o historiador Petrônio Domingues (2005). O que permitiu a compreensão desse universo racista e promover “uma defesa dos valores raciais do mundo negro. [...] uma libertação subjetiva: o negro deixou de sentir-se inferior e passou a ter orgulho de si mesmo”. (DOMINGUES, 2005, p. 39).

Porém, o autor alerta sobre o perigo de uma visão essencialista: “não existe negritude de maneira transcendental ou trans-histórica”. (DOMINGUES, 2005, p. 39). Nesse sentido, que afirmamos a manifestação de negritudes, tendo em vista a pluralidade de um grupo étnico-racial.

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

Nessa concepção, a manifestação de uma identidade negra será plural e diversa. Segundo Cuche (2002) não existe identidade em si só sendo ela sempre resultante de um processo relacional. “A identidade existe sempre em relação a uma outra. Ou seja, identidade e alteridade são ligadas

e estão em uma relação dialética. A identificação acompanha a diferenciação” (CUCHE, 2002, p. 183). Corroborando com esta ideia, para Hall (2009) estamos sempre em constante negociação, “não com um único conjunto de oposições que nos situe sempre na mesma relação com os outros, mas com uma série de posições diferentes” (HALL, 2009, p. 328). Ele conclui afirmando que a questão mais difícil no campo das identidades e antagonismo é o frequente deslocamento entre si.

Dito isto, é notório como essa multiplicidade de identidades, de histórias, olhares, visões de mundo se materializam nas telas. A nova geração de cineastas negros brasileiros ainda estão na margem. Alguns poucos têm conseguido fazer seu primeiro longa-metragem como é o caso do mineiro André Novais de Oliveira, lançou Ela Volta Na Quinta (2014). Sendo sucesso de crítica e conquistando diversos prêmios em festivais nacionais e internacionais. Oliveira também foi premiado na Quinzena dos Realizadores no Festival de Cannes com o curta-metragem Pouco Mais de um Mês (2013).

O capixaba Edson Ferreira lançou seu primeiro longa-metragem Entretornos (2015), o filme teve uma boa carreira nos festivais ganhando também prêmios nacionais e internacionais. Infelizmente, teve uma passagem muito curta pelo cinema, mas o filme faz parte da programação do Canal Brasil sendo exibido periodicamente. Edson já trabalha num próximo projeto de longa chamado, Estrada Partida, ainda sem data para execução.

Ainda não conseguimos identificar um longa-metragem dirigido por uma diretora mulher – como a pesquisa do GEMAA já havia nos mostrado. Porém, há uma vasta produção feminina de curtas-metragens. Nomes como Juliana Vicente, Yasmin Thayná, Larissa Fulana de Tal, Renata Martins e Viviane Ferreira são nomes que acreditamos em breve assistir numa produção de grande porte.

Queremos destacar o curta O Dia de Jerusa (2014), de Viviane Ferreira, que também foi selecionado para Quinzena de Realizadores do Festival de Cannes. O filme protagonizado pela atriz Léa Garcia (Jerusa), recebe a visita de Silvia (Débora Marçal), uma pesquisadora de opinião. No momento em que conhece Silvia, Jerusa a proporciona uma tarde inusitada repleta de memórias, convidando-a à compartilhar momentos de felicidade com uma “desconhecida”.

Considerações Finais

A manifestação das diversas negritudes por meio de um cinema que os represente, o Cinema Negro, é a ocupação de um espaço político, e mais do que isso, é re-construir uma narrativa dentro de um campo em que sua constituição esteve nas mãos de uma elite branca dominante em que expressa sua ideologia e visões de mundo. É verdade que a partir do Cinema Novo a representação negro no cinema alterou de forma significativa, configurando-se como uma tradição anti-racista. Entretanto, de acordo com Araújo (2006), não foi suficiente para sucumbir ou questionar o padrão estético tradicional do cinema brasileiro.

Como vimos somente nos anos de 1970 atores negros iniciando a carreira como diretores começaram apresentar obras consistente de uma negritude. Infelizmente, não vimos expansão de mais nomes e a consolidação deste Cinema. Entretanto, o que a pesquisa busca sinalizar é para este novo cenário. A emergência de um Cinema Negro impulsionado, principalmente pelas políticas públicas do campo do audiovisual dos últimos anos. Acirrando ainda mais os locais de disputas e revelando uma negritude diversa e rica, na qual, o grande beneficiado é cinema brasileiro que ensaia o início de política para diversidade.

Por fim, estes agentes sociais que disputam uma instância de poder neste campo, neste caso, ocupar o cargo de direção de um filme não se contentando mais em apenas atuar. É ter o poder de contar a sua história, expressar a sua subjetividade. E foi isso que resumiu ainda na década de 50 do século passado, Guerreiro Ramos, um dos maiores intelectuais negros do Brasil e um dos fundadores do Teatro Experimental do Negro:

Trata-se de que, até hoje, o negro tem sido mero objeto de versões de cuja elaboração não participa. Em todas estas versões se reflete a perspectiva de que se exclui o negro como sujeito autêntico. Autenticidade - é a palavra que, por fim, deve ser escrita. Autenticidade para o negro significa idoneidade consigo próprio, adesão e lealdade ao repertório de suas contingências existenciais, imediatas e específicas. E na medida em que ele se exprime de modo autêntico, as versões oficiais a seu respeito se desmascaram e se revelam no seus intuitos mistificadores, deliberados ou equivocados. O negro, na versão de seus "amigos profissionais" e dos que, mesmo de boa-fé, o veem de fora, é uma coisa. Outra é - o negro desde dentro. (RAMOS, 1957, p. 199).

REFERÊNCIAS

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

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

CARVALHO, Noel dos Santos. Esboço para uma história do Negro no Cinema Brasileiro. In: DE, Jeferson. Dogma feijoadá - o cinema negro brasileiro. São Paulo. Imprensa Oficial, 2005.

CUCHE, Denys. A noção de cultura nas ciências sociais. São Paulo: EDUSC, 2002.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. Mediações – Revista de Ciências Sociais, Londrina, v. 10, n.1, p. 25-40, jan.-jun. 2005.

IKEDA, Marcelo. Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos. São Paulo : Sammus, 2015.

KELLNER, D. A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

NEVES, David. O cinema de assunto e autor negros no Brasil. Adernos Brasileiros: 80 anos de abolição. Rio de Janeiro: Ed. Cadernos Brasileiros, ano 10, n. 47, p. 75-81, 1968.

RAMOS, Guerreiro. Introdução crítica à sociologia brasileira. Rio de Janeiro, Andes, 1957.

RODRIGUES, João Carlos. O negro brasileiro e o cinema. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

SANTOS, Júlio César dos. A quem interessa o Cinema Negro?. Revista da ABPN • v. 5, n. 9 • nov.–fev. 2013.

SENNA, Orlando. Preto e branco ou colorido: o negro e o Cinema Brasileiro. Revista de Cultura Vozes. Nº 3. 1979.

SILVERSTONE, Roger. Por que estudar a mídia?. São Paulo: edições Loyola, 2002.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

HALL, Stuart; Que “negro” é esse na cultura popular negra?. In: __HALL, Stuart; SOVIK, Liv (Org.). Da diáspora: identidades e mediações culturais. 1. ed. atual. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2009.

ZENUN, Maíra. Cinema Negro: sobre uma categoria de análise para a sociologia das relações raciais. Site Fórum Itinerante de Cinema Negro. 2014. Disponível: Link 1: <http://ficine.org/?p=1097>

Filmografia

Alma no Olho, Zózimo Bulbul (1973)

Barravento, Glauber Rocha (1962)

Ela Volta na Quinta, André Novais de Oliveira (2014)

Entretornos, Edson Ferreira (2015)

O Dia de Jerusa, Viviane Ferreira (2014)

O Senhor do Tempo, Edson Ferreira (2012)

Um Pouco Mais de Um Mês, André Novais de Oliveira (2013)