CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA

CELSO SUCKOW DA FONSECA –CEFET/RJ

DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO -DIPPG

CENTRO AFROCARIOCA DE CINEMA: TERRITORIALIDADES, IDENTIDADES E MEMÓRIAS DO CINEMA NEGRO.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-Raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Relações Étnico-Raciais.

Orientador: Dr. Samuel Silva Rodrigues Oliveira

Rio de Janeiro
Fevereiro/2021

Centro Afrocarioca de Cinema: territorialidades, identidades e memórias do cinema negro.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

Erickson dos Anjos Amaral

Aprovado por:

_____

Presidente, Prof. Dr. Samuel Silva Rodrigues de Oliveira (orientador)

_____

Prof. Dr. Roberto Carlos Silva Borges (CEFET - RJ)

_____

Prof. Dr. Rodrigo De Almeida Ferreira (UFF)

Rio de Janeiro
Fevereiro / 2021

Ficha catalográfica elaborada pela biblioteca central do CEFET/RJ

A485 Amaral, Erickson dos Anjos
Centro Afrocarioca de Cinema: territorialidades, identidades ememórias do cinema negro / Erickson dos Anjos Amaral — 2021.
147f. + anexo : il. color. , enc.

Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2021.
Bibliografia : f. 143-147
Orientador: Samuel Silva Rodrigues Oliveira

1. Negros no cinema – Brasil. 2. Cinema – Brasil. 3. Arte – História. 4. História oral. 5. Territorialidade humana. I. Oliveira, Samuel Silva Rodrigues (Orient.). II. Título.

RESUMO

O objetivo principal da pesquisa foi analisar aspectos da história do Centro AfroCarioca de Cinema e melhor compreender a sua importância para o fortalecimento do cinema negro enquanto projeto político e estético, a partir dos anos 2000. A perspectiva foi a de viabilizar a continuidade das análises das propostas de cinema negro dos agentes culturais pertencentes à construção desse espaço. O estudo faz uso da metodologia de história oral e do debate de memória social, no intento de entender os caminhos das lutas antirracistas no cinema e no audiovisual brasileiro. Além disso, vislumbrou observar a problemática sobre o cinema negro enquanto projeto político e estético em construção, através da multiplicidade de propostas.

Palavras-chave: Centro AfroCarioca de Cinema; Cinema Negro; Memória e História Oral; Territorialidades.

ABSTRACT

The main objective of the research was to analyze aspects of the AfroCarioca Cinema Center's history and better understand its importance for the strengthening of black cinema as a political and aesthetic project, starting in the 2000s. proposals for black cinema by cultural agents belonging to the construction of this space. The study uses the methodology of oral history and the debate of social memory, in an attempt to understand the paths of anti-racist struggles in Brazilian cinema and audiovisual. In addition, he envisioned observing the problem of black cinema as a political and aesthetic project under construction, through the multiplicity of proposals.

Keywords: Centro AfroCarioca de Cinema; Black Cinema; Oral History and Memory; territoriality.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO **10**

INTRODUÇÃO **15**

1. Cinemas, relações raciais e territórios **24**

1.1 Sobre o conceito de território e territorialidade no campo do cinema e audiovisual nacional 25

1.2 As questões étnico-raciais no campo cinematográfico nacional nos últimos 30 anos 32

1.2.1 "Festival de Brasília, "Vazante" e a branquitude no campo do cinema 39

2. O movimento do cinema negro **45**

2.1- Manifesto Gênese do Cinema Negro Brasileiro (2000) e Manifesto de Recife (2001) 48

2.2. Zózimo Bulbul: marcos estéticos e políticos do cinema negro 53

2.2.1 A trajetória de um artista 56

2.2.2 Criação do Centro AfroCarioca de Cinema 81

Parte II- História Oral e cinemas negros **86**

3- Identidades e memórias: análise das entrevistas dos agentes do Centro AfroCarioca De Cinema **86**

3.1 Entrevistados: trajetória, vida e obra 86

3.1.1 Ierê Ferreira 86

3.1.2- Paulinho Sacramento 88

3.1.3 Viviane Ferreira 90

3.2 Propostas de cinema negro dos agentes culturais do Centro AfroCarioca de Cinema 94

3.3 Zózimo Bulbul, Presente! 108

4. Conexões Afrodiaspóriacas realizadas no Centro AfroCarioca De Cinema **116**

4.1 Portais Afrodiaspóricos: Centro AfroCarioca de Cinema e Fespaco 122

4.2 Portais Afrodiaspóricos: Centro AfroCarioca de Cinema e FESMAN 130

4.2.1 “Renascimento Africano”.....135
Considerações parciais.....143
Referências.....148
Anexos.....153

APRESENTAÇÃO

É preciso autorizar o texto da própria Vida.
(Ponciá Vicêncio, Conceição Evaristo)

Inicio esta travessia assentando o corpo-templo na poesia vida de Conceição Evaristo. O permitir da própria vida acontecer, abordada pela escritora, atravessa-me em primeiro momento como oportunidade de reverência aos caminhos que permitiram no coração do aqui e agora pulsar vida.

Mergulhado nesse movimento, começo a caminhar batendo cabeça às pessoas antecedências, saberes e espíritos antecedências e acontecimentos antecedências. Reverencio, assim, tudo isso que invoco como ancestral, cujo elementar apresenta-se quando se posiciona no ventre do presente e nas diversas cartografias do devir o que veio antes.

À guisa de referências iniciais, apresento, assim, como um dos quilombos da minha trajetória a casa de vó Gina. Foi no vivenciar das intimidades com a vida dessa ancestral próxima que atravessei minha infância e adolescência. Morando com vó Gina, recebi desde cedo o que ela chama de "fundamentos do existir", que é crescer na vida sendo saber. Apesar de não ter vivenciado oportunidades de conclusão dos seus estudos, conseguiu com seu trabalho de empregada doméstica possibilitar aos filhos e aos netos o direito à educação.

Dos seus quatros filhos, três possuem graduação completa: meu pai Geraldo (Direito), tia Naninha (Serviço Social) e tio Vinicius (Economia). O meu padrinho Flávio, o filho mais velho, trabalha como bibliotecário na PUC. Estudar na casa da minha vó é alimento primordial que representa abrir caminhos da vida. Por isso, o estudo é nossa forma de comungar afetos no sentido do acolhimento da trajetória da família. E, ao mesmo tempo, gesto de entrega no lidar com os desafios diários que surgem no exercício contínuo de abrir caminhos do existir via educação.

Exemplo desse processo, de vivenciar a educação enquanto espaço de acolhimento e entrega, é a fase que vivencio, ainda na infância, de ver meu pai e minha tia atuarem profundamente no campo da educação na Baixada Fluminense. Ambos

participaram do pré-vestibular para negros e carentes em São João de Meriti, concomitantemente às suas entradas na PUC através de políticas de ações afirmativas da instituição.

Essa fase atravessou-me de forma intensa, no sentido de receber a construção do ato de estudar enquanto afetos e responsabilidades do viver. A possibilidade de maior contato com meu pai e tia era ir com eles para o PVNC[1], já que durante a semana poucos os via devido às suas cargas de horários de estudo e trabalho.

Experienciei, nesse período, uma diversidade de situações, como assistir aulas de história ministradas por meu pai; participei dos eventos e festas para arrecadações de verbas para manutenção do PVNC e vivenciei algumas reuniões. A princípio, as vivências do PVNC me atravessavam como gestos de possibilidades de estar mais próximo ao meu pai e tia; expandir os afetos com pessoas diferentes.

Hoje, refletindo sobre aquele momento, pontuo que, de certa maneira, foi nesse período que começaram a reverberar em minha jornada as questões relacionadas a ser uma pessoa negra no Brasil.

Questões relacionadas à identidade racial, à luta contra o racismo e à inserção dos negros no ensino superior público de qualidade eram constantemente refletidos nas reuniões do PVNC. As vivências desse momento, mesmo sem ter a dimensão das profundidades das experiências daquele período, são elementos estruturantes da constituição dos caminhos presentes nas escolhas realizadas até aqui em minha trajetória.

Quando ingresso na UFF, na faculdade de História, em 2010, a minha escolha se estruturou em grande medida nas memórias que possuía das vivências no PVNC. Experiências que rememoravam e reverberava o caminho do estudo na universidade enquanto territórios de potencialidades dos afetos e responsabilidades na luta contra o racismo.

Na UFF, se intensifica a relação questão racial e educação. Participo da criação do movimento *História do Samba*. Esse movimento possuía como objetivo ocupar espaços públicos com as diversas referências das culturas afrobrasileiras. Construo oficinas, como estagiário do PIBID[2] nas escolas públicas de Niterói, centradas nas artes

[1] Pré vestibular para negros e carentes.

[2] Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência.

afrobrasileiras com os suportes da música e literatura enquanto práticas de ensino. Nesse período, começo a tocar profissionalmente no Grupo de Samba *Butiquim*; participo do evento Feira Preta, em São Paulo, e nas rodas dos sindicatos dos professores da rede pública do Rio de Janeiro.

Na UFF, desenvolvo como pesquisa de conclusão de curso a monografia que possuía como temática a formação das identidades dos integrantes da Roda de Samba da Pedra do Sal. A relação com as artes é, junto ao estudo, um dos caminhos que se germinou na casa de vó Gina e que vem se assentando na jornada até os dias de hoje. Seja a paixão pela música cultuada nas rodas de samba no quintal de vó, nos bailes do sinal do PVNC, da minha passagem na bateria mirim da Pimpolhos da Grande Rio; nos sambas que frequento com minha mãe e amigos, a arte vem sendo um desses territórios que permitem minha existência como possibilidade.

Realizada essa breve apresentação, reitero que é desses aquilombamentos da vida que a relação arte e ciência são construídas enquanto possibilidades. É nas encruzilhadas[3] da arte com a educação que gestualizo o caminhar "Autorizando o texto da minha própria vida".

É nesses territórios e suas encruzilhadas que tenho constituído os passos como músico, poeta e pesquisador no âmbito da ciência. As redes de relações que experiencio são construções/vivências dessas encruzilhadas. Os atos de reflexões sobre as questões relacionadas às construções identitárias nesses diversos quilombos da vida estão inscritos nesses diversos territórios que reverencio assentando no coração do presente: a vida enquanto território de possibilidades do existir em consonância com o que versam as diversas polifonias das negritudes existentes no Brasil e em outras diásporas.

A partir disso, "autorizar o texto da própria vida" é gesto de reverência como que, igualmente, é um se colocar contínuo nas veredas de se fazer acontecer nas diversas cartografias da vida. Se fazer acontecer está inscrito nos compromissos cotidianos germinados nas encruzilhadas da cultura e educação. Com isso, refletir sobre os processos de formações identitárias dos sujeitos de epiderme negra no Brasil, assim

---

[3] Na cosmovisão afro-brasileira, a encruzilhada é onde as diferenças se cruzam em caminhos plurais, sem se fundirem, onde o processo de subjetivação é um puro processo; as diferenças subsistem. (DOS ANJOS, 2006).

como se colocar na luta contra o racismo se apresentam com gestos de responsabilidades e afetos com esses quilombos da vida que estão assentados em minha trajetória.

A relação com o cinema está inserida nesses quilombos e redes de relações em construções. O primeiro contato com o cinema negro aconteceu em 2017, no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul. Nessa experiência, o que impactou de forma profunda foi ver o Cine Odeon, em sua capacidade máxima, ocupado por pessoas negras para assistirem filmes de realizadores negros (as).

A segunda experiência foi marcada por ter amigos com filmes selecionados para o Encontro de cinema negro Zózimo Bulbul realizado em 2018. Aspectos como uma profunda articulação da juventude negra na área do cinema, como vistos na produção dos filmes *Fé Menina* (2017) e *Tia Ciata* (2017)[4], acesso aos filmes e da trajetória de Zózimo Bulbul foram fatores que me impactaram e aproximaram do cinema.

Com isso, no processo seletivo de mestrado em Relações Étnico-Raciais do Cefet, enxerguei a oportunidade de escrever um projeto que abordasse essas experiências recentes que me impactaram e, do mesmo modo, poder dar prosseguimento ao trabalho de análise das formações identitárias de negros(as) no Rio de Janeiro no campo cultural e seus impactos na luta contra o racismo no Brasil.

Centro Afrocarioca de Cinema: territorialidades, identidades e memória do cinema negro é reverência aos caminhos que me habitam e venho tecendo/descobrindo nas encruzilhadas da arte com a ciência. É igualmente inscrições de gestos, afetos, responsabilidades e compromissos com os diversos aquilombamentos que estou inserido e têm como matriz motricidade de elo no coração do tempo tornar as escrevivências de corpos de negros (as), no curso da vida, terreiro de possibilidades existenciais. Por isso, a essa possibilidade de travessia em curso, abraço e agradeço: aos Orixás, à Mãe Sonia de Xangô e aos meus irmãos de axé do Ilê Ti Obá Mi, a toda família dos Anjos e Amaral e Vó Gina e Vó Minervina.

Abraço e agradeço aos mestres e amigos Paulinho Sacaramento e Ierê Ferreira pela partilha dos caminhos generosamente materializados nas entrevistas. Agradeço à

[4] Filmes realizados pelo coletivo Mulheres de Pedra. Coletivo que possui como objetivo valorizar o protagonismo da mulher negra na construção de outros mundos nos quaais as relações se tecem através da arte, da educação, da economia solidária e da diversidade cultural. O coletivo localiza-se em Pedra de Guaratiba, Zona Oeste do Rio de Janeiro. https://www.facebook.com/MulheresDePedra/ acesso em: 05/01/21

minha irmã amiga Heloíse Costa pelo incentivo/orientação no processo seletivo de mestrado para o PPRER e pelo carinho no processo de correção desta pesquisa.

Abraço e agradeço aos meus amigos e orientadores Samuel Oliveira e Roberto Borges por toda travessia afetiva e intelectual em todo processo. Ao professor Rodrigo Almeida, pela presença na banca e partilha dos seus saberes.

Agradeço também a todos os alunos e professores do curso de Relações Étnico-Raciais do Cefet (visíveis e os que se ancestralizaram) que vêm fortalecendo o PPRER enquanto quilombo compromissado com a luta antiracista. Reitero, também, o agradecimento à CAPES que, sem a materialidade do financiamento da pesquisa, principalmente nesse período de pandemia, não conseguiria construir este estudo de maneira dedicada.

Abraço e agradeço aos meus amigos e amigas Natan Oliveira, Zé Duarte, Gabriel Paz, Camila Cardozo, Mari, Bia, Matheus Camará, Matheus, Vértices Escritas Negras, aos irmãos do *Prece ao Tempo*, Thaiane Teixeira, Krizan, Fabiana, Roberta Machado, Natasha Frast, Vinicius do Vale, Tia Elk, Rogério Família e aos amigos que residem comigo em Vila Isabel.

Abraço e agradeço a Zózimo Bulbul, ao Centro AfroCarioca de Cinema, Viviane Ferreira, Macário, a todos os profissionais e pesquisadores que se dedicam ao cinema negro.

Abraço e agradeço a todos por acolher e partilhar frequências existenciais ao corpo-templo nessa travessia no Aiê.

Laroiê EXU!

Zara Tempo!

Dedico este trabalho à minha Vó Gina,
Meu pai, Geraldo,
Minha mãe, Soninha,
e toda a familía Amaral Dos Anjos.
Às forças ancestrais visíveis e invisíveis
e a Zózimo Bulbul.

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa, intitulada *Centro Afrocarioca de Cinema: territorialidades, identidades e memória do cinema negro* se insere no campo de pesquisa que tem como lócus de análise observar o desenvolvimento de uma produção cinematográfica e de audiovisual compromissada com a luta antirracista no Brasil.

A pesquisa está vinculada à linha de pesquisa *Pensamento e Políticas Públicas: Dimensões Institucionais das Relações Étnico-Raciais* do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Relações Étnico-Raciais do Cefet. O estudo faz parte do projeto *O Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul- seu impacto na produção fílmica brasileira: Identidades, história pública e antirracismo*, submetido ao CNPq pelos pesquisadores pertencentes ao quadro docente, Samuel Oliveira e Roberto Borges.

O trabalho possui como foco o Centro AfroCarioca de Cinema, criado em 2007 pelo ator e cineasta Zózimo Bulbul, referência no campo cinematográfico nacional e afrodiaspórico. O CACC[5] tem se notabilizado nacionalmente e internacionalmente como espaço fundamental para o processo de visibilização das diversidades de experiências culturais dos negros construídas no Brasil e nas diásporas. Apresenta-se também como lugar elementar na luta contra o racismo no campo do audiovisual e na sociedade brasileira como um todo.

O processo de desenvolvimento da pesquisa possui como materialidade de conhecimento a geração de dados através da produção de entrevistas. As entrevistas que fazem parte do corpo deste trabalho são a do artista visual Paulinho Sacramento, realizada com o professor Samuel Oliveira, no dia 23 de junho de 2018, e com o fotógrafo Ierê Ferreira, realizada nos dias 7 de dezembro de 2019 e 7 dezembro de 2020. A terceira entrevista utilizada é da cineasta e diretora Viviane Ferreira, realizada pelo pesquisador Adriano Domingos Monteiro, disponível em sua pesquisa denominada *Os territórios simbólicos do Cinema Negro: racialidade e relações de poder no campo audiovisual brasileiro* (2017). Soma-se às entrevistas o depoimento de Zózimo Bulbul ao cineasta Jeferson De, que compõe o livro *Zózimo Bulbul: uma alma carioca* (2014).

[5] Centro AfroCarioca de Cinema.

As escolhas dos entrevistados se referenciam em alguns motivos. O primeiro é a sua ligação com o Centro AfroCarioca de Cinema e com Zózimo Bulbul. No site do Centro, encontra-se uma lista, a qual serve de base para pesquisa, de pessoas fundamentais para formação do CACC. Destacaria, também, a exequibilidade do processo de entrevista. No caso de ambos, já os conhecia devido à rede de relações dos espaços artísticos nas quais também faço parte enquanto músico e poeta.

Os pesquisadores Álvaro Francisco de Britto Júnior e Nazir Feres Júnior assinalam que a utilização da técnica de entrevista tem sido cada vez mais utilizada em trabalhos científicos (FERES; BRITTO, 2011, p.237). Ambos os pesquisadores indicam como fator da expansão da técnica de entrevista em trabalhos científicos a possibilidade de o pesquisador gerar novas formas de conhecimento nos processos de investigações dos fenômenos estudados, os quais não seriam possíveis somente através dos estudos bibliográficos e da observação do campo.

Sobre as potencialidades da utilização da técnica de entrevista na qualidade de procedimento de produções de conhecimento, a pesquisadora Elisa Ribeiro também contribui destacando que, no processo de investigação do problema de pesquisa, a geração de dados permite:

> conhecer sobre atitudes, sentimentos e valores subjacentes ao comportamento, o que significa que se pode ir além das descrições das ações, incorporando novas fontes para a interpretação dos resultados pelos próprios entrevistadores (RIBEIRO, 2008, p. 241).

A "incorporação de novas fontes para interpretação" do fenômeno estudado, destacada pela pesquisadora Elisa Ribeiro e pelos pesquisadores Álvaro Francisco de Britto Júnior e Nazir Feres Júnior, apresentam a técnica de entrevista como procedimento de pesquisa que possibilita a produção de conhecimento sobre as ações humanas.

A entrevista concebida, igualmente, enquanto procedimento de produção de conhecimento atribui à presente pesquisa, um constante diálogo com a metodologia de análise qualitativa. Isso se desenvolve no sentido de uma postura de investigação e reflexão sobre CACC que convida ao pesquisador ao exercício constante de abertura do olhar para a compreensão das diversidades dos cenários da vida social dos agentes culturais pertencentes ao centro cultural.

A metodologia Qualitativa Interpretativa contribui, do mesmo modo, no processo de investigação fomentando análises que articulam conhecimento particular, específico, da ecologia da vida e da experiência dos agentes do CACC. Segundo o pesquisador Frederick Erickson (1990), esse cruzamento entre camadas particulares e universais do conhecimento apresenta desafios e tarefas ao pesquisador nas construções das análises:

> A tarefa do pesquisador interpretativo é descobrir as maneiras, específicas em que as formas locais e não locais de organização social e cultural se relacionam com as atividades de pessoas específicas no processo de fazer e conduzir a ação social em conjunto (...). A tarefa do analista é expor as diferentes camadas de universalidade e de particularidade que se apresentam no caso específico sendo examinado (ERICKSON, 1990, p.106-108).

Segundo esse prisma, Frederick Erickson argumenta que o critério primordial de validade para o exercício de investigação e de reflexão realizados pelo pesquisador é a compreensão dos sentidos das ações conforme esses sentidos se definem das perspectivas dos agentes. Com isso, a entrevista relacionada com a metodologia qualitativa interpretativa possibilita a geração de dados no contato do entrevistado com entrevistador. Além disso, potencializa a entrevista como território de produção de conhecimento.

O uso da técnica da entrevista está, na presente pesquisa, relacionado à metodologia de História Oral. Assim, a geração de dados no processo de realização das entrevistas que compõem o trabalho é entendida como materialidade do conhecimento, construída na ação dialógica entre entrevistado e entrevistador.

De acordo com Alberti,

> Ao mesmo tempo, um relato de ações passadas e um resíduo de ações implicadas na própria entrevista. Com uma diferença, é claro: enquanto na autobiografia há apenas um autor, na entrevista de história oral há no mínimo dois autores- o entrevistado e o entrevistador. Assim, mesmo que o entrevistador fale pouco, para permitir os entrevistados narrar suas experiências, a entrevista que ele conduz é parte do seu próprio relato científico, acadêmicos- sobre ações passadas (ALBERTI, 1996, p. 4).

Tendo em vista essa especificidade dialógica da história oral apresentada pela antropóloga Verena Alberti, ressalta-se assim que as entrevistas são entendidas como ações "desencadeadas tanto pelo entrevistado como pelo entrevistador" (ALBERTI, 1996, p.4). Fator esse que diz, da mesma forma, sobre um exercício de uma postura ética do entrevistador que privilegia "a recuperação do vivido conforme por quem viveu" (ALBERTI, 1996, p. 2).

Essa postura coloca uma reflexão importante para forma na qual foram conduzidas as entrevistas na presente pesquisa. A abordagem da antropóloga se refere à "impossibilidade de se resgatar a continuidade do vivido rompido pelo pensamento" (ALBERTI, 1996, p.2). Segundo essa perspectiva, o que se ressalta é que historiadores e cientistas sociais possuem como lócus de análise as próprias "formas de conceber o passado" (IDEM).

A partir disso, a entrevista é concebida como relato de ações de passado e, simultaneamente, é encarada como resíduo de ações implicadas na própria entrevista. Esta, como resíduo de uma ação interativa, apresenta comunicações entre entrevistado e entrevistador em que suas ações implicadas nas formas de concepções do passado são fontes e objetos de estudo.

Pontua-se, assim, que a escolha da metodologia de história oral não está assentada no "ineditismo de alguma informação" e "tampouco no preenchimento de lacunas de que se ressentem os arquivos de documentos escritos ou icnográficos". (IDEM). Esses aspectos metodológicos e teóricos balizam a presente pesquisa no sentido de inscrevê-la na oportunidade que a história oral oferece de desenvolver toda uma postura em relação "às configurações socioculturais, as conjunturas históricas" (IDEM) que privilegiam a recuperação do vivido conforme quem viveu.

O exercício dessa postura vem se construindo centrando o processo de construções de entrevistas na perspectiva da relação entre a história social e a trajetória individual de cada entrevistado. Com essa postura, os roteiros para realização das entrevistas foram organizados em duas partes: a primeira concentra-se na "história de vida da pessoa", ou seja, perguntas como origem familiar, escolha profissional e identidade étnico-racial. No segundo momento, as perguntas se direcionam para a relação do entrevistado com o Centro AfroCarioca de Cinema e o artista Zózimo Bulbul.

Nesse cenário, as entrevistas são recebidas enquanto fontes históricas e, também, como objeto de análise. Um dos objetivos investigativos foi analisar como as entrevistas se articulavam com os diferentes contextos sócio-históricos, o que é falado com ênfase, o que é silenciado e cristalizado.

A escolha da metodologia de história oral contribuiu, também, para a análise das relações entre memória coletiva e individual[6] nas construções dialógicas de interpretações do passado e possibilitou maior entendimento sobre diferentes trajetórias e lugares sociais dos indivíduos.

No campo do cinema e audiovisual, as representações da memória, as leituras sobre o passado e as histórias são disputadas no intento de se impor uma representação legítima das práticas e estéticas cinematográficas. Portanto, de acordo com as posições dos indivíduos e grupos que rejeitam, negam ou reivindicam uma categoria estética, aparecem novas representações sobre o passado e expectativas de ações e comportamento. Logo, as construções das entrevistas de história oral possuíram como objetivo salientar a forma pela qual a categoria estética e política do "cinema negro" tem se vinculado às disputas de memória.

As entrevistas produzidas se apresentam também como interessante campo de estudo, o que permite a realização de análises comparativas com outras materialidades que versam conhecimentos sobre as temáticas estudadas na presente pesquisa. Neste caso, foram realizadas análises entre as próprias entrevistas; entre as entrevistas e os arquivos de documentos cedidos pelos entrevistados; entre o que os entrevistados relatam e o que dizem os pesquisadores sobre o mesmo tema.

O trabalho de história oral se utiliza recursos teóricos de diferentes disciplinas das ciências humanas (ALBERTI, 2005). Tendo em vista esse aspecto, o processo de análise de documentos como jornais, cartilhas e cartazes; banner, fotografias produzidas pelos agentes culturais do CACC contidos nos arquivos do Centro e dos entrevistados foram cruzados com as referentes bibliografias sobre o tema.

[6] Segundo Porteli, a entrevista de história oral pode ser entendida como fruto de um jogo de "entre olhares", um diálogo interativo do pesquisador(ra) com os(as)entrevistados(as). Logo, a entrevista não é recebida enquanto registro da memória coletiva, mas sim, como uma performance oral em que se articulam as perspectivas coletivas e as trajetórias singulares, que possibilitam compreender uma dimensão do passado e sua relação com o presente. (PORTELLI,2010, p.19-20).

Esse caráter interdisciplinar da história oral otimizou a pesquisa, possibilitando diálogos entre pesquisadores de diversas áreas, como Joel Zito Araújo, Muniz Sodré, Janaína Oliveira, Noel Carvalho, Robert Stam, Roberto Borges e Samuel Oliveira para os debates referentes às questões raciais nos segmentos do audiovisual (cinema, televisão e plataformas digitais). Nos debates relacionados à história oral, memória e identidade, os referencias são os debates ofertados por Verena Alberti, Michael Pollack, Alberti Portelli e Robert Frank. Para as questões identitárias e sobre a temática das territorialidades, as obras de Paul Giroy, Júlio Tavares e Marco Aurélio Saquet.

Esses territórios de pesquisas nos campos teórico e metodológico somaram-se às pesquisas do GEMMA[7] (2002-2012) e da Ancine[8] (2016) sobre a situação do cinema nacional, referente às questões de gênero e raça que, junto às entrevistas e aos acervos documentais cedidos pelos entrevistados, foram primordiais para melhor compreensão das "redes de relações, formas de socialização e canais de ingresso na carreira, bem como investigar estilos políticos específicos dos indivíduos e grupos" (ALBERTI, 2004, p. 24-25) dos agentes culturais pertencentes ao CACC.

A observação das redes de relações e suas formas de socialização nos quais os entrevistados estão inseridos versam também para questão de como os agentes culturais entrevistados do CACC concebiam o passado de suas trajetórias. Como já abordado aqui no texto, as formas de conceber o passado são tratadas como objeto de estudo. Observação que se estruturam na especificidade permitida pela história oral de ser campo propício para "o estudo da subjetividade e das representações dos passados tomados como dados objetivos" (ALBERTI, 2004-a, p.42) inferindo assim, sobre a realidade e o entendimento do passado.

Essa característica da história oral auxiliou a pesquisa em direção ao aprofundamento das análises sobre as subjetividades e representações do passado nas narrativas dos entrevistados. Contribui também nas análises das memórias mobilizadas pelos agentes culturais do CACC no processo de estruturação de suas identidades.

Na presente pesquisa, a relação memória e identidade se estruturou "não apenas na compreensão de como o passado é concebido pelas memórias e sim fundamentalmente como essas memórias se constituíram" (ALBERTI, 1996, p. 9). A

[7] Grupo De Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa-IESP-UERJ

[8] Agência Nacional de Cinema.

memória compreendida enquanto fato abre perspectivas analíticas no sentido de que: a história da memória e dos acontecimentos apresentados pelo entrevistado pode ser recebida enquanto objeto de estudo.

Segundo Robert Frank (2012), a memória compreendida como objeto de estudo se apresenta, igualmente, como presente do passado. Essa reflexão do pesquisador demarcar que "O conhecimento do passado dito objetivo não basta para explicar o presente, sendo preciso acrescentar-lhe o conhecimento da percepção presente do passado. Esse 'presente do passado' é precisamente a memória" (FRANK, 1992, p.67). A memória, assim, é compreendida como território que permite melhor compreensão das identidades que ela estrutura quando mobilizadas pelos agentes sociais.

As memórias enquanto presente do passado e fonte de estruturação das identidades tornam-se evidentes nas falas dos agentes culturais que constituíram a formação do CACC. Um exemplo é a entrevista de Zózimo Bulbul disponibilizada no site do CACC, em que ele rememora sua experiência em Burkina Farso, em 1997, e como ela impactou suas ações no Brasil no campo do cinema, quando diz que: "Foi uma surpresa muito grande, eu fui muito bem recebido, desde o aeroporto até o hotel e durante o festival fui respeitado como preto brasileiro, cineasta, convidado do festival"[9].

Todo esse impacto de ser respeitado se relaciona com as identificações de Zózimo, recebido como preto brasileiro (identidade étnica-racial) e cineasta (profissão). Pode-se observar, da mesma forma, essa relação de memórias estruturando identidades no desenvolvimento de todo um trabalho exposto no site do CACC voltado para apresentação de documentos referentes às trajetórias de Zózimo Bulbul e do centro cultural apresentada em jornais, cartilhas, entrevistas, fotografias e informes. No site, se encontram um espaço celebratório denominado "Quem somos", onde são elencados nomes de pessoas importantes na formação do Centro AfroCarioca de Cinema[10].

[9] http://afrocariocadecinema.org.br/os-encontros/. Acesso em05/12/2018

[10]Alexandre Rosa,Alexandre Tadeu,Amadou Lamine Faye,Ana Beatriz Silva,Antônio Pitanga,Benedita da Silva,Benedito Sérgio,Brigite Vayner,Brizola Neto,Carlos Renato,Carmen Luz,Celso Lemos,Cláudia Miranda,Debora Almeida,Duddu Rodrigues,Edson Santos,El Hadji Diallo,Ele Semog,Elisa Larkin,Eloi Ferreira,Francisco Antonio Vieira Cordeiro,Gato Larzem, Hilton Cobra, Ierê Ferreira,Ivanir dos Santos, Jeferson De, Joel Zito Araújo,Jorge Gonzaga, Júlio César Tavares, Jurema Batista, Léa Garcia, Lelette Coutto, Luiz Antônio Pillar, Luiz Fernando Lobo, Luiza Bairros, Madiagne Diallo ,Mansour Sora Wade, Maria Arlete, Maria do Rosário Malcher, Maria Elisa Luna, Martvs das Chagas, Milton Gonçalves, Orkestra Rumpilezz, Paulo Magulas, Renato santos, Rigoberto Lopes, Robertinho Silva, Roberto Guimarães, Rubens Barbot, Ruth Pinheiro, Sebastiana Arruda, Sergio Mota, Stephan Nercessian,Taís

Esse processo de investimento das estruturações das identidades através da valorização da memória afrobrasileira e das diversas diásporas tem por função de, como relatado no site do CACC, "abrir caminhos, de aumento de autoestima e da compreensão do mundo através da arte cinematográfica, que proporciona sua integração com a educação, da compreensão da importância da cultura africana e de sua influência na cultura brasileira" [11].

Essa forma de valorizar a memória relacionada aos assentamentos das identidades tangencia o debate colocado por Michael Pollack de que a memória é "elemento constituinte de sentimento de identidade, tanto individual como coletiva" (POLLACK, 1992, p.204). Fatores como abordagem das culturas africanas e suas influências na cultura brasileira realizada pelo CACC são, do mesmo modo, importantes por oferecer nesse processo "sentimentos de continuidades e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si" (IDEM).

Realizada essa breve apresentação sobre a pesquisa no que concerne aos aspectos metodológicos e teóricos estruturantes para o desenvolvimento das questões que norteiam o presente trabalho, tais como: estéticas afrodiaspóricas, cinema negro; interação identidades e memórias dos atores sociais e culturais do CACC, relacionadas ao debate sobre as questões raciais no cinema nacional no tempo presente.

Ressaltam-se, ainda, que no trato das fontes orais, as representações narradas pelos entrevistados não são recebidas como "voz única" do saber. Por isso, há todo um exercício de problematização e questionamentos, no qual acontece a comparação com outras materialidades do conhecimento e entre elas mesmas.

A pesquisa está organizada em duas partes: na primeira parte, denominada *Cinemas, Relações raciais e Territórios,* são apresentadas análises sobre as constituições de propostas de cinema negro na virada do século XX para o XXI. A análise se dá, especificamente, através de uma breve historicização do movimento Dogma Feijoada (2000), Manifesto de Recife (2001) e a relação de ambas as propostas de cinema negro com a trajetória do cineasta Zózimo Bulbul.

Alves, Tuca Moraes, Vânia Lima,Viviane Ferreira,Vovó Maria e Zulu Araújo http://afrocariocadecinema.org.br/os-encontros/. Acesso em05/12/2018

[11] http://afrocariocadecinema.org.br/os-encontros/. Acesso em05/12/2018

Esse primeiro momento foca no processo histórico das construções de estética e de narrativas políticas que disputaram com o cinema maistream as formas de representação da população negra e o acesso às políticas públicas como direitos dos agentes negros (as) pertencentes aos diversos setores audiovisuais.

A segunda parte da pesquisa, denominada *História Oral e Cinemas negros,* é momento no qual se apresentam as análises das entrevistas de história oral. Já no terceiro capítulo, denominado *Identidades e memórias: análise das entrevistas dos agentes culturais do Centro AfroCarioca de Cinema,* constituinte dessa segunda parte, se investigou a relação entre memória e identidade dos agentes culturais pertencentes ao CACC. O ponto de partida são as trajetórias artísticas e políticas de Zózimo Bulbul somado as análises das entrevistas sobre o artista e dos agentes culturais Iêre Ferreira, Paulinho Sacramento e Viviane Ferreira.

A apresentação de diferentes relatos de memória e o diálogo entre elas pretendeu levantar elementos singulares e comuns da trajetória de cada entrevistado. Além disso, visou observar a trajetória de cada produtor em relação à história social a respeito das relações raciais no campo do cinema nacional.

No quarto capítulo, *Conexões afrodiáspóricas realizadas no Centro AfroCarioca de Cinema***,** a análise centrou-se em melhor compreender como as conexões afrodiaspóricas empreendidas pelos agentes sociais do CACC têm afetado as construções das identidades. Além disso, intentou-se refletir sobre como essas ações implementadas nos circuitos comunicativos das diásporas sensibilizam multivariadas linguagens as quais sinalizam espaços sociais de produção e transmissão da memória afrobrasileira e afrodiaspórica.

.

1. CINEMAS, RELAÇÕES RACIAIS E TERRITÓRIOS

A primeira parte deste trabalho analisa as constituições de propostas de cinemas negros que, no Brasil, são percebidas na virada do século XX para o XXI. Nessa conjutura, os campos do cinema e audiovisual apresentaram o surgimento de novos agentes negros (as) que vêm construindo estratégias para melhor posicionamento na cadeia produtiva audiovisual. Assim, este capítulo tem como objetivo analisar o processo histórico das construções de estéticas-devires e de narrativas políticas que disputaram com o cinema *maistream* as formas de representações da população negra e o acesso às políticas públicas como direitos dos agentes negros (as) pertecentes aos diversos setores audiovisuais.

As disputas entre as propostas de cinema negro e o *maistream* sinalizam diferentes relações de poder presentes no cinema nacional. Em vista disso, considera-se que o conceito de território, utilizado em perspectiva histórico-relacional, contribui para um melhor entendimento acerca de como essas relações de poder e ocupação estão imbricadas nas territorialidades constituídas pelos indivíduos e grupos sociais no campo cinematográfico brasileiro.

O conceito de território, abordado de forma histórica e relacional, contribui para uma maior compreensão sobre como essas disputas entre os agentes sociais, a partir de produções de hierarquizações, integrações e negociações, demarcam práticas que apontam presenças de novas subjetividades e identidades nessas interações. Com isso, a abordagem territorial permitiu analisar o campo do cinema como território simbólico, no sentido de também ser espaço social que possibilita construções de identidades e subjetividades.

Refletir sobre cinema através do conceito de território, associado à identidade, é fecundo por ter como referência "a vida em sociedade, a um campo simbólico e envolve reciprocidade" (SAQUET, 2013, p.147). Assim, pensar sobre as diferentes ocupações de propostas de cinema negro é desenvolver, paralelamente, um processo analítico sensível sobre as nuances, tensões sociais e raciais vivenciadas nas interações com cinema *maistrean,* no campo do cinema brasileiro. Para alcance dos objetivos,

realizamos um mergulho no escopo teórico e metodológico com o qual se relaciona a bibliografia que discute a relação entre cinema e território.

1.1 Sobre o conceito de território e territorialidade no campo do cinema e audiovisual nacional

No Brasil e em outros países, os conceitos de território e territorialidade têm-se expandido significativamente em estudos de Geografia, Sociologia, Economia, História e outros campos científicos. De acordo com o pesquisador Marco Aurélio Saquet, em seu artigo ***Por uma Abordagem Territorial*** **(2009)**, tais conceitos têm contribuído para que estudos nas diversas áreas reconheçam, simultaneamente, as:

> características fundamentais do processo de apropriação, dominação de território assim como as relações de poder, as identidades simbólico-culturais (traços comuns), as contradições, as desigualdades (ritmos lentos e rápidos), as diferenças, as mudanças (descontinuidades), as permanências (continuidades), as redes de circulação, de comunicação e a natureza interior e exterior ao homem como ser genérico (biológico e socialmente) (SAQUET, 2009, p.73).

Dessa maneira, a escolha de uma abordagem territorial tem contribuído para produção de trabalhos científicos centrados em "uma abordagem histórica, relacional e multidimensional-híbrida de território e da territorialidade" (SAQUET, 2009, p.74). Essa concepção apresenta alguns elementos fundamentais, como:

> a) a relação espaço-tempo como movimento condicionante à formação de cada território através de processualidades histórica e relacional (transescalares, com redes e fluxos); b) a relação ideia- matéria, também como movimento e unicidade; c) a heterogeinidade correlata e em unidade com os traços comuns e; d) a síntese dialética do homem como ser social (indivíduo) e natural ao mesmo tempo (SAQUET, 2009, p.73).

Essa compreensão aborda processos presentes no "interior" da construção de cada território e territorialidade humana. Saquet defende o conceito como correlações "ora com as redes e relações de poder, ora com a paisagem e o próprio espaço geográfico" (SAQUET, 2009, p.76). Assim, a abordagem de território trazida pelo autor

associa-se ao conceito de espaço. Ele ressalta a importância que a relação de unidade entre território e espaço possui, uma vez que corresponde "a dois níveis e processos espaciais distintos da nossa vida cotidiana" (IDEM). Então, espaço e território não podem ser encarados como sinônimos, mas como conceitos que apresentam "distintos significados de acordo com cada abordagem e concepção" (IDEM).

A diferenciação entre território e espaço é fundamental na abordagem territorial apresentada acima. Entretanto, Marco Aurélio Saquet ressalta a importância de reconhecer, apesar de território e espaço serem conceitos distintos, que ambos não estão separados. Nas palavras do pesquisador: "um está no outro" (SAQUET, 2009, p.83) e "o espaço é indispensável para a apropriação e produção do território" (SAQUET, 2005, p.200).

Esse processo de apropriação e produção de território indica unidade "entre as dimensões sociais (economia-política-cultura entre estas e a natureza exterior ao homem)" (SAQUET, 2009, p.83). Isso implica, igualmente, na percepção que os agentes sociais "envolvidos em cada relação espaço-tempo-território" (IDEM) têm no movimento constante da vida cotidiana e são responsáveis pela territorialização desses processos.

Nessa lógica, podem-se observar três processos que norteiam, ontologicamente, a diferenciação entre espaço e território, a saber: "1) as relações de poder numa compreensão multidimensional, construindo campos de força econômicas, políticas e culturais(imateriais) como uma miríade de combinações; 2) a construção histórica e relacional de identidades; 3) o movimento de territorialização, desterritorialização e reterritorialização (TDR)" (SAQUET, 2009, p.82).

Considere-se, assim, no processo de cristalização das relações afetivas, simbólicas, identitárias, conflituosas e de influências o ser humano como figura central na formação de cada território. Esses processos são desenvolvidos na multidimensionalidade de nossas vidas cotidianas, como aponta Marco Aurélio Saquet:

> tanto biológica como socialmente. Estabelecemos relações econômicas, políticas e culturais todos os dias, minuto a minuto, entre nós e com nossa natureza exterior (inorgânica), o que pode ser traduzido pelas diferenças, identidades e desigualdades, pelas territorialidades cotidianas (SAQUET, 2009, p.85).

A efetivação dos territórios e das territorialidades tem no ser humano a síntese e mediação da relação sociedade e natureza. Nessa lógica, demarca-se que o território e a territorialidade são múltiplos, históricos e relacionais. Com isso, o homem vive:

> relações sociais, construção do território, interações e relações de poder; diferentes atividades cotidianas que se revelam na construção de malhas, nós e redes, constituindo o território(...) A territorialidade efetiva-se em distintas escalas espaciais e varia no tempo através das relações de poder, das redes de circulação e comunicação, da dominação, das identidades, ente outras relações sociais realizadas entre sujeitos e entres estes com seu lugar de vida, tanto econômica como política e culturalmente (SAQUET, 2009, p.87).

Considere-se, aqui, que os processos de territorialidades apresentam continuidades e descontinuidades no tempo e no espaço. Assim, as territorialidades são percebidas na relação íntima com cada lugar, no sentido de que "elas dão-lhe identidade e são influenciadas pelas condições históricas e geográficas de cada lugar" (SAQUET, 2009, p.87).

Nessa orientação teórica, afirma-se que a apropriação e o construir do território produz "identidades e heterogeinidades e que estas, concomitantes, geram os territórios" (SAQUET, 2009, p.88). A partir disso, o território é considerado produto social e condição; o que significa compreendê-lo enquanto:

> articulações sociais, conflitos, cooperações, concorrências e coesões; é produto de tramas que envolvem as construções (formas espaciais), as instituições; as redes multiescalares, as relações sociais e a natureza exterior ao homem; é objetivo-material e subjetivo imaterial ao mesmo tempo (SAQUET, 2009, p.88).

De acordo com o autor, a territorialidade também é compreendida como "condição da territorialização" (SAQUET, 2009, p.90). Por isso, pode ser entendida como processo em desenvolvimento valorizante das condições e recursos potenciais de contextos territoriais e que se traduz "numa territorialidade ativa" (SAQUET, 2009, p. 88), a qual pode se concretizar via organização política e através de planejamento participativo.

Aqui, a territorialidade é encarada como mediador simbólico cognitivo e prático que a materialidade dos lugares desenvolve nas ações sociais (DEMATTEIS, 1999). A

territorrialidade se estabelece com ações dos agentes sociais em um determinado território. Ela corresponde, assim:

> ao poder exercido e extrapola as relações políticas envolvendo as relações econômicas e culturais, indivíduos e grupos, redes e lugares de controle, mesmo que seja temporário, do e no espaço geográfico com suas edificações e relações (SAQUET, 2009, p.90).

A abordagem de território e territorialidade, proposta por Marco Aurélio Saquet (2009), é recebida como importante suporte conceitual devido, primordialmente, à contribuição para uma melhor compreensão dos processos históricos. Uma dessas contribuições é apresentada no trecho acima, ou seja, a associação da territorialidade com "nossas relações sociais em trama e efetiva-se neles" (SAQUET, 2009, p.90), ou seja, os processos históricos se traduzem na configuração territorial.

A compreensão de território e territorialidade, pautada no entendimento das relações sociais enquanto relações de poder, está também na base da abordagem proposta por Rogério Hasbeart, em seu artigo denominado *Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade* (2004), no qual defende uma diferença entre o espaço social, na associação feita com o território, e os processos de desterritorialização. Para isso, o autor argumenta que estes últimos são "distinguidos através dos sujeitos que efetivamente exercem poder que de fato controlam esse(s) espaço(s) e, consequentemente, os processos sociais que os compõem" (HASBEART, 2004, p.2).

Aqui, a territorialidade corresponde a ações humanas, no sentido de que os agentes sociais, indivíduos ou grupos promovem afetos, influências, controles a pessoas e relações nos diferentes espaços. Nesse sentido, pode ser lida enquanto "cenário para relações espaciais humanas e as concepções do espaço" (MONTEIRO, 2017, p.52) não possuem neutralidade:

> Simplismente, não interagem no espaço e se movem através do espaço como bolas de bilhar. Ao invés disso, a interação humana, o movimento e contato são também questões de transmissão de energia e informação, para afetar, influenciar e controlar as ideias e ações de outros e seus acessos às fontes. As relações espaciais humanas são resultados da influência e poder (MONTEIRO, 2017, p.52).

A partir disso, refletir sobre o território implica o exercício de articulação entre o espaço natural, ação do homem por meio do trabalho e relaciona, fundamentalmente, a ideia de tensões de poder e dominação que ocorrem durante esses processos. Logo, compreende-se que é a partir dessas tensões que o espaço será transformado de mera configuração geográfica, natural/ambiental e passará a status de socioespacialidades.

Estruturado nesses referenciais teóricos apresentados, concebem-se as territorialidades como "relações sociais simétricas ou dessimétricas que produzem historicamente cada território" (SAQUET, 2009, p.80), as quais se configuram como concepção histórica, relacional e que os indivíduos desenvolveram suas práticas a partir de processos de hierarquização e integração.

O território entende-se, como conceito que relaciona tanto natureza e a cultura quanto as ações econômicas e políticas. Dessa forma, é compreendido como o espaço que abarca as relações com o tempo. As dimensões do espaço e tempo são consideradas indissociáveis para discutir a maneira como as territorialidades serão exercidas. Assim, pode-se observar que:

> A territorialização constitui e é substantivada, nesse sentido, por diferentes temporalidades e territorialidades multidimensionais, plurais e estão em unidade. A territorialização é resultado e condição dos processos sociais e espaciais, significa o movimento histórico e relacional. Sendo multidimensional, pode ser detalhada através das desigualdades e das diferenças e, sendo unitária, através das identidades (SAQUET, 2013, p.83).

Portanto, pensar a territorialização e territorialidade coloca a necessidade de observação de um conjunto de elementos (espaço, tempo histórico e relações de poder) nos seus cruzamentos e, do mesmo modo, de como formam territórios com características singulares. Saquet (2013) discorre sobre essas características singulares que envolvem a territorialização:

> É importante perceber a territorialização como um processo que envolve relações de poder, de ocupação e relação com o território que se associam sempre as disputas. Além disso, o território se constitui como um produto histórico, das imbricações entre sociedade e natureza, num movimento que redefine as "relações entre homem e ambiente" (SAQUET, 2013, p.213).

Ao refletir sobre os diversos espaços urbanos, pode-se citar o cinema como um dos exemplos em que elementos históricos, econômicos, políticos, culturais, dentre outros, se organizam e constituem territórios com configurações bem específicas e que possibilitam uma gama de territorialidades possíveis, a partir de produções de filmes, encontros, festivais, oficinas, manifestos, nas relações da indústria cultural com o espaço das cidades.

O cinema e o audiovisual possuem espaços sociais centrais para se refletir sobre temas como mercado de imagens e constituições de discursos, no atual processo de globalização. As formas de representações imagéticas, produzidas e consumidas no Brasil através do cinema e outros setores do audiovisual, têm se caracterizado por serem narrativas racializadas, pautadas na inferiorização da população negra.

Junta-se a esse panorama toda uma configuração histórica do cinema brasileiro de produção de desigualdades raciais em toda sua estrutura (produção, realização, distribuição e consumo), íntima à cultura da branquitude[12]. Assim, o campo do cinema nacional pode ser compreendido como constituído de diversos territórios e territorialidades racializadas.

Entende-se a noção de campo cinematográfico através da teoria de campos, desenvolvida pelo sociólogo Pierre Bourdieu, com especial atenção para a perspectiva sobre os campos artísticos, enquanto esferas autônomas em diálogo com a constituição da indústria cultural. O pesquisador Adriano Domingos Monteiro, em sua pesquisa denominada *Os territórios simbólicos do Cinema Negro: racialidade e relações de poder no campo audiovisual brasileiro* (2017), apresenta reflexões que auxiliam no entendimento sobre a noção de campo abordada na obra de Pierre Bourdieu:

> Segundo Bourdieu (2004), o campo configura-se como uma espécie de 'mundo social' com outros, tendo como características a obediência de leis sociais mais ou menos específicas. Portanto, a dimensão do estudo do campo do audiovisual brasileiro implica no reconhecimento de sua autonomia aos demais campos, como as consequências das relações objetivas que são produzidas por essas estruturas. Desta forma, para o autor, o estudo de cada campo pode aprofundar o conhecimento universal sobre os campos, bem como pode penetrar em suas propriedades particulares (MONTEIRO, 2017, p.29).

[12] O conceito branquitude será aprofundando mais à frente no texto.

A noção de campo permite a percepção da cinematografia e audiovisual enquanto lócus de produção material e simbólica, a qual está imbricada a um certo contexto de funcionamento, embora esteja em constante relação com os outros campos (estado, economia, literatura etc.).

Discutindo o conceito de campo artístico, como fenômeno originado com a sociedade moderna e formado enquanto arena política, o sociólogo Loic Wacquant situa o campo como "espaço estruturado de posições e tomadas de posição" (WACQUANT, 2005, p.117). Desse modo, há competição entre os indivíduos e instituições, no que concerne à busca pelo monopólio sobre a autoridade no campo da arte, à medida que esta vai se autonomizando perante outros poderes econômicos, políticos, burocráticos etc.

Dialogando com essa abordagem de Wacquant - sobre o campo enquanto arena política - e de Pierre Bordieu, como mundo social que possui produção material e simbólica, entende-se o campo artístico como "espaço de relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições nos diferentes campos" (BOURDIEU, 2005, p.244). Nesse sentido, a constituição do campo cinematográfico e audiovisual se desenvolve como espaço social que possui sua autonomia e regras próprias. Esse fator é primordial para análise de ambos porque, através da observação dos deslocamentos e tomadas de posições dos agentes sociais (rede de relações objetivas entre posições), se evidencia relações sociais (dominação ou subordinação/ complementariedade ou antagonismo).

A compreensão de tomadas de posição no campo cinematográfico é orientada pelas observações das obras artísticas, atos e discursos políticos, manifestos ou polêmicas. Portanto, a proposta é analisar, no presente capítulo, os posicionamentos e relações, discursos e práticas dos agentes sociais negros (as) em suas reivindicações e propostas de cinema negro no campo do cinema nacional.

Entende-se, aqui, como proposta de cinema negro, ações protogonizadas por agentes sociais negros (as) nas diversas posições (produção, distribuição, comando e difusão), pertencentes ao campo do cinema e audiovisual. **As ocupações realizadas pelos agentes sociais negros (as) no campo do cinema e audiovisual nacional são entendidas como constituidores de territorialidades.** Com isso, as produções fílmicas são compreendidas com mais uma possibilidades de observações de territorialidades,

assim como: produções de pesquisas, oficinas, encontros, manifestos, dentre outros, s quais versam sobre assentamentos e desdobramentos das subjetividades dos agentes sociais e culturais negros nos processos analisados.

Para tal propósito, observou-se como no período de "retomada" da produção cinematográfica, nos anos de 1990 especificamente, em suas fissuras, os agentes sociais negros (as) aprofundam e atualizam os debates relacionados às questões étnico-raciais no campo do cinema nacional. Paralelamente a isso, destacam-se brevemente algumas reivindicações para o estabelecimento de políticas de ações afirmativas e o seu impacto em todo setor audiovisual.

A partir disso, com auxílio de pesquisas e bibliografias sobre o tema, analisam-se como o campo do cinema nacional e outros setores do audiovisual provocaram territorialidades, modos de ser e estar que estruturam a identidade da branquitude e, também, sinalizam as propostas de cinema negro.

1.2 As questões étnico-raciais no campo cinematográfico nacional nos últimos 30 anos

A transição da década de 1980 para 1990, no cinema nacional, foi marcada por um intenso processo de desestruturação de toda sua cadeia produtiva. Nessa conjuntura, se realizaram a extinção da Embrafilme[13] e Concine[14], o que provocou, no cinema brasileiro, quedas alarmantes em sua produtividade. A socióloga Melina Izar Marson, em sua pesquisa intitulada *O Cinema Retomada: Estado e cinema no Brasil. Da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine* (2006), descreve um pouco do cenário de desestruturação do campo do cinema nacional:

> A extinção desse modelo **[da Embrafilme]**, sem sua substituição por outra para produção de filmes, fez com que o cinema brasileiro sofresse uma drástica queda em sua produtividade, chegando a níveis

[13] Embrafilmes era o órgão responsável pelo Foi criada em 12 de setembro de 1969 e extinta em 16 de março de 1990 (MARSON, 2006, p.13).

[14] Concine, sigla do Conselho Nacional de Cinema, era órgão responsável pelas normas e fiscalização do mercado cinematográfico do Brasil, controlando a obrigatoriedade da exibição dos filmes nacionais. Foi criado em 16 de março de 1976 e extinto em 16 de março de 1990 (MARSON, 2006, p.13).

> alarmantes: em 1992, por exemplo, apenas 3 filmes brasileiros foram lançados, contra uma média de 80 filmes brasileiros lançados por ano durante a década de 80 (MARSON, 2006, p.14, grifo do autor).[15]

Diante desse quadro de desmantelamento do campo do cinema nacional, as mobilizações por parte de alguns setores da sociedade civil foram tomadas em prol da construção de "novas formas de relacionamento com o estado, na tentativa de encontrar alternativas de sustentação para o fazer cinematográfico" (IDEM).

As mobilizações, a partir da década de 1990, foram se pautando via política cultural centrada em incentivos fiscais para os investimentos no campo do cinema nacional brasileiro. O contexto dessas ações é apresentado por Adriano Domingos Monteiro:

> Algumas medidas foram tomadas. Entre elas a substituição do secretário de cultura, assumiu o embaixador Paulo Rouanet. Em dezembro de 1991, foi publicada a lei n8. 313/ 91, chamada de Lei Rouanet, que criou o Programa Nacional do Apoio à Cultura (Pronac). Mas foi no governo de Itamar Franco no ano de seguinte que podemos observar mudanças substanciais na pasta de cultura, a começar pelo retorno ao status de ministério. No setor audioviosual, um avanço importante foi a criação de uma lei específica para o setor: a lei 8. 685/93 a Lei do Audiovisual. (MONTEIRO, 2017, p.21).

A elaboração de novas ações políticas para o campo do cinema e audiovisual mediante a rearticulação consubstanciada na relação entre os agentes com o Estado propiciaram uma recuperação do cinema brasileiro. A partir de 1995, novas formas de produções fílmicas, em sintonia com o suporte das leis de incentivos fiscais e culturais (Lei Rouanet e Lei do Audiovisual), vão despertar a "atenção do público e da imprensa" (CARVALHO, 2018, p.2). Essa nova fase do cinema brasileiro ficou conhecida como "Cinema da Retomada".

Filmes exibidos naquele ano apresentaram importantes marcas que reforçaram o momento de recuperação do cinema brasileiro. Dentre eles, destacam-se ***Carlota Joaquina* (1995)**, da diretora Carla Carmurati, que conseguiu atingir 1,5 milhão de

[15] Segundo dados do próprio governo federal, apresentados à secretaria do Audiovisual-Ministério da Cultura **Diagnóstico Governamental da Cadeia Produtiva do Audiovisual** Brasília SAV/MINC, 2000, p. 30. Vale ressaltar que a produção do filme leva em média 1 ano e meio; portanto, os filmes lançados em 1991 já estavam sendo produzidos antes do fim da Embrafilme, e o encerramento da atividade do órgão veio a impactar na produção no ano de 1992.

espectadores, e ***O quatrilho*** **(1995),** do diretor Fábio Barreto, o qual foi indicado ao Oscar na categoria de "filme estrangeiro" e obteve marcas expressivas de bilheteria[16].

A socióloga Melina Izar Marson (2006) chama atenção para o fato de que, ao se observar esse momento da história do cinema brasileiro, é necessário avistá-lo como "produto de disputas" e como um "conjunto não-homogêneo" (MARSON, 2006, p.9). Nesse sentido, ao olhar as produções do cinema da retomada, no que se refere às questões étnico-raciais, tanto em suas linguagens e narrativas, elas se mostram hegemonicamente afastadas de uma reflexão crítica sobre as contradições presentes no campo do cinema brasileiro.

O pesquisador Noel Carvalho, o qual vem construindo sua trajetória intelectual em temáticas voltadas para pensar as relações raciais no cinema nacional, argumenta que o cinema da retomada não apresentou "mudanças significativas nas tradicionais imagens e representações sobre o negro" (CARVALHO, 2018, p.3). O pesquisador salienta que "os negros geralmente ficavam ausentes dos filmes ou somente apareciam em papéis secundários" (IDEM).

Partindo disso, refletir sobre produção de sub-representação do negro no cinema via produção de imagens esteriotipadas, similarmente, tangencia o debate da relação de poder entre os "que têm os mecanismos de construção dos textos midiáticos" (MONTEIRO, 2017, p.18) e quem é marcado esteriotipadamente pelos grupos hegemônicos, na cadeia produtiva de cinema.

> A questão crucial em torno do esteriótipos e distorções está relacionada ao fato de que grupo 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 (SHOHART; STAM, 2006, p.270).

Ella Shohat e Robert Stam chamam a atenção, no trecho destacado acima, para relações de poderes dessimétricas e arbitrárias que acontecem no processo de construção de narrativas no campo do cinema. Este, por sua vez, é entendido como espaço que constrói e reproduz discursos sociais. Portanto, é igualmente concebido como espaço social que fornece materiais imagéticos (funcionais-simbólicos), os quais catalisam produções de identidades e dão significados ao mundo.

[16] Disponível em: https://www.ancine.gov.br/. Acesso em 20/01/2020.

No caso brasileiro, a relação da produção cinematográfica e dos processos históricos tem se refletido através do processo de omissão das desigualdades raciais na cadeia produtiva do cinema nacional. É reflexo da produção de invizibilização do debate sobre as questões raciais na estrutura da sociedade brasileira "pela invizibilização das desigualdades raciais na estrutura da sociedade brasileira, a omissão da problematização do racismo e do debate de forma madura reflete nas produções cinematográficas brasileiras" (MONTEIRO, 2017, p.16).

Sobre como as desigualdades raciais e a omissão da problematização do racismo presente na estrutura social brasileira tem afetado o campo do cinema nacional, duas pesquisas recentes oferecem dados que auxiliam na reflexão sobre tal cenário. Uma delas é a pesquisa *A Cara do Cinema Nacional: O perfil de gênero e cor de atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros* (2002-2012), realizada pelo GEMAA, do IESP da UERJ[17]. No estudo, os dados mostram o fato de que, tanto no aspecto da representação como na realização e produção cinematográfica, a composição multiétnica existente na formação da população brasileira não é expressa.

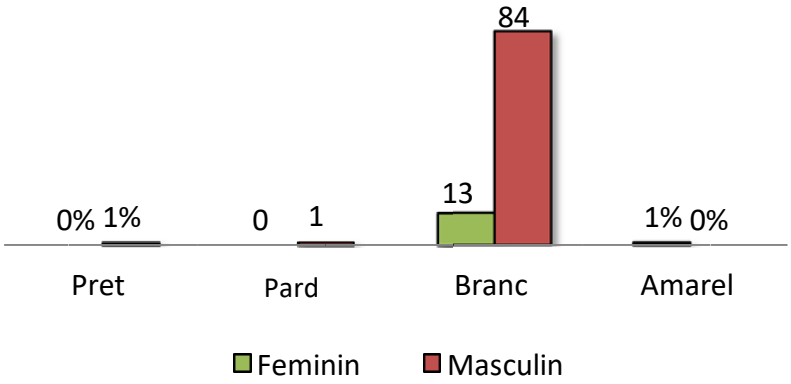
O trabalho tinha como objetivo analisar a questão da diversidade na produção cinematográfica brasileira. Para isso, orientou-se a partir de uma análise quantitativa dos filmes nacionais de maior bilheteria entre 2002 e 2012, e possuía como foco a distribuição das funções de direção, roteiro e atuação, de acordo com as variáveis de gênero e cor.

A metodologia da pesquisa consistiu na análise descritiva de 20 filmes[18], os quais atingiram maior bilheteria em cada ano. Foram excluídos os documentários e os filmes infantis. Com isso, o universo de observação da pesquisa contabilizou 218 longas-metragens; junto aos critérios de gênero e cor, foram, do mesmo modo, empregados outros referenciais de análise como ambiente de locação, regiões e idade de atores e atrizes. No decorrer deste texto, são apresentados alguns gráficos pertencentes à pesquisa em questão. O primeiro gráfico escolhido se refere ao percentual de diretores, segundo ao critério de gênero e cor:

[17] Coordenadores do projeto são João Feres Júnior & Luiz Augusto Campos. Pesquisadores associados são Marcia Rangel Candido & Veronica Toste Daflon. Assistente de pesquisa Gabriella Moratelli.

[18] Com exceção para o ano de 2012, no qual, ao retirar os filmes infantis e os documentários, só foram computados 18 filmes. Ver textos para discussão do GEMAA, 2014 / n. 6, p.12.

Gráfico 1: Percentual de diretores segundo o gênero e a cor

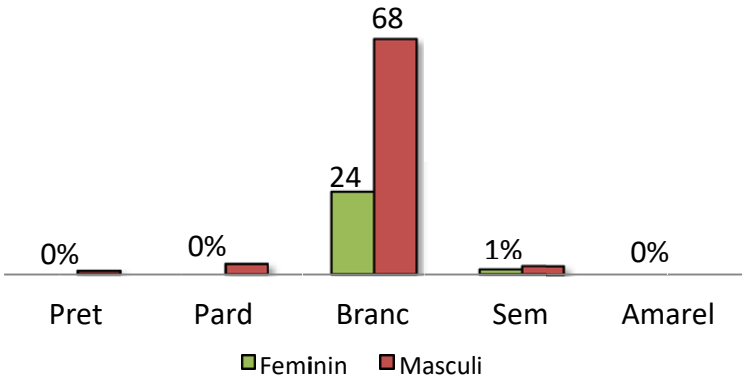


Fonte: GEMMA, a partir dos dados da Ancine.

Os dados presentes no gráfico apontam para profundas desigualdades na função de diretor: 97% deles têm cor branca, 1% cor amarela e somente 2% são negros. Destaca-se, ao mesmo tempo, o fato de que, na função em questão, não há presença de mulheres.

O gráfico anterior ajuda na constatação de que o cinema brasileiro possui profundas assimetrias de gênero e raça, as quais têm se desenvolvido através de um forte processo de sub-representação das mulheres negras. Outra função central no processo de construções de representações no campo do cinema, que é a de roteirista, também se observam números que denotam as disparidades raciais. No segundo gráfico selecionado são apresentados esses dados:

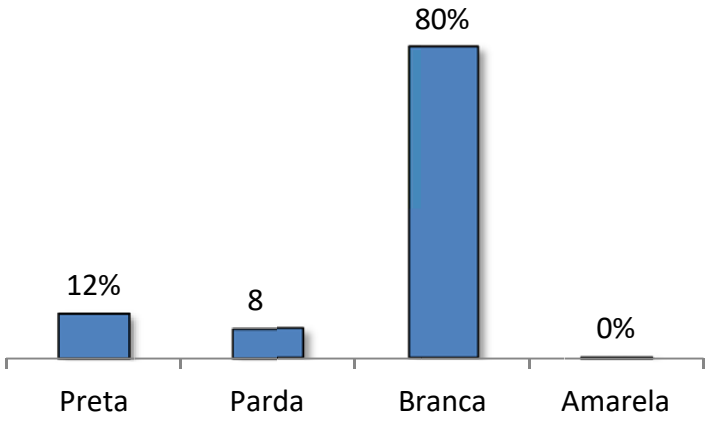
Gráfico 2: Percentual de roteiristas segundo o gênero e cor



Fonte: GEMMA, a partir dos dados da Ancine.

A sub-representação de negros na função de roteirista é exemplicada pela baixa porcetagem de 4% de homens nesse setor e pela ausência da mulher negra. Enquanto isso, a cor branca se apresenta como o perfil dominante na função, chegando a 97% do setor. O próximo gráfico revela dados sobre o campo da interpretação (ator e atrizes), o qual possui maior visibilidade e potencial para objetivo de obter público.

Gráfico 3: Percentual de atores e atrizes segundo a cor



Fonte: GEMMA, a partir dos dados da Ancine.

O percentual de atores e atrizes segundo a cor demonstra uma composição alarmantemente desigual. A constatação é de que, dos 20 filmes de maior bilheteria (2002-2012), 80% dos elencos são formados por pessoas brancas. Apenas 20% de pessoas negras (pretas e pardas). Os resultados dos diversos setores da cadeia produtiva, levantados na pesquisa, aferem que mesmo o negro sendo a maioria na população brasileira, ainda é sub-representado no campo do cinema nacional.

A pesquisa, realizada recentemente, com o recorte temático da "Diversidade de gênero e raça", apresenta o universo temporal dos lançamentos de filmes brasileiros do ano de 2016. O estudo analisou 142 longas-metragens (97 ficções - 44 documentários e uma animação), lançados comercialmente naquele ano. O trabalho foi realizado pela superintendência de análise de mercado da Ancine (Agência Nacional de Cinema) e constatou que, do mesmo modo, existem profundas desigualdades raciais e de gênero no campo do cinema nacional.

Os dados obtidos exibem que, dos 142 longas-metragens observados, homens brancos assinaram a direção de 107, o que corresponde a 75% do total. As mulheres brancas dirigiram 28, o equivalente a 19,7%. Homens negros somente 3, o que corresponde a 2,1%, e nenhum deles foi dirigido ou roteirizado por mulheres negras[19].

Os indicadores das pesquisas sensibilizam sobre o fato de que o espaço cinematográfico brasileiro tem apresentado enorme limitação para representar a composição multiétnica presente na sociedade brasileira. Sobre os resultados apresentados na pesquisa da Ancine, Joel Zito Araújo apresenta como apontamentos:

> O domínio de homens brancos não apenas na direção, mas, nas principais funções de liderança no cinema..evidenciam que as histórias exibidas nas telas do país, produzidas por brasileiros, tem sido centradas majoritariamente do ponto de vistas dos homens: 68% deles assinaram o roteiro dos filmes de ficções, 63,6% dos documentários, e 100% das animações brasileiras de 2016. Os homens dominam também as funções de direções de fotografias (85%) e direção de arte (59%)..a participação nos elencos das obras também mostra a sub-representação da população negra[...]O percentual de negros e pardos nos elencos dos 97 filmes brasileiros de ficção lançados em 2016 foi apenas de 13,4% (ARAÚJO,2017, p.94).

Joel Zito apresenta, no trecho acima, como as desigualdades de gênero e raça estão presentes em toda cadeia de produção cinematográfica. Reforça, do mesmo modo, que o traço marcador dessas diferenças se caracteriza pelo domínio dos homens brancos nas principais funções de liderança do cinema.

O trecho destacado acima faz parte do artigo *O tenso enegrecimento do cinema brasileiro nos últimos 30 anos* (2017). O texto se inscreve na trajetória de Joel Zito enquanto pesquisador que tem dedicado atenção em pensar como tem se construído os direitos de pessoas negras de expressarem suas narrativas audiovisuais no espaço público brasileiro. O autor, na construção de sua trajetória enquanto cineasta e pesquisador no campo do cinema e dos diversos segmentos do audiovisual, têm situado alguns debates primordiais para se pensar as questões raciais no cinema brasileiro e na sociedade como um todo[20].

[19] Disponível em: https://www.ancine.gov.br/

[20] Em sua pesquisa, defendida na Escola de Comunicação da Universidade de São Paulo, intitulada *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira* (2000), expõem os debates sobre a participação de atores negros e atrizes negras nas novelas produzidas entre 1964 e 1997. O trabalho apresenta assuntos referentes aos desenvolvimentos das relações raciais na TV brasileira, tocando em temas como

Além disso, é importante ressaltar que o contexto no qual o artigo foi produzido se insere no momento de aprofundamento dos debates sobre a representatividade dos negros no cinema brasileiro, nas primeiras décadas do século XXI, e contribui para reflexão sobre as questões raciais no campo do cinema nacional na conjuntura dos últimos 30 anos.

1.2.1 "Festival de Brasília, "Vazante" e a branquitude no campo do cinema

No artigo intitulado *O tenso enegrecimento do cinema brasileiro nos últimos 30 anos* (2017), temáticas referentes aos efeitos do imaginário da democracia racial e a estética do branqueamento também estão presentes na construção da cinematografia brasileira. Uma das abordagens tratadas foram os acontecimentos no recente festival de Brasília realizado em 2017. O debate sobre filme *Vazante* foi palco catalisador para a percepção sobre como tem sido encaradas as questões raciais no cinema nacional e elucidador sobre o que o cineasta Joel Zito Araújo (2017) caracteriza como sendo o tenso enegrecimento do campo cinematográfico brasileiro.

O trecho destacado, abaixo, expressa algumas pontuações realizadas pelo cineasta, sobre o acontecimento no festival:

> O debate do Filme Vazante, da experiente realizadora Daniella Thomas, uma história como cenário e contexto as relações familiares e sociais na primeira metade escravocrata no século XIX foi o estopim de uma espécie de bomba de feito retardado que polarizou opiniões sobre a representação dos negros e negras na história do cinema brasileiro. E neste festival, atrizes, atores, cineastas e um crítico de cinema que se posicionaram orgulhosamente a partir de sua ascendência negra, em um país marcado pela força de ideologia de branqueamento fizeram questão de demarcar também a existência de uma leitura específica de seu grupo racial sobre a história e o mundo social e cultural brasileiro (ARAÚJO, 2017, p.93).

.

O debate sobre o filme *Vazante*, a respeito das representações dos negros, provocou polarizações no cinema brasileiro. De um lado, uma "parcela do cinema já

---

representações esteriotípadas do negro, efeito da democracia racial como sustentadoras práticas racistas nos setores do audiovisual e o ideário de branqueamento das telenovelas brasileiras, as quais centram suas narrativas em padrões culturais euroamericanizados.

estabelecida", possuía como figura que se expressou, mais assertivamente, o cineasta Cacá Diegues. De outro, cineastas e críticos identificados com o cinema negro.

Carlos Diegues (nascido em Maceió, Alagoas, em 19 de maio de 1940), conhecido como Cacá Diegues, está entre os diretores mais relevantes da cinematografia brasileira. Participou do Cinema Novo e, segundo o historiador Rodrigo Almeida (2014), em sua pesquisa *Cinema, História Pública e Educação: Circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)*, sua contribuição reside "por procurar desenvolver o cinema brasileiro em perspectiva inovadora, como uma maneira de pensar o Brasil a partir da estética e da abordagem de temas sociais" (FERREIRA, 2014, p.21).

Em seus filmes, os temas sociais eram voltados para assuntos sobre liberdade e resistência. Em boa parte de suas obras, o mote era abordar "o passado para problematizar o presente" (FERREIRA, 2014, p.22), através de uma perspectiva de tema marginal. Tinha como intuito ajudar a compreender a sociedade brasileira.

Cacá Diegues se destacou, igualmente, por realizar obras que traziam como tema a cultura negra no Brasil. O cineasta enfatiza que, em uma entrevista concedida ao jornal Correio Brasiliense e postada no dia 1 de dezembro de 2019, sob o título *O cinema brasileiro agoniza mais não morre*[21], foi "um dos primeiros a trabalhar com a cultura negra". Destacam-se em sua trajetória obras como ***Ganga Zumba* (1963), *Xica da Silva* (1976) e *Quilombo* (1984)**.

No decorrer da entrevista, ele destaca que seu interesse pela cultura negra "não se dá apenas pelo fato de seu pai ser antropólogo e fortalecer sua trajetória intelectual com livros sobre cultura afro-brasileira". Ele sobreleva que "tinha uma babá chamada Bazinha", e que ela contava histórias sobre Zumbi dos Palmares. Apresenta, do mesmo modo, que sua formação intelectual possui fortes influências das obras do africanólogo Alberto Costa e Silva e finaliza a entrevista demarcando que está atento à situação do negro na sociedade brasileira, elencado que:

> Acho maravilhoso que, com as cotas, haja mais negros nas universidades do que os brancos. Mas eles não saem da faculdade com emprego garantido, não tem posição importante no congresso, na

[21]Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversaoarte/2019/12/01/interna_diversao_arte,810322/entrevista-com-cineasta-caca-diegues.shtml acesso em 25/03/20.

> política. A escravidão permanece como chaga e mancha na vida brasileira até hoje(DIEGUES, 2019).

Apesar, do olhar crítico sobre a situação do negro no Brasil e de possuir filmes com temáticas voltadas para cultura afro-brasileira marcantes na história do cinema brasileiro, o cineasta Cacá Diegues vai se colocar contrário à visão de agentes sociais negros sobre a relação negro-cinema, exposta no filme ***Vazante(2017)***. O cineasta se posicionou, nos diversos meios de comunicação, nomeando as opiniões dos artistas e críticos negros como "patrulhamento ideológico" e, também, como "bobagem universitária, ressentida e militante" (ARAÚJO, 2017, p.94).

Sobre as críticas ao filme ***Vazante (2017)*** e os episódios relacionados aos debates acontecidos no festival de Brasília, à diretora Daniela Thomas apresentou diferentes opiniões nos meios de comunicação. Em sua participação no Programa Conversa com Bial, juntamente com a escritora Ana Maria Gonçalves[22] e o cineasta Joel Zito, realizado em 10 de novembro de 2017, sob a temática pautada nas representações sobre o negro no cinema, transmitido na grade de programação da TV Globo, no quadro de horário da madrugada da emissora, a diretora fala que não estava preparada para o debate que o filme suscitou no festival e que escorregou.

No próprio dia do debate, diante das críticas realizadas pelos artistas e críticos negros no festival, ela afirmou que talvez não fizesse o filme. Fala que, logo depois, a própria diretora afirma ter se arrependido de ter pronunciado, como retratou ao Jornal Folha de São Paulo:

> Foi Horrível, diz Daniella Thomas sobre o que houve em Brasília. Questionada pelos participantes do debate se, após as ponderações dos espectadores, mudaria algo no filme, Daniela chegou a dizer que

[22] Ana Maria Gonçalves nasceu em 1970 em Ibiá, Minas Gerais. Publicitária por formação, residiu em São Paulo por treze anos, até se cansar do ritmo intenso da cidade e da profissão. Em viagem à Bahia, encantou-se com a Ilha de Itaparica, onde fixou moradia por cinco anos e descobriu sua veia de ficcionista, passando a se dedicar integralmente à literatura e ao multifacetado universo cultural da diáspora africana nas Américas. Sua estreia no romance se dá em 2002, com a publicação de *Ao lado e à margem do que sentes por mim* – "livro terno, íntimo, vivido e escrito em Itaparica", segundo o depoimento de Millor Fernandes. O texto teve circulação restrita, em primorosa edição artesanal. Em 2006, a autora torna-se conhecida em todo o país com o lançamento de *Um defeito de cor*, narrativa monumental, de 952 páginas. O romance encena, em primeira pessoa, a trajetória de Kehinde, nascida no Benin (atual Daomé), desde o instante em que é escravizada, aos oito anos, até seu retorno à África, décadas mais tarde, como mulher livre, porém sem o filho, o qual havia sido vendido pelo próprio pai, a fim de saldar uma dívida de jogo. Ver- http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/443-ana-maria-goncalves.

> talvez não o filmasse- a folha, ela diz que se arrepende da declaração (GENESTRI& ALMEIDA, 2017).

Do outro lado, as críticas realizadas pelos artistas, os críticos de cinema e por cineastas negros vão se posicionar reivindicando outro tipo de leitura sobre os temas relacionados à história do negro no Brasil e suas representações. O crítico Juliano Gomes, por exemplo, que estava presente no debate, expressa que "talvez a diretora não devesse lançar o filme". A opinião que ele próprio retratou ser mais no sentido da ironia e que "jamais defenderia a censura". Entretanto, deixa como reflexão crítica a situação de que, no debate sobre o racismo no Brasil, ainda, em sua grande maioria, as pessoas brancas "estão despreparadas".

> O problema é que a Daniela segue um padrão datado para escrever um episódio central da história do país. Os artistas brasileiros precisam se movimentar em direção a uma complexidade maior da representação dos negros. A sociedade pede essa reconfiguração[23]

A escritora Ana Maria Gonçalves, no programa Conversa com Bial, também fez críticas ao filme, apontando para a "romantização das relações entre negros e brancos no período da escravidão"[24]. Ela também mostrou que os personagens negros são retratados, no filme, com complexidade limitada, já que seus desenvolvimentos no enredo se encontram presos aos dos personagens brancos.

O artigo do cineasta Joel Zito Araújo (2017) está inserido neste contexto, em que o debate sobre o filme torna visíveis as questões raciais no cinema nacional. Retrata justamente a dificuldade de o cinema nacional incorporar uma maior participação dos cineastas, elenco, protagonismo e o direito de construir suas narrativas audiovisuais relacionadas à maioria populacional do país. Joel Zito Araújo (2017) coloca como reflexões sobre o processo de racialização no cinema nacional a seguinte indagação: "o que fundamenta o olhar, o imaginário e o discurso daqueles que produzem TV e cinema no Brasil que justificaria esta enorme dificuldade em reconhecer o protagonismo dos

[23]Programa Conversa com Bial, realizado no dia 10 de novembro de 2017- um debate sobre a representação do Negro no mercado do audiovisual brasileiro, a partir do filme *Vazante*- Disponível em: https://gshow.globo. Com.br/ilustrada/2017/10/1926283-vazante-filme-sobre-a-escravidão-no-brasil-vira-alvo-de criticas.shtml. Acesso em: 25/05/2019

[24] IDEM.

negros e negras em nossa sociedade; e o direito de fazer e de expressar suas narrativas audiovisuais? (ARAÚJO, 2017, p.93).

Como propostas reflexivas a tais indagações, o cineasta aponta (1) efeitos do imaginário da democracia racial, no qual, a grande maioria dos profissionais da televisão e cinema no Brasil compartilham em seu processo de formações; (2) interpretações do Brasil que subalternizam a questão da raça a questão nacional e (3) a ideologia do branqueamento, parte fundamental que conforma o cinema brasileiro.

Sobre esse processo de inscrição das faces e da fala do brasileiro de pele negra no espaço público, o antropólogo Muniz Sodré suscita a questão de que, no cenário atual global, o problema na diversidade do mundo depende, cada vez mais, do acesso aos espaços de poder.

Em seu artigo *Cor e civilização* (2010), o autor apresenta o argumento de que o espaço público brasileiro se caracterizou historicamente pela predominância na "relação racial". Relação esta em que o social é marcado por hierarquizações as quais, desde o nascimento, demarcam vantagens patrimoniais, "segundo a gradação da cor de pele, do mais escuro para o sublimado mais claro" (SODRÉ, 2010. p.57):

> As elites brasileiras sujeitos de um patrimônio civilizatório colonial, sempre tentaram pautar-se por padrões de identificação coletiva afinadas com a Europa, o continente da civilização branca. A branquitude é o paradigma antropológico, é como tudo isto transcorre num "meio vital" atravessado pela cultura da conciliação e da transigência patrimonialista, reservou-se um {lugar para mistura dos fenótipos (a cor da pele), para a cooptação mitigada do outro da cor (SODRÉ, 2010, p.57).

Muniz Sodré sinaliza, assim, que, no espaço público de fala e faces no Brasil, a branquitude é o paradigma antropológico hegemônico de poder. Os indicadores observados nas pesquisas do GEMMA e da Ancine - como ausência de diretoras negras, 80% do elenco branco e 2% de diretores negros - possibilitam fazer a leitura de que as produções fílmicas, e grande parte da estrutura cinematográfica, têm se estabelecido no entrelaçamento da "relação racial" e gradiente de cor.

Aproximando as reflexões apresentadas do antropólogo Muniz Sodré (paradigma da Branquitude), com cineasta Joel Zito Araújo e os dados das pesquisas (GEMMA e Ancine), afere-se que o campo do cinema nacional tem se desenvolvido hegemonicamente por territorialidades pautadas no paradigma da branquitude.

A Branquitude se apresenta, historicamente, nas principais funções de lideranças do campo cinematográfico, na representação dos negros nas telas de cinema de forma esteriotipada, nos personagens como no filme ***Vazante*** **(2017)**, colocados nos limites do subalterno e de complexidade, na trama, amarrada à preservação do sujeito de pele branca e sua idealidade euroamericana.

Importante demarcar que a branquitude, enquanto padrão de poder, alimenta e é retroalimentada pelos diversos setores da indústria cinematográfica. É no seu alinhamento com o fortalecimento do racismo estrutural que o cinema nacional tem fortalecido historicamente o processo de invisibilização da presença e das narrativas de cineastas negros (as). Esse processo ocorre, fundamentalmente, através do fomento pela indústria cultural de construções de territorialidades urbanas nas quais a branquitude torna-se regra.

Assim, espaços culturais de consumo de filmes marginalizam os corpos e olhares negros nas metrópoles brasileiras. Ao contrário de uma imagem da modernidade e modernização relacionadas à expansão do cinema e à superação do racismo, tem-se a branquitude como tendência e como parâmetro estético e social nos espaços de consumo cultural.

2. O MOVIMENTO DO CINEMA NEGRO

Diante do contexto de produção e permanência das desigualdades raciais no campo do cinema na década de 1990 e nas primeiras décadas dos anos 2000, diversos agentes, no âmbito político e cultural, criaram espaços com objetivo de ampliação e aprofundamento de debates para atualização e formação de novas representações raciais no cinema brasileiro. O ponto comum das discussões propostas apresentava a possibilidade do cinema negro no campo nacional, e tinha como eixo:

> a discussão de um cinema negro é a busca de uma afirmação da identidade. E ali no 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 identitárias enquanto negros e negras, tanto do ponto de vista estético como cultural (CARVALHO, 2018, p.10).

As discussões sobre cinema negro, paralelamente, viam ancoradas por ações que estavam relacionadas às políticas públicas e conquistas de direitos protogonizados historicamente por diversos setores dos movimentos negros. Segundo Adriano Domingos Monteiro (2017), é possível ver, a partir da metade da década de 1990:

> as pressões do movimento negro com objetivo de ampliar a representação afro-brasileira nas mídias audiovisuais, que vemos surgir as primeiras leis municipais no sentido de estimular ou estabelecer cotas para atores e modelos negros para agência de publicidade ou produtoras independentes contratadas pela prefeitura (MONTEIRO, 2017, p.20).

Essas pressões pelos diversos movimentos negros podem ser exemplificadas por meio das suas ações na esfera pública, como a organização, no dia 20 de novembro de 1995, em Brasília, da "Marcha Zumbi dos Palmares pela vida e contra todas as formas de discriminação". Sobre os impactos daquele evento político no cenário social brasileiro daquele ano, Adriano Domingos Monteiro sublinha que:

> mais de 30 mil militantes e ativistas de diversas entidades negras de todo o país. O evento entrou para história das relações raciais. Nesta Ocasião, uma comissão- depois de aguardar horas- foi recebida pelo presidente da época, Fernando Henrique Cardoso, e lhe foi entregue

> um documento, no qual "continha um diagnóstico da situação social da população negra brasileira, bem como proposta de combate ao racismo e à desigualdade racial". Em seu pronunciamento, o presidente foi categórico em afirma que o Brasil é um país racista. Pela primeira vez na história a autoridade máxima do país reconhece o racismo como uma problemática a ser combatida, e mais, e reconhece que o estado brasileiro é omisso e responsável por um problema que atinge milhares de vida. Nesse sentido foi criada uma Comissão de Trabalho Interministerial, tendo como líder Hélio Santos, que teve como objetivos definir medidas de combate ao racismo os próximos anos em diversas esferas (MONTEIRO, 2017, p.22).

Um dos desdobramentos sociais, posteriormente, dessas mobilizações orientadas para combate do racismo no Brasil vai ser a participação da delegação brasileira na III Conferência Mundial Contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerância correlatas, realizada entre 31 de agosto e 8 de setembro de 2001, estruturada pela Organização das Nações Unidas (ONU), em Durban, na África do Sul. O Brasil assinou como Estado signatário a Declaração de Durban e o plano construído na III Conferência, possuindo como principal responsabilidade o comprometimento de implementar políticas públicas a fim de diminuir o impacto das desigualdades raciais e sociais presentes na sociedade brasileira.

Sobre a Declaração de Durban, faziam parte do documento recomendações para o campo dos meios de comunicação, no que concerne ao combate ao racismo:

> A referida Declaração faz recomendações específicas para o campo de comunicação nela um poder de criar e disseminar esteriótipos e/ou "imagens falsas" de indivíduos ou grupos sociais. Nesse sentido, a importância da produção de um discurso plural que contemple a diversidade de uma sociedade, principalmente brasileira que possui características de multiculturalidade desde sua formação. De outro lado, a importância da mídia como um eficiente instrumento no combate ao racismo e a toda discriminação (MONTEIRO, 2017, p.23).

Diante desse contexto, vão surgir leis com objetivos de maior inserção da população negra no campo do cinema e do audiovisual brasileiro. As ações através de políticas públicas (tomadas de posição) e que visavam garantir a presença de profissionais afro-brasileiros em toda a cadeia produtiva cinematográfica e de outros setores audiovisuais. Entretanto, dois problemas eram latentes nesse processo: existiu um número reduzido, posteriormente, de leis e as poucas que tinham não conseguiam

assegurar parcelas mínimas (equivalentes às cotas) da participação de profissionais negros, como demarca o pesquisador Adriano Monteiro:

> nem aprovação do Estatuto da Promoção da Igualdade Racial, resultante do projeto de Lei 3. 198/2000) proposto pelo senador Paulo Paim e eleborado em colaboração com o Movimento Negro e, foi sancionado pelo presidente Luís Inácio Lula da Silva, em 20 de julho de 2010, não conseguiu avançar nesse quesito: em garantir ou estipular algum tipo de percentagem ou cotas para produções audiovisuais (MONTEIRO, 2017, p.24).

Adriano Domingos Monteiro argumenta que muitas dessas barreiras impostas às políticas públicas voltadas para o combate ao racismo no Brasil podem ser lidas, igualmente, como uma demonstração da dificuldade das pessoas brancas nos espaços de poder na estrutura social brasileira em "abrir mão dos seus privilégios" (MONTEIRO, 2017, p.24). Entretanto, o pesquisador reforça que, mesmo com essas barreiras impostas pela branquitude, na "arena de disputa" do campo do cinema e audiovisual brasileiro, é possível observar novos arranjos e articulações, como o Edital Curta Afirmativo (2012)[25], o qual sinalizou estratégias realizadas por agentes negros e proporcionou a eles melhor posição na cadeia produtiva cinematográfica nacional.

> transformações sociais vivenciadas pela sociedade brasileira nas últimas décadas... proporcionou algumas iniciativas que geraram consequências no cenário audiovisual nacional, no que tange a formação de diretores negros. Tais como, investimento em criações de universidades públicas e consequentemente, com as aberturas de novos cursos de cinema e de outros campos da comunicação: a criação do programa universidade para todos (Prouni), ampliação do Fies: aprovação do projeto de lei de cotas raciais de pressão populares(movimentos sociais e movimentos negros, etc), somando a fato econômico, que permitiram, ainda incipiente, levando-se em

[25] Em 2012, foi lançado o Edital de Apoio para Curta-Metragem – Curta Afirmativo: Protagonismo da Juventude Negra na Produção Audiovisual, pela Secretaria do Audiovisual, em parceria com a Secretaria de Políticas de Ações Afirmativas da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República (SEPPIR/PR), com o objetivo de selecionar 30 obras audiovisuais de curta-metragem, de 10 a 15 minutos, dirigidos ou produzidos por jovens negros, de 18 a 29 anos, com temática livre, de ficção ou documentário. O valor individual para cada obra foi de R$ 100 mil.

O Edital é uma ação afirmativa, assim definida pelo Estatuto da Igualdade Racial: "os programas e medidas especiais adotados pelo Estado e pela iniciativa privada para a correção das desigualdades raciais e para a promoção da igualdade de oportunidades". Em relação à presença das pessoas negras no audiovisual nacional, ainda há estereótipos que denunciam uma desigualdade racial que deve ser combatido. Daí, o destaque para o negro, como produtor e/ou diretor, como protagonista. http://cultura.gov.br/curta-afirmativo-o-edital-da-autoestima/ acessado em 20/03/20

> consideração todos agentes do campo audiovisual brasileiro, a chegada de novos sujeitos neste campo (MONTEIRO, 2017, p.14).

As reivindicações da possibilidade do cinema negro no Brasil, dentro do campo do audiovisual, se ampliaram nos fins da década de 90 em consonâncias com as demandas dos movimentos sociais e da "classe média negra" sobre as temáticas de cunho étnico racial no cinema brasileiro:

> A produção dos filmes de diretores que assumem seus pertencimentos como sujeitos vinculados a população afro-brasileira cresce e começa a ocupar espaço na cena artística, ao mesmo tempo, que as demandas dos movimentos sociais e da chamada "classe média negra". Setor que reúne um número ascendente de profissionais com formação superior (CARVALHO, 2018, p.2).

Essa inserção de novos sujeitos no campo do cinema e audiovisual brasileiro é atravessada por "reivindicações de espaços/lugares da sociedade, cuja população negra brasileira sempre esteve alocada à margem" (MONTEIRO, 2017, p.25). É importante enfatizar, também, que essa conjuntura histórica apresentada é formada por diversos "arranjos sociais que abrangem desde avanços em políticas públicas e conquistas de direitos para populações negras ao impacto de produção com o advento do desenvolvimento tecnológico" (MONTEIRO, 2017, p.102).

O Manifesto Gênese do Cinema Brasileiro (2000), Manifesto de Recife (2001) e a criação do Centro Afro Carioca de Cinema (2007) são expressões estéticas e políticas dessas territorialidades promovidas pelos agentes políticos e culturais negros na produção orientada para um cinema e audiovisual antirracista.

2.1- Manifesto Gênese do Cinema Negro Brasileiro (2000) e Manifesto de Recife (2001)

Na virada do século XX para o XXI, no Brasil, jovens realizadores negros de São Paulo (Jerfeson De, Rogério Moura, Ari Candido, Noel Carvalho, Bily Castilho, Daniel Santiago, Lilian Santiago e Luz Paulo Lima) questionaram e ampliaramm os debates sobre as representações de seu grupo racial no campo do cinema nacional e na mídia, em geral. Esse movimento que fortaleceu a "reivindicação por maior espaço para

cineastas negros no Brasil" (CARVALHO, 2018, p.3) ficou denominado de Dogma Feijoada.

> Em 2000, entra em cena o Dogma Feijoada- mostra da diversidade Negra, no 11 festival internacional de Curtas Metragens de São Paulo, sessão copatrocinada pela Folha de São 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, Jerfeson De tornou público o manifesto que pautava o Dogma Feijoada-Gênese do Cinema Negro Brasileiro-, no qual preconizava sete exigências (1) o filme tem de ser dirigido por um realizador negro, (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 cronograma exequível. Filmes Urgentes: (5) personagens com esteriótipos negros (ou não) estão proibidos; (6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; (7) super heróis ou bandidos deverão ser evitados (CARVALHO, 2018, p.3).

A agenda de reivindicação proposta pelo Dogma Feijoada, através do Manifesto Gênese do Cinema Negro Brasileiro, exibia a chegada de "novos atores sociais, colocando demandas de autorepresentação e interessados em incluir-se no mercado de bens simbólicos" (OLIVEIRA, 2016, p.184). Ele reforçava, ainda, a possibilidade do cinema negro. A pesquisadora e historiadora Janaína Oliveira (2016) chama a atenção para o fato de o Dogma feijoada ser: "importante na história contemporânea do cinema negro, pois representa historicamente a primeira vez que há uma formulação acerca de pré-requisitos necessários para existência de um cinema negro no país" (OLIVEIRA, 2016, p. 185).

No jornal Folha de São Paulo, em 10 de setembro de 2000, é publicada a matéria intitulada *A difícil arte de filmar no Brasil*, que ajuda a refletir sobre o cenário da época:

Figura 1: Jornal Folha de São Paulo. Revista de 10 de setembro, 2000.



gls [por André Fischer]

Terrorismo de enrustido

São Paulo entrou no mapa do terrorismo após os dois atentados a instituições que trabalham com direitos humanos e de minorias: a Anistia Internacional e a Associação da Parada Gay.

Em ambos os casos, um grupo que se assina "nós skinheads" assumiu a autoria em carta que pregava a eliminação de "viados, negros e nordestinos". A Anistia Internacional já decidiu pelo fechamento de seu escritório na cidade.

O objetivo desses maricas carecas é criar um clima de terror e provocar o retrocesso de direitos civis já conquistados e por conquistar, sobretudo após a visibilidade obtida pelos homossexuais com a manifestação de junho último.

Não precisa ser nenhum Freud para saber que esse tipo de manifestação vem de homossexuais enrustidos e mestiços mal resolvidos. Coisa de bicha covarde se escondendo atrás de associações que pregam o ódio como forma de solucionar suas crises de identidade.

Não é possível que a polícia não saiba quem eles são e como localizá-los. Será que falta vontade política para descobrir quem está por trás desses ataques ? Será que o recém-criado Grupo de Repressão e Atuação Contra Delitos de Intolerância vai dizer a que veio?

O problema maior dessa impunidade é a escalada da homofobia. No último mês, um e-mail intitulado "Por que Gay é Doença" tem circulado pela rede, sem que a Delegacia de Crimes na Internet tenha conseguido acabar com as mensagens cheias de rancor e ameaças.

É fundamental que a toda a sociedade –e principalmente os viados, negros e nordestinos que compõem boa parte da população paulistana– tenha claro que o atentado não foi dirigido apenas ao escritório da Parada Gay, mas à liberdade individual de todo cidadão.

Está sendo convocada para quinta, às 18h, na frente da Câmara Municipal (viaduto Jacareí, 100) ato contra a intolerância e pela pronta apuração do caso. Participe.

e-mail: afischer@uol.com.br

black [por Joni Anderson]

A difícil arte de filmar

Falar de cinema no Brasil não é fácil. Todo mundo sabe das dificuldades enfrentadas pelas artes nacionais. E falar de cinema negro, seria possível? Jefferson De, cineasta e mentor do "Dogma Feijoada - Manifesto da Gênese de um Cinema Negro Brasileiro", acha que sim.

De conta que passou dois anos pesquisando a participação de atores e personagens negros vistos sob a ótica dos cineastas brancos que procuraram dar voz aos negros (e, pelo jeito, não foram muito felizes). Ele quer reverter essa situação com uma nova filmografia, autoreferente, que olhe para o próprio umbigo. É uma biografia do negro brasileiro em película, já iniciada por talentos "invisíveis", como o cineasta Zózimo Bulbul.

Para tanto, foram criadas algumas normas ou dogmas –inquestionáveis, como são os da religião católica. Alguns a saber: 1) O diretor tem de ser negro brasileiro; 2) O(s) protagonista(s), idem; 3) A temática precisa enfocar o universo negro brasileiro; 4) O cronograma tem que ser executável; 5) Personagens estereotipados são banidos do roteiro; 6) Não há heróis nem bandidos.

O movimento é legítimo e De é bom no faz –basta ver o curta-metragem Gênesis 22, do próprio, para saber que ali está uma promessa. No entanto, me permito algumas dúvidas.

Por exemplo: ao evitar os estereótipos (do sambista, do jogador de futebol, do bêbado...), não se perde a oportunidade de levar luz a esse universo? Afinal, como superar estigmas sem enfrentá-los e, nesse caso, ninguém melhor do que nós mesmos no epicentro disso tudo? Outro ponto: quem é esse negro a ser investigado ou traduzido, onde ele está, como é, o que faz?

De qualquer jeito, isso é dogma, aceita quem quer. No dia da apresentação dos cinco filmes integrantes do Dogma Feijoada, não faltaram questionamentos, alguns exaltados –inclusive sobre a questão da identidade racial, que estende-se a outros temas polêmicos, como as cotas para negros nas universidades e na política.

Afinal, quem é ou se posiciona como negro no Brasil?

Por fim, como diz o início deste texto, De ainda tem muito com o que se preocupar. Fazer cinema requer patrocínio, investimentos. A maioria dos bons projetos voltados para a cultura negra emperra nas questões com que todos os negros esbarram no dia-a-dia: o preconceito, a falta de incentivo e de visão do empresariado e até do governo.

Vida longa ao Dogma Feijoada, que, assim como a iguaria afro-brasileira, é imbatível para muitos, mas provoca arrepios noutros tantos.

e-mail: jonianders@uol.com.br

Revista da Folha, 10 de setembro, 2000

Fonte: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1708200002.htm. Acesso em17/06/2019.
Acervo- DOGMA FEIJOADA lança polêmica. Folha de São Paulo, 17/08/2000.

Na reportagem, se percebe o tom indagativo retratado na frase: “cinema negro seria possível”? e a provocação para o debate com a resposta: Jerfeson De, cineasta e mentor do Dogma Feijoada - Manifesto Gênese de um cinema negro brasileiro “acha que sim”. Todo esse campo de ações do grupo em propor pré-requisitos necessários para existência do cinema negro no país, as ocupações com a temática nos meios de comunicação de influência no Brasil, como a Folha de São Paulo, foi atravessado, igualmente, por investimento no campo da pesquisa sobre a inserção do negro no cinema brasileiro:

> De acordo com o jornal, De passou ”dois anos pesquisando a participação de autores e personagens negros vistos sob a ótica dos cineastas brancos que procuraram dar vozes aos negros”... de fato, o manifesto foi fruto dos estudos feitos por Jerfeson 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 que lhe possibilitou conhecer a trajetória dos principais cineastas afro-brasileiros e estabelecer contato direto com vários diretores, como Zózimo Bulbul, Agenor Alves, Waldir Onofre, Ary Candido, Quim negro (Joaquim), entre outros (CARVALHO, 2018, p.5).

O contato do movimento Dogma Feijoada com diretores afro-brasileiros de outras gerações assinala outro aspecto importante desse processo, que é o fato de que as justificativas para possibilidades de um cinema negro se ancoravam na existência histórica de uma cultura cinematográfica negra. As sessões de mostras dos filmes e seus debates possuíam como chão as pesquisas realizadas pelos cineastas, os quais permitiam ampliação do conhecimento da trajetória dos primeiros cineastas negros brasileiros.

As pesquisas produzidas pelos cineastas do Dogma Feijoada ofereciam caminhos para o estudo das formas de representação do negro no campo do cinema, através de uma sociogênese e historicização do processo de racialização do cinema brasileiro e colocavam como marco estético e político Zózimo Bulbul como pai do cinema negro no Brasil. Essa clivagem histórica é aprofundada mais adiante; por agora, o foco continua na historicização dos processos de ocupação dos cinemas negros no cenário nacional.

No ano seguinte, Em abril de 2001, durante o quinto festival do cinema de Recife, atores, atrizes e produtores culturais como Milton Gonçalves, Antônio Pitanga, Ruth Souza, Léa Garcia, Maria Ceiça, Maurício Gonçalves, Norton Nascimento,

Antonio Pompêo, Thalma de Freitas, Luiz Antonio Pilar, Joel Zito Araújo e Zózimo Bulbul redigiram uma carta-manifesto elencando os seguintes pontos:

> (1) Fim da Segregação a que são submetidos atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras de agência de publicidade e emissoras de televisão, (2) A criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; (3) ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores e técnicos, produtores e roteiristas afrodescendetes; (4) A criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da produção afro brasileira (CARVALHO,2018, p.4).

Noel Carvalho apresenta uma linha de pensamento sobre o Manifesto de Recife na qual argumenta que a Carta-Manifesto conclamava "a inserção do negro em toda cadeia audiovisual" (CARVALHO, 2018, p.7). O Manifesto de Recife defendia elaborações de políticas públicas que "valorizassem a diversidade e a pluralidade étnica" (CARVALHO, 2018, p.7) da população brasileira e tinha como intenção:

> 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% do trabalho de 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 de produtores uma completa ignorância do impacto negativo de seus produtos nos processos de auto-estima 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 auto-reguladoras de publicitários e produtores de TV de, espontaneamente, tomar iniciativas que ponham fim a injustiça histórica que nos condiciona a ínfima presença nas imagens produzidas sobre o Brasil (CARVALHO, 2018, p.7).

Como foi apresentado nos indicadores das pesquisas do GEMMA (2014) e da Ancine (2016), o cinema nacional tem se notabilizado em toda sua estrutura pelo alto índice de desigualdades raciais. O Manifesto de Recife explicitamente aborda, com sua agenda, mudanças em relação à maior inserção do negro em toda cadeia cinematográfica.

Uma das pessoas que subscrevem o manifesto é Zózimo Bulbul, uma das figuras centrais dessa luta estética e política. Seja no Manifesto de Recife, no qual tem seu nome vinculado à carta, ou no Dogma Feijoada, em que aparece como sujeito-

referência, é reconhecido como importante agente social para a existência do cinema negro.

Nas territorialidades do cinema negro, Zózimo Bulbul é invocado. Longas e curtas metragens, festivais, espaços culturais, coletivos de cinema e movimentos de cineclubes identificados com a luta antirracista vão identificá-lo como uma referência identitária. No Festival "48 horas", no Rio de Janeiro, jovens produtores negros se auto-intitulam "a tropa do Zózimo".

Diante desse cenário, fica a pergunta: por que o cineasta Zózimo Bulbul é interpelado como sujeito fundamental para o processo de ocupações desses agentes culturais e sociais no campo cinematográfico brasileiro no começo do século XIX? Quais fatores da trajetória de Zózimo foram retomados por esses atores sociais que permitem refletir sobre as suas formas de ações, na demarcação da possibilidade do cinema negro, na contemporaneidade?

2.2. Zózimo Bulbul: marcos estéticos e políticos do cinema negro

Uma das formas de agenciamento do movimento Dogma Feijoada para defender a possibilidade do cinema negro no campo cinematográfico brasileiro foi ressaltar a existência cultural de cinematografias negras. O mote para realização foi a fomentação de mostras de filmes, debates e o fortalecimento de produções de pesquisas sobre a temática, tanto no campo acadêmico como fora dele.

As pesquisas ofertariam possibilidades de leituras sobre as formas de representação do negro na história e das linguagens cinematográficas. Assim, contribuíam para o conhecimento das trajetórias dos cineastas e artistas afro-brasileiros: retomadas de documentos sobre a possibilidade de marco inicial dos debates sobre o cinema negro, no âmbito do Cinema Novo e referenciais para se pensar novas formas estéticas para representação dos diversos modos de existir do negro.

Uma das propostas centrais elaborada pelos integrantes do Dogma Feijoada foi a demarcação do cineasta Zózimo Bulbul como pai do cinema negro[26]. Zózimo é colocado como referência primordial para o surgimento do cinema negro no Brasil e sua existência histórica. Nas pesquisas realizadas pelo pesquisador Noel Carvalho (integrante do Dogma Feijoada) se observam elementos que fortalecem a clivagem histórica e o registro do ator e cineasta como inventor do cinema negro no Brasil. Três aspectos são elencados por Carvalho como fundamentais para tal titulação:

> Seu maior desvio geracional foi o de enveredar para autoria dos filmes, uma opção inédita, quase proibida para um negro de sua origem social [...]abriu uma perspectiva nova na tematização social. A primeira novidade foi evitar o nacionalismo de esquerda corrente nos filmes do cinema novo- neste o negro é quase sempre uma alegoria da nação como o povo, o camponês, o favelado, o bandido....A segunda foi experimentar novas formas de representação do negro e sua história em correspondência com o que muitos artistas negros estavam produzindo. **Alma no olho (1973)** e **Abolição (1988)** são exemplares de uma forma de narrativa performativa pouco usual no cinema brasileiro. (CARVALHO, 2012, p.20).

Novas formas de performances para as narrativas, nova tematização social, evitando o nacionalismo de esquerda e novas representações dos negros difereciam a carreira de Zózimo Bulbul. Indicavam algumas singularidades em sua obra, a qual registrava cortes com a maneira alegorizante com qual o negro era tratado no Cinema Novo e diferenças com outros realizadores negros que se lançavam na década de 1970.

O contexto cinematográfico da época apresentava, na cena, uma nova geração de realizadores aderentes ao cinema de vanguarda, às performances e experimentações advindas da *pop art* e da cultura de massa. Isso acontece ao mesmo tempo em que os cineastas da geração do Cinema Novo vão vivenciar o que Noel Carvalho denomina de momento de "franca decadência criativa centrada nos debates com a censura e o que havia sobrado no discurso nacionalista (CARVALHO, 2012, p.13).

O ensaísta da área do cinema, Robert Stam, frisa que foi "também durante a década de 1970 que os negros se destacaram no cinema brasileiro" (STAM, 2008, p.364). Essa fase, igualmente, é marcada pelo aprofundamento da consciência e militância negra na sociedade brasileira:

[26] Exemplo desse direcionamento é a pesquisa realizada por Noel Carvalho que leva o nome de *Zózimo Bulbul: O inventor do Cinema Negro Brasileiro*

> apesar da continuação da ditadura, os anos 70 foram épocas de crescente consciência e militância negra. Inspiradas nos movimentos de independência das colônias portuguesas na África quanto nos movimentos Black Power pelos direitos civis nos Estados Unidos, sem falar na inspiração das poderosas tradições brasileiras de resistência e afirmação cultural, várias organizações ativistas culturais como a escola de samba alternativa Quilombo [...] Olodum (fundado em 1979) trabalharam para organizar os negros cultural e politicamente. Foi também nos anos de 1970 que a onda de orgulho negro, que havia tempos varrera os Estados Unidos, começou a se espalhar pelo Rio de Janeiro e outras cidades. A juventude urbana, especificamente no Rio, começou a adotar emblemas afro-americanos de orgulho negro, como apertos de mão codificados e Soul music em um estilo apelidado de "bléque pau" (Black Power). A popularidade do Soul music americano inspirou o "Black Rio", no Rio, o "Black samba", em São Paulo, e o "Black mineiro", em minas gerais. A música afro- diaspórica vem desempenhar um papel na constituição da identidade negra (STAM, 2008, p. 364.).

Esse cenário de aprofundamento de organização cultural e política dos diversos setores do movimento negro e outros agentes sociais, no que tange ao fortalecimento das identidades e suas diversas expressões de negritudes, reverberam no campo do cinema com "muitos filmes dedicados às temáticas afro brasileiras, bem como a emergência dos primeiros diretores afro-brasileiros" (STAM, 2008, p. 364).

Diretores como Odilon Lopes, que dirigiu e atuou **em *Um é Pouco, Dois é Bom* (1977)**, Antonio Sampaio (Pitanga) realizou ***Na Boca do mundo* (1977)**; Waldir Onofre, ex-ator do cinema novo, dirigiu a comédia urbana ***As aventuras Amorosas de um Padeiro* (1975)** e Zózimo Bulbul, o qual realizou ***Alma no olho* (1973)**, apresentam referências das negritudes do Brasil e das diásporas como, do mesmo modo, questões sobre o debate racial.

Robert Stam, em suas análises fílmicas, destaca assuntos como: a valorização das negritudes, observadas no filme **As aventuras Amarosas de um Padeiro (1975)** - no qual o personagem Saul se exibe orgulhosamente como africano em sua perfomance na capoeira - e nos debates sobre o racismo na sociedade brasileira. O filme ***Na Boca do Mundo* (1977)** mostra-se à "a sociedade branca matando negros em nome do amor" (STAM, 2008, p.396).

O ensaísta demonstra, nas análises fílmicas, os limites das abordagens das questões étnico-raciais presentes nos filmes:

> que anomalias do racismo brasileiro a fazem dos mulatos os inimigos dos negros, outros filmes de diretores negros, como os de Onofre e Lopes, evocam uma possível aliança entre negros e mulheres oprimidas de modo análogo, aliança que permanece problemática a ponto de, nesses filmes, "mulheres" tende a significar "brancas", enquanto as negras são deixadas fora da tela, nas margens, duplamente oprimidas, como negras e como mulheres, completamente sem aliados (STAM,2008, p.399).

Outro diretor que apresenta, em seu trabalho, elementos orientados pelas culturas afro-brasileiras e das diásporas é Zozimo Bulbul. Influências do Pan Africanismo e das obras do escritor Franz Fanon são perceptíveis no seu filme ***Alma no Olho* (1973)**.

2.2.1 A trajetória de um artista

Jorge da Silva, conhecido como Zózimo Bulbul, nasceu no Rio De Janeiro, em Botafogo, no dia 21 de setembro de 1937. Sua mãe, Rita Maria da Silva, nascida em Campos, no ano de 1920, era operária e Sebastião Alves Brito, seu pai, nasceu na capital; filho de ex-escravizado, trabalhou no cais do porto.

Na Infância, Zózimo, estudou em escola pública no bairro de Botafogo e, já na adolescência, trabalhou como auxiliar de escritório, oficce boy e se alistou no exército. No primeiro momento, no exército, ele serve enquanto soldado no forte de Copacabana, fator que iria mudar, devido à sua aprovação no curso para cabo, ocorrido no ano de 1957.

Nos fins da década de 1950, deixa o exército e começa trabalhar como pintor de barco do Iate Clube do Rio de Janeiro, em paralelo ao curso de contabilidade. Em 1959, entra para a Escola Nacional de Belas Artes. No livro *Zózimo Bulbul: uma alma carioca*, lançado em 2014, um ano após seu falecimento, se encontra o depoimento do cineasta, o qual revela o que o motivou na sua escolha de estudar no local e ressalta que sua entrada na Escola Nacional de Belas Artes foi o momento de aproximação com a vida política no Brasil.

> Quando entrei na Escola de Belas Artes, na Avenida Rio Branco, em 1959, ela era uma escola com participação política muito forte. Tinha

> filosofia no prédio que é hoje é o consulado da França. Esse negócio de querer estudar nas Belas Artes, acho que veio pelo convívio com minha família, me deu muita experiência. Pois fui vendo que todos foram tomando uma, uma postura de, vou ser doutor, vou ser engenheiro, vou ser médico, cada um queria tomar uma postura(BULBUL, 2014).

Zózimo Bulbul prossegue sua fala demarcando a importância da Escola Nacional de Belas Artes como espaço de formação cultural em sua trajetória. Segundo ele, foi um o lugar que o possibilitou ter acesso a artistas nacionais e internacionais e, também, sua aproximação e vontade de fazer cinema:

> Na época da Belas Artes eu vi muito cinema, vi humberto Mauro, aquela escola de Minas Gerais, e mesmo a chanchada, eu era apaixonado mesmo. O grande Otelo já era um herói. Eu vi e achei um cara legal (...) O dia que eu entrei no centro da cidade, eu fui ver um filme de Buster Keaton, quando eu vi aquele filme de Buster Keaton, caramba, aquele cara, era seríssimo! Ele escrevia e montava os filmes deles. E dali que eu fui ver os filmes de Chaplin, partir para o francês Jacques Tati(...). Eu comecei a ir para o cinema por causa desses caras que eram comediante e produtores dos seus próprios filmes. Pra mim era fantástico. O cinema não era uma coisa 'encucada", era uma coisa de rir, como a que os caras tinha...? As Belas Artes é também isso me levar também a pensar no quadro. Como eu pintava, sabia que aquilo era uma coisa quadro a quadro, que os caras conseguiram juntar tudo aquilo e dar animação(BULBUL,2014).

O Pesquisador Noel Carvalho, em sua tese de doutorado, denominada *Cinema e Representação Racial: O cinema Negro de Zózimo Bulbul* (2005), aponta que esse momento de "entrada da vida universitária coincide com interesse pela política estudantil e pela questão racial" (CARVALHO, 2005, p.170).

A década de 1960 notabilizou-se por uma conjuntura de ações políticas as quais mobilizaram a vida em toda em suas dimensões sociais. Muitos intelectuais e estudantes passaram a adotar o ativismo de esquerda, dentre eles Zózimo Bulbul, para se engajarem na luta política (CARVALHO, 2005, p. 170-171). Nesse Contexto, Bulbul, em 1961, rememora uma situação de racismo que vivenciou com o professor na Escola Nacional de Belas Artes, e afirma que o ocorrido o fez se aproximar da UNE.

> Agora por causa da confusão em sala de aula com o professor da Belas Artes, aquele assunto de arte chinesa, africana, que o professor dizia não ter. Como não tem arte africana? E que ele me chamou atenção, acabou fazendo um documento para me expulsar da escola.

> Esse documento ficou no bolso dele, pra minha sorte. Pois, eu passei na frente dele, fui na direção da escola e falei que ele era um racista, Não sei mais o que. O pessoal da escola falou: Não, tudo bem, quando ele chegar aqui já sabemos o que aconteceu com vocês dois. E eu disse: mas, vou procurar meus direitos. Foi aí então que fui a Une. Cheguei a UNE, lá estavam o Ferreira Gullar, o Vianinha (Oduvaldo Viana), só encontrei fera por lá. O Armando costa, esse cara era também legal. Um bando de caras todos ótimos. O Vianinha, o Leon Hirszman, o Arnaldo Jabor, o Cacá Diegues, todos discutindo cinema, tomando cerveja e discutindo cinema. Ai eu pensei, é aqui que eu quero ficar, encontrei meu lugar(BULBUL,2014).

No depoimento, a questão racial aparece como um desencadeador de conflito, motivo que o faz se afastar da Escola Nacional de Belas Artes, em 1962. Essa não era a primeira vez que o racismo atravessava sua trajetória. Ao rememorar sobre sua infância, ele relata sobre um episódio de discriminação racial que ocorreu na escola "Lembro-me dessa professora, a primeira professora do primário. Ela selecionava na sala de aula. (...) Foi o primeiro contato com a realidade de cor que eu tive" (BULBUL,1988)

Segundo Noel Carvalho (2005), a vida escolar de Zózimo foi marcada por conflitos em sua grande maioria com os professores e que o fator catalisador continuamente era "a discriminação racial" (CARVALHO, 2006, p.168). O ambiente escolar tradicional era recebido como espaço mais de afastamento do que de agregação. Esses conflitos proporcionaram reações como: ações de desafio a professores, arrombamentos de dispensas e expulsões de colégios que foram assíduas em sua trajetória até a internação no Serviço de Assistência ao Menor, de onde só veio a sair com 18 anos. (CARVALHO, 2005).

Retomando o momento de saída de Zózimo Bulbul da Escola Nacional de Belas Artes, é significativo o lugar que ele constrói em relação ao modelo educacional tradicional: "Este é sempre identificado como autoritário e preconceituoso. Os professores, por sua vez, condensam esses atributos tirânicos" (CARVALHO, 2005, p.178). Nesse sentido, pensar sua formação educacional e o processo de consciêntização política e racial remete a olhar para suas ações "fora do ambiente escolar convencional" (IDEM).

O diretor Adolfo Celi, reconhecido pela sua atividade como ator e diretor de cinema e teatro, ministrou, no Rio de Janeiro, um curso de interpretação no Teatro Tablado, entre 1961 e 1962. A formação com um encenador com larga experiência no palco e direção era primordial para quem desejava ingressar na carreira de ator

(CARVALHO, 2005, p.179). Zózimo relata, em entrevista concedida a Noel Carvalho, sobre esse processo:

> O Adolfo Celi[27] apareceu para dar um curso lá no Rio de Janeiro sobre teatro e cinema e eu me aproximei dele na Cinemateca do MAM. Ele me viu, tive uma entrevista assim, rápida. Eu queria fazer aquele curso de interpretação e cinema com o Adolfo. Ele já era famoso aqui em São Paulo com a Vera Cruz. (...) Ele me ofereceu uma bolsa de estudos no curso dele, que era caríssimo naquela época, com uma condição: eu não podia ter três faltas. E realmente fiz o curso sem nenhuma falta. Eu tava apaixonado mesmo por aquela coisa. Fui entrando e aquilo me fascinou muito. Terminamos o curso e em primeiro lugar quem saiu foi o filho da Tônia Carreiro, Cecil Thiré, muito meu amigo, e eu fiquei em segundo lugar. Daí eu disse, bom, agora eu vou em frente, vou mesmo (BULBUL, 2001).

Zózimo cursa, em 1962, os seminários de cinema oferecidos pelo cineasta sueco Arne Sucksdorff, que desembarcara no Rio de Janeiro devido a uma articulação promovida pelo, então embaixador, Lauro Scorel, junto à Unesco. Nos seus seminários, podia se observar a presença de muitos cineastas, técnicos e atores que fundaram o Cinema Novo (CARVALHO, 2005, p.180). Em 1964, estuda com o diretor; cenógrafo e figurinista italiano Gianni Ratto, quando cursa um semestre de aperfeiçoamento em interpretação teatral. Em 1967, trabalhou, no Cine Laboratórios como assistente de montagem cinematográfica, com um dos principais montadores do cinema argentino, Nelo Meli.

> O Zózimo fez assistência com o Nelo. O Nelo gostava muito dele. Ele fazia quando não estava atuando. Inclusive é no negócio de assistência de montagem que desperta a vocação para direção, para essa coisa toda, porque ele saca toda a transa vendo montar, e na montagem ele descobre a direção. O negócio de como dirigir, como enquadrar, como decupar veio, justamente, da experiência que ele pegou como assistente de montagem, que é uma escola (DADA,2003).

Paralelamente ao processo de formação nos campos artísticos, se dá sua integração a atividades políticas. Zózimo Bulbul ingressa, em 1961, no Centro Popular

[27] Nascido na Itália e formado pela Academia Nacional de Arte Dramática de Roma, em 1945, Celi atuou em peças e filmes realizados na Itália no final da Segunda Guerra Mundial. Trabalhou, em seguida, na Argentina e veio para o Brasil em 1948 a convite do mecenas Franco Zampari e do grupo que circulava ao seu redor, Alfredo Mesquita, Décio de Almeida Prado e Aldo Calvo. No Brasil, Celi participou da fase áurea do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), no final dos anos 1940, do qual foi diretor artístico. Foi também um dos principais diretores da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada em 1949, onde dirigiu o primeiro filme da companhia, *Caiçara* (1950). Em 1951, dirigiu Tico-tico no fubá, grande sucesso junto ao público.

de Cultura da União Nacional de Estudantes (CPC). Como foi apresentado, Zózimo foi construindo sua trajetória acoplando interesses aos diversos segmentos artísticos, como teatro, cenografia, cinema e pintura. As atividades artísticas desse período vão estar sob fortes influências das estratégias de agitação e propagandas políticas do CPC:

> Nesse período eu tava militando na UNE. Tinha um teatro político realmente fortíssimo dentro da UNE. Eu militava como cenógrafo e às vezes fazia uma ponta de um personagem aqui, outra ali. (...) Então nós fazíamos teatro na Praça XV e saíamos correndo para a Central do Brasil. Desmontava tudo e depois íamos pra Madureira. E era tudo teatro assim, meio relâmpago. Político mesmo, político direto. (...) Foi uma experiência fantástica fazer esse teatro de rua itinerante, político (BULBUL, 2001).

Essa conjuntura na vida de Zózimo Bulbul, de construção da sua carreira como ator no teatro, cinema e televisão relacionada com as intensas atividades artísticas e políticas no CPC, aproxima sua trajetória com a dos diretores do Cinema Novo. Noel Carvalho apresenta um pouco desse período:

> Zózimo começou como ator no filme de curta-metragem Pedreira de São Diogo, dirigido por Leon Hirshman em 1962. O filme é parte de quatro outros curtas que compõem o longa-metragem Cinco vezes favela, cuja temática é a favela e os problemas em torno da vida dos seus habitantes. Cinco vezes favela foi um marco da produção cinematográfica do CPC e do ideário político marcado pelo binômio desalienação/libertação nacional que orientou a produção cultural do Centro nesse período. Sua realização reuniu o grupo atuante dos artistas, militantes e simpatizantes das posições da esquerda nacionalista: Oduvaldo Vianna Filho, Flávio Migliaccio, Carlos Estevam, Carlos Lyra, Glauce Rocha, Sérgio Augusto, Marcos Farias, Milton Gonçalves, Waldir Onofre, Geraldo Vandré, Alex Viany, etc. E o núcleo dos diretores do Cinema Novo: Leon Hirshman, Nelson Pereira dos Santos, Eduardo Coutinho, Carlos Diegues, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Mário Carneiro e Ruy Guerra (CARVALHO, 2005, p.175- 176).

Sobre sua participação no nascimento do Cinema Novo e suas experiências no CPC, Zózimo relata gratificado e que mergulhou intensamente nessas experiências. Pode-se notar na fala, da mesma maneira, uma mudança da narrativa cinematográfica, que agora tocava nas questões relacionadas à história do negro:

> (...) A montagem e a discussão do primeiro filme do CPC da UNE. Isso tudo tem uma implicação muito grande também (...). Cinco vezes

> favela foi o único filme feito no Centro Popular de Cultura. No início do Cinema Novo, no qual também participei. Entrei de cabeça na experiência. Era um cinema completamente artesanal, e foi realmente baseado na questão da história do negro. São cinco histórias baseadas dentro das favelas, onde o negro é o ator principal (...). Eu fiquei muito gratificado de participar daquele grupo. A Bossa Nova também estava pintando e saiu dali de dentro, o Carlinhos Lyra escrevendo, o Sérgio Ricardo pintava por ali de vez em quando. Havia uma influência muito grande naquela época do Zé Kéti. Zé Kéti falava que tinha entrado no Partido Comunista por causa do Paulo da Portela. O João do Vale entrou também para o Partido Comunista. Eu entrei também nos anos 60 (BULBUL, 1988)

O Cinema Novo vai representar uma ruptura com cinema feito no Brasil até aquele período. No que tangencia a representação do Brasil objetivada pelos cineastas do cinema novo, o negro passa a ter uma posição ampliada. Essa postura provocou no campo do cinema nacional maior inserção do negro nas atividades cinematográficas. [28]No cinema Zózimo trabalhou com os principais diretores daquele momento:

> No cinema, Bulbul trabalhou com os principais diretores do movimento. Em 1963, atuou no filme de Carlos Diegues, Ganga Zumba, em que fazia o papel de um escravo fugido do engenho que se recusava a seguir os quilombolas até Palmares. Em 1964, atuou ao lado de Milton Gonçalves no filme Grande sertão, dirigido pelos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira. Dois anos depois, atuou em dois filmes: O homem nu, dirigido por Roberto Santos, e El justicero, de Nelson Pereira dos Santos. Em 1967 trabalhou em quatro filmes: Proezas do Satanás na terra do leva-e-traz, de Paulo Gil Soares; Terra em transe, de Glauber Rocha; Garota de Ipanema, de Leon Hirshman e O engano, de Mário Fiorani. Em Terra em transe ele faz um silencioso jornalista que acompanha o líder populista Vieira e sua entourage por Eldorado. Em O engano ele é o advogado amante de Cora, a personagem principal, e em Proezas do Satanás na terra do leva-e-traz é um dos disfarces do diabo. No ano seguinte atuou ao lado de Regina Duarte na superprodução A compadecida, realizada em Pernambuco e dirigida por George Jonas. Fazia o papel de um Cristo negro. (...)Em 1968 atuou também no filme Le Grabuge, produção francesa dirigida por Eduardo Luntz, nunca exibida no Brasil (CARVALHO, 2005, p.177).

[28] Milton Gonçalves, Valdir Onofre, Antonio Pitanga, Lea Garcia, Jorge Coutinho, Haroldo de Oliveira, Luiza Maranhão, Eliezer Gomes, entre outros, são apenas alguns dos artistas negros que tiveram suas carreiras marcadas pela passagem pelo movimento (CARVALHO, 2005, p.83-4).

Junto à sua trajetória no cinema, foi prosseguindo com atividade no teatro[29]. Na televisão, em 1969, na TV Excelsior, Zózimo trabalhou na novela *Vidas em Conflitos*. Ele passou a ser o primeiro ator negro a fazer par romântico, que foi realizado com atriz Leila Diniz, interracial na televisão brasileira. No depoimento pertencente ao livro *Zózimo Bulbul: uma alma carioca* (2014), ele relata sobre o enredo da novela:

> Em Vidas em Conflitos, eu e Leila Diniz, eu era professor, tipo Sidney Portier no filme "olha quem vem para jantar" (Stanley Kramer) a Leila me leva para casa dela no Brás, família italiana, para ir almoçar lá e tal, me apresentar como namorado e tal, quem era mãe dela era Náthalia Timberg, o pai era o Paulo Goulart e os dois caiem de porrada em cima de mim, mas só que eu tinha uma família, meu pai era o Zé Keti, o irmão era o Antonio Pitanga, aí tinha um conflito que era falar mesmo no ar, e antes eu tinha uma namorada negra, que era Alzita Nascimento, eu ia trocar Alzita Nascimento pela Leila Diniz, branca (BULBUL,2014).

O enredo da novela sofreu censura por vários setores da esfera pública. Zózimo relata que, em um dia de gravação, um militar apareceu e acompanhou pelo monitor as cenas e "mandou parar a novela"(BULBUL,2014). A consequência foi que o capítulo precisou ser refeito com interferências externas, o que causou um descontentamento por parte de ambos os atores com o autor: "O débil mental do autor faz e pede para decorar aquele negócio todo. Ficou uma palhaçada, uma coisa louca. Indispusemos com a direção do negócio. Juntei com a Leila, só podia ser a Leila (...) e fizemos um abaixo-assinado para tirar a novela do ar" (BULBUL, 2014).

Outro acontecimento revelado por Zózimo Bulbul é a existência de um abaixo-assinado da Cidade de Campinas, enviado a TV Excelsior. Ele reivindicava que a novela saísse do ar porque as cenas transmitiam más influências aos brancos. Um dos conteúdos questionados na carta era o fato de uma menina branca beijar um homem negro, o que proporcionava "mau exemplo às meninas, às filhas da cidade de Campinas"(BULBUL,2014). Sobre o abaixo-assinado, Zózimo apresenta o processo de

[29] O primeiro trabalho como ator profissional veio com a montagem da peça *Bonitinha, mas ordinária*, de Nelson Rodrigues, encenada na Maison de France, em 1962. Por sua atuação, recebeu o prêmio de ator revelação, o que lhe valeu o reconhecimento público. Trabalhou, em seguida, nas peças: *Orfeu negro*, em 1964, sob direção de Haroldo Oliveira; *Um gosto de mel*, em 1965, dirigido por Luiz C. Sanz, e *Memórias de um sargento de milícias*, em 1966, dirigido por Geraldo Queiróz. Esta última foi montada pelo grupo Teatro de Ação, formado majoritariamente por atores negros. Em 1967, escreveu, dirigiu e produziu a peça *A canção do negro amor*, encenada nos teatros Casa Grande e Opinião.

contato com o documento e as ameaças sofridas oriundas da presença do militar no set de gravação:

> A direção me mostrou e eu queria á cópia e o general, o tal militar disse "isso é meu, isso não sai daí, está preso com a gente. "E se você disser a qualquer jornal, agente prende você". Uma ameaça terrível. A partir daí, qualquer coisa era possível. Foi uma desilusão muito grande com a televisão, uma loucura. Como você está ali e tem aquele negócio. Essa novela terminou mal e eu e Leila ficamos mal nessa história. O chefe lá da censura falou para mim e para Leila no último pagamento que fomos receber " vocês dois nunca mais entrarão em qualquer televisão no Brasil". Mas todo mundo acabou pegando seu salariozinho e quem ficou mal mais uma vez fui eu e o Plínio Marcos(BULBUL,2014)

Essa desilusão com a televisão é situada em outra situação no ano de 1969, no programa do Chacrinha, da TV Globo. A emissora promoveu um concurso do "negro mais bonito do Brasil", no qual Zózimo Bulbul foi vencedor. Nesse período, ele fazia sucesso com os desfiles de modas para o estilista Denner. Essas combinações de visibilidade proporcionada pelas polêmicas entorno da novela *Vidas em Conflitos* (1969), mas o reconhecimento como figura detentora de uma beleza negra colocou Zózimo no centro de um tipo "de interpelação racial que procurava construir versões locais de atores e personagens de sucesso criados pela indústria cultural estadunidense" (CARVALHO, 2005, p.186).

A indústria cultural estadunidense, desde a década de 1940, vinha abordando nos seus filmes atores negros em situações raciais mais favoráveis. Na década de 1960, no contexto de lutas raciais, o cinema norte americano começa a tratar de assuntos polêmicos como:

> o racismo branco, o protesto negro, o casamento multirracial etc. Filmes como *O sol tornará a brilhar* (*A raisin in the sun*, 1961, Daniel Petrie), *O sol por testemunha* (*To kill a mockingbird*, 1962, Robert Mullingan), *Ao mestre com carinho* (*To sir, with love*, 1966, James Clavell) e *Adivinhe quem vem para jantar* (*Guess who'scoming to dinner*, 1967, Stanley Kramer) foram grandes sucessos de público.(...) Um exemplo do modo como a indústria cinematográfica explorou os conflitos raciais aparece na matéria publicada na revista Veja, em 29 de janeiro de 1969, sobre o filme *Up tight*, do diretor norte-americano Jules Dassin. O filme tinha como tema a violência racial: Desta vez, fogo: os negros não são bonzinhos e pregam a luta. O americano Jules Dassin viveu dezoito anos fora de seu país. Ele saiu por motivos políticos, volta com *Up tight*, um filme político. Para Dassin, a

> bondade de Sidney Poitier é uma farsa. O racismo se expressa hoje com violência, e não com sentimentos (CARVALHO, 2005, p.187).

No campo da interpretação, a principal figura desse momento vai ser o ator Sidney Portier. Ele foi o "primeiro ator negro a receber o Oscar em 1964 pela sua atuação no filme ***Uma voz nas sombras* (*The lilies of the fields*, 1963**, Ralph Nelson) (CARVALHO, 2005, p.187). O ator ficou famoso interpretando personagens que traziam alguns aspectos do campo moral, como nos aponta Noel Carvalho:

> Em *Adivinhe quem vem para jantar*, por exemplo, ele faz o papel do impecável médico, John Prentice, que quer casar-se com a filha branca de um típico casal liberal americano. O preconceito racial não assumido dos pais da moça é o mote da história. Além do seu inequívoco talento como ator, o sucesso de Poitier devia-se aos significados associados à sua imagem e aos personagens que fazia.127 Ele representava um modelo de integração do negro norte-americano que agradava tanto liberais brancos quanto a classe média negra (CARVALHO, 2005, p.187).

O sucesso do ator se tornou um artigo, publicado em 1 de março de 1969, pela Revista O Cruzeiro, intitulado "O homem que venceu a cor". Noel Carvalho chama a atenção e o tom da matéria "destacava o fato de o ator ter vencido todas as adversidades e, de quebra, sugeria sua superioridade aos líderes negros estadunidenses" (CARVALHO, 2005, p.188).

> Sidney Poitier, o negro mais bem pago dos Estados Unidos, é um dos maiores sucessos de bilheteria do momento. (...) 'Se como ser humano tenho meus princípios, como negro que sou, respeito-os ainda mais.' Sidney Poitier, o ator negro americano que veio do nada, hoje é o astro campeão de bilheteria (...). Enfrentando tudo (...) ele aos poucos se transformou no grande ator negro do cinema convertendo-se num exemplo para os de sua raça (...) o seu trabalho tem o mesmo valor — ou será superior? — do dos líderes negros Albernathy, Carmichael e Brow (ANGELO, 1969, p. 42-43).

A visibilidade de Zózimo com a novela *Vidas em Conflito* (1969) provocou, no cenário brasileiro, uma associação entre ele e o ator Sidney Portier. Tal associação era construída centralmente no aspecto da beleza de Bulbul, a qual era recebida como próxima "à representação negra vindo do Estados Unidos e difundida pela mídia no qual Portier era modelo" (CARVALHO, 2005, p.188). Sobre essa correlação com ator

Sidney Portier, Zózimo fala o quanto esse processo interferiu na sua vida naquele momento:

> Lembro-me que todo final de semana a Leila ia para uma cidade e eu ia pra outra, com toda a mordomia. A gente ia para praça pública, para falar sobre a novela e tudo pago, tudo legal. Mas na minha cabeça não dava. Tinha uma coisa que fixava, sabe aquele salário fantástico, de um lado, e de outro, aquela ideologia racial. Me sentia bancando o palhaço!(BULBUL, 1988)

A revista O Cruzeiro, em 1969, publicou uma matéria sobre Zózimo Bulbul, denominada "O negro mais bonito do Brasil". A relação com Portier era direta, exibindo o sucesso do ator na novela *Vida em Conflitos* (1969), com alusão ao filme, que contou com participação do ator norte americano "Seu sucesso na tevê é recente e veio de São Paulo com a novela *Vidas em conflito* — uma espécie de *Adivinhe quem vem para jantar* da classe média brasileira" (SILVESTRE, 1969, p .80-82)

Nesse contexto, Zózimo Bulbul vai expressar um "tom de denúncia que já vinha marcando o depoimento dos artistas da sua geração quanto à discriminação racial (CARVALHO, 2005, p.189). Em entrevista concedida ao jornal Última Hora, de São Paulo, em 20 de março de 1969, na matéria intitulada "Quem é o crioulo Zózimo Bulbul, uma vida em conflito", o ator enfatiza as questões étnico- raciais, continuando o tom de denúncia do preconceito nessa associação com Sidney Portier:

> Esse negócio de 'mais bonito' não passa de uma grandíssima besteira! Zózimo Bulbul vocifera do alto de seu metro e noventa e tantos contra os empresários, jornalistas, amigos ou quem quer que seja que lhe diga que é 'o negro mais bonito do Brasil'. (...) Zózimo acha que a insistência com que a imprensa e o público têm-no elogiado é uma forma de tirar o corpo de um fato que a maioria dos brasileiros hesita em reconhecer — o de que há racismo em nosso país. Reconhecer a beleza em um negro ator não seria a mesma coisa que reconhecê-la no bancário que trabalha ao lado ou no rapaz que entrega compras. É, mais ou menos, o que os americanos fazem com Sidney Poitier — o supernegro, superculto e superbom das fitas de Hollywood (SILVESTRE, 1969, p. 80-82).

Sobre sua conscientização no que afeta às questões étnico-raciais, esta se dá continuamente junto às atividades artísticas e políticas da década de 1960. Entretanto, salienta-se a importância de não tomá-la como "atuação regular em qualquer movimento negro político" (CARVALHO, 2005, p.171). É preciso olhar com atenção

para as "práticas culturais compartilhadas no interior do seu grupo étnico. Zózimo demarca como a formação cultural daquele período influenciou sua trajetória no processo de tomada de consciência sobre as questões étnico-raciais no Brasil:

> O Movimento Negro é recente, de 1975, por aí. Eu nem estava no Brasil em 1974. De 60 a 70 se tivesse Movimento Negro eu estaria junto. O negro não tinha essa consciência de se juntar. A gente juntava na gafieira, nas festas. Discutíamos muito. Quando saí do Exército fui buscar os meus. Eu soube que tinha um grupo que se chamava Renascença, no Méier. Ia todo final de semana, de paletó e gravata, não podia usar tênis. Ficavam lá, os negros society. Dr. Oscar, presidente vitalício, nunca deixou ter eleições. Foi aí que eu entrei no grupo, junto com Ney Lopes para a gente brigar com o dr. Oscar, porque queríamos as eleições. O meu título, pelo menos, ele rasgou na minha cara e me proibiu de entrar no clube. Então eu nunca mais voltei no Méier, porque eu saía de Botafogo de bonde para chegar até o Méier, todo sábado. Chegava à tarde da praia, tomava um banho, botava um terninho e ia pra lá. A gente queria ir mais cedo para o Renascença para discutir algumas coisas. Política mesmo, sabe (...)(BULBUL,1988)

Para se refletir sobre o processo de conscientização da questão racial na trajetória de Zózimo Bulbul, o pesquisador Noel Carvalho apresenta alguns elementos de extrema importância para melhor compreensão desse processo. O primeiro é a influência sobre as questões raciais, orientadas pela "indústria cultural norte-americana, por intermédio dos artistas negros, e pela ideologia da negritude africana" (CARVALHO, 2005, p.172). O próprio Zózimo sublinha essas influências em sua fala:

> Daí é que surge esse negócio do negro americano. A posição do negro americano me leva à África. Começam a sair algumas notas nos jornais. O Congo começa a se rebelar. Ficava olhando aquelas coisas, algumas eu recortava e guardava: Lumumba,105 Nkrumah,106 etc. Essas coisas foram começando a entrar na minha cabeça como forma de rebeldia. Fui me identificando com esse estado de coisa daquela África que estava numa ebulição muito grande. Depois fui ler sobre Jonas Kenyatta, que estava preso. Estava em prisão perpétua na Inglaterra, tinha sido chefe dos MauMau no Quênia (BULBUL,1988).

Outro aspecto realçado pelo pesquisador é o fato de pensar a conscientização das questões étnico-raciais como um processo de caráter provisório[30] e de reconstrução

[30] Como se trata de uma conversão, ela se realizou num período de tempo muito mais longo do que o de uma noite de boemia seguida de uma feijoada, como tenta nos convencer Zózimo. Em 1962, por exemplo, no filme Cinco vezes favela, ele assina Jorge Zózimo. Dois anos depois, no filme de Carlos Diegues,

frequentes dessas rememorações. Isso, orientado pela perspectiva de que "os sujeitos sociais e quanto os grupos estão em constante transformação" (CARVALHO, 2005, p.173). Pode-se observar esse processo na adoção do pseudônimo Zózimo Bulbul, pelo cineasta e ator:

> Nasci Jorge da Silva, mas cresci Zózimo. No início dos anos 1960, minha mãe ofereceu uma feijoada para o embaixador da Etiópia em Washington, de passagem pelo Brasil. Ele falava, entre outras línguas, o swahili, que é um idioma comum a toda a África. Foi ele quem, nesse dia, me 'batizou' Bulbul, que em swahili quer dizer rouxinol. Gostei: Zózimo Bulbul. Deu sorte (BULBUL, 2002).

O nome Zózimo é apresentado como germinado nos afetos familiares e de suas amizades. Já o Bulbul é relacionado a ser uma palavra de origem africana e que chegou mais enquanto apelido. A versão acima é uma das que ele apresentou durante sua trajetória. Abaixo se destacam outras leituras sobre seu pseudônimo, apresentadas como: a entrevista concedida ao jornal última Hora, na qual "Bulbul" aparece com herança do avô sudanês (BULBUL, 1969, p.13), na fala concedida ao jornal Correio Brasiliense, em 1988, afirmando que seus bisavós vieram da região do Mali (noroeste da Africa)(CAPUTO,1988) e quando referenciou o surgimento do nome a visita um adido cultural da embaixada do Sudão nos Estados Unidos de férias no Rio de Janeiro. Refletindo sobre esse processo de subversão identitária através da reconstrução do nome, Noel Carvalho (2005) suscita que:

> O que está em jogo neste caso é a subversão da identidade social, instituída pelo nome oficial. Este, como coloca Bourdieu, "é (...) o suporte (teríamos a tentação de dizer, a substância) do que chamamos o estado civil, ou seja, do conjunto de propriedades (nacionalidade, sexo, idade etc.) vinculadas a uma pessoa e às quais à lei civil associa efeitos jurídicos que instituem, sob a aparência de constatá-los, os atos do estado civil". Visto desse prisma, o nome oficial é irredutível aos campos sociais pelos quais passa uma trajetória ao longo da vida (...) Já a manipulação do nome, seja pela invenção de um nome artístico, apelido ou a supressão do sobrenome, é uma forma de sublinhar a individualidade. Ao mesmo tempo, simboliza a conversão a um determinado ethos, cultura ou visão de mundo de um grupo. Sendo menos arbitrário, o pseudônimo é uma identidade auto-atribuída e parte da invenção de si que um ator social pode empreender em

---

Ganga Zumba, temos ainda o mesmo Jorge Zózimo. Só nos filmes lançados após 1967, encontramos o Zózimo Bulbul nos créditos. (CARVALHO, 2005, p. 175).

> determinados momentos da sua trajetória e em contextos específicos de interação. O renomear-se envolve ainda escolhas e interesses articulados ao projeto coletivo em que o sujeito está envolvido (CARVALHO, 2005, p.174).

Dessa maneira, o processo de tornar-se Zózimo Bulbul (pseudônimo africanizado) alude à conscientização na aproximação da origem e a identidade étnica[31]. Remete, igualmente, ao contexto de sua aproximação com o Cinema Novo (a história do negro sendo tematizada pelos cineastas do movimento). Nesse sentido, pensar sobre essa conscientização racial do ator, em termos provisórios, demanda olhar, do mesmo modo, para um recorte temporal mais longo no qual está inserida a década de 1960 (foi um período de formação e construção da sua carreira como ator, no teatro, cinema e televisão) e os prosseguimentos de reelaborações dessas questões étnico-raciais durante a construção da sua trajetória, em anos posteriores.

Na década de 1970, atua no filme ***Compasso de Espera*** **(1970)**, do diretor Antunes Filho, no qual colabora no roteiro do filme e faz o personagem principal, na figura de um poeta e agente publicitário chamado Jorge Oliveira. A trama do filme se passa, como nos apresenta o ensaísta Robert Stam, em São Paulo, e traz uma perspectiva de "ataque frontal ao realizar um inventário dos traços racistas na sociedade brasileira de maneira brutal e direta" (STAM, 2008, p.365-365).

Tratar das questões étnico-raciais, no filme, provocou uma tensão com o regime militar e com distribuidoras de filmes do período. Os desdobramentos dessas tensões geraram o atraso no lançamento da obra (realizado em 1971, lançado em 1973)[32]. Compasso de Espera expõe, em seu enredo, diversas formas de preconceito ocorrentes no Brasil. Entretanto, o filme também recebe crítica por apresentar, em termos estilísticos, ser uma ficção "altamente europeizada e americanizada" (STAM, 2008, p.371)[33].

---

[31]Os termos que redefiniram a pauta étnica, pelo menos desde meados da década de 1960, eram centrados na ideia de uma essência africana na base da cultura e da identidade negras. Ver Carvalho (2005, p.174).

[32]O ensaísta Robert Stam fala da ansiedade da ditadura em relação às questões de raça e que alguns exibidores recusaram o filme, sob o pretexto de que o formato em preto em branco estava absoleto, situação algo irônica, dado o tema preto e branco do filme, e dado que os mesmos exibidores mantinham em cartaz filmes americanos neste neste formato contemporâneo, como *The Last Picture Show* (STAM,2008, p.365).

[33] As festas retratadas nos filmes fazem lembrar La Dolce Vita; a iluminação lembra o cinema noir(Stam, 2008.pag 371

Depois da experiência com o Antunes Filho, no ano de 1973, Zózimo Bulbul realiza seu primeiro filme, denominado ***Alma no Olho* (1973)**, o qual foi feito com as sobras do negativo do longa ***Compasso de Espera* (1970)**, e se referenciou no livro *Alma no Exílio*, escrito pelo militante dos Panteras Negras, Eldrige Cleaver. Sobre o processo de construção do filme, o pesquisador indica a presença central do Zózimo em todas as etapas de produção:

> A produção do filme foi custeada pelo autor, que também escreveu o roteiro. Neste pequeno curta metragem de 11 minutos a criação cinematográfica suplanta com folga a ausência de recursos. Foi realizado com as sobras do negativo do longa compasso de espera e é de uma simplicidade impar entre um fundo branco e uma câmera fixa no tripé, comandada por José Ventura, Bulbul conta através de pantomimas a história do negro da América desde a África até o movimento Black Power (CARVALHO, 2008, p.13).

Noel Carvalho sublinha, no trecho destacado acima, que o olhar cinematográfico de Zózimo pode ser identificado com a construção de uma dramaturgia e visões sobre as artes e o papel do negro na história brasileira que se inscreve na "continuidade de lutas dos negros por visibilidade" (CARVALHO, 2018, p.13) presente nas obras de outros diretores negros do mesmo período. Entretanto, demarca fatores estéticos e políticos que demonstram singularidades de ações do ator na forma de tratar as representações do negro:

> Alma no olho não é um filme de cinema ou para a televisão, mas uma peça de arte, como um quadro ou uma instalação. Sua narrativa circular permite que seja projetado em looping, exposto em um museu ou outdoor. A narrativa expõe um discurso político, articulado em mito fundador: a história do negro na América vista da perspectiva da negritude. A música Kulu se Mama, de Julian Lewis, executada por John Coltrane, entra em off e acompanha toda a narrativa. A mistura de elementos do jazz e da música africana na composição experimentada com grandes elipses temporais, a atuação performática e antinaturalista distingue o filme das representações do negro realizados até aquele período (CARVALHO, 2012, p.13).

De acordo com Carvalho, as especificidades das propostas estéticas e políticas nos filmes de Zózimo apresentavam cruzamentos com o "cinema experimental" e politicamente engajado. Além disso, refletia com os elementos da "linguagem

performática e auto reflexiva" e com a técnica videoartista e elementos das negritudes nas diásporas.

Enquanto a questão da negritude poderia ser observada em ***As Aventuras Amorosas de um Padeiro*** **(1975**), de Waldir Onofre, "subordinada à categoria do suburbano" (STAM, 2008, p.320), nas obras de Zózimo Bulbul, os debates sobre a história dos negros no Brasil e a América eram vistas sob a perspectiva das negritudes em diáspora.

Bulbul prossegue sua trajetória e produz com a cineasta Vera Figueiredo outro filme de curta metragem, ***Artesanato do samba*** **(1974)**, sobre os preparativos das escolas de samba para o carnaval. No ano de 1976, dirige o filme ***Músicos brasileiros*** **(1976)**, documentário sobre as precárias condições de vida dos músicos brasileiros residentes na cidade de Paris, na França. Essa passagem pela Europa estava relacionada com as repressões e censuras no Brasil, dois anos antes, relacionadas ao filme ***Alma no Olho*** **(1973):**

> ele tenta conseguir o certificado da censura para exibição do Alma no Olho e é chamado para dar explicações aos censores. Eles desconfiaram do filme e da autoria e solicitam que ele decifre as imagens em que supõem algumas mensagem esquerdista subjacente...Após o episódio, que durou dias, sentindo-se psicologicamente pressionado pelo clima político e pela repressão que avançava sobre os artistas, viajou para Nova Iorque disposto a não voltar tão cedo ao Brasil.Levou consigo uma cópia de Alma no olho que exibiu em escolas e centros culturais.O serviço de imigração norte americana não permitiu que Bulbul fincasse raízes no país e no mesmo ano viajou para a Europa Fixando residência em Portugal e no país da França (CARVALHO, 2012, p.14).

Em sua passagem pela França, constrói rede de relações importantes como o encontro com o cineasta Ary Candido, nas exibições de filmes promovidas pelo Maison Du Brésil. Entra em diálogo com os exilados políticos, dentre eles Celso Furtado "que quartoze anos depois já na condição de ministro da cultura, o ajudaria a concluir seu filme ***Abolição*** **(1988)** (CARVALHO, 2012, p.14).

Já no fim da década de 1970, retorna ao Brasil e ***Alma no Olho*** **(1973**) é premiado na VI jornada de cinema na Bahia. Em 1978, participa como assistente da direção e ator na produção nigeriana e brasileira denominada ***A deusa Negra,*** do diretor Ola Balogun. Em 1979, atuou no filme ***Parceiros de Aventura***, do diretor José

Medeiros. Noel Carvalho destaca que esse período é de aprofundamento das relações, no âmbito cultural e político, com o movimento negro.

> Nesse período, participa intensamente das organizações culturais e políticas ligadas ao movimento negro. A partir de 1978, ajudou na fundação da associação cultural do Apoio às Artes Negras (ACAAN), militou no Instituto de Pesquisa da Cultura Negra (IPCN) e participou do Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo, fundada por Candeia (CARVALHO, 2012, p.15).

O engajamento político em suas obras também se faz presente de forma intensa na década de 1980. Atuou e dirigiu a peça ***Ah, ah, esperança!***, Na qual apresentava o texto de divulgação do espetáculo que relacionava a ”descolonização da mulher e do negro” com as questões de gênero e raça. Atua, sob a direção de Bernard Senghour, no espetáculo intitulado ***A tragédia do rei Cristhof***, de autoria de Aimé Cesaire.

Em 1983, trabalha com Flávio Rangel no espetáculo ***Vargas, o musical*** e já em 1985, encena ***Corsário do Rei***, dirigido por Augusto Boal. Os contextos de suas atuações no teatro estão alinhados às lutas de redemocratização no Brasil[34]. No campo do cinema, atua no filme ***Gisele*** **(1980)**, dirigido por Victor de Mello, e ***A menina e o estrupador*** **(1983)**, dirigido por Conrado Sanches. Ambos os filmes eram pornochanchadas.

A década de 1980 foi um período da trajetória de Zózimo Bulbul que as questões referentes à representação do negro no audiovisual, especialmente no cinema, estão no centro das suas atividades. Em 1988, criticou a maneira com que alguns artistas negros e algumas emissoras de televisão estavam promovendo os debates sobre o calendário da Abolição:

[34]O período chamado de “**redemocratização**” compreendeu os anos de 1975 a 1985, entre os governos dos generais Ernesto Geisel e João Figueiredo e as eleições indiretas que devolveram o poder às mãos de um presidente civil. O processo de redemocratização compreendeu uma série de medidas que, progressivamente, foram ampliando novamente as garantias individuais e a liberdade de imprensa até culminar na eleição do primeiro presidente civil após 21 anos de ditadura militar.Esse processo, contudo, foi composto por momentos de avanço e recuo dos militares, uma vez que desejavam garantir uma transição controlada sem que os setores mais radicais da oposição chegassem ao poder. Por isso, medidas de distensão como a Lei de Anistia, conviveram com medidas de repressão, como o Pacote de Abril e a recusa da Emenda Dante de Oliveira, que pedia eleições diretas para presidente da república. Disponível em: https://www.infoescola.com/historia-do-brasil/redemocratizacao/ acesso em 12/04/2020

> Em 1988, criticou publicamente as comemorações do centenário da Abolição que alguns artistas negros e emissoras de televisão estavam promovendo. Se recusou a participar do programa de final do ano que a Rede Globo de televisão produziu para homenagear o ano da Abolição, acusando-a de demagógica. Teve artista e gente do movimento negro que cobrava, queria que eu fosse. Mas de graça para Roberto Marinho eu não faço nada. Além disso, achei a maior demagogia (CARVALHO, 2006, p.187).

No campo do cinema, fez crítica a alguns filmes de cineastas que iniciaram no Cinema Novo, como ***Quilombo (1984),*** de Carlos Diegues, ***Chico Rei*** **(1985)**, de Walter de Lima Junior, declarando:

> Ficam na mais pura ficção (...). São aqueles intelectuais do partidão com o compromisso de esculhambar a história do negro. Não tem a menor discussão racial. São alegorias que poderiam ter sido entregues a qualquer diretor de harmonia ou carnavalesco da escola de samba, tenho certeza de que eles fariam melhor quando li o roteiro de quilombo, vi que não tinha a menor seriedade.

E continua:

> (...) nos roteiros que chegaram ao meu conhecimento de diretores, amigos ou não, o negro não tinha destaque. Era aquilo neutro. Botavam para fingir um bandido aqui, outro ali, um alienado, uma coisa sem consistência. E fui ficando decepcionado. Tanto que botei na cabeça que teria que dirigir, que escrever minha história. Recusei trabalhar em Chico Rei por que historicamente é terrível. É uma coisa fantasiosa da cabeça deles, paternalisticamente como vêem o negro. Não querem mexer, querem ficar bem com o sistema e não chocar a comunidade negra. Então fica aquela coisa pausterizada, e depois passam na telinha da Globo. Isso comecei a notar e a sentir esse tipo de coisa e resolvi contar minha história como sei (BULBUL,1988, p.1).

No campo cinematográfico brasileiro, esse contexto de luta política e simbólica sobre a representação do negro, alinhavado ao compromisso de revisão da história do negro no século XX, se acentua no começo da década de 1970, com o surgimento de novos agentes. O ensaísta Robert Stam denomina esse momento do cinema brasileiro como uma lenta "fusão para o afro" (STAM, 2008, p.364). O argumento do autor enfatiza que o cenário do cinema nacional apresentou uma maior incidência de temas

afro brasileiros por diretores brancos como, também, foi o período de insurgência dos primeiros diretores afro-brasileiros.

Os filmes citados e criticados por Zózimo Bulbul no trecho destacado acima faziam parte desse contexto que foi marca da década de 1970 e se ampliou na década de 1980. Na visão de Robert Stam, se caracterizou como "um retorno a temas históricos concernentes aos afro-brasileiros e aos índios" (STAM, 2008, p.401). ***Chico Rei* (1982)**, de Walter Lima Jr, e ***Quilombo* (1984)**, De Carlos Diegues (Cacá Diegues), eram filmes da década de 1980 nos quais se tratava a questão da história da escravidão.

Em ***Chico Rei* (1985)**, a intenção era tratar da temática, a escravidão, de forma mais histórica e didática. Para alcance de tal objetivo, o diretor, Walter Lima Jr buscou fontes como "romance histórico Chico Rei, de Agripa de Vasconcelos, a poesia de Cecília Meireles (O Romanceiro da Inconfidência) e as tradições orais de Minas Gerais" (STAM, 2008, p.432).

Sobre o Roteiro do filme, Robert Stam fez uma ilustração, elencando alguns elementos da trama:

> O filme mostra o processo pelo qual os africanos eram separados de suas famílias, despidos de seus nomes (Galanga se torna Francisco, ou Chico) e forçados abandonar suas religiões. Em suma, examina um momento-tabu na historiografia eurocêntrica- o momento originário do trauma histórico que gerou a diáspora negra nas Américas-, e boa parte da pungência do filme se liga á memória de todas as maneiras como a escravidão procurou destruir a família negra (STAM, 2008, p.433).

A questão da memória relacionada ao trauma histórico que gerou a diáspora negra é apresentada no filme imbricada a temáticas como a da religião, na qual Chico "se converte ao catolicismo, mas também preserva as tradições africanas" (STAM, 2008, p.435) e da autonomia econômica do negro, já que, na trama, mostra o personagem usando "suas habilidades de minerador para comprar a própria liberdade, seu filho foge para o quilombo, sugerindo um caminho alternativo para liberdade" (STAM, 2008, p.434).

Chico Rei apareceu como tema de filmagens, apresentado para o programa *Fimes históricos* por duas produtoras junto à Embrafilme. A primeira proposta[35] foi colocada pela NTM[36] e a segunda quem elaborou foi a StopFilm, da qual Jorge Bandansk[37] era representante. A proposta da StopFilm[38], que reiterava o papel fundamental de Chico Rei como personagem histórico, foi a escolhida:

> [...] Como figura histórica, Chico Rei engloba uma parte importante da história nacional, abrangendo o período que convencionou chamar de ciclo do ouro, com a incipiente cultura nacional, a integração das raças, o sincretismo religioso, danças, folclore, música e costumes que depois viriam a constituir a base da cultura brasileira (FERREIRA, 2014, p. 185).

Sobre esse aspecto da abordagem histórica presente na proposta fílmica sobre Chico Rei, pode se notar um respeito sobre a origem e realeza africana, a temática da escravidão e a libertação do cativeiro (FERREIRA, 2014, p. 186). No entanto, quando se relaciona Chico Rei ao grupo da Inconfidência Mineira e atravessado por elementos da cultura (Aleijadinho ETC), o folclore (a congada) e a religião (cultos africanos), percebe-se a preocupação dos produtores em adequar aquilo que o historiador Rodrigo

[35]De acordo com o historiador Rodrigo Almeida, os motivos para a recusa da proposta da NTM podem ser observados através da sinopse do projeto que se apresentou "confusa, românticas e equívocos históricos" (FERREIRA, 2014, p. 184) e no receio de "destacar Chico Rei como modelo de resistência (FERREIRA, 2014, p.187).

[36]Produtora de Nelson Teixeira Mendes, empresário que na década de de 1960 e 1970 passou a investir em cinema realizando, principalmente, filmes populares voltados para temáticas rurais, suspenses e algumas obras de pornochanchada. Cf MIRANDA Luís, Felípe (ORGS). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo. SENAC, 2004, p.374.

[37]Jorge Bodansk era um nome conhecido no meio cinematográfico, tendo participado como fotográfo em várias produções. Em 1974, dirigiu *Iracema, uma transa amazônica* que, embora o filme tenha sido lançado em 1981, obteve grande repercussão por meio de festivais. Sua estadia na Alemanha, onde estudou fotografia, favoreceu contatos nas áreas televisiva e cinematográfica, estabelecendo parcerias com produtores alemães como Wolf Gauer, com quem produziu *Iracema.* A parceria foi reeditada no projeto *Chico Rei*. Dessa vez, Bodansky, como representante da Stop Film, intermediou a participação da produtora alemã Provobis. Para biografia do fotógrafo, cineasta e produtor; cf.: MATTOS, Carlos Alberto. **Jorge Bodanzky:**o homem com a câmera. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2006; HEFFNER, Hernani; MIRANDA, Luís Felipe. BODANSKY, Jorge. In.: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Ed. SENAC, 2004, p. 59 - 61.

[38]A proposta era voltada para a produção de uma série com 13 episódios e objetivando como desdobramento desse material a produção de um longa-metragen. A série foi encaminhada ao DEAPRO no dia 16 de agosto de 1977. A produtora contratou para elaboração do roteiro Mário Prata. Sobre a cronologia da história do Brasil apresentada na narrativa, seria: "Parcial e se caracterizava por elevada liberdade poética na adaptação, abordando fatos e personagens históricos muitas vezes descontextualizados" (FERREIRA, 2014, p.186).

Almeida denomina de "Atrativos para o mercado exibidor mundial" [39] (FERREIRA, 2014, p.186).

A Embrafilme libera a produtora a fazer um piloto da série[40]. O contrato assinado, em novembro de 1977, coloca a StopFilm como produtora e a Embrafilme enquanto cooprodutora e distribuidora[41]. Segundo Rodrigo Almeida (2014), nesse processo, é importante pontuar que a produtora StopFilm se associou[42] à Provibis[43] e é nesse contexto que os produtores contratam para a direção do projeto fílmico Walter Lima Júnior:

> Chico Rei tinha sido muito diferente do que me fora oferecido até então, alheio a todo o esquema que eu havia vivido até ali. Fui procurado por uma produção estrangeira, da TV alemã, e convidado para fazer esse filme: me deram o roteiro para eu ler, era uma série de TV escrita por um autor de novela, chamado Mário Prata. Eu não conhecia o trabalho dele. Li, gostei de muitas coisas, mas não concordei com muitas outras que ele pôs no roteiro, principalmente com a liberdade que ele tomava com personagens muito emblemáticos de nossa História. No meu entender, aquilo era uma espécie de "samba do crioulo doido". Ele misturava Chico Rei com Tiradentes, fazia uma bagunça. Achei uma maluquice, estava mexendo com o inconsciente nacional. Então, propus aos alemães mudar a história, tirar tudo aquilo, que aí eu faria o filme, e reescrevi o roteiro (LIMA, 1994, p.26).

No trecho exposto, o diretor aponta como problema grave o exagero de adaptações no roteiro-piloto, no que concerne à proposta histórica presente na obra. Salienta que esse incômodo o fez reescrever o roteiro focando em tirar os excessos, mas respeitando a estrutura básica da narrativa. Em entrevista concedida ao historiador

---

[39] Conforme projeto, a série apresentaria os seguintes capítulos: 1º) África; 2º) No navio negreiro; 3º) Marcha para o distrito do Ouro; 4º) Chegada e Revolução em Ouro Preto; 5º) Leilão; 6º) Mina e senzala; 7º) Quilombo; 8º) Gonzaga; 9º) Terror; 10º) Alforria; 11º) Riqueza; 12º) Dia dos Reis Magos; 13º) Ilusão. Fundo: Ancine/ Embrafilme, série 110.1 / 00474, Cinemateca Brasileira/ SP.

[40]O procedimento padrão da Embrafilme para séries exigia a confecção de um episódio-piloto, a fim de ratificar o financiamento. Nesse sentido, o orçamento apresentado pela StopFilm era detalhado, indicando as etapas de execução de pesquisa, considerando que "[...] enquanto os pesquisadores, o historiador e o fotógrafo estiverem realizando os respectivos levantamentos de campo, o roteirista irá catalogando o material e esboçando o roteiro, sob a coordenação do diretor de produção e o controle da produtora".

[41] Contrato de co-produção e distribuição de filme cinematográfico de série, assinado em 10 de novembro de 1977. Fundo: Ancine/ Embrafilme, série 110.1 / 00474, Cinemateca Brasileira/ SP.

[42] Um adendo a esse contrato foi assinado em 27 de agosto de 1978.

[43] Representante de um grupo de televisão alemão, ligado à Igreja Católica e com experiência em série televisivas, muito delas com fins educativos.

Rodrigo Almeida, Walter Lima Júnior[44] aponta que, nesse processo de reescrita, sentiu a possibilidade de abordar para além da figura de Chico Rei a "dinâmica do escravismo, do tráfico às relações raciais" (LIMA, 2013).

> [...] começou a trabalhar no roteiro fixado muito na ideia de que o tráfico de escravos era o tema central e que a questão da liberdade era, vamos dizer assim, um tema subjacente a tudo isso que vai desembocar no Chico Rei, que tem um truque para conseguir essa liberdade. Evidente que, dentro de um processo de dramaturgia, você use de recursos que estão à mão. Que ao mesmo tempo crie uma progressão dramática. Como contar/recontar essa história, com os elementos de História que eu tenho, usando, às vezes, recursos de ficção, para juntar uma coisa com a outra? Foi o que eu fiz. Eu saí um pouco do Agripa Vasconcelos, fui bater na Cecília Meirelles. Ouvi muita gente contar histórias do Chico Rei... Versões, as mais desbaratadas, o que me deixou totalmente solto (LIMA,2013).

Apesar de toda essa complexidade do processo e expectativas dos diversos agentes envolvidos na produção, o que se deu em relação à realização do projeto fílmico foi um empreendimento marcado por contratempos, o que quase inviabilizou a obra:

> Quanto ao filme realizado e lançado por Walter Lima Jr., as análises são profícuas. Além do resultado final, houve uma série de problemas durante sua produção que o enriquecem. Os percalços vão desde a reelaboração do roteiro por exigência do cineasta – que julgava inapropriadas muitas abordagens de acontecimentos históricos, até os conflitos entre os produtores nacionais (StopFilm e Embrafilme), a produtora alemã (Provobis) e o diretor, resultando no rompimento da parceria. (FERREIRA, 2014, p.173).

***Quilombo* (1984)**, da mesma maneira, tratava do tema da resistência negra contra a escravidão e possuía como realidade histórica os anos entre 1650 e 1695, que se deslocavam na trama através de três períodos distintos: (1) se concentra em um grupo de rebelde liderado por Ganga Zumba foge de uma fazenda de cana-de-açúcar e chega até Palmares, (2) nesse novo momento, sob o comando de Ganga Zumba, Palmares torna-se uma comunidade próspera e independente e (3) nesse período, outra liderança,

[44] Sobre seu envolvimento com a temática, apontou a festa da congada e o desfile do Acadêmicos do Salgueiro (1964) como primeiras referências. Frisa, do mesmo modo, a importância da tradição oral nessa sua formação. Por isso, Rodrigo Almeida chama a atenção para objetivo presente de uma "apresentação da história do Chico Rei e sua relevância, não só para o passado, mas, fundamentalmente, seu papel político pensado no tempo presente do Filme" (FERREIRA, 2014, p.188).

denominada de Zumbi, é forçado a liderar a luta numa atmosfera dominada por tensões internas e agressões externas (STAM, 2008, p.435).

A trama prossegue finalizando com o enredo se desdobrando na morte de Zumbi e no massacre da comunidade de Palmares. O ensaísta Robert Stam ressalta o fator de que os créditos da obra sugerem como informação que as insurreições permaneceram até o século seguinte. Com isso, demarca que o eixo temporal do filme vai "da revolta espontânea à construção de uma comunidade, até a destruição violenta dessa comunidade, com um encerramento que aponta para uma luta que prossegue" (STAM, 2008, p.435-436).

A respeito das aspirações sobre o filme, Cacá Diegues descreve que pretendia com *Quilombo* realizar "uma espécie de filme de ficção científica, no sentido de que estava interessado não apenas em recontar o que havia acontecido no meu país, mas também, em projetar o futuro"[45]. O filme se encontra na trajetória do diretor, alinhavada aos seus trabalhos sobre temas afro-brasileiros. ***Quilombo* (1984)** retoma o tema da resistência negra contra a escravidão, presente em sua obra ***Ganga Zumba* (1964)** e tons de homenagens à afro-cultura brasileira, como já visto em ***Xica da Silva* (1976)**.

Robert Stam chama a atenção para o fato de que, no caso do filme *Quilombo* (1984), essa concepção estética de filme de "ficção cientifica", argumentada por Cacá Diegues, nem sempre conseguiu surtir efeito. A tentativa de relacionar a conjuntura histórica de Palmares realizando esteticamente o filme, com senso de magia e surrealidade, em muitos momentos da obra não foi alcançada. O primeiro exemplo dado pelo ensaísta é sobre artificialidade em muitos dos elementos pertencentes ao cenário:

> Os trajes rituais e os turbantes, a pintura corporal e os penteados, aliados a uma iluminação quase teatral, sugerem, ás vezes, uma espécie de Disney World afro-brasileira. A hiperautenticidade das cerâmicas produzidas pela "Fábrica Barravento"-onde Luis Carlos Ríper administrava o trabalho de trezentas pessoas encarregadas de fazer cerâmica e as armaduras para o filme- tem o efeito paradoxal de provocar uma sensação de artificialidade, de uma butique cheia de artigos brilhantes (STAM, 2008, p.438).

Outra questão presente no filme é que, no processo de valorização da cultura africana, através da associação dos personagens Ganga Zumba (Xangô) e Zumbi

[45] Ver Carlos Diegues. Choosing Between Legend and History: An Interview. **Cineaste** 15, n.1,1986, p12.

(Ogum) aos deuses da religião de candomblé de nação yoruba, é cometido um erro histórico, que já havia acontecido em ***Ganga Zumba*** **(1964).** Isso aconteceu por meio da "fusão de variedade de religiões africanas em uma única prática iorubá" (STAM, 2008, p.437). No caso de Palmares, pelo recorte histórico, a comunidade era banto, e não iorubá.

Diante desse contexto apresentado, relacionado à expansão de temas afro brasileiros na década de 1980 no cinema nacional, o pesquisador Noel Carvalho elenca que as críticas, realizadas por Zózimo Bulbul, aos cineastas iniciados no Cinema Novo e à Tv Globo podem ser vistas "primeiramente no contexto de luta política e simbólica pela representação do negro"(CARVALHO, 2012, p.16). E o segundo item a se destacar é que Zózimo Bulbul é um dos ativistas ligados ao movimento negro que imprimem em suas obras uma revisão da história do negro no século XX.

Em 1983, Zózimo redige um texto no qual faz um balanço da presença do negro nos meios de comunicação. O panorama de revisão histórica é demarcado, embora ainda com marcos nacionalistas, próximo ao pensamento presente na esquerda da década de 1960, relacionado à crítica aos produtores de audiovisual, os quais promoviam a exclusão da imagem do negro da mídia.

> (...) a comunicação é feita de uma maneira unilateral. Ela só se dirige para o menor segmento da nação, ou seja, é determinada em cima do descendente dos europeus e norte- americanos e o exagero é gritante. É feita de forma elitista para esta pequena camada de consumidores e sem o menor objetivo de atingir a grande massa de carente através de um fio de condutor que o ligue á sua verdadeira origem cultural (BULBUL, 1983, p.194-7).

Nesse contexto, lança seu quarto filme de curta metragem, ***Aniceto do Império: Em um Dia de Alforria*** **(1981)**. O documentário retrata a vida do sambista Aniceto do Império Serrano, um dos fundadores da agremiação e membro da escola de samba Quilombo. O sambista tinha participação política como militante de partido comunista e ativista sindical ligado ao sindicato dos trabalhadores do Cais do Porto do Rio de Janeiro. Sua vida apresenta agências de negritudes que possibilitavam a Zózimo Bulbul retratar a sua trajetória ligada aos objetivos de revisão histórica do negro através do cinema.

> sua vida condensava exemplarmente o que Bulbul e seus companheiros militantes buscavam: ativismo político, história do negro e identidade negra. A pedagogia explícita do filme aparece logo nos letreiros iniciais, em que se lê:" filme dedicado a Zumbi Palmares e a todos os quilombolas mortos e vivos (CARVALHO, 2012, p.17).

Essa marca do trabalho de Zózimo, pautado na revisão da história do negro a partir das perspectivas das negritudes, fica evidente no seu documentário de longa metragem ***Abolição* (1988)**. O filme conta a história do negro no século XX, a partir do ponto de vista da negritude. Sobre o processo de produção do filme, Noel Carvalho retrata que:

> As filmagens começaram em 1987 e terminaram no ano seguinte, quando foi finalizado e apresentado ao público. As dificuldades foram muitas, os deslocamentos da equipe mais a inflação do período consumiram rapidamente o orçamento. Para concluir a produção, Bulbul teve que recorrer novamente ao ministério da cultura e falar com seu colega de exílio Celso Furtado (CARVALHO, 2012, p.17).

O filme se localiza como documentário centrado nas questões políticas. Noel Carvalho evidencia que a "estrutura narrativa é mais didática do que nos filmes anteriores" (2012, p.17), o que contribui para sua irregularidade. Desse modo, se focava em duas questões: 1) a existência da situação da opressão (escravidão, preconceito, racismo, pobreza), à qual os negros estão submetidos, 2) a resistência negra contra essa opressão. Há uma crítica presente no filme relacionada:

> aos elementos culturais que poderiam significar uma resistência negra como o candomblé e o carnaval, por exemplo. A entrevista com o antropólogo Gilberto Freyre é representativa dessa postura. Freyre, interpretado pelos ativistas da época como defensor da democracia racial, é filmado em uma cadeira, entrevado pela doença que o impedia de falar. De sua imagem a câmera corta para uma inscrição onde se lê racismo no Brasil (CARVALHO, 2012, p.17).

***Abolição* (1998)**, em termos de projeção, "não teve aceitação entre o público. Nem mesmo entre a população negra" (CARVALHO, 2012, p.18). Circulou em pequena rede de relações formadas por intelectuais e ativistas do movimento negro. O cartaz de divulgação reforça todo envolvimento do Zózimo com os debates raciais daquele período.

> Foi pensando em resgatar essa história anônima da raça negra através de desenhos, fotos, imagens e depoimentos, nestes100 anos após a Lei Áurea, que Zózimo Bulbul fez o filme: ABOLIÇÃO. Foram mais de três anos de pesquisas pelo Brasil e países da Europa e da África, juntando dados para compor um Trabalho que depois de pronto, mais que um painel, é um mergulho na causa negra. (...) Pela primeira vez se vê, sem rodeio, no Brasil, a outra versão da história num filme dirigido e representado dentro da perspectiva do negro. Ao vermos ABOLIÇÃO, fica a sensação de um trabalho definitivo que, sem dúvida, enriquecerá decisivamente o debate sobre o negro no Brasil (CARVALHO, 2012, p.18)[46].

Começo da década de 1990 foi um período em que Zózimo não dirigiu nenhum filme. Aconteceu mediante já ao quadro histórico exposto de fechamento da Empresa Brasileira de filmes (Embrafilmes), o que desestruturou o meio cinematográfico. O período do mandato do presidente Fernando Collor (1990-1992) é de colapso para o cinema brasileiro e esta situação só mudaria de rumo com as criações das leis de incentivo fiscal, como a Lei Rouanet, em 1991, e a Lei do audiovisual, promulgada em 1993, as quais começariam a expressar resultados a partir de 1995, quando os projetos paralisados desde o início da década foram realizados.

Zózimo Bulbul, diante desse contexto, trabalha no teatro ***O homem e o cavalo*** e no espetáculo itinerante ***Tiradentes***, de Aderbal Freire Junior. Atua na minissérie na televisão, na Rede globo, denominada ***O memorial de Maria Moura*** e foi pai de *Xica da Silva* na novela de mesmo nome, produzida na TV Manchete.

No cinema, sua participação em festivais se faz notória em 1995, no II festival de filme Africano e Diáspora Contemporâneo, em Nova Iorque, e em 1997, no XV Festival Pan-Africano de cinema e TV, de Ouagadougou, em Burkina Faso, na África. Em 1990, participa com ***Abolição* (1988)** e ***Alma no Olho* (1973)** da retrospectiva do cinema afro-brasileiro dentro da nona edição do Festival de Cinema Africano de Milão, associado ao festival Racine Naires de Paris ao Black Movie de Genebra.

Viaja, em 2000, para Cabo Verde e participa do Encontro Internacional de cinema de Cabo verde, no qual suas obras ***Alma no Olho* (1973)** e ***Aniceto do Império: Em um Dia de Alforria* (1981)** foram projetadas junto com os filmes de jovens diretores negros do movimento Dogma Feijoada. No mesmo ano, atuou como ator no

[46] Pesquisador Noel Dos Santos Carvalho observou esses dados no Material promocional do filme Abolição (dir. Zózimo Bulbul). In Cinematográfica Equipe LTDA. et. al. 1988. Biblioteca Funarte, Rio de Janeiro.

filme ***A selva***, coprodução de Portugal e Espanha. Em 2002, no teleteatro, trabalha no espetáculo ***O homem que falava Jenovês***, sob a direção de Xavier Oliveira. Trabalha, também, no espetáculo ***Tempo de Espera*** com o grupo dança Rubens Barbot.

No ano de 2001, durante a quinta edição do festival de Cinema de Recife, assina com outros atores e realizadores negros o Manifesto de Recife pelo fim da segregação racial no audiovisual. No mesmo ano, volta à direção com um curta-documentário ***Pequena África* (2001)**, após ganhar um concurso de incentivo ao curta-metragem realizado pela Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro. Ainda no mesmo ano, produz e dirige o documentário em vídeo ***Samba no Trem* (2001)** e é homenageado com a mostra *Um Olhar Preto - O cinema de Zózimo Bulbul*, no Centro Cultural José Bonifácio, em que repassa os 40 anos de sua carreira.

De 2003 até 2007, Zózimo Bulbul atua no filme dirigido por Joel Zito Araújo chamado ***As Filhas do Vento* (2003)** e no curta-metragem ***Veja & Ouça: Maria Baderna no Brasil*** (André Francioli). Enquanto diretor, realiza os filmes ***República Tiradentes* (2005)**; no ano seguinte, nos filmes ***Referências* e *Zona Carioca do Porto*.** Zózimo é homenageado oficialmente pelo governo brasileiro e tem o conjunto de seus filmes digitalizados em DVD. Em 2007, cria o Centro AfroCarioca de Cinema e o Encontro de Cinema Negro.

2.2.2 Criação do Centro AfroCarioca de Cinema

Em meio ao debate sobre cinema negro proposto pelo Dogma Feijoada e Manifesto de Recife, a trajetória artística de Zózimo Bulbul qualifica-o como referência da luta antirracista no cinema e audiovisual. Em contraposição às territorialidades brancas, Zózimo e sua luta surgem como um marco para a constituição de uma representação do negro que rompa tanto com *maistream* quanto com uma proposta de um cinema engajado com a causa nacionalista, o qual rejeita a visão do negro como alteridade política viva e com projetos próprios. Além disso, o Centro AfroCarioca de Cinema veio se tornar, entre 2007 e 2018, um marco na construção de um espaço de luta antirracista no cinema e audiovisual.

O Centro AfroCarioca de Cinema é referência para o espaço cinematográfico afro-brasileiro e o desenvolvimento de um cinema que expresse a composição étnica diversa presente na sociedade brasileira. Localizado no bairro da Lapa, Rio de Janeiro, caracteriza-se por ser um espaço voltado para preservação da memória e valorização das identidades negras na sociedade brasileira e nas diásporas.

O AfroCarioca promove o cinema brasileiro, africano e caribenho "como ato social de transmissão de sabedoria, formações técnicas e artísticas de profissionalização e a inclusão no mercado do trabalho"[47]. Sobre as primeiras inquietações para se criar o CACC, Zózimo remete, em seu relato, às experiências vividas no Festival Pan Africano de Cinema, em 1997, em Burkina Farso.

> Quando cheguei a Burkina Farso, em 1997, foi uma surpressa muito grande, eu fui muito bem recebido, desde o aeroporto, até o hotel e durante o festival, fui respeitado, como preto brasileiro, cineasta, convidado do festival. Quando vi o povo na cerimônia de abertura, mais de vinte mil pessoas em um campo de atletismo eu me emocionei muito[48].

O cineasta apresenta que a recepção causou: "surpresa muito grande", devido ao fato de ser respeitado enquanto negro brasileiro e cineasta. A surpresa no festival está relacionada com questões identitárias, seja o âmbito étnico racial (preto brasileiro), seja no campo profissional (cineasta). As questões identitárias demarcadas por Zózimo podem ser lidas a patir da temática da invisibilização do negro e das desigualdades raciais na indústria cinematográfica brasileira.

A diferença de recepção nos circuitos internacional e nacional cinematográfico de sua trajetória pode ser exemplificada pelo fato de que, até o momento relatado por Zózimo, o filme ***Abolição*** **(1988)** não tinha sido exibido nas grandes salas de cinema do Brasil. O fato deste longa-metragem não ser exibido em salas comerciais levou a Ancine a não considerá-lo como um cineasta brasileiro[49].

Zózimo constrói sua narrativa falando do que vivenciou no Fespaco e como essas experiências foram dispositivos de reflexões sobre a urgência de ações para o campo do cinema negro no Brasil:

---

[47] Disponível http://afrocariocadecinema.org.br/os-encontros/. Acesso em05/12/2018

[48] Idem

[49] Relato de Biza Viana Diretora executiva do Centro AfroCarioca de Cinema

> A diferença do Fespaco para outros festivais de cinema pelo mundo é que no Fespaco o povo participa, o povo de Burkina Farso e de outros países próximos participou e nesses outros festivais como o de "Cannes" e até mesmo o festival do "Rio" são festivais para elite, e não para o povo. Voltei para o Brasil com a ideia de que era necessário fazer algo sobre o cinema negro.[50]

Destaca-se, no trecho acima, a comparação em que compara questões do Fespaco com outros festivais. O cineasta apresentava avaliações sobre o festival de Cannes e do Rio como espaços caracterizados pelo elitismo. Essas inquietações com as desigualdades sociais presentes no cinema brasileiro não são de âmbito individual. Como já apresentado neste trabalho, jovens realizadores negros estão reivindicando, nas fissuras do cinema da retomada, possibilidades de cinema negro.

Fazer algo sobre o cinema negro no Brasil se apresenta na fala do cineasta como ideia que foi se maturando de 1997 até 2007. Em sua narrativa, aparece o primeiro ponto de virada do seu relato no qual Zózimo fala em momento que a ideia sobre a criação do CACC ganha definitivamente forma, que é quando participa do Encontro de Cinema Latino-Americano de Toulouse, na França.

> Cheguei na cidade e fiquei surpreso.Uma cidade pequena, com muita gente dos diversos países. E não tinha "os palácios" que a gente encontra nos grandes festivais, lá tudo é pequeno, na medida certa, salas de cinema lindíssimas com 80 lugares, por exemplo. Isso me influenciou muito. Aquela ideia de fazer algo voltado para o cinema negro ia tomando forma, então percebi que não precisava de um lugar imenso, para fazer uma sala de cinema, e voltei com ideia de colocar em prática a realização de um espaço destinado a exibir os novos filmes, filmes de cineastas pretos e pretas do Brasil e África.[51]

O processo de criação do Centro AfroCarioca de Cinema é relatado como algo que foi se maturando em suas presenças nos festivais, alinhavado à conjuntura de luta antirracista do negro na cadeia de produção cinematográfica. Demarca-se, também, o fato de a trajetória de Zózimo ser construída engajada com as influências culturais e políticas dos diversos segmentos do movimento negro, como enunciado por ele e pelo

[50] Disponível http://afrocariocadecinema.org.br/os-encontros/. Acesso em05/12/2018

[51] Idem

“mestre Candeia e o Grêmio Recreativo Arte negra Quilombo” , o qual representava, no plano político e cultural, uma “revolução”, “inovação” e “rompimento com o que estava estabelecido”.

Esse romper com o estabelecido pode ser observado em vários momentos da trajetória de Zózimo Bulbul: no seu engajamento em algumas pautas propostas pelo Movimento Negro Unificado, na década de 1970, as quais centradas na construção de referenciais positivos de representação racial. Além disso, havia sua participação, em 1979, na fundação da Associação Cultural de Apoio às Artes Negras (ACAAN)[52]. Nos fins década de 1970, “trabalhou na produção do evento de comemoração de 90 anos da Abolição, sediado no Museu de Arte Moderna (MAM)” (CARVALHO, 2005, p.195), junto ao Instituto de Pesquisa da Cultura Negra (IPCN).

Assim, o CACC era fundado com a proposta de cinema negro e possuía enquanto perspectiva um espaço que rompesse com o estabelecido no cinema nacional - que se caracteriza historicamente por profundos processos de desigualdades raciais e sociais, reforçando a invisibilização de realizadores negros(as). Na contramão desse processo de invisibilização, o CACC tem se colocado como espaço fundamental que dá visibilidades às diversas experiências das culturas negras afro-brasileiras e afrodiaspóricas e também como lugar fundamental na luta contra o racismo no espaço cinematográfico brasileiro.

Romper com o estabelecido, para Zózimo Bulbul, é apresentado em sua fala tanto na dimensão de pensar o CACC enquanto espaço destinado a exibir os “filmes de cineastas pretos do Brasil e África” quanto como espaço catalisador da formação do campo do cinema negro. No desenvolvimento de sua história, o Centro tem se materializado por um trabalho constante de realizações de oficinas, debates, seminários, mostras de filmes nacionais e internacionais. Essas ações têm como finalidade “abrir novos caminhos a partir de um olhar contemporâneo onde o resgate histórico é feito através do negro como sujeito da ação, percebendo a diversidade da cultura brasileira e a importância da oralidade da cultura africana”[53]

[52] Como ressalta, a fundação se dá junto à fundação Ford. Sobre o prosseguimento da ACCAN, sinaliza que durou pouco temo e desapareceu devido a brigas internas entre grupos de artistas negros (Zózimo Bulbul: Uma Alma Carioca, 2014).

[53] Idem

Essa relação de um olhar contemporâneo que coloca o negro como sujeito da ação é pontencializada através de um trabalho de conscientização, valorização e engajamento da produção de cinema e audiovisual antirracista. Essa valorização de cinema e audiovisual antirracista é atravessada sobre debates e atualizações sobre o que seria o cinema negro.

Essas territorialidades do cinema negro no tempo presente não se apresentam necessariamente como movimento de consenso na maneira de agir, mas apontam para diversas formas desses agentes e produtores culturais e políticos de ocuparem o campo do cinema no Brasil. Na contramão da invisibilidade produzida historicamente pelo cinema hegemônico, tanto o movimento Dogma Feijoada (2000) quanto o Manifesto de Recife (2001) vão através de construções de agendas reivindicatórias, produções fílmicas, elaborações de pesquisas e criação de espaços culturais fortalecerem o cinema negro enquanto possibilidade cinematográfica para realizadores negros.

Diante desse quadro apresentado, em que se percerbe uma diversidade de maneiras de agir e ocupar por partes dos profissionais negros(as) no campo do cinema e audovisual no Brasil, e tendo em vista o objetivo do próximo capítulo que é de aprofundamento de análise sobre essas propostas de cinema negro, inicia-se, aqui na pesquisa, apresentação das análises realizadas das entrevistas dos agentes culturais pertecentes ao Centro AfroCarioca de Cinema.

Para um melhor alcance do objetivo analítico, o presente trabalho optou pela metodologia de História Oral. Na medida em que entende, observando as questões étnicas racias, nesses últimos 30 anos no campo do cinema e audiovisusal brasileiro, em que o movimento de constituição de fortalecimento do campo do cinema negro se apresenta complexo e diverso, considera-se que tal metodologia pode contribuir nesse processo, pois é um estudo que permite observar “diferentes formas de articulação de atores e grupos, trazendo luz à importância das ações dos indivíduos e de suas estratégias” (ALBERTI, 2004 a, p.24-25).

Dessa maneira, diante de propostas de cinema negro que se anunciam de formas múltiplas, a metodologia de História Oral pode fortalecer um maior entendimento sobre as principais estratégias e articulações dessas influências, sensibilizando sobre elementos que sustentam a constituição do campo do cinema negro no Brasil.

PARTE II- HISTÓRIA ORAL E CINEMAS NEGROS

3- IDENTIDADES E MEMÓRIAS: ANÁLISE DAS ENTREVISTAS DOS AGENTES DO CENTRO AFROCARIOCA DE CINEMA

O capítulo pretende observar como se dá a relação entre memória e identidade dos agentes culturais pertencentes ao Centro AfroCarioca de Cinema. O ponto de partida são as entrevistas geradas com Ierê Ferreira, Paulinho Sacramento e a realizada pelo pesquisador Adriano Domingos Monteiro com Viviane Ferreira. A apresentação de diferentes relatos de memória e o diálogo entre elas pretende levantar elementos singulares e comuns da trajetória de cada entrevistado relacionados à história social a respeito das relações raciais no campo do cinema nacional.

A proposta da pesquisa é norteada por compreender a geração de dados através das entrevistas enquanto uma materialidae de conhecimento. Dessa maneira, a intenção é melhor observar as formas distintas que esses agentes culturais se relacionam com o Centro AfroCarioca de Cinema e com a concepção política e estética denominado "cinema negro".

3.1 Entrevistados: trajetória, vida e obra

.

3.1.1 Ierê Ferreira

Ierê Ferreira nasceu em 1966, em São Cristovão, bairro do Rio de Janeiro. Seu pai, Amarildo Ferreira, era motorista da Santa Casa de Misericórdia e sua mãe, Sueli Maria Ferreira, enfermeira. Ierê tem duas irmãs: a primeira, filha mais velha, se chama Jassanã Maria Ferreira e a segunda, a filha do meio, é a Guacira Maria Ferreira. Ierê, na infância, até seus sete anos, estudou na escola Municipal Gonçalves Dias, localizada no bairro de São Cristovão.

Aos 14 anos de idade, conciliava trabalho e estudo. Trabalhou na feira e na oficina de mecânica. Nesse período "já tinha sua carteira assinada". Dos 14 aos 16 anos, também foi patinador dançante patrocinado, o que lhe permitiu circular nos bailes da

soul music nos clubes do Rio de janeiro da década de 1970.Trabalhou como gerente de confecção na loja Cor & Companhia, em Olaria. Se alistou no exército para ser paraquedista só que sobrou no processo, sendo dispensado. Trabalhou como Oficce Boy.

A sua relação com a fotografia se iniciou na década de 1990. Nesse período, trabalhou na loja Mesbla, na qual um gerente do setor, que fotografava, promoveu uma exposição de fotos na gerência da loja. Ierê compartilha com ele sobre a sua paixão pela fotografia, fator que os aproxima. Dessa relação se aprofunda, por parte do gerente, o incentivo para Ierê estudar sobre a arte e ofício em questão. Ainda neste trabalho, conseguiu terminar o Ensino Médio (antigo Segundo Grau) e entrar para faculdade com crédito educativo.

Outra influência na sua trajetória é a de seu tio, o qual possuía, na Rua Buenos Aires, Centro do Rio de Janeiro, um laboratório de fotografia denominado Lauro fotografia. Ali ficava "revelando fotos do casamento" que o tio tinha trabalhado. Nesse processo, muitas vezes, o seu pai ajudava seu tio no andamento da loja. É desse período, com 18 anos, que ganha sua primeira câmera Olympus Pen.

Passou três anos estudando fotografia no curso técnico do SENAI, Marechal Floriano, Centro do Rio de Janeiro, no qual recebeu o diploma em 1992. Na década de 1990, começa a fotografar para jornais de bairro e para concursos internos da instituição. Trabalhando para o Jornal *Aqui* é indicado, por amigo que estudava na Uerj, para fazer um trabalho no jornal, de centro esquerda, chamado *Nação Brasil*. É nesse momento que, em sua trajetória, se aproxima de "uma militância mais de esquerda", como ele denomina. Logo mais à frente, 1993, conhece Teco Rastafari[54] e começa a se aproximar mais da vida político-cultural do centro da cidade, na Cinelândia.

Teco Rastafari o convida para reuniões do Afroreggae e, nesse processo, começa a fotografar para o jornal *Afroreggae Notícias*. Do sucesso do trabalho, é convidado por Zezinho de Andrade para trabalhar na revista *Black People*, o que vai possibilitar maior aproximação com os artistas negros e os debates sobre as questões raciais:

> Eu me vi no meio de eventos e no meio de artistas negros onde se discutia a questão negra, onde eu pude ver de perto Abdias, onde eu

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

> pude ver de perto o Zózimo, onde eu pude ver de perto, enfim, todos os artistas negros que tinham destaque e relevância e consciência negra naquela época. Aí vira uma outra chave na minha vida, que é a chave da consciência negra(FERREIRA, 2019, p. 184).

Nesse processo, sua trajetória se aproxima do movimento negro unificado; participa da Marcha de Zumbi (1995) e cria vínculo com "os mais velhos da cultura negra carioca", como Abdias Nascimento e Zózimo Bulbul. Ele começa a trabalhar com Abdias fotografando os eventos deles "e aí paralelo, a isso" conhece Zózimo Bulbul.

Na década de 1990, ganha destaque também fotografando para a Unesco. Fotografa peças, shows e eventos culturais organizados por Biza Viana, esposa de Zózimo Bulbul, no teatro Tom Jobim. Zózimo é quem faz o convite a Ierê Ferreira para fazer parte, logo no ínicio, do Centro AfroCarioca de Cinema:

> Já estamos criando o Centro AfroCarioca de Cinema e quero que você faça parte. E aí eu comecei a frequentar a casa, a casa aqui na Joaquim Silva e comecei a frequentar a casa, e toda semana tinha a sessão de cinema, mas a sessão era promovida dele pra ele mesmo (FERREIRA, 2019, p. 186).

Ierê Ferreira trabalha, desde 2007, como fotógrafo nos *Encontros de Cinema Negro*. No site do Centro Afro Carioca de Cinema, se encontram os acervos de fotos de sua autoria sobre a trajetória do espaço. Ierê, igualmente, já participou de oficinas e especializações voltadas para a temática do cinema negro, oferecidas no CACC, tais como o Laboratório Permanente de Formação em Cinema Negro (2018) e Encontro de Cinema Negro - Etapa Pádua (2019)[55].

3.1.2- Paulinho Sacramento

Paulinho Sacramento nasceu em Bonsucesso, Rio de Janeiro, no dia 19 de junho de 1975. Seu pai é Marcílio da Conceição e sua mãe, professora, Vera Lúcia Barti Barroso. Estudou em colégio público boa parte da vida. Sua primeira experiência em instituição privada foi na faculdade Silvio Souza, quando cursava arquitetura – curso que não foi concluído.

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

Em sua formação há o curso de História, na Unisuam[56], e de Cinema, na Universidade Estácio de Sá, o qual realiza no final da década de 1990 até o ano de 2004. Nesses dois processos, Paulinho Sacramento exerceu o direito de ingresso através das políticas de ações afirmativas que existiam em ambas as universidades a partir de 2001. A formação mais recente foi de Gestão pública e Cultura, cursada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

> É um programa que foi desenvolvido pelo Ministério da Cultura junto com a Secretaria de Estado de Cultura, (..). O Fundo Nacional de Cultura, então a galera se juntou e precisavam formar oitocentos gestores públicos em cultura dentro de um processo de dois anos e acho que no final só se formaram sessenta cabeças, sessenta e poucas pessoas e eu consegui também fazer essa extensão (SACRAMENTO, 2018, p. 154).

Paulinho Sacramento começou a trabalhar aos 12 anos como camelô. Hoje, ele se apresenta enquanto artista digital e gestor público em cultura, fator que possibilita a ele atuar com diversos territórios artísticos:

> Então porque que eu digo isso, porque a minha vida ela não é só o cinema, como nunca foi e nunca vai ser também, entendo que de tudo que eu desenvolvo dentro do meu trabalho eu me considero muito mais um artista digital do que um cineasta. Trabalho com arte digital no sentido de ter fotografia, de fazer exposição, de trabalhar com arte gráfica, de trabalhar com pintura, com desenho, com diversas vertentes da arte mais manual mesmo, e trabalho com VídeoMapping, trabalho com intervenções artísticas sonoras e visuais, então me encaro hoje como um artista digital(SACRAMENTO, 2018, p. 154-155) .

Em 2006, era coordenador da área de vídeo do Circo Voador, no Rio de Janeiro. Dentre suas funções, filmava shows, editava e organizava o acervo. No primeiro mandato do governo do presidente Lula - que tinha como ministro da cultura Gilberto Gil -, organiza-se a política dos pontos de cultural. Paulinho Sacramento foi um dos que assinaram o ponto de cultura de audiovisual do Circo Voador, aprovado pelo Minestério da Cultura.

Sua aproximação com Zózimo Bulbul, similarmente à trajetória de Ierê Ferreira, se estabelece em rede com pessoas pertencentes à cultura negra carioca, como Filó Machado, criador do Cultine, um dos maiores acervos da cultura negra na América

[56] Centro Universitário Augusto Motta é uma tradicional Instituição de Ensino Superior fundada em 1968, no Rio de Janeiro https://www.unisuam.edu.br/ acesso em :08/01/21

Latina. Seu nome faz parte de um quadro celebratório existente no site do Centro Afro Carioca de Cinema como pessoa importante na sua constituição.

Participou da organização de alguns encontros e dos laboratórios e oficinas de cinema negro na área da montagem, fazendo vinhetas e exibindo filmes. Em 2010, participa da montagem do filme ***Renascimento Africano***, de Zózimo Bulbul.

Paulinho Sacramento também dirigiu os **documentários *Reggae na estrada* (2011/2012)**[57], apresentado pelo artista Hélio Bentes, vocalista do grupo Ponto de equilíbrio; ***Chama Imperiana com Arlindo Cruz, velha guarda do Império Serrano e Teresa Cristina* (2009)**[58] e ***A Metralhadora de Selarón* (2016)**[59], que tem como enredo a trajetória de Jorge Selarón, chileno e artista plástico criador do mosaico de cores que transformou os degraus da escadaria da Lapa em uma grande obra arte a céu aberto, reconhecida mundialmente.

Montou e editou o documentário ***O veneno está na mesa* (2011)**, dirigido pelo cineasta Sílvio Tendler, ganhador do prêmio de melhor filme documentário do Festival da Romênia. Roteirizou, dirigiu e montou os curta-metragens ***Papo de fotografia e samba com o fotografo Ierê Ferreira* (2017) e *Le Pain* (2015)**, gravado com Bassoures, no sul da França. Recentemente, lançou o filme curta-metragem ***Shackal- A lenda do Rap está de volta* (2019)** e *o* ***longa- metragem DE CABRAL A GEORGE FLOYD ONDE ARDE O FOGO SAGRADO DA LIBERDADE (2020*)**.

Paulinho Sacramento, em outubro de 2010, criou a Ogum Filmes, uma produtora de filmes em curta-metragem, documentários, séries para web e TV. A dedicação é voltada para criação e concepção de roteiros, edição de vídeos, filmagens e criação de vinhetas.

3.1.3 Viviane Ferreira

Viviane Ferreira da Cruz é roteirista, diretora e advogada. Nascida e criada em Coqueiro Grande, região periférica de Salvador, Bahia, tem 33 anos. Segundo a cineasta, seu amor pelo cinema chega cedo, na infância, através de filmes que passavam na televisão. Assistia aos programas televisivos como a *Sessão da tarde*, *Tela Quente*,

[57] Primeiro episódio da série documental que está sendo retamada em 2020.

[58] Curta Metragem.

[59] Curta metragem.

Supercine e *Corujão*. Seu primeiro contato com a sala de cinema se deu aos 9 anos de idade, algo que proporcionou um encantamento com o processo de realização e ritual de se contar histórias através da linguagem cinematográfica.

Na adolescência, aos 15 anos, já possuía como escolha para sua trajetória fazer cinema. Seu primeiro curso foi de "Cine Tv e Vídeo", gratuito, organizado pela ONG Cipó Comunicação Interativa. O processo de inscrição para o curso se dá com o incentivo da mãe de Viviane. A experiência aprofundou mais sua escolha: "Depois da Cipó eu decidi que tinha que ser cinema, eu queria fazer cinema para passar na televisão", rememora a cineasta.

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

Sua formação política é estruturada em alguns pilares importantes, como sua vivência religiosa no Candomblé, sua participação no Ceafro[60] e sua integração da Associação Mulheres de Odun (organização de mulheres feministas), da qual foi presidenta até 2017.

A trajetória de Viviane Ferreira é marcada por forte atuação social, principalmente com as causas relacionadas ao feminismo e ao cinema negros. Terminado o curso na Cipó, expande sua formação no campo do cinema e audiovisual. Na programação do Festival do Minuto, realizado pela diretoria do Imagem do som da Bahia, conhecido como Dimas, participa da oficina de direção de arte com Vera Hamburguer. Nesse período, do mesmo modo, consegue fazer a oficina de "direção de cinema". Ambas as oficinas foram custeadas através de bolsas de estudo articuladas com as redes de amigos e pessoas que faziam parte da cena cultural e política de Salvador.

Essa relação com as pessoas da cena cultural e política de Salvador foi de extrema importância para sua transição, no campo dos estudos, da Bahia para São Paulo. No momento em que foi prestar vestibular, em Salvador, não existia faculdade pública para o campo de cinema. Dessa maneira, escolheu ir para São Paulo concorrer para o curso de cinema da Universidade de São Paulo (USP). Viviane Ferreira era aluna

[60] Programa de Educação para Igualdade Racial e de Gênero do Centro de estudos Afro Orientais da Universidade Federal da Bahia

de um curso particular na Bahia e possuía uma bolsa com 85%. O curso passou por transformações e decidiu extinguir os cursos de humanas.

Nesse contexto, solicita a transferência para a filial do curso em São Paulo.

> Basicamente, quem ia pra de exatas era a galera que ia pro ITA e aí eles iam fechar a turma de humanas porque era majoritariamente tudo bolsista e a turma não se pagava e a gente acabou fazendo um motim, uma galera ficou distribuída nos outros cursinhos de mesmo nível lá em Salvador e eu fiquei desesperada achando que perdi porque os outros cursinhos daqui não tem um foco pra USP e eu precisava desse foco, aí voltei pra coordenação do cursinho e falei: "Não quero ficar aqui, quero ir pra unidade de vocês lá em São Paulo" e aí falaram "Não, mas a gente não pode. Você tem como se manter lá?" Aí eu disse "Não, mas a gente assinou um contrato e nele vocês se comprometem com a bolsa. Eu fiz a prova e acertei 85% e vocês me devem isso. Vocês podem me dar à bolsa lá e me pagar esses 430 aí pra eu sobreviver lá". Era Adriano o nome do coordenador, eu lembro que ele olhou pra mim e disse: "Você não consegue sobreviver em São Paulo com 430 reais", aí eles conseguiram uma vaga pra mim na unidade de campinas. Eu ia pra campinas e foi todo um processo de mobilização. Eu lembro que na época falei com Samuel Vida, com Luiza Bairros e Vilma Reis, com a galera mais velha do movimento negro de Salvador pra falar desse meu desejo de sair e estudar cinema e que significava estudar cinema para contar histórias pretas. Eu nunca tive dúvida da função política que eu tava escolhendo, fazer cinema. (MONTEIRO, 2017, p.210).

A transição de Viviane Ferreira da Bahia para São Paulo se estabelece com o fortalecimento dessas redes de pessoas formadas pelo grupo de mulheres negras de Salvador, se destacando a presença de Luiza Bairros, ex ministra da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, que no período trabalhava no governo do estado da Bahia. Há, igualmente, o fortalecimento de algumas pessoas ligadas ao movimento negro.

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

A produção cinematográfica de Viviane Ferreira reúne seis curtas-metragens e um longa-metragem. ***Dê sua ideia, debata*** **(2008)** foi seu primeiro filme, lançado no

Encontro de Cinema Negro- Brasil, África e Caribe. No encontro, estava presente um "olheiro" do Festival Panafricano de cinema e televisão de Ouagadougou (FESPACO), o maior festival de cinema do continente africano, realizado em Burkina Faso, que ao assistir o filme, escolheu-o para a próxima edição do festival africano.

Nos anos posteriores, lançou ***Marcha Nortuna Pela Democracia Racial*** **(2009)**, ***Festa Mãe Negra*** **(2009)**, ***Mumbi 7 Cenas Pós Burkina*** **(2010)**, ***Sambalaiando*** **(2012)** e ***Peregrinação: partindo de nós próprios para chegarmos a nós mesmos*** **(2013)**.

Em 2014, lançou o curta ***O dia de Jerusa***. O filme foi realizado com uma verba de fomento de produção audiovisual, conquistada através do edital de Fomento ao Cinema da Prefeitura Municipal de São Paulo. Circulou por festivais e mostras no Brasil e internacionalmente. Destaca-se sua participação no Shot Film Corner, que fazia parte da programação do 67 Festival Cannes.

O filme foi, do mesmo modo, exibido em Paris, no Nollywood Film Festival, bem como circulou em festivais na Alemanha, Bélgica, Suíça e Martinica. No Brasil, foi projetado em circuitos alternativos, feministas, universitários e do movimento negro. Destaca-se sua exibição na TV Brasil, dentro do programa Nação.

Sua produção mais recente é o longa-metragem chamado *Um dia com Jerusa* (2018), que é o desdobramento do curta ***Um dia de Jerusa*** **(2014)**. Viviane Ferreira passou a ser a segunda mulher negra na cinematografia nacional a dirigir um filme de longa-metragem. A primeira foi Adélia Sampaio, em ***Amor Maldito*** **(1984)**, há 34 anos. ***Um Dia com Jerusa*** **(2018)** fez sua estreia no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul- Brasil, África e Caribe realizado no ano de 2019. A abertura aconteceu no Cine Odeon lotado, que também presenciou, junto à exibição, a conferência de Angela Davis[61].

A relação da diretora com o Centro AfroCarioca de Cinema vem desde exibição de filmes, amizade com Zózimo Bulbul, organização dos Encontros de Cinema Negros e participação em cursos voltados para especialização na temática. No ano de 2019, a diretora fez sua estreia enquanto diretora artística dos Encontros de Cinema Negro Zózimo Bulbul.

[61]Angela Yvone Davis nasceu no dia 26 de janeiro de 1944**,** na cidade de Birmingham, Alabama, nos Estados Unidos. Angela Davis é uma filósofa, escritora, professora e ativista estadunidense. Desde a década de 1960, luta pelos direitos da população negra e das mulheres nos Estados Unidos. Intelectualmente, é influenciada pelo marxismo e pela Escola de Frankfurt. Nos movimentos sociais, defende a igualdade entre negros e brancos e a igualdade de gênero, além de teorizar acerca da importância do feminismo negro para reconhecer as dificuldades da mulher negra na sociedade, que, além de sofrer pela misoginia, sofre também pelo racismo. https://brasilescola.uol.com.br/filosofia/angela-davis.htm. Acessado em 20/03/20.

Viviane Ferreira é sócia-fundadora da produtora Odum Formação & Produção e é presidente da Associação de Mulheres de Odun, organização feminista que trabalha para ampliação da democratização dos bens culturais com recorte de gênero e raça.

3.2 Propostas de cinema negro dos agentes culturais do Centro AfroCarioca de Cinema

Iniciamos com Ierê Ferreira, 52[62], que foi entrevistado no dia 7 de dezembro de 2019. Apesar de a temática cinema negro fazer parte das perguntas que estruturavam o roteiro da entrevista, o tema aparece na fala do interlocutor momentos antes, quando indagado sobre sua relação com o centro da cidade do Rio de Janeiro e personagens referência do movimento negro no Brasil:

> Você falou dessa questão do centro da cidade, o Abdias Nascimento, todo uma galera que faz parte do movimento negro, toda uma participação cultural e política e você falou do Zózimo, não é? E aí como que se desdobrou esse contato com o Zózimo?
>
> Então, como eu te falei, a nata da cultura se reunia na Cinelândia, e ali na Cinelândia, em frente ao teatro Rival. E ali tinha o Carlitos, que era um boteco que todo mundo se encontrava no Carlitos pra tomar um gengibre, aí tinha o mestre Darcy, tinha o Zózimo, o Abdias, eu, por conta desse destaque que eu tive na revista e no jornal, eu fui trabalhar pra UNESCO, com um projeto de escola.. Então as pessoas viam muito meu trabalho, meu trabalho teve um destaque nesse período aí -no ínicio para o meio da década de 90- e aí eu comecei a fazer um trabalho com o Abdias Nascimento, todos os eventos que tinham, que a Elisa Larkin Nascimento produzia ela me chamava pra fotografar por que eram eventos onde o Abdias tinha um destaque e ela gostava muito do meu trabalho. E ai, paralelo a isso, eu conheci o Zózimo nessas andanças aí na Cinelândia, o Zózimo, o mestre Darcy do Jongo. Essas pessoas se encontravam, e eu gostava muito de ouvir as histórias que elas tinham pra contar então eu estava sempre por perto, tinha também nessa época um grande fotógrafo chamado Hilton Cobra que ele tinha sido percussionista em um período da pornochanchada, ele trabalhou em vários filmes com o grande Otelo, Oscarito. Mas, ele também fotografava e ele nessa época que eu o conheci, ele só fotografava, ele era fotógrafo da ABI. Então, ele também fazia parte desse contexto, ele era irmão da Chica Xavier, que é uma atriz -graças a Deus está aí até hoje(FERREIRA, 2019, p. 185).

[62] Número se refere à idade do entrevistado no período da entrevista.

No relato acima, Ierê Ferreira apresenta como local de referência da sua aproximação com o centro da cidade a Cinelândia. Demarca o bar do Carlitos, em frente ao Teatro Rival[63], como marco do seu contato com "os mais velhos da cultura negra". No processo de construção da sua narrativa, ele apresenta os nomes das pessoas que vivenciaram o circuito cultural carioca daquele período, como Mestre Darcy do Jongo, Zózimo Bulbul, Abdias Nascimento e Hilton Cobra.

A relação da trajetória do entrevistado e a história social (aproximação com as personalidades referências do movimento negro) são apresentadas através da temática sucesso na carreira profissional. Os pontos de contatos de sua trajetória com a "nata da cultura" que se reunia na Cinelândia são relatados alinhados ao reconhecimento do seu trabalho enquanto fotógrafo, na década de 1990. Ess reconhecimento foi elencado através do exemplo, como "trabalhar na UNESCO", o que possibilitou a "começar a fazer trabalho com Abdias Nascimento", a conhecer o Zózimo e a ter acesso aos "mais velhos da cultura negra carioca".

A temática cinema negro surge em seu relato justamente nesse traço de relação construído por Ierê entre sua trajetória na fotografia e as vivências com os mestres da cultura negra no Rio de Janeiro. O relato prossegue na exposição de suas lembranças de diálogo com Zózimo Bulbul:

> E aí essa turma fazia parte desse contexto dos mais velhos da cultura negra e eu gostava de sentar com eles e ouvir as histórias deles e eu ficava até as madrugadas ouvindo eles falarem e tomando minha cervejinha -já tomava uma cerveja legal nessa época- tomando minha cervejinha e ouvindo eles falarem e contarem essas histórias e eu fascinado com aquilo tudo e aí o Zózimo sempre falava: "Não, porque a gente vai criar um lugar de referência de cinema, de cinema negro (FERREIRA, 2019, p.185).

Nessa fala, já se apresenta um elemento recorrente em outras entrevistas, que é a percepção de cinema negro do entrevistado relacionada à imagem da trajetória de

[63] Teatro Rival é um teatro no Centro da cidade do Rio De Janeiro, fundado em 1934. Na década de 1970, sob o comando de Américo Leal, foi um dos principais espaços do Teatro de Revista. Também se destaca por ter sido, em meio a ditadura militar, palco importante para o chamado Teatro do Rebolado. Na década de 1990, já sob o comando de Angelâ Leal, se tornou berço para gerações de artistas pertencentes música popular brasileira. Teatro Rival, localizado na Cinelândia, fica próximo ao Cinema Odeon, Bar Amarelinho, Bar Carlitos, Centro Cultural da Justiça, Biblioteca Nacional e do Teatro Municipal fazendo parte desse múltiplo território cultural histórico da cidade do Rio De Janeiro. Artistas e intelectuais negros como Abdias Nascimento, Zózimo Bulbul, Hilton Cobra e Grande Otelo são figuras importantíssimas na potencialização artísticas e políticas desses espaços culturais.

Zózimo Bulbul. Na continuação do relato, essa relação vai se estruturando, cada vez mais:

> Foi isso que ele fez com o cinema, não adianta porque ninguém falava de cinema negro, por mais que se fizesse cinema negro no Brasil, ninguém falava de cinema negro com a veemência, com contextualização, com a consciência e com a sabedoria que o Zózimo falou, ninguém. O Zózimo é sim a luz do cinema negro brasileiro. Ele é o cara independente de qualquer coisa. Tivemos Ganga Zumba, Zumbi e vários outros filmes que inclusive ele participou. Mas eram filmes que contavam a nossa história, a história que ocorreu aqui. Ele foi quem trouxe filmes africanos, legitimamente africanos. Ele foi quem criou esse translado entre a cinematografia africana e a cinematografia brasileira, ninguém antes dele. Você pode ver hoje mil festivais de cinema negro, mas se esses festivais não tiverem a humildade, a hombridade de falar "Zózimo Bulbul presente", ele está pecando enquanto festival de cinema negro. Pode ter certeza. Eu estou… Não é porque foi um cara com quem eu trabalhei não. É porque é fato, é fato, é fato (FERREIRA, 2019, p. 188)

Aparece, nesse trecho, o reforço da relação perspectiva de cinema negro do entrevistado e imagem da trajetória do Zózimo sublinhado na maneira específica de como o ator e diretor "falava de cinema negro" com "veemência", "contextualização", "consciência" e "sabedoria", que era diferente de quem "fizesse cinema negro no Brasil". O relato, igualmente, aponta como indícios de especificidade a criação "do traslado entre a cinematografia africana e a cinematografia brasileira". Indagado sobre sua concepção de cinema negro:

> Você falou dessa questão do cinema negro, não é? O que é cinema negro pra você? Como que você compreende essa questão e quais foram as ideias de Zózimo em criar o Centro AfroCarioca de Cinema?
>
> Bom, cinema negro é aquele que conta a história do negro, é aquele que tem na sua narrativa, na sua linha de pensamento, na sua linha cultural a história do negro, a história da negra, a história que se passa em um ambiente onde a maioria são negros. O cinema negro também é aquele concebido por um diretor que possa falar da sua própria história, que queira contar sua própria história, ao invés de pegar um livro e contar uma história a partir daquele livro, daquela história que ele leu, que vem da Europa, que vem não sei da onde. Cinema negro é aquele que cria sua própria narrativa, aquele que fala, sabe daquele cachorro manco que eu tinha quando eu era criança, aquele que fala daquela namorada que sofreu abuso, aquele que fala daquele super herói que eu era quando criança, ou que eu queria ser. O cinema negro, ele tem como sua referência a autobiografia, ele pode até falar de outros, mas ele fala de outros iguais. Então, esse é um pouco do cinema negro. E o cinema negro é aquele que é feito na África, em

> Angola, em Burkina Faso, em Senegal, no… sabe? Aquele que é feito por eles, por essas pessoas que são oriundas da terra, que são donas da terra. Tem autoestima. Porque acho que a grande diferença do africano, principalmente, assim, do senegalês - que foi o que eu vi muito de perto, convivi um período curto, mas convivi- é o cara que tem autoestima, não é? "Não, isso aqui é meu. Essa terra onde eu estou pisando…" Diferente do brasileiro, nós fomos trazidos pra cá, a gente tá tão vulnerável com essa questão que em nome da evolução, em nome do turismo, em nome da… O trator passa por cima da sua casa, por mais que você tenha comprado a casa, tenha escritura, tenha tudo se "Ah! Vamos fazer uma obra aqui" aí vem o trator e passa por cima, te dá uma graninha e fala "Tchau e benção", entendeu? Você fez outra pergunta?(FERREIRA, 2019, p. 188-189).

A primeira perspectiva de cinema negro toca na questão da narrativa que permite "Contar história do negro", alinhavada com a 'linha cultural do negro" junto à questão da representatividade, já que "a história se passa em um ambiente onde a maioria são negros". A segunda perspectiva presente na fala é a do negro realizador "é aquele que é concebido por um diretor que possa falar da sua própria história, ao invés de pegar um livro e contar uma história a partir daquele livro, daquele livro que leu, que vem da Europa, o que vem não sei da onde". Aqui, o negro realizador é colocado como aquele que, através da linguegem cinematográfica, possibilita a materialização de narrativas através das perspectivas que estejam relacionadas à sua trajetória, ao invés do olhar eurocêntrico.

Essa confrontação de um cinema negro e cinema com olhar europeu é ampliada quando ele apresenta um conjunto de vivências como "cachorro manco que eu tinha na infância", "namorada que sofreu abuso" e "super herói que eu era quando criança", ressaltando a importância de um olhar cinematográfico íntimo de situações do cotidianos das pessoas negras". O cinema negro é definido, por ele, como aquele que possui como referência a autobiografia.

Na continuação do seu relato, Ierê aponta alguns elementos para se refletir sobre esse cinema negro com referência a autobiografia, como "ele pode até falar de outros, mas ele fala de outros iguais" e prossegue na questão identitária: "O cinema negro é aquele que é feito na África, em Angola, em Burkina Faso, em Senegal, sabe?". A conceituação de Cinema Negro passa a ser relacionado às realizações fílmicas "oriundas do continente africano".

A finalização desse momento da fala, ele pontua a diferença do cinema negro "feito por eles" (países do continente africano) que são "oriundos da terra, que são donos da terra" que "tem auto estima" diferente do brasileiro que vivenciou a diáspora...

“nós fomos trazidos pra cá, a gente tá tão vulnerável com essa questão que em nome da evolução, em nome do turismo, em nome de...o trator passa por cima”.

No relato, se estabelece uma relação da vulnerabilidade das pessoas negras em diáspora que infere no direito de existir que o “trator passa por cima”, em nome de direitos econômicos correlacionados ao ideário de evolução com a afetação da auto estima e, dessa forma, atravessando o direito de contar história do sujeito negro na sociedade brasileira. A fala chega seu momento final com a defesa de conceito de cinema negro que rompe fronteiras nacionais.

Da análise da entrevista de Iêre Ferreira, ficam as seguintes questões para serem posteriormente dialogadas com outros relatos: a relação percepção de cinema negro e a imagem de Zózimo Bulbul do entrevistado e a questão de a conceituação apresentar caminhos múltiplos para compreensão do que é cinema negro.

Passamos, agora, a analisar a entrevista realizada junto ao orientador, Samuel Oliveira, com Paulinho Sacramento, 43, no dia 23 de junho de 2018, na escola Darcy Ribeiro, Rio de Janeiro. A temática do cinema negro com a intervenção do entrevistador:

> E como você enxergaria essa questão... como define cinema negro?
>
> Para mim, cinema negro é aquele feito por negro e ponto final, não importa o que ele fala, isso é uma outra linha de discussão minha, que eu já também, dentro dessa galera, eu já bati de frente com muitos, para mim basta, se você é negro basta, eu não quero saber se você vai fazer filme sobre Nitiren Daishonin, sobre budismo, ou sobre a macumba, ou sobre o futebol, não interessa mano, não me interessa, SER NEGRO BASTA! Porque você anda na rua e nego já te olha diferente, você "estica" o dedo pro táxi, o táxi não para, então assim, eu não preciso falar sobre mazela, eu posso falar sobre alegria, por que eu, Paulinho, porque você não pode fazer um filme sobre, sei lá, Shakespeare, qual o problema? Você vai ter que falar só sobre Lima Barreto, senão nego não te reconhece como cinema de negão, como é que pode uma coisa dessa aí?(SACRAMENTO, 2018, p. 168)

Vê-se, então, que Paulinho Sacramento começa demarcando o conceito de cinema negro com a função do realizador. Para ele, “cinema negro é aquele feito por negro e ponto final”. O relato continua, e o entrevistado apresenta o debate que envolve um dilema do negro realizador e a temática abordada no filme.

Ele coloca para reflexão que a temática pode ser “sobre budismo” ou “sobre macumba” ou “sobre o futebol”, ou seja, “não importa o que ele fala”. O fato central,

para ele, é do realizador negro. “Ser negro basta” é apresentado através de diversos marcadores socioidentitários ligados ao ideário de ser negro no Brasil e à questão do racismo, como: “por que você anda na rua nego já te olha diferente” e “você estica o dedo e o táxi não para”.

A fala de Paulinho Sacramento revela incômodo sobre a questão do que se pode falar enquanto cinema negro: “então, assim, eu não preciso falar sobre mazela, eu posso falar sobre alegria, por que eu Paulinho, por que você não pode fazer um filme sobre, sei lá Shekespere, qual o problema? Você vai ter que falar só sobre Lima Barreto, se não nego não te reconhece como cinema de negão, como que pode uma coisa dessa aí?”.

A revelação do incomodo do entrevistado começa apontar para possíveis maneiras de se abordar o cinema negro, as quais podem se tornar fatores limitadores do olhar do realizador. Ele estabelece que a limitação do olhar pode ocorrer quando orienta-se uma percepção de filme como cinema negro só quando ele contem fala sobre questões étnico-raciais.

Assim, Paulinho, explicita sua crítica à compreensão do cinema negro enquanto cinema temático[64]. Em vista disso, através de questionamentos, ele começa a abordar uma necessidade de rompimento com o “termo cinema negro”, orientado por essa perspectiva (cinema temático). No entanto, isso não o impede de assumir a importância das subjetividades negras como primordial para a construção de um cinema e audiovisual antirracista[65]. Para ele, sobre as subjetividades negras, está mais centrado na questão de quem está contando a história da obra.

Os questionamentos de Paulinho Sacramento colocam como possibilidade de reflexão se pensar o cinema negro que é mais centrado na função do realizador do que da temática fílmica. Aqui, essa abordagem se aprofunda a partir do surgimento de

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

[65] É uma compreensão de que a realidade social que é racista, e que nega no homem negro e na mulher negra e na criança negra os elementos de valorização identitários enquanto negros, tanto do ponto de vista estético como cultural. A cultura negra está presente na cultura brasileira sempre, mas ela foi sempre apropriada como elemento da cultura brasileira. Nós não falamos que a feijoada é uma coisa negra, feijoada já é uma coisa brasileira, ela foi apropriada. Isso não tem nada de negativo, se apropriado. O negativo é a medida que você apropria, você acaba esquecendo a origem, esquece quem foi o criador, então esse é um elemento típico do cinema negro, essa luta pela reconstrução de uma identidade. (ARAÚJO, 2015).

elementos novos como o assunto de apropriação cultural relacionado à questão do que se abordar ao fazer cinema negro:

> O cara mora na comunidade, o cara está todo ralado não é, ai não pode fazer filme sobre o posto 9, que é uma praia que ele vai de vez quando, ele adora ver aquele por do sol, está fora. Será que a gente tem que falar sempre de religião? Será que o negão não pode ter outra religião? Até quando esse pertencimento, essa discussão, esse monitoramento, também que é uma coisa que muito me incomoda, fica todo mundo ali pescando pra questionar o tempo todo o que o outro cara está fazendo(SACRAMENTO, 2018, p.169).

No relato, uma sequência de palavras vai sendo apresentada, como “esse pertencimento”, “essa discussão” e “monitoramento”; isso reforça a ideia de incômodo em relação à questão da temática referente ao cinema negro. Nesse contexto, a expressão apropriação cultural surge, em sua narrativa:

> (...) Apropriação cultural, a mulher não pode enrolar um turbante por que... O outro não pode usar uma... não o quê? Por quê?... Assim, na boa, estamos em 2018, deixa a galera fazer ... É negão, é cinema negro brother e ponto final, eu sou super radical nessa linha de pensamento, acho que é super livre essa parada(SACRAMENTO, 2018, p.169).

A relação traçada de cinema negro e “negão” realizador é reforçada, algo que o interlocutor define como postura “super radical nessa linha de pensamento”. Logo em seguida, ele adentra a problemática, trazendo debate sobre o termo cinema negro:

> Esse termo "Cinema Negro" eu acho estranho pra caramba também, particularmente, gostaria que fosse "Cinema feito por negros" ou negra; ou x identitário duplo, eu acho que seria mais interessante; "Festival de cinema feito por negros", não, "Festival de cinema negro" por quê? Porque qualquer outro militante vai falar; "Festival de Cinema Branco"," Festival de Cinema Índio", não, feito por índio, feito por negão... Feito por... Mas feito, pelo negão não é. Então, o que o cara fala, para mim basta eu gostar do filme do cara, gostei do filme do cara, o cara é negão, não precisa estender muito mais não é, porquê se não se torna meio que uma doutrina não é brother, você só é considerado, você só consegue participar do tal cinema negro se você falar sobre isso ou aquilo... Cara, o Julinho Barroso. Você conhece o Julinho Barroso? Julinho Barroso estava conversando comigo outro dia, ele estava falando, a gente estava falando sobre o tal do colorismo não é, e ele falou, ele estava falando exatamente sobre isso, ele falou; "Pô cara, eu vi outro dia um filme de um negão", acho que negão era de Minas Gerais cara,... Minas Gerais acho que era isso, daqui a pouco eu vou lembrar até o nome do cara, acho que era Minas Gerais mesmo, enfim, o negão fez uma animação, que a animação era a história dele, dele negão, comecei a ver, mas, depois parei porquê a

> gente começou a conversar, ele me mostrou no celular, ai o filme bonitinho pra caraca de uns 10 (dez)/12(doze) minutos, uma animação tá rodando pra caraca ai. É a história dele, dele saindo com a mãe dele e tal e tem uma passagem de tempo, ele conhece a esposa dele, que é uma branca, sei nem de onde que a mulher é, isso tudo numa animaçãozinha, ai ele conta a história dele tendo um filho e tal e ele dá a aula dele... Eu achei foda o filme, o maluco fez um filme sem um tostão no bolso, não ganhou um tostão fazendo aquele filme e é negão... A gente vai questionar dizendo: "Não o filme não é cinema negro", "Por quê? Porque ele falou sobre Gandhi."... Então assim, até que ponto vamos manter essa linha de pensamento quando a gente tem a lei das 10.639, que ela não consegue ser cumprida, porque não tem ninguém capacitado para botar ela para frente, porque a gente não fala de... De cultura afro-brasileira nas escolas? Não era melhor entrar mais por essa linha de pensamento ai, do que tirar o cara do jogo, porque ele faz... Ele negão, mas ele faz um filme que não agrada fulano nem ciclano, então não é filme de negro, sei lá, acho que esse papo é muito extenso brother, para... Como eu te falei, eu acho que a gente resolveria um pouco melhor esse questionamento de todo mundo, se a gente se encontrasse mais (SACRAMENTO, 2018, p. 169).

Paulinho Sacramento demonstra, aqui, sua crítica ao termo "cinema negro" e traz uma nova conceituação, que é "cinema feito por negros" ou X identitário duplo. Aqui ele reforça essa relação, referenciado na figura do realizador. O dilema sobre a questão temática reaparece através de um exemplo do filme de um diretor negro mineiro correlacionado aos assuntos do colorismo[66] e da lei 10.639. A temática do colorismo surge associada à fala sobre o filme, no qual o enredo apresenta o fato de a esposa do personagem ser "uma mulher branca", algo que, na visão do entrevistado, foi um dos motivos de críticas para a validação do filme ser pertencente ao cinema negro.

Ele questiona essa "linha de pensamento" em relação ao cinema negro e coloca como ponto de reflexão o papel da lei 10.639, em relação às questões étnico-raciais no Brasil, "que não consegue ser cumprida". A aprovação da lei provocou mudanças na lei 9.394/96- LDBEN, a Lei de Diretrizes e Base da Educação Nacional.

O ensino de História da África e culturas africanas e Afro brasileiras se tornaram obrigatórias no ensino básico, fundamental e médio. A aplicação da lei era direcionada tanto às instituições públicas como privadas. Ocorre, nesse contexto, uma maior busca, por parte dos profissionais das diversas áreas educacionais, por qualificação e

[66] O colorismo ou a pigmentocracia é a discriminação pela cor da pele, e é muito comum em países que sofreram a colonização europeia e em países pós-escravocratas. De uma maneira simplificada, o termo quer dizer que, quanto mais pigmentada uma pessoa, mais exclusão e discriminação essa pessoa irá sofrer. Texto originalmente publicado em 27 de janeiro de 2015, em Blogueiras Negras https://www.geledes.org.br/colorismo-o-que-e-como-funciona/ acesado em 20/ 03/20.

atualização, entretanto, em muitas instituições, o tema, ainda não é discutido. Existem, igualmente, problemas na difusão dos conteúdos que fazem parte da lei, ocasionando assim problemas no processo de qualificação dos profissionais. Dessa maneira, o processo de aprendizagem sobre as questões étnico-raciais fica prejudicado.

O relato de Paulinho prossegue tratando da Lei 10.639/03 "Por que não tem ninguém capacitado para botar ela para frente... e por que a gente não fala da cultura afro-brasileira nas escolas?". A inflexão crítica da sua fala apresenta uma correlação entre a temática do cinema negro com a efetuação da Lei. A "linha de pensamento" que associa a temática do cinema negro aos assuntos como apropriação cultural e colorismo é apresentada como incômodo, pois, pode até tirar "o cara do jogo", e pode até se tornar doutrina.

O professor Samuel Oliveira aborda sobre a percepção de cinema negro, trazida por Paulinho, relacionada com a de Zózimo Bulbul:

> Assim, Paulinho, qual que é a diferença que você vê pra isso que você definiu para o que o Zózimo pensava, havia diferença? E tem diferença? Porque você chegou a falar dentro dessa entrevista que o Zózimo te valorizou, te deu uma força dentro do "negócio", e você também julgou dentro do encontro, trabalhando fazendo um monte de coisas... Fez vinheta, não é, para um encontro, várias vinhetas foi você que fez, então assim, qual que é dentro dessa perspectiva do cinema negro sua, você pontua isso para o Zózimo. O que você acha que tem de diferente e o que tem de semelhante?
>
> Eu acho que as duas coisas se falam, acho que o Zózimo era um cara super aberto para esse quesito também... Pô, eu via altos filmes com o Zózimo, o Zózimo fazia curadoria de altos filmes que muitas vezes não, não estavam falando sobre... Era feito por negão, mas sua grande maioria... Pô, eu fiz um filme, sei lá, por exemplo, era um chileno, branco, bigodudo, que fez uma escadaria nos arcos da lapa, foi um filme que estava lotada a sala do Odeon, todo mundo lá amarradão no filme do Paulinho, negão, então assim, eu acho que o Zózimo tinha um olhar muito aberto cara, nesse quesito aí sabe, eu acho que o olhar dele era mais pelo negão realizador, sacou? (SACRAMENTO, 2018, p. 170)

Aqui, a abordagem é de aproximação com as ideias de Zózimo Bulbul "duas coisas se falam", e avalia Zózimo como uma pessoa super aberto para pensar o cinema negro. Na apresentação de suas lembranças, enuncia sobre momentos de convivência com Zózimo junto ao relato de sua própria trajetória, exemplificado na realização do filme sobre Selaron - artista branco que vivia na Lapa -, exibido no Encontro de Cinema Negro realizado pelo Centro AfroCarioca de Cinema. Paulinho reafirma que Zózimo

"tinha um olhar aberto" e que esse olhar era "pelo negão realizador", fator que tangencia suas ideias com a de Zózimo.

Diferentemente do que se observou nas análises do relato de Iêre Ferreira, apesar de ambos reforçarem a importância do negro realizador, no caso de Paulinho Sacramento, a questão da temática fílmica não precisa, necessariamente, estar referenciada na linha política e cultural das negritudes em diáspora.

Na entrevista em questão, a temática do cinema negro também foi aproximada do tema direito de contar história, mas se apresenta num arranjo diferente do que se viu no relato de Ierê Ferreira. No caso de Paulinho, a conceituação de cinema negro se relaciona centralmente com a função do diretor. Já na concepção de Iêre Ferreira, o cinema negro é amplificado; a temática e rompe fronteiras nacionais, sendo relacionado às produções fílmicas do continente africano. Entretanto, um elemento parece unir os dois relatos: a percepção de cinema negro influenciada pela convivência com Zózimo Bulbul e a imagem da sua trajetória, que atravessa os entrevistados.

A próxima análise é da entrevista realizada pelo pesquisador Adriano Domingos Monteiro, com a diretora e roteirista Viviane Ferreira da Cruz, 30, sobre *Os territórios Simbólicos do Cinema Negro: racialidade e relações de poder no campo audiovisual brasileiro* (2017). O assunto Cinema negro se apresenta, pela primeira vez, no relato de Viviane, quando aborda sua trajetória até se tornar diretora:

> Ali no CEAFRO, eu nessa empolgação com a coisa da Cipó, do vídeo eu queria ser cineasta e fazer acontecer... eu falei pra algumas pessoas que ia prestar o vestibular para audiovisual, e uma dessas pessoas foi Luiz Orlando. Não sabia eu que Luiz Orlando era um dos maiores cineclubistas do país. E ele sempre estava lá no CEAFRO passando filme pra gente, mas a gente demora pra se ligar no que está acontecendo. Eu lembro que no dia que a gente assistiu *Atlântico Negro: na Rota dos Orixás* em uma aula de Sirlene lá no CEAFRO, que eu conversei com Luiz Orlando. E ele falou assim: "Ah, você quer fazer cinema vai ter que estudar" e eu disse "Tudo bem, eu estudo. Não tenho medo de estudar não"... e ele falou "É, mas você conhece cineasta de verdade? Conhece Zózimo Bulbul? Conhece Joel Zito? Conhece a Dandara?" e ai eu disse "Não, passou em *Sessão da Tarde*?"... e ele disse "cineasta de verdade não passa em *Sessão da tarde*", e aí começou a desenrolar e ele começou a me falar sobre o cinema negro (MONTEIRO, 2017, p.207).

No relato, Viviane Ferreira, fala de seu inicio de formação e de sua escolha "eu queria ser cineasta" e como esse processo vem elencado à construção de redes de pessoas (Sirlene e Luis Orlando), que contribuem no acesso às trajetórias de cineastas

referências no campo do cinema negro, como Zózimo Bulbul e Joel Zito. A narrativa continua na apresentação dos primeiros contatos com no campo do cinema.

> e aí a gente combinou ali que eu sairia do Cefet uma vez por semana e iria encontrar com ele na Facon, lá na UFBA, onde ele trabalhava pra estudar. E na primeira vez eu cheguei lá toda empolgada achando que ia ver filme, né. Aí ele me deu os Irmãos Lumiére pra ler, toda essa coisa do surgimento do cinema no mundo e na sequência ele me deu Griffith, aqueles livros de bolso tudo com página amarela e cheia de ácaro. E aí ele me dá Griffith pra eu entender o que é que Griffith faz com o filme "O Surgimento de Uma Nação", do ponto de vista da linguagem. Da revolução no ponto de vista da linguagem. E eu não estava entendendo nada do que estava escrito ali, obviamente. E era uma leitura difícil, às vezes eu até dormia e o Luiz passava perto e mexia comigo e eu voltava pra leitura. E foi nesse processo que eu conheci Alma no Olho, Abolição, A Negação do Brasil e conheci consequentemente o cinema negro (MONTEIRO, 2017, p.207).

Aqui, nesse trecho, o relato de Viviane se aproxima do de Ierê, no sentido de que ambos vivenciam um processo de formação de cinema negro ligado à construção de redes com pessoas pertencentes e/ou próximas ao movimento negro. No caso de Viviane Ferreira, os contatos com Sirlene, no Ceafro, e Luis Orlando, na Facon (UFBA), representaram "um processo de ser iniciada". A construção dessas redes impulsionou, também, a sua escolha de ser "cineasta negra", compromissada com o cinema negro.

> Eu queria ser diretora de arte e queria muito fazer, aí eu fui falar com Luiz Orlando, e ele falou "Ah, vou te levar na DIMAS e você vai conversar com a diretora de lá". E aí ele me apresentou a Fátima Fróes, aí conversei com ela e disse que queria ser uma cineasta negra e ela falou assim "Você já conhece Dandara? do Rio de Janeiro" aí eu disse que não. E ela disse: "Então, tem que conhecer Dandara" (MONTEIRO, 2008, p. 208).

A formação em cinema negro é mencionada em sua fala como catalisada no contato com Luis Orlando e com as gerações mais velhas do movimento negro de Salvador, no qual se comunicava e estreitava relações no que concerne a ampliar as possibilidades de estudar cinema. No trecho que segue, ela fala como era um pouco do processo:

> Eu assistia o filme e eu enxergava o discurso político e eu vinha de um processo com Luiz Orlando de assistir os filmes de cinema negro e entender o porquê político, entender tecnicamente o resultado de cada uma dessas obras e atrelar esse resultado a nossa condição de ausência

> de acesso a recursos e a determinadas tecnologias (MONTEIRO, 2017, p.209).

Em outro momento da entrevista, ela é interpelada sobre o que ela acha sobre cinema negro:

> O que você pensa sobre a discussão-debate acerca do cinema negro brasileiro? Para você, essa categoria ou denominação tem alguma importância e por quê?[67]

> O cinema negro, pra mim, é tão importante quanto o meu existir cinematográfico. Eu acho que, no Brasil, a gente vive um momento de tentativa de desqualificação do cinema negro como um movimento político cinematográfico. A medida que se questiona "ah, qual é a estética do cinema negro?" "Como eu identifico a narrativa do cinema negro?" "qual a especificidade da câmera, da direção de arte ou da forma cinema negro?"Não existe porque ele é heterogêneo. E aí as pessoas vão ter que compreender isso, porque a nossa existência é heterogênea. O que é que garante unidade ao cinema negro? como movimento político é a defesa pelo direito do corpo negro falar de si por si, e aí ele é importante por isso e para isso. Agora como esse corpo negro vai escolher falar de si por si fica a mercê da criatividade dele. O cinema negro não está aqui para cercear nenhuma possibilidade criativa de ninguém (MONTEIRO, 2017, p.231).

A conceituação de cinema negro estabelecida por Viaviane Ferreira aproxima a relação cinema e política. Para ela, é "movimento político de cinema negro", o qual está relacionado às diversas "experiências de ser negro no Brasil" e coloca a compreensão do conceito atraledo ao olhar cinematográfico pautado na heterogeinidade.

A relação cinema e subjetividade negra, tanto no campo estético da narrativa e da linguagem, tem sua especificidade no fato de ser "heterogênea". A abordagem estabelecida pela cineasta e diretora se referencia em pensar a conexão de cinema negro e "o existir cinematográfico". A reflexão sobre o "existir cinematográfico" aparece atrelado, na fala de Viviane, à ideia do "direito do corpo falar de si, por si, e aí ele é importante por isso e para isso", que é potencializado quando o cinema negro se coloca no campo do cinema nacional, enquanto movimento político.

A temática cinema negro e o direito de contar história prossegue, no relato:

[67] O recorte temporal no qual se insere a formulação da pergunta feita pelo pesquisador Adriano Monteiro é centrado nas tomadas de posição dos diversos agentes negros no campo do audiovisual brasileiro (nos fins da dácada de 1990) e sua "incontestável contribuição para este cenário que emerge no cinema nacional da contemporaneidade" (MONTEIRO, 2017, p.25).

> Eu não preciso me limitar a trabalhar apenas com câmera de mão. Se eu quiser fazer uma grua com uma câmera 3D para mostrar o universo de alguns dos meus filmes vou fazê-lo e isso vai continuar sendo cinema negro. Se eu quiser utilizar uma câmera aquática vou fazê-lo e isso continuará sendo cinema negro. Se eu quiser "espichar" sangue para todos os lados como Tarantino faz vou fazê-lo e isso continuará sendo cinema negro. Não existe uma disposição ou uma perspectiva do que a gente chama como o movimento político do cinema negro... pra encaixotar a gente em um formato. Encaixotar esse movimento em uma forma X, Y ou Z, porque a ideia mesmo é ocupar todos os espaços. A ideia é que corpos pretos possam explorar todos os gêneros. Todas as formas de fazer cinematograficamente. Disputar esses espaços e se entranhar neles sair desconstruindo cada estereótipo sobre este corpo preto. Com muita tranquilidade há uma queda de braço no cenário ao discutir o cinema negro. Uma galera tentando nos colocar em uma gavetinha e tentando perguntar "que tipo de chave?. qual o tipo de madeira que essa gavetinha é feita" e uma galera tentando dizer que a gente não existe. Simplesmente para não reconhecer o cinema negro como um movimento político cinematográfico. E aí quando a gente se estabelece como movimento político cinematográfico a gente sabe o quanto ameaça o status quo. Porque eu não estou lhe dizendo que me interessa o seu olho esquerdo, eu estou dizendo que me interessa o seu corpo inteiro. Que me interessa ser célula de cada parte do mecanismo da indústria audiovisual brasileira. Essa é a mensagem que o cinema negro passa pra essa engrenagem audiovisual. O cinema negro não disputa única a exclusivamente a perspectiva do diretor. A gente quer distribuir, produzir dirigir, exibir…é um movimento que olha para toda a cadeia cinematográfica. E quando a gente olha para o todo e consegue se organizar e articular pra disputar em parte, isso ameaça a quem está estabelecido, isso ameaça a branquitude. Então existe aí questionamentos da branquitude que o movimento político e cinema negro que a gente não está disposto a perder tempo pra ficar respondendo porque o nosso foco é outro. O nosso foco é o todo (MONTEIRO, 2017, p.232).

Para ela, o direito de contar histórias, na perspectiva do cinema negro, não apresenta "uma disposição ou uma perspectiva" de fazer cinematográfico. Seja na utilização da tecnologia "eu não preciso me limitar a trabalhar apenas com a câmera de mão" ou "se eu quiser utilizar uma câmera aquática vou fazê-lo, e isso continuará sendo cinema negro".

No campo do gênero, no qual a "ideia é que os corpos pretos possam" realizar as diversas "formas de fazer cinematográfico". Pelas palavras de Viviane Ferreira, debater cinema negro coloca "uma queda de braço no cenário do campo do cinema nacional". Ela localiza "uma galera tentando nos colocar em uma gavetinha e tentando perguntar que tipo de chave?", em tensão com as diversas formas de se fazer cinema negro, no qual ela define em seu relato enquanto movimento político.

O cinema negro enquanto movimento político é elencado, em sua fala, como

aquele que “ameaça o status quo” e que se interessa em “ser célula de cada parte do mecanismo da indústria audiovisual brasileiro”. Aqui, a ideia de negro realizador é dialogada com uma perspectiva de cinema que “quer distribuir, produzir, dirigir e exibir”. Assim, “o cinema negro não disputa única e exclusivamente a perspectiva de diretor e sim, olha para o todo da cadeia cinematográfica”. O cinema negro na perspectiva de Viviane Ferreira é quando um realizador negro pode materializar uma narrativa fílmica na qual exerce o direito de o “corpo fala de si, por si” abarcando todas as funções da produção cinematográfica.

Finalizamos esta primera apresentação dos relatos de memória dos agentes pertecentes ao Centro AfroCarioca de Cinema sobre o cinema negro, destacando a fala de Viviane Ferreira, a qual ajuda a pensar um elemento comum em relação a tudo que foi apresentado. Ela propõe como elemento primordial na conceituação do cinema negro o “direito de o corpo negro fala por si e de si”, fator que compreende, igualmente, a percepção de que o processo de realização das propostas de cinema negro, que partem das diversas subjetividades negras em territitório nacional, serão apresentados de forma heterogênea.

> E aí a indústria audiovisual tem sofrido desse fenômeno da estranheza quando se depara com propostas audiovisuais oriundas dessa coisa que a gente chama de movimento político de cinema negro. Primeiro que um processo muito heterogêneo, né. Tipo, a minha caneca redonda não vai ser igual a sua caneca redonda. A perspectiva circular pode está até ali. A perspectiva circular, perspectiva do cinema negro vai estar ali presente. Mas o seu cinema vai ser diferente do meu. Vai ser muito diferente do meu. Porque a sua experiência de ser negro no Brasil, ela difere da minha experiência de ser negra. A experiência de ter nascido na Bahia difere da experiência de ter nascido no Espírito Santo. Que difere da experiência de ter nascido negra em São Paulo e que difere da experiência de ter nascido negra no Rio de Janeiro (MONTEIRO, 2017, p.223).

Nas entrevistas aqui apresentadas, pode-se observar que as propostas de cinema negro, apesar de demonstrarem elementos comuns, não se constroem, necessariamente, por concesso.

Ierê Ferreira apresenta a conceituação de cinema negro que rompe fronteiras nacionais, reforçando laços com o continente africano e as diásporas. Paulinho Sacramento traz a possibilidade de outra conceituação, denominada de “cinema feito por negros”, reforçando a ideia de cinema negro atrelada à questão de quem realiza. Viviane Ferreira estabelece a conexão cinema e política de forma mais direta, colocando

o cinema negro como “movimento político de cinema negro”, o qual tem como perspectiva o direito à narrativa e ocupação do corpo preto em toda cadeia produtiva da indútria cinematográfica.

A análise da leitura dos relatos de memória dos três agentes do Centro Afro Carioca de Cinema sobre cinema negro apresentou um significativo ponto para se refletir como essas memórias têm estruturado a formação de identidades neste espaço. Destacamos que, no processo de construção dos entrevistados, sobre o conceito de cinema negro, a figura de Zózimo Bulbul aparece como ponto comum de influência das suas abordagens. Como que se dá essa relação? Quais são as influências da imagem da trajetória de Zózimo que estruturam suas propostas de cinema negro? São os temas abordados nas análises realizadas no próximo subcapítulo.

3.3 Zózimo Bulbul, Presente!

> O Zózimo sempre fala – “Não, por que a gente vai criar um lugar de referência de cinema, de cinema negro”(FERREIRA, 2019, p. 185)

Penetrando no conteúdo das entrevistas, percebe-se que a conceituação de cinema negro presente nos relatos de memória dos três entrevistados sinaliza para possíveis influências advindas da trajetória de Zózimo Bulbul. Na epígrafe acima, Iêre Ferreira rememora uma das conversas com o cineasta, revelando o desejo que ele tinha de criar lugar de referência, voltado para o cinema negro. Ierê conta que, antes de entrar para o CACC, Zózimo já se fazia presente em sua trajetória como referência cultural.

> A minha trajetória com o Zózimo, ela é muito grande não é, a Biza -a esposa dele, a viúva hoje- ela era uma figura muito ativa no cenário cultural da cidade. Por exemplo, foi ela que construiu o teatro Tom Jobim, que é um teatro que tem dentro do Jardim Botânico, e durante dois anos eu trabalhei no teatro Tom Jobim fotografando todas as peças, todos os shows, todos os eventos culturais que tinham lá. Então, dentro desse período muitos artistas africanos que faziam intercâmbio no Brasil passaram por lá. Então eu vi shows incríveis, eu ouvi cantores e peças teatrais e eu trabalhei muito com teatro, graças a Deus, tanto no AfroReggae quanto na UNESCO quanto com o Zózimo, eu trabalhei muito com teatro. A minha vida cultural é bem amplificada, graças a Deus(FERREIRA, 2019, p.186)

O momento de amplificação da sua vida cultural, na década de 1990, é situado

por ele, em outro momento da entrevista, como de formação já que "final da década de 1990, eu fui preparado pra ir à África". O processo de formação é elencado através de vivências como ser "induzido a conhecer, a ver filme, a conhecer pessoas que vieram da África pra cá, antes de ir pra lá". Ele destaca que essas pessoas oriundas do continente africano eram "chefes de estado, inclusive, artistas e cineastas".

Ierê aprofunda a temática de sua formação cultural atravessada pelo contato com as culturas presentes no continente africano, em conexão com sua inserção no Centro AfroCarioca de Cinema.

> E aí eu comecei a frequentar a casa, a casa aqui na Joaquim Silva e comecei a frequentar a casa, e toda semana tinha a sessão de cinema, mas a sessão era promovida dele pra ele mesmo. Ele convidava algumas poucas pessoas pra ver, verem filmes africanos. E foi nesse período que eu descobri que ele já tinha sido exilado, já tinha ido à África algumas vezes, já tinha rodado em alguns países da África, que ele trazia esses filmes pra mostrar pra pessoas como era a África de verdade, porque até então a África que a gente conhecia era a África que passava na televisão, principalmente a do Tarzan. Anos mais tarde eu fui descobrir que boa parte das filmagens de Tarzan eram feitas aqui no Brasil mesmo e ai cara isso mudou muito, é outra chave virada. Assim, eu era um militante negro, da cultura negra, da Black Music, da Soul Music, mas não tinha nenhuma ideia do que era a África. A África pra mim era a África do Tarzan. Um branco, criado por macacos, na savana africana, que ele falava com os animais e os locais não, e os nativos não(FERREIRA, 2019, p, 186)

Na fala, é estabelecida uma relação de potencialização da sua formação cultural através da sua participação na casa da Rua Joaquim Silva (Centro AfroCarioca de Cinema). O processo formativo é exemplificado, no primeiro momento, pelo fato de que "toda semana tinha a sessão de cinema", "promovida dele para ele mesmo" (Zózimo Bulbul). Essas sessões apresentavam um processo de seleção, já que "convidava algumas pessoas para ver, verem filmes africanos". Aqui, duas questões se apresentam na fala do entrevistado: a primeira, que a participação das sessões de cinema possuíam um critério de proximidade com o Zózimo e, a segunda, se concentra no fato que as exibições dos filmes no CACC possuiam como uma das orientações centrais apresentar filmes oriundos do continente africano.

A inserção de Ierê ao CACC, igualmente, é momento de aprofundamento sobre a trajetória de Zózimo Bulbul. Esse foi o período que "descobriu" alguns acontecimentos da sua trajetória, como ter sido exilado, ter ido ao continente africano e ver seus filmes exibidos por lá; e que "ele trazia esses filmes para mostrar para pessoas

como era a África de verdade".

A ideia de África de verdade é apresentada, na fala, correlacionada aos saberes potencializados por Zózimo Bulbul na sessões de cinemas promovidas no CACC. Estabele-se a comparação do que seria África de verdade com África da televisão, que é caracterizada como "África do Tarzan. Um branco, criado por macacos, na savana africana, que ele falava com os animais e os locais não, os nativos não". A continuação demarca que essa era ideia de África presente em sua formação.

Ierê Ferreira situa que, mesmo sendo "militante negro, da cultura negra, da black music, da soul music", não possuia "nenhuma ideia do que era África". O processo de mudança e de "outra chave virada" em relação ao continente africano é apresentado como um processo que possui fator fundamental a relação com Zózimo Bulbul:

> Foi o Zózimo que me despertou pra isso, ele falou: "A África não é isso aí não, a África não é isso aí não". Então essa é uma outra chave que a gente vira não é, e aí vai procurar saber o que é a África e tal e através dos filmes do Zózimo eu fiz várias viagens até a África e um dia ele me levou, de fato, para conhecer um pedaço do continente africano, é transformador, assim… É, todos aqueles cacos de África que você tem na tua vida, ao longo da tua vida, eles criam um mosaico que vão se encaixando nos devidos lugares. Assim, aí você volta e fala assim: "Agora eu sei o que é o continente africano, ou pelo menos parte dele"; então a importância do Zózimo na minha vida é essa sim (FERREIRA, 2019, p. 186)

Nas palavras do entrevistado, Zózimo que o "despertou" para uma visão diferente da "África da televisão", caracterizada pela esteriotipação das pessoas e das culturas oriundas dos diversos países que formam o continente africano. Rememora a fala de Zózimo: "A África não é isso não, a África não é isso aí não", reforçando a virada de chave em sua formação cultural catalisada na proximidade com o cineasta e sua inserção no CACC.

A construção dessa virada de chave é elencada por Ierê Ferreira por gestos como "proucurar saber o que é áfrika" através dos 'filmes de Zózimo". Indica, do mesmo modo, a oportunidade que surgiu, com ajuda de Zózimo, de viajar e "conhecer um pedaço do continenete africano". Assim, a fala de Ierê Ferreira demarcar a figura de Zòzimo Bulbul como agente do campo do cinema e audivisual negro que potencializava a formação identitária de pessoas negras alinhavado, sobretudo, a expansão do repertório cultural e político.

Ierê avalia todo esse processo como "transformador", que o possibilitou

reinventar sua trajetória no sentido de que “todos aqueles cacos de África que você tem na tua vida” foram recriados em outros olhares que possibiltam “um moisaco que vão se encaixando nos devidos lugares” e contribuem para transformação do conhecimento sobre o continente africano ou pelo menos parte dele”. A fala é concluída com o reforço da importância de “Zózimo na minha vida é essa”.

Pelo que se observou da entrevista, até aqui, a sua proposta de cinema e audiovisual que rompe com fronteiras nacionais, em diálogo com produções oriundas do continente africano, apresenta atravessamentos oriundos da convivência com Zózimo no CACC. Ele é considerado como a pessoa que potencializou uma mudança de olhar em relação ao seu conhecimento sobre o continente africano e como este possui diálogos com a cultura negra no Brasil e outras diásporas. Destaca-se, simlarmente, que antes mesmo da convivência, Zózimo ja era percebido como uma referência cultural e política ligada ao movimento negro.

A referência da vivência com Zózimo Bulbul, no CACC, como importante catalisador de formação dentro do campo do cinema e audiovisual, aparece também no relato de Paulinho Sacramento. Sua aproximação acontece antes da fundação do Afro Carioca, mediada pelas pessoas que vivenciavam a cultura negra no Rio de Janeiro.

> Então, o Filó, a Vik e o Adauto (...) são as pessoas que praticamente fundaram o Cultine, que é o site do Filó, que é o maior acervo da cultural digital negra da América Latina. Então, eu estava perto desses caras também, e o Zózimo também muito perto dessa galera, então as coisas foram se dando natural(SACRAMENTO, 2018, p. 164)

A inserção de Paulinho Sacramento se deu desde o ínicio do CACC. Ele conta que participou de “alguns laboratórios”, fez “vinhetas de alguns encontros”, participou de oficinas, montou e exibiu filmes que foram selecionados paras os Encontros de cinema negro. Em seu relato, aparece igualmente a temática referente às sessões de cinema que aconteciam no CACC. Nesse processo, ele destaca que “via altos filmes com o Zózimo, o Zózimo fazia curadoria de altos filmes”.

O processo de curadoria realizado por Zózimo é rememorado como uma dinâmica “que, muitas vezes, não estava falando sobre” cultura afro-brasileira e diaspórica, mas que, referente à questão da produção “era feita por negão”, em “ sua grande maioria”. Aqui, diferentemente do que foi possível ver na entrevista de Ierê Ferreira, na qual há uma marcação profunda da temática correlacionada à cultura afro-brasileira e diaspórica, Paulinho Sacramento apresenta também a possibilidade de

refletir que outras narrativas fizeram parte dessas sessões de cinema no CACC.

A fala dele prossegue relacionando a curadoria de Zózimo com a questão do negro realizador:

> Você vê que a qualidade dos filmes, em sua grande maioria, até para o Zózimo, ele preferia passar o filme numa qualidade técnica que não é boa, ele preferia passar um filme que não tinha uma qualidade técnica de som boa, que não tinha diversas coisas, que ele sabia que não era à vera que por... Via muitos filmes, ele sabia o que era bom e o que não era... a gente sabe o que é um som bom e o que é um som ruim, você vai ver um show o som tá bom, (Ruído) o som tá ruim, então é, para ele não fazia muito mais essa diferença, o que estava fazendo diferença para ele era o negão realizador, não é? negão realizador, realizou, está valendo, por que depois você melhora, o que não dá é você não realizar ou realizar algo que nego vai te questionar e dizer; "Não, você está fora, porque você não fala o que eu quero ouvir", então eu acredito que o meu pensamento era muito perto do Zózimo nesse sentido aí, do cara que realiza, realizou para mim, é o que eu falei antes e volto a dizer, realizou para mim tá maneiro, tá maneiro cara, tu investiu seu tempo, está ali fazendo a sua parada, se teu filme for "para lá", "for pra cá", não importa, você está ali realizando. E como é que você anda para realizar mais?(SACRAMENTO, 2018, p, 170)

As sessões de cinemas, realizadas no ínicio do CACC, são situadas por Paulinho Sacramento como exemplo para seu desenvolvimento de ideia sobre o discurso de Zózimo como pautado na questão do negro realizador. Ele menciona que muitos dos filmes “não tinha(m) uma qualidade técnica de som boa” e nem por isso eram eliminados do processo de exibição.

A qualidade técnica do som dos filmes entra na fala como uma possibilidade de leitura de que e Zózimo possuia consciência, devido à sua experiência construída ao “ver muitos filmes, ele sabia o que era som bom e o que não era”. Complementa seu argumento que, em sua leitura, o cineasta “não fazia mais essa diferença, o que estava fazendo diferença para ele era o negão realizador”.

A conclusão de Paulinho Sacramento é, de forma direta, uma maneira de demarcar sua proposta de “cinema feito por negros” com o a forma pensada por Zózimo: “eu acredito que o meu pensamento era muito perto do Zózimo... sentido aí do cara que realiza, realizou para mim, é o que eu falei antes e volto a dizer, realizou para mim tá maneiro”.

A relação Zózimo e CACC como catalisador na formação dentro do campo do cinema e audiovisual aparece na fala da diretora e cineasta Viviane Ferreira. Antes

mesmo de conhecê-lo pessoalmente, a sua narrativa já se fazia presente na trajetória da roteirista, quando esta ainda estava estudando no Ceafro e na Facon.

Ela localiza o cineclubista Luís Orlando como quem "começou a falar sobre cinema negro"; também diz que esse processo é atravessado pela apresentação da trajetória de Zózimo Bulbul através de suas produções fílmicas. É nesse contexto que conhece ***Alma no Olho*** **(1973)** e ***Abolição*** **(1988)**. Assim, no primeiro momento, a influência de Zózimo Bulbul é apresentada como figura referência para sua percepção da relação cinema e questões étnico-raciais. Ela denomina esse processo como sendo "sua iniciação em cinema negro". Essa relação é retomada, em sua fala, quando trata do ínicio das exibições do seu primeiro filme:

> Quando eu saí da escola de cinema meu primeiro filme o *Dê sua idéia, debata*. O filme, uma investigação do afrocentrismo, diáspora africana e classificação racial, é ambientado no universo de pessoas e de eventos que estavam acontecendo em 2007, de pessoas já envolvidas com a questão racial, que ele acaba sendo o primeiro encontro e, ele é o set do meu primeiro filme. Por que eu vou ao primeiro encontro pra entrevistar alguns cineastas que lá estavam, e ali eu encontro e conheço Nilton Doaca, Zezé Gamboa, o Mansu Zoruaide, o Zózimo. Zózimo eu já havia conhecido antes naquele mesmo ano, mas antes do Encontro (MONTEIRO, 2017, p.214-215).

Vê-se, no trecho acima, que ela pontua o primeiro Encontro de Cinema Negro (2007), realizado CACC, como fundamental para construção do seu primeiro filme e das suas redes de relações com pessoas (nacionalmente e internacionalmente), as quais orientavam seus trabalhos numa perspectiva de cinema e audiovisual antirracista. Nesse sentido, apresenta na fala todo um conjunto de temáticas pertencentes aos debates sobre as questões étnico-raciais que fizeram parte do processo de investigação de sua obra, tais como: "afrocentrismo, diáspora africana e classificação racial".

É nesse contexto que Viviane aprofunda a sua relação com Zózimo Bulbul: "naquela altura, eu já tinha a própria narrativa de Zózimo Bulbul, ao falar da experiência dele no Fespaco e da importância daquele festival para cinematografia africana".

Em seu texto, denominado *Cinema Novo e Cinema Negro: estética da fome e estética do faminto*[68], publicado em 16 de agosto de 2016, a cineasta reflete sobre o

[68]Disponível em: http://nobrasil.co/cinema-novo-e-cinema-negro-da-estetica-da-fome-estetica-do-faminto/ Acessado em 14/02/2020.

cinema negro enquanto movimento político cinematográfico. A autora volta a demarcar Zózimo como referência:

> **Zózimo Bulbul, Antônio Pitanga e Waldir Onofre**, que atuaram em muitos filmes cinemanovistas, subvertem a ordem e arriscam a linguagem cinematográfica como uma possibilidade de expressão de suas existências raciais. Com restos de películas de um dos filmes do Cinema Novo, Zózimo Bulbul roda o curta ***Alma no Olho*** **(1973)**; em contato com os que detinham os meios de produção no Cinema Novo, Waldir Onofre filmou ***As Aventuras Amorosas de um Padeiro*** **(1975)** e Antônio Pitanga filmou o longa ***Na Boca do Mundo*** **(1976)**[69]

Refletir sobre as influências de Zózimo Bulbul na trajetória de Viviane Ferreira não pode ser percebido apenas como restrito aos impactos da produção cinematográfica do cineasta. Considere-se que, na fala de Viviane, os atravessamentos estão fundamentalmente nas ações políticas que o diretor empreendeu para construção de cinema e audiovisual antirracista.

As reflexões aqui desenvolvidas visaram contribuir para melhor compreensão sobre propostas de cinema negro que têm sido sinalizadas pelos agentes culturais importantes na formação do CACC. O que se colocou como descoberta significativa no processo de análise das três entrevistas é que Zózimo Bulbul era destacado como figura importante nos relatos de memória para estruturação da proposta de cinema negro formulado por cada entrevistado.

No caso de Iêre Ferreira, a construção da imagem de Zózimo Bulbul estrutura sua proposta de cinema negro para uma percepção ancorada na relação cinema e identidade que se expande na promoção de contatos com o continente africano e outras diásporas. Paulinho Sacramento aponta para a proximidade de olhar com Zózimo no que se refere o lugar do negro na cadeia produtiva, Dessa maneira, sugere o conceito de "Cinema feito por negros" centrando sua percepção do negro enquanto realizador.

Viviane Ferreira demarcar como principal referência de seus trabalhos o cinema realizado por Zózimo Bulbul. Com isso, a imagem do cineasta se apresenta enquanto um dos canais de sustentação para elaboração de um cinema negro como movimento político cinematográfico entende-se como cinema e audiovisual compromissado com a luta antiracista.

Vê-se, então, que essas três entrevistas sinalizam não para um consenso na forma de construir o cinema negro, mas apontam, primordialmente, que o processo de

[69] Idem.

construção apresenta propostas pautados pela heterogeneidade na luta de reconstrução e recriações de novos referenciais do negro no campo do cinema e audiovisual.

Diante desse contexto, compreende-se ser possível perceber que o cinema negro brasileiro é um projeto em construção (OLIVEIRA, 2016). Entretanto, não impede de, nas análises dessas propostas, observarem novos gestos das produções cinematográficas de agentes sociais negros que têm contribuído para a ressignificação do imaginário e das acessibilidades aos espaços de poder por parte da população negra no campo do cinema e audiovisual brasileiro.

> O cinema negro... como uma produção textual e imagética no qual a subjetividade negra é expressa num movimento multiforme em si-para-nós, numa oposição ao discurso eurocêntrico hegemônico, desconstruindo representações distorcidas e/ ou esteriotipadas do negro no cinema. Este deslocamento discursivo e estético, que parte da periferia para o centro, só se realiza/efetiva quando estes indivíduos conscientes de si, assumem a autoria dessas narrativas, assim promovendo novos arranjos, discursos e ocupando espaços de poder no campo (MONTEIRO, 2017, p.113).

Como apresentando, as análises das entrevistas indicaram uma heterogeneidade, no que concerne à elaboração das propostas de cinema negro de Ierê Ferreira, Paulinho Sacramento e Viviane Ferreira. Todavia, ao mesmo tempo, há um fator que atravessa a fala dos três entrevistados e que vem promovendo novos arranjos e discursos, além de possibilitarem novas territorialidades no campo do cinema e audiovisual brasileiro, que são, com reveberração em ambos os campos, as conexões afrodiaspóricas catalisadas pelo Centro AfroCarioca de Cinema.

4. CONEXÕES AFRODIASPÓRIACAS REALIZADAS NO CENTRO AFROCARIOCA DE CINEMA

O Centro AfroCarioca de Cinema tem se notabilizado por enunciar um cinema negro no intercâmbio cultural entre o Brasil e os diversos países do continente africano e das diásporas negras. A valorização das identidades e memórias afro-brasileiras e afrodiaspóricas são realizadas pelos agentes culturais pertencentes ao CACC, via intervenções artísticas e políticas que transcendem o território nacional. O CACC tem se constituído como um espaço fundamental para que esses agentes ampliem e promovam um cinema e audiovisual antirracista, fortalecido nas conexões com o Atlântico Negro.

Neste capítulo, a abordagem sobre o chamado "Atlântico Negro" se orienta no debate proposto pelo sociólogo Paul Gilroy, em sua obra *O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência* (2001). Nela, propõe o seu entendimento como um escopo cultural e político transnacional de elementos e ações produzidas pela diáspora negra, desde o final do século XV. Esses conjuntos culturais e políticos apresentam formas estéticas e uma distinta dramaturgia de recordações que fazem a mediação do sofrimento das pessoas negras que, caracteristicamente, são separados à genealogia das suas territorialidades e do ato de construção do pertencimento.

O Atlântico Negro é situado por Paul Gilroy como cosmopolíticas que incidem sobre as diásporas, no sentido de "identificar outras possibilidades e interpretações" (GILROY, 2012, p.13), as quais necessariamente não foquem apenas na "terra, onde encontramos o solo especial no qual se diz que as culturas nacionais têm suas raízes, mas ao mar e à vida marítima, que se movimenta e que cruza o atlântico" (GILROY, 2012, p.15).

Assim, a noção e a metáfora proposta por Gilroy permitem refletir sobre as diásporas, com atenção para "experiências de cruzamentos e outras histórias translocais" (GILROY, 2012, p.15). Nessa perspectiva, para o sociólogo, são necessários contínuos exercícios analíticos em prol de reflexões sobre as culturas em diáspora que abarquem as dimensões políticas e desenvolvam o mapeamento das "condições e as delicadas consequências da influência mútua" (GILROY, 2012, p.12) entre as experiências modernas das comunidades e os interesses negros em várias partes do mundo.

A compreensão do Atlântico Negro enquanto circuito comunicativo das diásporas negras possibilita um maior entendimento sobre as culturas políticas e as políticas culturais negras, na qualidade de gerar as observações das contribuições das culturas translocais de oposição à engenharia da hierarquia racial. A ideia de diáspora é recebida, desse modo, como um processo desestabilizador contínuo da mecânica cultural e histórica de esteriotipação das construções de identidades fechadas ao âmbito do território nacional.

> A diáspora desafia isto ao valorizar o parentesco sub e supranacionais, e permitindo uma relação mais ambivalentes com as nações e com o nacionalismo. A propensão não-nacional da diáspora é ampliada quando o conceito é anexado em relatos antiessencialistas da formação da identidade como processo histórico e político, utilizado para conseguir um afastamento em relação a ideia de identidades primordiais que se estabelecem supostamente tanto pela cultura como na natureza. Ao aderir à diáspora, a identidade pode ser, ao invés disso, levada à contigência, à inderteminação e ao conflito (GILROY, 2012, p.19).

Essa propensão não nacional na orientação das reflexões sobre as construções identitárias nas diásporas coloca-as enquanto processo histórico e político, fortifica-as, no entendimento de Paul Gilroy, novas compreensões do *self*, da semelhança e a solidariedade que não "encerre os negros nas diásporas como permanentemente e irredutivelmente os mesmos" (GILROY, 2012, p.18). A partir dessa abordagem, a diáspora é vista como algo não unilateral, e que sugere:

> um modo diferente de ser, entre formas de agenciamento micropolítico exercitada nas culturas e movimentos de resistência e de transformação e outros processos políticos que são visíveis em escala maior. Juntas, sua pluralidade, regionalidade e ligação transversa promovem algo mais que uma condição adiada de lamentação diante das rupturas do exílio, da perda, da brutalidade, do stress e da separação forçada. Elas iluminam um clima mais indeterminado, e alguns diriam, mais modernistas, no qual a alienação natal e o estranhamento cultural são capazes de conferir criatividade e gerar prazer, assim como de acabar com a ansiedade em relação a coerência da raça ou da nação e a estabilidade de uma imaginária base étnica (GILROY, 2012, p. 20).

Em vista disso, as diásporas negras são compreendidas como ações políticas que possuem formas constantes que emergiram e inventaram novas possibilidades do existir diante da fragmentação ontológica e cognitiva operada pela colonização e a escravidão. A capacidade de conferir criatividade e de gerar prazer está alinhavada à percepção de

que muitos povos dispersados reconheceram que os "os efeitos do deslocamento espacial formavam a questão da origem inacessível e em ampliada medida irrelevante" (GILROY, 2012, p.20).

As diásporas, nas reflexões propostas pelo autor (2012), se apresentam não mais como "relato genealógico de relações de parentesco - ramos de uma única árvore familiar" (GILROY, 2012, p.19). As diásporas, para Gilroy, contribuem para "atuar rigorosamente de forma a não privilegiar o estado-ação moderno e sua ordem institucional em detrimentos dos padrões sub-nacionais de poder, comunicação e conflito que eles lutaram para disciplinar, regular e governar" (2012, p.20).

A partir desses pressupostos, o olhar para a diáspora é deslocado de uma observação sob o prisma da raça, produzido no estado moderno, e tem como foco o que o sociólogo identifica como "formas geopolíticas e geoculturais de vida" (GILROY, 2012, p.25). Essas formas são analisadas como resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos presentes nas diásporas, os quais eles não só incorporam, mas também modificam e transcendem.

Os espaços sociais que constituem o chamado Atlântico Negro são entendidos como lócus comunicativo que capacitou as populações dispersas a conversarem e a "interagir(em) e, mais recentemente, até a sincronizar elementos de suas vidas culturais e sociais" (GILROY, 2012, p.20). Assim, é configurado como espaço comunicativo de culturas translocais que constroem conexões afrodiaspóricas as quais potencializam a inventiva de novas possibilidades dos negros nas diversas diásporas.

Este olhar da diáspora enquanto circuito comunicativo, colocado ao lado da percepção da violência histórica que foi o sequestro, produzido pelos países da Europa, dos corpos de negros advindo do continente africano, no qual pessoas negras produziram processos de resignificações da cultura, práticas e de suas subjetividades, forja outras percepções sobre a produção de presenças e constituição dos saberes, na América. Está também na base da argumentação realizada pelo antropólogo Júlio Tavares e o pesquisador Kássio Motta, no artigo *Da pragmática da corporeidade afrodiaspórica: gramática do movimento* (2016).

No texto, os pesquisadores vão chamar a atenção para o fato de, nas diásporas, pode-se observar redes de relações que são consubtanciadas nos fluxos de saberes, pessoas, imagens, discursos e informações que são constituitivos de uma gramática translocal.

> A despeito de estar constituída como um conjunto heteróclito-composto por experiências de matrizes africanas, como as inculturadas no contexto de uma herança e um patrimônio afrodescendente, existe um marcador culturalmente potente, mesmo se admitindo a impossibilidade de falar de um padrão universal, essencial, congelado e estrutural. Com toda certeza, podemos falar de uma família de semelhanças, de regularidades pontuais, em que uso do ritual do movimento é a unidade marcante, a que nos referimos que se traduz em estética, ética, linguagem e, por fim, forma de pensamento (TAVARES & MOTTA, 2016, p.11).

Essas gramáticas translocais, presentes nas múltiplas experiências nas diásporas, se caracterizam por transcenderem os limites colocados pelo Estado-nação. A gramática translocal assentada no ritual de movimento que se traduz em estética, linguagem e forma de pensamento, tem no corpo uma das referências primordiais. Tavares e Motta (2016) denotam que o corpo não é encarado, somente, como pura fisicalidade, e sim como:

> Corpos que transcendem dualidades de corpos, por isso mesmo são plásticos, dinâmicos, autopoéticos, resilientes, adaptáveis e atravessados pelas mais distintas formas de territorialização, dobras e quebras encontradas na pós-travessia atlântica. Esses corpos trazidos para a máquina produtiva do antigo sistema colonial foram entendidos como corpos sem alma pelos gestores, raptores e algozes coloniais, mas, quando referidos a si mesmos, pelos africanos e afrodescendentes, estes corpos se tornaram arquivos, armas, lugares de memória, ferramentas cognitivas e socioculturais de autoreferencialização e reconhecimento, em geral, nas cidades mais apartadas que foram edificadas em todas as regiões sobre estes corpos derivados da áfrica (TAVARES & MOTTA, 2016, p.11).

Com orientação nas reflexões sugeridas por ambos os pesquisadores sobre os corpos negros no pós-travessia atlântica, considera-se que refletir sobre esse debate no campo do cinema e audiovisual remete e contribui para a compreensão sobre as seguintes questões, tais como a forma que indústria cinematográfica vem se construindo, pautada no referencial do corpo branco.

Essa gramática da branquitude tem colocado, historicamente, os corpos negros na cadeia produtiva do cinema nacional, seja nas questões referentes à representação e a representatividade em condição liminar “entre lugares e polaridades, entre a cidadania virtual e a sombra do ex (sempre presente) escravo, o qual, sem ajustes efetivos, é correspondido de modo irracional - e sem reparos - na linguagem não-verbal, pelo interlocutor ancorado na gramática da branquitude” (TAVARES &MOTTA, 2016, p.11).

A condição liminar imposta pela branquitude nas dimensões do ser e estar dos corpos negros em diásporas acontece, em muitos casos, no campo do cinema e audiovisual brasileiro. Exemplo disso é a sub-representação da mulher negra na cadeia produtiva do cinema brasileiro, como demonstrado nas pesquisas do GEMMA E Ancine, citadas anteriormente neste estudo.

No entanto, para Júlio Tavres e Kássio Motta, é importante não perder de vista que, na contramão dessas superfícies políticas e ideológicas oriundas da colonização e da cultura da colonialidade, a existência da população das diásporas negras é forjada, do mesmo modo, nessa condição do liminar. É nesse entrelugar que há:

> Produção de possibilidades, de presenças e de categorias que as representam. Serão essas categorias, sempre a serem atualizadas, que tornaram, tornan e tornarão possível transmitir os sentidos construídos, armazenados e expressos por movimentos que não trabalham na norma, mas na incessante busca de possíveis expressões de ser e estar e conviver no mundo (TAVARES & MOTTA, 2016, p.12-13).

Consideram-se, assim, os corpos negros nas diásporas enquanto produtores de presenças e que seus desdobramentos das múltiplas linguagens forjam gramáticas constituidoras de movimentos os quais possibilitam transmitir sentidos construídos e armazenados que, transcendentes das normas, versam sobre modos de ser, estar e conviver no mundo.

A partir disso, os corpos negros, simultaneamente, afro-brasileiro e afrodiaspórico, se inscrevem diante da condição liminar, através de práticas interacionais e produtoras de novos sentidos. O debate colocado por ambos os pesquisadores sinaliza que, na diáspora, a recepção do outro ocorre, igualmente, na prática de deglutição apresentada como metáfora e enquanto perfomance.

Essa recepção do outro, pautada na deglutição, se apresenta assim como "linguagem que nasce do corpo e corpo que cresce na linguagem" (TAVARES & MOTTA, 2016, p.12-13). Isso implica pensar essa deglutição como uma prática dialógica que penetra o universo do colonizador como um marcador cultural, ou seja, é no entrecruzamento antropofágico com a cultura colonial que as formas de vida nas diásporas são construídas.

Logo, os corpos negros em diáspora encaram essa condição liminar de ser o primeiro lugar de ataque do racismo como, do mesmo modo, ser um território no qual se inventam enquanto "espaço celebratório do agir, pensar, combater, orar e de se divertir,

instrumento para escrever e se inscrever a própria narrativa. Dizer como que ser, estar e conviver nos mundos com outros" (TAVARES & MOTTA, 2016, p.12-13).

A noção de gramática translocal apresentada pelo antropólogo Júlio Tavares e pelo jornalista Kássio Motta (2016) compreende os corpos negros nas diásporas como potências cognitivas e socioculturais de autoreferencialização e reconhecimento. Portanto, baseados nos debates realizados por ambos os pesquisadores sobre as transitoriedades de saberes no Atlântico Negro, acredita-se, aqui, serem fecundas as análises para melhor entendimento sobre circulações de pessoas, informações, referenciais, narrativas e discursos realizados pelos agentes culturais pertecentes ao CACC, no que sinalizamos como conexões afrodiaspóricas.

A proposta do presente capítulo, então, é encarar as conexões afrodiaspóricas, no sentido de observar como tem sido construídas e fortalecidas, pelo CACC, as produções de presenças no campo do cinema e audiovisual (nacional e internacional), os quais sinalizam sobre modos de ser e estar desses corpos negros e que, por isso, podem ser lidos como gramáticas translocais.

O propósito é observar as gramáticas realizadas pelos agentes pertencentes ao CACC, no intuito de perceber como elas vêm se tornando lócus gerador de "saberes textualizados e múltiplas perfomances" (RUFINO, 2016, p.57) dos corpos que se confrontam e rasuram nos limites colocados pelo cinema hegemônico.

Destaca-se, aqui, que as gramáticas translocais gestadas pelos agentes culturais do CACC se apresentam possuindo, como norte analítico já esmiuçado no segundo capítulo, a heterogeinidade presente nas propostas de cinema negro presentes no centro cultural, em fluxos multidirecionais de formas e sotaques corporais. Essas gramáticas sensibilizam sobre o universo simbólico da "jornada afro no mundo das Américas" (TAVARES &MOTTA, 2016, p.11).

Dessa maneira, objetiva-se analisar neste capítulo como essas conexões afrodiaspóricas empreendidas pelos agentes sociais do CACC têm contribuído nas construções de suas identidades. Além disso, visa-se refletir sobre como essas ações implementadas nos circuitos comunicativos das diásporas sensibilizam multivariadas linguagens as quais sinalizam espaços sociais de produção e transmissão da memória afro-brasileira e afrodiaspórica.

As estratégias utilizadas para realização de tais caminhos analíticos se concentram, no primeiro momento, na apresentação dos relatos de memórias de Viviane Ferreira, Zózimo Bulbul e Iêre Ferreira. O intuito é possibilitar uma melhor

compreensão sobre a produção de gramáticas translocais realizadas pelo CAAC, nos Fluxos diaspóricos. Observa-se assim, referenciados no suporte teórico desenvolvido por Paul Gilroy (2001) sobre o Atlântico Negro enquanto um espaço que apresenta gestos inventivos em prol de novas possibilidades dos negros nas diversas diásporas, as trocas exercidas e a zonas de contatos realizadas pelos agentes do AfroCarioca com as diversas diásporas negras e o continente africano.

4.1 Portais Afrodiaspóricos: Centro AfroCarioca de Cinema e Fespaco

> Aqui é minha credencial da minha primeira ida ao Fespaco que recebi das mãos do Zózimo me dizendo que depois que entrasse na abertura do Fespaco eu jamais esqueceria o que é cinema negro (Viviane Ferreira)[70]

A epígrafe ilustra a fala da cineasta e diretora Viviane Ferreira, no programa Espelho - Especial Cinema Negro, elaborado pelo ator e diretor Lázaro Ramos, no Canal Brasil. O programa foi exibido pela emissora no dia 20 de novembro de 2018. Participaram também os cineastas Joel Zito Araújo, Sabrina Fildago e Jeferson De. A exibição estava inserida no quadro de programação voltado para reflexão sobre o negro no cinema, via debates e apresentações de filmes durante todo o dia da consciência negra.

O trecho selecionado é a primeira fala de Viviane Ferreira no programa. Neste momento, é rememorada uma narrativa de Zózimo Bulbul, que estabelece uma relação da importância da sua ida ao Fespaco na construção do seu olhar sobre o cinema negro no Brasil.

O Fespaco vem se caracterizando, historicamente, por ser um festival centrado em produções internas do continente africano e dos fluxos diaspóricos. A socióloga Maíra Zenum, em sua pesquisa *Sobre a Colonialidade do pensamento em imagens e a reinvenção da negritude no Fespaco* (2016), ressalta que o festival é um evento de cinema e audiovisual de maior amplitude do continente africano e dos diversos países das diásporas.

[70] Disponível em: https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/espelho/ acessado no dia 26 de agosto de 2019.

> Trata-se do maior e mais antigo evento de audiovisual que ocorre em África e seus territórios diaspóricos. Tal evento-ritual foi concebido por líderes Burkinabés da revolução anticolonial dos anos de 1960, que perceberam no cinema uma forma de luta e libertação (ZENUM, 2016, p.2).

Esse caráter de luta presente como eixo de ação, encontrado no festival desde seu surgimento, está alinhavado, segundo os próprios organizadores do Fespaco, "à enorme necessidade que os países africanos sentem de desconstrução das imagens e memórias produzidas pelo sistema mundo - colonial capitalista sobre África e suas populações" (ZENUM, 2016, p.2).

A historiadora Janaína Oliveira, no artigo denominado *Descolonizando telas: o Fespaco e os primeiros tempos do cinema africanos* (2016), demarca que a base do movimento que faz surgir festivais de filmes africanos está justamente nessa "necessidade de descolonização das telas do cinema do continente" (OLIVEIRA, 2016, parte 2).

O surgimento do Fespaco se dá em 1969 e a historiadora Janaína Oliveira referenciado no trabalho, da pesquisadora de cinemas africanos, Lindiwe Dovey, especificadamente sua obra *África in the age of film festivals* (2015)[71], elucida sobre esse cenário marcado pelo "anseio por ver nas telas imagens africanas que levou cineastas da primeira geração a fazer filmes, também estava presente em certa medida na população local que propôs o festival" (IDEM).

As urgências de "descolonização de telas"; o anseio por ver imagens africanas, tanto por partes dos realizadores do campo de cinema como das populações no continente africano apresentados pelas pesquisadoras, é a conjuntura na qual o Fespaco é criado. O evento vai ter como norte de ação fortalecer o cinema nos diversos países do continente africano, atuando como instrumento de descolonização de representações e discursos produzidos através cinema hegemônico.

A socióloga Maíra Zenum (2016) salienta que o Fespaco foi elaborado como um projeto assumidamente de caráter político, referenciado na literatura e nas ideologias que sustentavam o Pan Africanismo:

> Cabe ressaltar que o Fespaco foi publicamente elaborado a partir de premissas da ideologia Pan Africanista, no intuito de criar um espaço

[71] Dovey Op. cit, cap. 4, pos. 2711

> próprio para o cinema negro africano, que fosse capaz de abarcar e potencializar a produção de novas narrativas e representações imagéticas sobre e para culturas negras (ZENUM, 2016, p.5).

Na visão de Zenum (2016), essa proclamação de Festival Pan Africanista de Cinema demonstra a relação "do papel do cinema na luta africana por autorepresentação" (ZENUM, 2016, p.5). Portanto, o sentido sublinhado é o da manifestação artística na qualidade de "palco para as diferentes filmografias produzidas no continente" (ZENUM, 2016, p.9).

Ela prossegue seu argumento sobre o diálogo do Fespaco com o arquétipo ideológico do Pan Africanismo:

> Como um sentimento de solidariedade entre indivíduos pelas Américas, no quadro do tráfico transatlântico. Entretanto, apesar de ter nascido na diáspora, o seu conceito políticamente enquanto nação de unidade dos povos africanos em relação a um projeto comum-, existe em África desde o período dos reinos e impérios saele-sudaneses (Bokolo, 2011). E segundo a literatura inaugural do Pan Africanismo, pensar a África a partir de uma unidade política não tem por objetivo anular as identidades de cada grupo étnico. Ao contrário, fortalece todos, inclusive aqueles descendentes violentamente espalhados pelo mundo a partir da escravidão, para que houvesse o desenvolvimento cultural, científico e econômico da Europa (ZENUM, 2016, p.9).

O sentimento de solidariedade presente na ideologia Pan Africanista é abordado no trecho destacado, mas não no sentido de absolutismo étnico. O caráter político do Fespaco centra-se, assim, em fortalecer narrativas e produções imagéticas que estão compromissadas com os processos de (re) construção das identidades culturais africanas e dos afrodescendentes.

Os agentes sociais do campo do cinema e audiovisual do continente africano e dos diversos países das diásporas têm encontrado no Fespaco um dos maiores mercados de filmes do mundo, circuito comunicativo importante para o fortalecimento dos discursos e narrativas que valorizem a imagem positiva dos corpos negros e suas histórias.

Viviane Ferreira, enquanto cineasta e diretora negra brasileira, é uma dessas agentes do CACC que ocupa os circuitos comunicativos das diásporas, estreitando relação com o Fespaco. Sobre a primeira vez que o nome do festival chegou a seu conhecimento, ela enfatiza a conexão entre sua vontade inicial de ser cineasta e o

contato com a militante do movimento negro e secretária da promoção da igualdade racial no estado da Bahia, no período relatado, Luiza Bairros:

> Lembro que, nesse mesmo período, eu vim dialogando com Luiza Bairros sobre esse desejo de fazer cinema, e a Luiza foi a primeira pessoa que me contou sobre a existência do FESPACO, e ela me contou sobre o FESPACO narrando a experiência de Lélia Gonzalez em ter ido ao FESPACO. Elame contou que Lélia ficou impressionada quando chegou lá e viu um estádio de futebol e aquela coisa toda e voltou e falou com Luiza: "Luiza, precisamos transformar esses estádios do Brasil em muitas outras coisas", e eu sou apaixonada por futebol também, eu até jogava na época. E Lélia, em função de ter um irmão que era jogador do Flamengo, também gostava muito de futebol. Então, a narrativa de Luiza sobre a experiência de Lélia em ter ido ao FESPACO foi um negócio que me deixou pensando em quando eu tiver um filme bom em qual festival esse filme precisa passar e eu sempre quis que fosse no FESPACO (MONTEIRO, 2017, p.208).

A fala de Viviane sinaliza algumas experiências que foram importantes na construção do seu desejo de exibir seu filme no Fespaco. Destaca-se, na narrativa, as experiências como a aproximação com Luiza Bairros, atrelada ao desejo de fazer cinema e a narração sobre as vivências que impactaram a intelectual e militante do movimento negro, Lélia González, em sua Ida no Fespaco.

Remomara-se uma fala de Lélia à Luiza Bairros "Luiza, precisamos transformar esses estádios do Brasil em muitas outras coisas", enfaftizando a ideia do impacto, do quanto foi marcante para ela ver a abertura do Fespaco ser realizada nos estádios de Fultebol de Burkina Faso e o quanto aquele evento despertara reflexões para pensar ocupações póliticas e culturais no Brasil.

O excerto acima, igualmente, possibilta a percepção de como, na construção da sua narrativa, Viviane Ferreira tem relacionado memória e identidade. A partir da perspectiva que aborda essa relação, não só pautada no entendimento de como passado é gestado pela memória, e sim, centralmente como ela se constrói (ALBERTI, 1996, p.9), se observa, novamente, no aprofundamento da análise da fala da cineasta, o acentuamento da importância de trazer nomes pertecentes as diversas militâncias negras no Brasil como referências estruturantes da sua construção enquanto agente social pertencente ao campo do cinema e audioviausal nacional e internacional.

Esse processo de insvestimento das estruturações de suas identidades (mulher e militante negra; cineasta; diretora e advogada) realizadas por Viviane Ferreira, via constituições de memórias que se orientam pela valorização da militância negro

brasileira e diaspórica, ajuda na reflexão sobre o quanto sua proposta de cinema negro sinaliza para "elementos constituidores, na interação entre trajetória individual e história social, de sentimento de identidade" (POLLACK, 2004, p. 204).

Em seu artigo denominado *Cinema Negro: o totem vem de longe* (2016), Viviane Ferreira apresenta o toten como metáfora para se pensar os tensionamentos das manifestações audiovisuais negras no campo do cinema e audiovisual brasileiro. Nessa perspectiva, o "totem" é recebido como símbolo refrente à memória e que justifica singularidades da existência de uma coletividade. Com isso, argumenta-se para a necessidade de se olhar para relação do poder simbólico realizado pelo cinema na coletividade, bem como esta como objeto ancora, em sua simbologia máxima, a existência de uma coletividade.

Assim, a autora considera que "toda construção imagética está a serviço de uma guerra simbólica que promete totens referenciais como troféu a cada batalha travada, para definir qual será a coletividade que ocupará o posto de estrela central no imaginário social" (FERREIRA, 2016, s.p.).

Viviane Ferreira conclui seu argumento apontando que refletir sobre a força do processo de resignificação do imaginário coletivo sobre a população negra, do mesmo modo, o desdobramento da experiência de ser negro(a) no universo está centrado no fato de que a "memória coletiva" é o principal troféu totêmico da existência de ser negro. Por isso, refletir sobre o cinema negro coloca como necessidade a percepção de que:

> O totem sempre vem de longe, sua estrela central é repleta de luz, vai **de Luiza à Luiza, de Mahin à Bairros a ancestralidade é imperativa**, e ativa um modo de fazer cinematográfico que parte **de Zózimo e Adélia** alterando o ângulo do eixo de rotação da construção imagética da **subjetividade negra no audiovisual** (FERREIRA, 2016, s.p. – grifos nossos).

A construção de cinema negro de Viviane Ferreira é apresentada, em sua narrativa, enquanto continuo fazer cinematográfico, gestado no diálogo de sua experiência de ser negra ancorada à "memória coletiva" presente, igualmente, de outros desvelamentos de subjetividades negras(os) na sociedade brasileira, ou internacionalmente.

Na sequência da entrevista, ao falar do processo de ida ao Fespaco, esse componente da "memória coletiva" como estruturador na construção do seu fazer cinematográfico é realçado quando apresenta as redes de relações tecidas, ao receber o

convite para que seu filme ***Dê sua idea, debata*** **(2008)** fosse exibido no festival:

> E no ano seguinte o meu primeiro filme vai para o segundo encontro de cinema negro. E aí no ano seguinte você tinha o Guy-Désiré, que é uma espécie de olheiro do festival, do FESPACO, aquele festival que eu mencionei que vi pela primeira vez a partir de Luiza falando da experiência de Lélia de ter ido em Burkina. Naquela altura, eu já tinha a própria narrativa do Zózimo Bulbul, ao falar da experiência dele no FESPACO e da importância política daquele festival pra cinematografia africana. E tinha lá o Guy-Désiré que era um olheiro do FESPACO e eu não tinha consciência disso e quando *Dê sua ideia, debata* acabou, ele me chamou no Odeon e disse assim: "Esse filme precisa estar no FESPACO". E aí você surta, né? Aí chamou o Zózimo, chamou a Biza e falou assim: "esse filme precisa ir". E foi uma coisa meio surpreendente assim porque era meu primeiro filme, eu tava lá toda tímida, muito naquela coisa: "ah... os caras", sabe? Os grandes diretores aqui, todos reunidos. E com um frio na barriga de exibir o primeiro filme com as limitações técnicas que ele têm. Ele tem algumas e muitas (MONTEIRO, 2017,p. 215).

O Encontro de Cinema Negro Brasil, África e América Latina, realizado em 2008, no qual o homenageado era o Poeta Solano Trindade, é evidenciado por Viviane Ferreira como acontecimento importante em sua trajetória no campo do cinema, pois foi o palco para exibição do seu primeiro filme. A importância é realçada, paralelamente, junto ao fato de esse momento ser marcado pelo convite feito por Guy-Desiré[72], olheiro do Fespaco, para que o filme fosse exibido no festival.

O acontecimento é situado por ela como algo que era"supreendente", devido ao fato de ser seu primeiro filme; a preocupação no que concerne aos aspectos técnicos da obra e a possibilidade de exibir junto a grande diretores. No entanto, apesar do "frio na barriga de exibir o primeiro filme" no festival, ela enfatiza, rememorando a importâcia da narrativa de Luiza Bairros sobre o festival e sublinhando que, naquela altura, já possuía a narrativa sobre as experiência de Zózimo no Fespaco. Além disso, demarcou a importância política do cineasta para a cinematografia africana e das diásporas; essa foi uma proximidade com o Fespaco como algo já em construção na sua formação de cineasta compromissada com o cinema negro.

A fala sobre o Fespaco, da mesma forma, apresenta Zózimo Bulbul e Biza Viana

[72] Guy Désiré Yameogo é um cineasta de Burkina Faso. Ele estudou em La Fémis, em Paris. Os filmes incluem: *Sol en dif* (1999), *Les Héritiers* (1998), *Faire face* (1996), *Si longue que soit la nuit*, que ganhou o prêmio da Cooperação Francesa no Festival de Cannes e o Prêmio Especial do Júri da FESPACO, em 1997. sua filmografia - *Faire face* (1996); *Si longue que soit la nuit* (1997); *Les Héritiers* (1998); *Sol en dif* (1999); ***Le Pacte*** (2002); *Quand les éléphantssebattent* (2006); *DansesacréeàYaka* (2008). Disponível em: https://www.africanfilmny.org/2014/guy-desire-yameogo/ acessado em 11/04/20.

como pessoas envolvidas no convite e que são colocadas também como pessoas pertecentes a redes de relações construídas para o processo de ida ao festival. Viviane Ferreira prossegue, expondo como se deu esse processo de viagem ao Fespaco:

> Eu estava com 23 anos, era 2009. Ainda muito tímida, muito ressabiada. E aí fui entendendo que ia sair uma comitiva de cineastas brasileiros pro FESPACO no ano seguinte, em 2009. Isso foi no FESPACO de 2008, eu estava com 22 anos. E aí em 2009, ia uma comitiva pra Burkina e aí o cara tinha dito que queria meu filme e aí eu lembro que em diálogo, lá no afroCarioca era uma coisa assim "Olha, o filme vai mas não tem passagem pra todo mundo então a gente manda foto de como foi a exibição lá" e eu disse "tudo bem". E aí eu lembro que eu comecei a acionar tudo que eu podia pra conseguir ir. E aí eu disse "e se eu conseguir a minha passagem" aí disseram "tudo bem, se você conseguir vai com a gente". E eu comecei a acionar tudo que era possível, e aí na época eu conversando com Luiza e Luiza era secretaria de promoção da igualdade racial lá no estado da Bahia e aí Luiza falou assim "olha, tem uma verba no governo do estado que é pra circulação de artistas baianos. De jovens artistas baianos, então você pode acessar essa verba. Manda a solicitação pro governo do estado, como baiana..etc. Tudo direitinho e vamos ver se rola". E aí foi isso, aí eu mandei e o estado da Bahia pagou a minha passagem pra Burkina. Pagou minha passagem pra Burkina e tipo, o Afrocarioca articulou a história de hospedagem e alimentação junto com a comitiva e aí fui pra Burkina pela primeira vez nesse arranjo e aí foi isso (MONTEIRO, 2017, p.215).

A viagem dos cineastas representantes do cinema negro brasileiro para Burkina Faso, realizada no ano de 2009, quando Viviane Ferreira tinha 23 anos de idade, é apresentada no primeiro momento por ela através de uma tensão que se estabeleceu no fato de que o convite da exibição do filme no Fespaco não garantia a "passagem pra todo mundo" ir ao festival.

Diante desse contexto, Viviane expõe que precisou reaticular suas ações nas redes de sociabilidade que estava inserida aos diversos setores do movimento negro. O arranjo para realização de sua viagem ao Fespaco é identificado via dois movimentos que se dão conjuntamente, por acesso às políticas públicas no estado da Bahia e contribuição do CACC.

Um dos movimentos se dá através do contato com Luiza Bairros, secretária da promoção da igualdade racial no estado Bahia naquele momento, a qual fala sobre uma possibilidade de fomento a artistas, verba para circulação de jovens artistas baianos. Conseguido a verba, o próximo passo foi construído junto ao Centro Afro Carioca de Cinema, que se responsabilizou junto à comitiva, por sua hospedagem e alimentação. A

fala da cineasta prossegue aprofundando o que significou essa possibilidade de conexão com o Fespaco:

> Eu lembro que, no avião, Jeferson (De) fala assim: "meu Deus se esse avião cair, fudeu. Os caras colocaram todos os cineastas negros brasileiros aqui dentro de uma vez só. Tinham que ter distribuído a gente em aviões". E éramos 9 naquela comitiva e eu lembro que a gente teve nossa primeira peleja conceitual e eu falei assim "se o avião cair e a gente morrer tem uma galera que tá lá que produz e que não tá aqui." E aí a gente começou a discutir essa coisa da invisibilidade da produção negra e esse lugar do que é ser cineasta, do que não é ser cineasta quem diz que é, quem diz que não é, se você precisava ter beijado a película pra ser cineasta ou não ser. E foi uma viajem muito importante neste sentido, porque a gente discutia muito o que significava o encontro, o que significava essa conexão FESPACO e Encontro de Cinema, que significava a responsabilidade de estar lá sabendo que uma galera não estava, e que talvez uma galera não soubesse da existência de um festival como o FESPACO. E acabou vindo desse lugar, eu acho que o primeiro lugar que reconhece o meu fazer cinematográfico é a militância negra, não é outro lugar (MONTEIRO, 2017, p.216).

Percebe-se, a partir disso, que a abordagem sobre o significado da viagem ao Fespaco inicia-se via exposição de uma lembrança da fala do cineasta Jeferson De, o qual, ao comentar sobre o processo, demonstrou inquietações sobre a situação do cineasta negro brasileiro "meu Deus, se esse avião cair, fudeu. Os caras colocaram todos os cineastas negros brasileiros aqui dentro de uma vez só. Tinham que ter distribuído a gente em aviões".

Na sequência da narrativa, Viviane rememora um outro ponto de vista sobre a temática levantada por Jeferson De, que girava entorno da ideia de "se o avião cair e a gente morrer tem uma galera que tá lá que produz e que não tá aqui." A conversa é situada por ela como uma peleja conceitual sobre a situação do cinema negro no Brasil. Essa peleja conceitual é apresentada como um debate que girou sobre as temáticas no que concerne a invisibilização da produção negra e sobre o lugar do cineasta negro(a).

Assim, os desdobramentos dessas reflexões estão atrelados a se pensar em quem legitíma "ser cineasta quem diz que é, quem diz que não é, se você precisava ter beijado a película pra ser cineasta ou não ser", no campo do cinema. Junto a essas reflexões, em sua fala, o aprofundamento da importância daquele momento começa a ser situado já que proporcionou a "discutir o que significava o encontro" e a "conexão Fespaco e Encontro de Cinema Negro, proporcionado pelo Centro AfroCarioca de Cinema.

Viviane Ferreira chama a atenção para se pensar esse lugar de ser cineasta

envolvida no circuito comunicativo diaspórico que coloca “responsabilidade de estar lá sabendo que uma galera não estava” e adentra a temática sobre a invisibilização da produção negra, já que talvez muitas pessoas não soubessem a existência de um festival como o Fespaco”.

Por último, Viaviane Ferreira expõe a conclusão sobre o que aquela vivencia da conexão CACC e Fespaco lhe proporcionou: o aprofundamento do entendimento da importância da militância negra no reconhecimento do seu fazer cinematográfico:

> E o que me deixa muito feliz porque eu também comecei a fazer em função da formação política nesse espaço. Eu comecei a fazer em função da minha formação política no movimento de mulheres negras. Então, de pronto, você ter o reconhecimento desse lugar como seu de dentro de casa fortalece a espinha de um lugar incomensurável. Porque, do olhar externo, eu nunca esperei nada além da negação desse lugar. Então eu continuo indo e hoje a gente consegue dialogar com outros espaços, entender que algumas pessoas já olham e já tentam me respeitar neste lugar de cineasta, nesse lugar de diretora. E aí, considerando o olhar externo, o olhar do outro. E aí o olhar do outro exatamente recortando o pertencimento racial (MONTEIRO, 2017, p.216).

4.2 Portais Afrodiaspóricos: Centro AfroCarioca de Cinema e FESMAN

A primeira edição do FESMAN foi realizada no Senegal, em 1966, na cidade de Dakar. Foi promovida pela República do Senegal, com o apoio e suporte da Unesco. Segundo a historiadora Maybel Sulamita de Oliveira, em seu artigo *I Festival Mundial de Artes Negras no Senegal: a negritude entre Brasil e Dakar* (2018), o festival pretendia “atrair diversos artistas ligados às ‘artes negras’, promovendo integração artítstica e contatos entre diversos países com o continente africano, dentro de um eixo cultural” (OLIVEIRA, M, 2018, p.1).

O cientista social Carlos Moore demarca, no *texto O Brasil na mira do Pan Africanismo* (2002), que é primordial lembrar que a fundação do FESMAN foi “culminação de uma decisão de intelectuais negros do mundo inteiro reunidos pela primeira vez em Paris, em 1957, e depois em Roma, em 1959” (MOORE, 2002, p.18-19). Além disso, foi o primeiro a reunir a cúpula de intelectuais pan africanistas em terra africana: “daí sua transcedência simbólica” (MOORE, 2002, p.18-19).

Essa transcedência simbólica possuía como norte a pretensão de que a realização

de um evento de cunho internacional, em um país africano, reforçava as intenções de enfatiza o caráter cosmopolítico de Dakar. Da mesma forma, segundo a historiadora Maybel Sulamita (2018), potencializaria as ideias de "negritude e do socialismo africano de Léopold Sédar Seghor" (OLIVEIRA, M, 2018, p.1).

Senegal havia sido colônia da França e conquistou sua indepedência em 1960. Um dos grandes apoioadores desse processo foi o poeta da Negritude Léopold Sédar Seghor que se elegeu, poesteriormente, como "presidente por unanimidade da nova República, vindo a desempenhar o cargo até o final de 1980" (OLIVEIRA, M, 2018, p.1). Dessa maneira, o I FESMAN foi marcado pela forte presença de intelectuais africanos que se posicionavam contra o sitema colonial via debates acerca da negritude e da luta antirracista.

> O I FESMAN contaria para a sua organização com a criação da Associação para o Festival Mundial de Artes Negras, especialmente concebida para o evento. O intelectual senegalês Alione Diop foi responsável pela presidência da Associação, pois já dispunha de importância no meio intelectual consolidada, uma vez que o mesmo foi um dos idealizadores da famosa revista Prèsence Africane, fundada na década de 1950, periódico este que foi uma das ferramentas para união inicial de intelectuais africanos contra o sistema colonial e possibilitou debates acerca da negritude e da luta antirracista. Outros nomes importantes da associação foram Aimé Cesairé, Fodèba Keita e Docteur Dicke, como vice presidente; Djibril Dione, como secretário geral; Maurice Sonar Seghor e Henri-Louis Valatin, como secretáro gerais adjuntos e Souleymane Sudinè como comissário nacional do festival (OLIVEIRA, M, 2018, p.2).

A relação do presidente Léopold Sédar Seghor com os intelectuais citados acima eram próximas desde o período que esteve em Paris nas reuniões da cúpula da negritude. É nesse contexto que o I FESMAN vai apresentar uma programação voltada para o campo artístico afinada, no campo ideológico, com os referenciais e objetivos do governo de Senegal, proposto por Seghor, no sentido de que o festival apresenta "contornos originais, que pretendiam aliar questões sociais, culturais, políticas e econômicas às questões raciais" (OLIVEIRA, M, 2018, p.2).

> O I FESMAN interessava-se pela cultura negra como todo, isto posto não restringia o evento apenas a artistas e intelectuais negros. A tentativa era de abranger um público maior, concomitante com a busca de promover relações políticas e sociais com outros países, atitude vista com bons olhos pelo governo Senegalês. Deste modo, o "entendimento internacional e inter-racial"(...) permitiria ampliar as relações interraciais, como também afirmar o continente africano

> como um detentor de cultura. Nas palavras se Seghor era chegada "a hora da áfrica assumir seu lugar de direito como criadora de cultura" (OLIVEIRA, M, 2018, p. 2).

Maybel Sulamita chama a atenção para o fato de que, ao se observar as palavras de Léopold Sédar Seghor presentes no programa do FESMAN, sinalizadas acima, percebe-se sua ligação com o movimento e suas aplicações políticas durante sua trajetória, já que a negritude "torna-se elemento central na base de suas afirmações, ao propor um passo além do caráter artítisco e investir nas contribuições da negritudes dentro do país" (OLIVEIRA, M, 2018, p.2-3).

Nesse contexto, o I FESMAN foi realizado entre 1 e 23 de abril de 1966. Os representantes de 37 países se fizeram presentes, e o envio de suas representações foi feito através de seleções próprias de cada país. Sobre as seleções realizadas, no que concerne à delegação brasileira, Maybel Sulamita descreve como se deu o processo:

> A escolha da delegação brasileira contou com a presença de diversos intelectuais ligados aos estudos artísticos relacionados à temática negra, como também a presença de artistas negros. Dentre eles estavam o representante do Centro de Estudos Afro Orientais Waldir Freitas Oliveira, que coordenou a atuação do Brasil na reunião, Cândido Mendes de Almeida, diretor do Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos, o antropólogo Edison Carneiro, o professor Estácio de Lima, da Universidade Federal da Bahia, o crítico de arte Clarival de Prado Valladares, que também foi escolhido membro do Júri do festival, Raimundo Souza Dantas, ex-embaixador em Gana, e os pintores Rubem Valentim e Heitor dos Prazeres, dentres outros (OLIVEIRA, M, 2018, p.1).

As escolhas dos representates de cada país vai se notabilizar pelo acontecimento de algumas críticas a respeito das triagens e seleções realizadas. De acordo com a historiadora, as críticas promoveram "diversas repercussões e se direcionaram não só aos lideres de outros países, como também ao próprio governo senegalês" (OLIVEIRA, M, 2018, p.1).

No contexto brasileiro, destaca-se o ato de o artista, político e intelectual Abdias do Nascimento - que escreveu uma carta aberta denunciando o racismo como motivo que promoveu a exclusão dele e de outros artistas afro-brasileiros. A carta-declaração-manifesto apresentava uma análise crítica sobre as estruturas sócio-raciais das sociedades latinoamericanas e das práticas eurocêntricas que orientavam os governos.

Além disso, fazia profunda críticas à ideia de paraíso racial presente na sociedade brasileira. De acordo com o cientista social Carlos Moore (2002), a carta se

tornou uma brecha política importante para se pensar a sociedade e o governo no poder do Brasil:

> A incômoda voz de Abdias do Nascimento irrompeu pela primeira vez no âmbito internacional quando ele enviou sua "carta-declaração-manifesto" ao 1º Festival Mundial das Artes e das Culturas Negras, realizado em Dacar, Senegal, em 1966 [reproduzida neste volume como Apêndice de Sitiado em Lagos]. Foi nessa cúpula de intelectuais da vertente pan-africana chamada de "Négritude" que, com este documento, pela primeira vez, se abriu uma importante brecha ideológica e acadêmica com relação à natureza intrínseca da sociedade brasileira e do governo no poder no Brasil. Por extensão, também se abriu um espaço de análise crítica das estruturas sócio-raciais das sociedades latino-americanas e das práticas eurocêntricas de seus governos. Até então, poucas e débeis eram as opiniões que contrariavam a visão comparativa dominante, pela qual as sociedades latino-americanas eram consideradas paraísos raciais, enquanto a sociedade norte-americana era enxergada como verdadeiro inferno racial. O portento da posição de Nascimento nesse foro do qual ele esteve ausente, assim como outros valores intelectuais negros do Brasil, foi tanto maior porquanto seu afastamento decorreu de uma decisão do governo militar brasileiro da época, que enviou a Dacar os "seus" representantes, entre porta-vozes oficiais brancos e artistas afrobrasileiros, alguns autênticos e outros "folclóricos" (MOORE, 2002, p.18-19).

A participação de Abdias do Nascimento e do outros integrantes do Teatro Experimental do Negro era esperada, devido, principalmente, ao fato de o grupo ser um dos principais difusores da ideia da Negritude no Brasil. Diante do impedimento de sua presença no FESMAN, promovido pela ditadura militar vigente no Brasil, Abdias do Nascimento enviou a carta ao governo de Senegal, à UNESCO e aos responsáveis pela organização do Festival Mundial de Artes Negras.

> A carta de Abdias Nascimento aos organizadores do 1º Festival Mundial de Artes Negras realizado em Dacar, Senegal, em 1966, foi lida na Câmara dos Deputados pelo então deputado Hamilton Nogueira[73] e publicada na revista *Tempo Brasileiro*, dirigida por Eduardo Portella[74]. A revista *Présence Africaine*, dirigida pelo ilustre intelectual senegalês Alioune Diop, publicou o texto em inglês.[75]

[73] Diário do Congresso Nacional, suplemento, 30 de abril, 1966, p.15-17.

[74] Abdias Nascimento, Carta Aberta a Dacar, **Tempo Brasileiro**, v.4, n.9/10, 2. Trim, 1966, p.97-106.

[75] Abdias Nascimento, Open Letter to the First World Festival of Black Arts, **Présence Africaine**, Paris, v. 30, n.58, 1966.

As denúncias presentes nas cartas sobre a situação que motivara a exclusão dos artistas negros-brasileiros, realizada pelo governo militar, provocou também a paralisação do TEN, em 1968, e processo de exilo de Abdias do Nascimento, como destaca Moore (2002):

> A partir daí, as propostas e denúncias contidas nesse detalhado documento não parariam de rodar e de incomodar. Cumpre ressaltar que, no momento desse manifesto, o Brasil estava sob as botas de um regime militar que não vacilava em fazer desaparecer seus opositores. Por isso, não surpreende que, apenas dois anos após sua corajosa denúncia da "democracia racial" fardada, Nascimento tivesse de fugir do Brasil e se refugiar nos Estados Unidos, onde morou no exílio até 1981(MOORE, 2002, p.18-19).

Após a edição de Dakar, Lagos acolheria a segunda edição, em 1977, do FESMAN. O festival apresentava-se no mesmo intuito da primeira edição, ou seja, na defesa e ilustração das civilizações e culturas negras. O segundo FESMAN celebrou a inscrição dos traços e dos povos africanos da nação. A delegação brasileira expôs, principalmente, manifestações de suas culturas, como o samba, por exemplo. Abdias do Nascimento foi presença nessa edição. Entretanto, sua presença não estava efetuada devido ao Brasil e sim, ao fato de ele ser professor visitante na Universidade de Lagos.

Abdias só vai ter sua presença ligada oficialmente à delegação brasileira no terceiro FESMAN, quando faz parte do conselho do festival. O evento foi realizado, novamente, em Dakar, no ano de 2010 e se apresentava com o tema "Renascimento Africano". A intenção de debate passava pelos temas como do Pan Africanismo, no intuito de refletir o continente africano e sua relação com outras diásporas negras no mundo. O Brasil foi o convidado de honra e possuía como um dos lemas "Brasil, terra da mestiçagem e da diversidade cultural, o festival será símbolo da fecundidade e diálogo entre os povos culturais e as culturas"[76].

Desde o anúncio, em 2008, da realização do FESMAN, que na sociedade brasileira diversos setores dos movimentos negros no Brasil e outras entidades políticas e culturais vão organizar encontros e debates para se articular a participação no festival:

> Foram organizados diversas reuniões e debates em todo o Brasil, e formados diversos Comitês Pró FESMAN em vários Estados, a partir das primeiras iniciativas do movimento negro de Minas Gerais e da

[76] Senegal: Brasil é o convidado de honra no Festival de Artes Negras http://diversao.terra.com.br/senegal-brasil-e-convidado-de-honra-no-festival-de-artes-negras- acessado em 18/04/20.

> Bahia. Aqui na Bahia tivemos inscritos mais de 100 entidades políticas e culturais e pelo menos 120 pessoas entre estudantes, artistas e intelectuais engajados. Durante a II Conferencia Nacional de Promoção da Igualdade Racial - CONAPIR, em Brasília, foi fundado o Comitê Nacional Pró - FESMAN, do qual participaram 18 Estados. No dia 25 de maio de 2009 no lançamento do Festival em Salvador se fez presente na mesa de abertura, ao lado do Presidente Lula e do Presidente do Senegal Abdulaye Wade, representação deste movimento.[77]

O FESMAN foi inaugurado no estádio de Dakar, pelo presidente senegalês Abdowloye Wade, em dezembro de 2010. Segundo a Fundação Palmares, a delegação brasileira[78] contou com 326 artistas e intelectuais. Dentre esses convidados, estava o cineasta e artista Zózimo Bulbul que, junto a uma comitiva do Centro Afro Carioca de Cinema, a partir da realização do filme ***Renascimento Africano*** **(2010)**. Isso se deu a convite do presidente Wade; o festival tinha como enredo as comemorações de 50 anos de Senegal.

4.2.1 "Renascimento Africano"

> Então ele criou, ele abriu esse portal, assim, sabe? Aquele desenho animado do portal, que o cara faz e cria, fez uma mágica e abre um portal dimensional e o cara passa de uma dimensão para outra? Foi isso que ele fez com a gente. (FERREIRA, 2019, p. 188))

A citação acima faz parte do corpo de entrevistas da presente pesquisa e remete ao momento em que Ierê Ferreira relata sobre como viajar ao continente africano representou uma mudança de dimensão em sua trajetória. Enfatiza, igualmente, que esse processo de abertura de portal tem como figura fundamental Zózimo Bulbul. Ele situa que foi "Zózimo que me deu esse Start".

Ierê já tinha feito uma viagem para fora do país, para Europa, na qual aproveitou "bastante, fotografei bastante". No entanto, essa experiência não foi tão marcante, nas palavras do entrevistado, "quanto na áfrica". Em 2010, fez parte da comitiva do Centro AfroCarioca de Cinema para o FESMAN, no Senegal. No prosseguimento da entrevista,

[77]Cristiano Lima- O título original do artigo é *O FESMAN de Zulú Araújo - ainda presidente da Fundação Cultural Palmares*. Disponível em: http://www.afropress.com/post. acessado em 18/ 04/20.

[78] Disponível em: http://clubepalmares.blogspot.com/2010/09/cada-ser-humano-traz-em-si-toda.html acessado em 18/04/20.

perguntado sobre como foi esse processo da viagem para Senegal:

> Ierê como que se dá essas conexões afrodiaspórica em sua jornada?
>
> Sobre a viagem que eu fiz pro Senegal junto com o Centro Afro Carioca de Cinema Zózimo Bulbul. Isso aconteceu em 2010, quando o Brasil foi convidado pelo Senegal para o FESMAN. FESMAN é festival que acontece, se eu não me engano, de quatro em quatro anos no Senegal. É um grande festival de cultura negra, talvez o maior festival de cultural negra no continente africano. O Brasil foi convidado pra ser o país homenageado, no Senegal, nesse ano, no ano de 2010. A delegação brasileira constava, constou mais de 360 integrantes. Vários grupos de cultura negra que existem aí pelo Brasil como: o grupo Olodum, a bateria do Império Serrano e passistas, a banda da Sandra de Sá e da Rita Ribeiro e de vários outros artistas que compõem esse quadro de cultura negra que o Brasil tem. Entre todos esses grupos, também, tinha grupo de teatro, grupos de danças, bandas (..) enfim e o Centro Afro Carioca de Cinema que é grupo especificamente de cinema. **De cinema negro!** Eu, como eu faço parte do Centro Afro Carioca de Cinema, eu fui um dos contemplados desse grupo. Então, eu pude integrar essa delegação brasileira que foi ao Senegal para participar do FESMAN, que é esse grande festival de cultura negra que acontece no Senegal de tempo em tempos(FERREIRA, 2020, p.193)

Ierê apresenta, no trecho acima, váriavés importantes no que diz respeito às participações dos diversos grupos culturais que fizeram parte da viagem, como o Grupo Olodum e a bateria do Império Serrano. Ocorreram também outros quadros artísticos, como as participações das cantoras Sandra de Sá e Rita Ribeiro. Da mesma forma, sinaliza a especificidade da presença do Centro Afro Carioca de Cinema enquanto "grupo especificamente de cinema, **Cinema negro**" (grifos nossos). A fala continua e ele situa qual era sua função enquanto integrante da comitiva do CACC:

> Em dezembro do mesmo ano, nós partimos para o Senegal. Eu fui no grupo relativamente pequeno. Tive sorte, inclusive, de ir daqui para São Paulo, e de São Paulo até África do Sul, mais especificamente Joanesburgo, e aonde nós tivemos de ficar dois dias, para de lá, sim, pegar o voo para Senegal. Apesar desse pouco tempo na áfrica do Sul, é (..) deu para dar uma olhada muito rápida em Joanesburgo. Depois seguimos para o Senegal, mais especificamente para Dakar. Nessa viagem, meu trabalho era fazer, além do registro das coberturas fotográficas das filmagens que a nossa equipe fazia, os stills, os trabalhos das filmagens que a nossa equipe fazia(FERREIRA, 2020, p. 193)

Vê-se, no primeiro momento, que ele elucida sobre as condições da viagem a qual envolveu uma escala do Rio de Janeiro até São Paulo; de São Paulo à África do Sul

(dois dias em Joanesburgo) e da África do Sul para o Senegal. A viagem se deu via fomento recebido pela parceria estabelecida entres os Ministérios da Cultura do Brasil e de Senegal, gerenciado pelo CACC. Junto a essa narrativa, apresenta as funções que orientavam seu cotidiano em Senegal. Ierê Ferreira era responsável "pelos registros das coberturas fotográficas das filmagens que a nossa equipe fazia, os stills" sobre as movimentações em torno das comemorações dos 50 anos de indepedência de Senegal, tema do filme ***Renascimento Africano*** **(2010)**, do cineasta Zózimo Bulbul.

O documentário marcava uma homenagem aos 50 anos de indepedência dos países do oeste da África. Foi rodado em Dakar e contou com a participação de intelectuais, religiosos e políticos que, por meio de depoimentos, apresentavam um panorama sobre o cenário da independência e traziam interpretações sobre a escultura recém criada em Senegal, denominada Renascimento Africano.

O lançamento do DVD ocorreu no Centro AfroCarioca de Cinema, no dia 9 de abril de 2012. Em uma reportagem assinada por Drielly Jardim, presente no site da Fundação Palmares, ela demonstra uma fala de Zózimo Bulbul sobre qual era objetivo que orientava a obra, como se deu o processo de financiamento e o circuito do filme aqui no Brasil.

> Segundo o diretor do documentário, Zózimo Bulbul, o resgate da cultura africana presente em suas obras se dá, em grande parte, devido as suas viagens pelo continente africano. "Eu precisei sair do Brasil para descobrir que eu tenho história, que eu existo", afirma. (...) O documentário, que teve o apoio do Departamento de Fomento e Promoção da Cultura Afro-Brasileira da Fundação Cultural Palmares (FCP) para edição e finalização, já fez parte da programação do IV Encontro de Cinema Negro Brasil África e Caribe e será distribuído para estudantes, formadores de opinião e Instituições Afrodescendentes de estados como Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, Espírito Santo e Distrito Federal.[79]

A participação de Ierê Ferreira está inscrita nesse processo de convite ao FESMAN junto à construção do filme. No entanto, apesar de estar inscrito nesses processos de registros das atividades da comitiva do CACC, em Senegal, ele fala que essas vivências possibilitaram também uma liberdade para desenvolver em outros sentidos o seu trabalho de fotógrafo:

> Eu, também, tive liberdade pra fotografar, um pouco, pelas ruas do

[79] DVD *Renascimento Africano* marca a homenagem aos 50 anos de independência dos países do oeste da áfrica. Drielly Jardim- http://www.palmares.gov.br/, acessado em 20/04/20.

> Senegal. Tive a oportunidade, de passar um dia passeando na Ilha de Gorée e, também, conheci o monumento né. Fui na inauguração do monumento ao renascimento africano que foi, honestamente, é um espetáculo. Duas coisas fantástica que eu pude presenciar: foi a visita ao monumento e a visita a Ilha de Gorée no Senegal. Isso foi muito marcante na minha vida. **MAIS MUITO MARCANTE NA MINHA VIDA!(** FERREIRA, 2020, p.193,grifos nossos).

O fotórgrafo elenca lugares em que visitou no Senegal, como Ilha de Goré e o espaço em que foi construído o monumento. As visitas aos dois pontos históricos do país são enfantizadas como "**MUITO MARCANTE**" em sua vida. Abaixo, é apresentada uma fotografia pertecente ao acervo do fotográfo, referentes à sua viagem.



Figura 2: O monumento do Renascimento Africano- dezembro de 2010.

Acervo- África Senagal-Dakar.[80]

Na imagem acima, se visualiza o monumento do Renascimento Africano, que está inserido nas comemorações referentes aos 50 anos de independência de Senegal em relação à França. A estátua de bronze possui 49 metros de altura e localiza-se no topo de uma das duas colinas de 100 metros de altura, chamadas Collines des Mamelles, no bairro de Ouakam. Foi inaugurada no dia 4 de abril de 2010, dia nacional de Senegal e desenhada pelo arquiteto senegalês Pierre Goudiaby, por meio da sugestão do presidente Abdowloye Wade, e foi construída por um empresa da Coréia do Norte.

O monumento foi criado com o intuito de simbolizar a força dos povos africanos que conseguiram sua independencia perante os países europeus e seu orgulho de auto afirmação. Em sua base, dois lemas são vistos; o primeiro: *"*Visitante africano ou estrangeiro. Se um dia estiver às portas deste Monumento, pense em todos os sacrifícios que ocorreram na África na plurissecular escuridão, para impulsionar a Luz e a Liberdade*"*. O outra, intitulado "Mensagem à juventude": *"*Jovem da África e da

[80] Acervo intitulado África Senegal Dakar do fotográfo Ierê Ferreira. Foto Cedida pelo fotógrafo em 20/04/20.

diáspora, se um dia não estiver ao pé deste Monumento, pense em todos os que sacrificaram sua liberdade e sua vida pelo Renascimento da África"[81].

Essas experiências marcantes vivenciadas por Iêre Ferreira são aprofundadas em sua fala. Ele começa a apresentar, em sua narrativa, as experiências sobre o cotidiano que envolvia o FESMAN:

> Nós podemos participar de palestras. Muitas palestras! Muita gente **interessante falando questão da cultura negra,** desenvolvimento negro pelo mundo, sobre a diáspora africana, conhecemos vários vilarejos, fomos a praia, é enfim..participamos de muitos shows, muito eventos. Ficamos no resort muito legal, tinha uma praia dentro da própria área do resort, que agente podia frequentar, e Foi muito legal! O hotel que nós ficamos, era o hotel onde ficavam boa parte dos brasileiros, dos grupos, e isso foi muito interessante por que nós podíamos conviver no dia dia. Sempre terminava os trabalhos e agente se encontrava no bar na piscina do resort e era uma festa. A gente batucava e os africanos participavam junto com a gente. Foi muito interessante!(FERREIRA, 2020, p. 193)

As imagens das experiências narradas apontam para zonas de contatos entre brasileiros e os diversos africanos presentes no FESMAN. Essa circularidade de pessoas é situada como potencializadora de gramáticas translocais, já que o cotidiano dessas vivências permitiam um trânsito de saberes diversos que tagenciavam assuntos como falar da "questão da cultura negra, desenvolvimento negro pelo mundo, sobre a diáspora africana".

Segue, abaixo, uma foto registrada por Ierê Ferreira, do resort em que a comitiva do Centro AfroCarioca de Cinema ficou hospedado.

[81] Disponível em: https://www.magnusmundi.com/monumento-do-renascimento-africano/ acessado em 20/04/20.



Figura 3: Senegal Dakar- Zózimo Bulbul, Januário Garcia, Mombaça, Romeu Evaristo e Biza Viana – Resort em Senegal- dezembro de 2010.

Acervo- África Senegal Dakar[82]

Ierê Ferreira conclui a sua fala sobre suas vivências no FESMAN agradecendo a Zózimo Bulbul, Biza Viana e a toda comitiva do Centro AfroCarioca de Cinema que fez parte dessa viagem. Ele finaliza demarcando o que representaram essas conexões, retomando a metáfora das aberturas dos portais afrodiaspóricos, proporcionada por Zózimo e o CACC, o que transformou em outras dimensões sua trajetória.

> Foi uma vivência única, foi momento único, que eu graças a deus pude presenciar e trouxe alguns bons registros. É isso! Eu recomendo que todas as pessoas possam um dia pisar em solo africano, como eu pisei. A sensação é maravilhosa! Eu só tenho a agradecer ao Centro AfroCarioca de Cinema, Zózimo Bulbul, a Biza Viana e todo nosso grupo, sabe, por esse momento mágico que pude ter na minha vida. O Zózimo, de fato, abriu os portais mágicos do continente africano para todos nós que participamos do Centro AfroCarioca de Cinema(FERREIRA, 2020, p. 193-194)

Pelo que se observa na fala de Ierê - e também se apresenta na narrativa de Viviane Ferreira -, as aberturas dos portais afrodiaspóricos, realizadas pelo Centro Afro Carioca de Cinema, são possíveis devido às formações de parceirias. As construções dessas redes são tecidas com vários setores sociais, como econômico, político e cultural.

Os portais afrodiaspóricos são apresentados por Ierê Ferreira enquanto vivências que o possibilitaram interação com sistemas comunicativos e contextos translocais

[82] Acervo intitulado África Senegal Dakar, do fotógrafo Ierê Ferreira. Foto Cedida pelo fotógrafo em 20/04/20.

presentes nas diásporas. Essas territorialidades negras diaspóricas sinalizam para os corpos negros como produtores de presenças.

A escolha de Ierê de finalizar sua fala agradecendo e reiterando a importância de Zózimo e de outros agentes sociais do Centro Afro Carioca de Cinema por sua participação no FESMAN abre possibilidade de se refletir sobre os corpos negros enquanto produtores de presença nos circuitos comunicativos das diásporas. Assim como observado na narrativa de Viviane Ferreira, Ierê rememora a figura de Zózimo e o CACC como referenciais estruturantes para sua construção enquanto agentes sociais pertecentes ao cinema e audiovisual, compromissados com a luta antirracista e com narrativas que desloquem a invisibilização ocasionada, aos seus corpos e histórias, pelo cinema maistream marcada pelo ideário da branquitude.

Essas rememorações construídas pelos cineastas sobre a importância de Zózimo, Centro AfroCarioca de Cinema e as redes de relações promovidas pelos movimentos negros no Brasil são compreendidas, na presente pesquisa, como estrturantes importantes para melhor compreensão de suas inscrições identitárias no campo do cinema e audiovisual brasileiro. Esta importância centra atenção do olhar de como, em suas narrativas, os agentes sociais negros constroem suas memórias.

Um dos pilares para se refletir sobre a proposta de cinema negro realizado no Centro AfroCarioca de Cinema é justamente a percepção do local enquanto espaço social de produção e transmissão das memórias afro-brasileiras e afrodiaspórica. O trabalhar com a memória também se apresenta como uma gramática translocal e sinaliza formas de territorialidades negras nos fluxos diaspóricos construídos por esses agentes sociais negros.

Dessa maneira, Viviane Ferreira e Ierê Ferreira parecem propor uma relação dialógica da experiência de ser negro ancorada nas diversas possibilidades de memória coletiva nas diásporas negras como dimensão importante para melhor entendimento de suas propostas de cinema negro.

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

O objetivo inicial a provocar movimentação a presente pesquisa, era de analisar as ocupações realizadas pelos agentes culturais pertecentes ao Centro AfroCarioca de Cinema, no campo do cinema brasileiro. Além disso, visava refletir como essas ações contribuem para melhor compreensão da trajetória do CACC, entre 2007 e 2018, que o tornaram uma referência de espaço de luta antirracista no cinema e audiovisual.

Para tanto, realizou-se um levantamento e mergulhos nas produções bibliográficas existentes sobre o debate racial no cinema nacional. Nesse processo, foram encontrados dados gerados nas pesquisas realizadas pela Ancine e pelo GEMMA (Grupo de Estudos Multidisciplinar de Ação Afirmativa), sinalizando que as relações sociais no campo do audiovisual brasileiro estão alicerçadas em profundas desiguadades de raça e gênero.

Diante desse cenário apresentado pelas pesquisas, problematizar sobre como, mesmo com as existências de espaços como Centro AfroCarioca de Cinema compromissados com a produção de cinema e audiovisual antirracista, o campo do cinema brasileiro apresentava em toda sua cadeia produtiva um processo constante de produções de desigualdades raciais e de gêneros, presentes no preterimento por um fazer cinematográfico com linguagens pautadas em estéticas e filosofias brancas, euroamericanas e hétero-normativas.

Na tentativa de melhor observação sobre a presença do racismo nas entranhas da cadeia cinematográfica no Brasil e a complexidade das relações de poder tecidas por diversos agentes sociais negros na construção de cinema e audiovisual antirracista, optou-se pela metodologia de história oral, por entender que esta pode contribuir para uma análise com melhor percepção das articulações e estratégias promovidas por diversos agentes sociais, em diferentes posições no campo.

Através da produção de entrevista de história oral junto aos estudos das pesquisas sobre o cinema negro no Brasil, observou que também se fazia necessário o suporte conceitual para análise dessas relações de disputas complexas e diversas. Por isso, optou-se pelo conceito de território.

A escolha do conceito de território se deu com o intutito de apresentar alguns aspectos históricos sobre como os agentes sociais negros se posicionam no campo cinematográfico brasileiro, propondo um cinema e audiovisual com estéticas

antirracistas. Do mesmo modo, com a concepção histórico-relacional sinalizada por Marco Aurélio Saquet (2009), a qual se apresenta imbricada à relação identidade e memória, tentou-se sensibilizar sobre as diversas dimensões das disputas presente no campo audivisual brasileiro, no que concerne à constituição das propostas de cinemas negros.

As disputas que estão em jogo no campo audiovisual brasileiro atravessaram dimensões várias. E são estas tensões provocadas por agentes em diferentes posições no campo, dos dentetores de capital específico e os desprovidos de capital, que dão sobrevida ao campo (MONTEIRO, 2017, p.149).

Nesse sentido, foi apresentada uma leitura sobre os anos 1990, na conjutura da retomada do cinema nacional, na qual uma nova geração de produtores e diretores negros se reposicionou no campo do cinema e audiovisual. O manifesto do Dogma Feijoada (2000) e o Manifesto de Recife (2001) vão lançar agendas reivindicatórias propondo uma estética antiracista.

Os manifestos estão relacionados às mobilizações dos movimentso negros nos anos 1990 para as institucionalizações de políticas antirracistas na mídia. Dessa maneira, são atravessados pelos debates envolvendo construções de políticas de ações afirmativas para o setor audiovisual, a fim de possibilitar uma melhor ocupação de espaço nas instâncias de poder.

No processo de insvestigação dessa primeira parte da dissertação, tentou-se demonstrar que essas ocupações realizadas pelos agentes sociais negros (as) no campo do cinema e audiovisual brasileiro são constituidoras de territorialidades. Territorialidades que se apresentam em discursos, práticas, posicionamentos e relações em suas reivindicações e propostas de cinema negro.

Uma dessas territorialidades do cinema negro é a interpelação de Zózimo Bulbul enquanto referência estético-artística, política e identitária. A trajetória artística de Bulbul sinaliza para construções de obras com "representações antirracistas e progressistas do negro" (CARVALHO, 2006, p.258).

As análises empreendidas sobre essas territorialidades do cinema negro nos possibilitaram também a leitura de que o movimento não se apresenta necessariamente por um consenso. As propostas de cinema negro sinalizam e se assentam em uma composição marcada pela pluralidade de posições divergentes sobre o seu significado. Por isso, diante dessa complexidade e diversidade, optou-se por denominar a primeira parte de **Cinema, Relações Raciais e Territórios.**

Os debates sobre esses cinemas negros e territorialidades também ajudou para uma melhor compreensão da problematização inicial da dissertação, referente à presença das profundas desigualdades raciais e gênero. Demonstrou, na primeira parte da pesquisa, que essas hieraquizações no campo do cinema brasileiro acontecem devido à própria construção histórica do campo e têm a branquitude com parâmetro estético e social em seus espaços de consumo cultural. Além disso, a indústria cultural alimenta a construção de territorialidades urbanas em que a branquitude seja regra.

Diante desse quadro apresentado de cinemas negros compostos por pluralidades de posições em constante construção de um cinema e audiovisual antirracista, opotou-se, na segunda parte da pesquisa, por apresentar as análises das entrevistas de história oral realizadas com os agentes sociais negros pertecentes ao Centro AfroCarioca de Cinema. O intento era provocar o melhor entendimento sobre as propostas de cinema negro presentes no Centro cultural.

Apresentou-se, assim, a construção do Centro AfroCarioca de Cinema e como o espaço vem se consolidando como referência de um cinema e audiovisual com estética antirracista. Através das entrevistas sobre Zózimo Bulbul somados a de Ierê Ferreira, Viviane Ferreira e Paulinho Sacramento - que possuem trajetórias de vidas distintas, mas se cruzam com a construção do centro cultural criado por Zózimo Bulbul -, demonstrou-se uma possibilidade de análise sobre as falas dos entrevistados sobre o que significava cinema negro em suas trajetórias.

Através da metodologia de história oral, enquanto uma estratégia de pesquisa qualitativa na construção das análises das entrevistas, estabeleceu-se como foco observar as relações entre memória social e individual na construção da representação do passado. Desse modo, se observou como as propostas de cinema negro enunciadas pelos entrevistados estavam vinculadas às disputas de “memória coletiva”.

As entrevistas realizadas com os agentes culturais negros pertencentes ao Centro AfroCarioca de Cinema não foram tomadas como registros da memória coletiva. Segundo Portelli, a entrevista de história oral é tecida pelo jogo de “entre olhares”, um diálogo interativo pesquisador(a) com os(as) entrevistados(as). Por isso, a entrevista é recebida, na presente pesquisa, como uma perfomance oral em que dialogam as perspectivas coletivas e as trajetórias singulares no intuito de perceber uma dimensão do passado e sua relação com o presente (PORTELLI, 2010, p. 19-20).

As entrevistas, enquanto perfomance oral, possibilitaram demonstrar, nos relatos dos entrevistados, a presença de múltiplas formas de construção e significação da

categoria estética e política “cinema negro”. A utilização do termo cinemas negros se coloca justamente pelo fato de que as entrevistas sinalizaram para esse direito, em que o corpo negro fala de si e por si e se manifesta de forma heterogênea nessa relação cinema e subjetividade negra. Dessa maneira, ocorre um “deslocamento da margem para o centro de todo um modo de pensar, agir, sentir sobre traços de elementos culturais que em sua gênese, é múltiplo (negro vida)” (MONTEIRO, 2017, p.149).

No caso do Centro AfroCarioca de Cinema, sua produção de cinema e audiovisual antirracista possuem como estratégia a desestabilização do cinema maistream, este pautado na estética da branquitude, a partir de articulações de conexões afrodiaspóricas. Diante desse contexto, ao se analisar essas conexões afrodiaspóricas se apresentou como possibilidade de reflexão o entendimento que esses trânsitos de saberes, pessoas, informações e conhecimentos nas diásporas apontam para gramáticas translocais que orientam as territorialidades do cinema negro e estruturam as identidades dos agentes sociais negros do Centro AfroCarioca de Cinema.

Uma dessas gramaticais translocais é própria maneira de se trabalhar a memória. A categoria estética e política “cinema negro” é atravessada por disputas sociais referentes à “memória coletiva”. Da mesma forma, é uma construção vinculada a relações de poder e dividida entre trajetórias individuais e coletivas singulares. Dessa maneira, as disputas pelas memórias sociais estabelecem a coesão social e silencia interpretações do passado e estas, por sua vez, em enquandramentos ofrecidos por grupos dominantes (POLLACK, 1989,1992; PORTELLI, 2005).

No campo do cinema, essa relação se apresenta justamente nas imagens e representações da história, as quais são disputadas na tentativa de se impor uma representação legítima das práticas e estéticas cinematográficas. Por isso, cada entrevistado aponta posicionamentos que apresentam novas representações do passado e expectativas de ação e comportamento.

Nas entrevistas de Ierê Ferreira, Viviane Ferreira e Paulinho Sacramento, é sublinhada a relação primordial de referências estruturantes da memória coletiva enquanto agentes sociais pertecentes aos campos do cinema e audivisual. Nesse sentido, o Centro AfroCarioca de Cinema, enquanto um espaço de construção e transmissão de memórias afro-brasileiras e afrodiaspóricas, aparece em suas narrativas como importante referencial para suas construções identitárias, por catalisar a transmissão das “vozes e perspectivias da comunidade ou comunidades em questão” (SHOHAT & STAM, 2006, p.310), na orientação de produções de cinema e audivisual antirracistas.

A maneira de se reivindicar a memória pelos entrevistados sublinham as sigularidades de seus marcos estéticos-políticos no movimento de cinema negro, no entanto, não podem ser fixadas em uma leitura personalizada de suas trajetórias. Exemplo disso está na interpelação da figura de Zózimo e do CACC que os qualificam como marcos de uma construção de cinema e audiovisual antirracista que possibilitam aos agentes sociais negros pertecentes ao campo do cinema ou, até mesmo, de outras comunidades negras, o acesso às culturas afro-diaspóricas que em muitos espaços formativos da sociedade brasileira não se é possível.

O trabalho empreendido pelo CACC da memória enquanto uma gramática translocal se torna um príncipio ativo nas ações presentes que possibilitam e vem atrelado ao acesso às políticas públicas no âmbito da cultura, expansão de formação técnica e profissional no campo do cinema, promoção de eventos que contribuam para debates e formações nas questões idetitárias e políticas para diversas comunidades negras no Brasil e melhores posicionamentos de agentes negros na indústria cinematográfica. Dessa maneira, que o CACC vem se consolidando como espaço formativo gabaritado de construção cinema negro de política viva e potencializador de conexões diaspóricas.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. PEREIRA, Amilcar Araújo. **História do movimento negro no Brasil:** Constituição do acervo de entrevista oral. Rio de Janeiro. Pg.24-25, 2004,15f

_____. **O que documenta a história oral?** Possibilidades para além das construções do passado. CPDOC. Rio de Janeiro. Pg 1-12, 1996.

_____. **Tratamento das entrevistas de história oral no CPDOC**. Rio de Janeiro, 2005. 11f

ARAÚJO, Joelzito. **O tenso enegrecimento do cinema brasileiro nos últimos 30anos**. Buala, 2017, p.94. Disponível em: http://www.buala.org/pt/afroscreen/o-tenso-enegrecimento-do-cinema-brasileiro. Acesso em 05/12/2018

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

CARVALHO, Noel. O produtor e cineasta Zózimo Bulbul- o inventor do cinema negro no Brasil. **Revista Crioula,** novembro-n 12, pg 1-21, 2012**.**

_____. **Cinema e representação Racial:** O cinema Negro de Zózimo Bulbul. Tese Doutorado, Faculdade de filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo- FFLCH-USP, São Paulo, 2006.

_____; DOMINGUES, Petrônio. Dogma feijoada: a invenção do cinema negro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v, 33, n. 96, 2018.

DOMINGOS, Adriano. **Emergência de um (novo) cinema negro brasileiro:** Representação, identidades e Negritudes. Espírito Santo: UFES, 2016.

DOVEY, Lindiwe. **Curating África in the age of Film Festivals**. Nova York. Palgrave Macmilla, 2015. Edição Kindle.

DOS ANJOS, José Carlos Gomes. No território da Linha Cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira. Porto Alegre: Editora da UFRGS/ Fundação Cultural Palmares, 2006.

ERICKSON, Frederick. Qualitative methods. In: Robert L. Linn & Frederick Erickson (Orgs). Vol2. New York; **Macmillan**.p.106-108,1990.

Ferreira, Rodrigo de Almeida**. Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)** UFMG - Belo Horizonte, 2014.

Cinema Novo e Cinema Negro: da estética fome à estética do faminto. **NoBrasil,** 16 Ago 2016. Disponível em: <http://nobrasil.co/cinema-novo-e-cinema-negro-da-estetica-da-fome-estetica-do-faminto/> Acesso: 16/08/2016

FRANCISCO DE BRITTO JÚNIOR, Álvaro; FERES JÚNIOR, Nazir. A utilização da técnica em entrevista em trabalhos científicos. **Evidência**, Araxá, v.7, n.7, p.237, 2011.

FRANK, Robert. 1992- La memorie ET l historie, in-Daniéle Voldman(dir) La Bouche de la vértie? La recherché historique et le sources orales. **Cahiers de LIIHTP**, novembro de 1992.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro:** modernidade e dupla consciência. Editora 34, São Paulo, 2012

HAESBAERT, Rogério. **Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade**. Porto Alegre, setembro de 2004. Disponível: <http://www.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf> Acesso: 23/10/19

MARSON, Melina Izar O cinema Retomada: Estado e Cinema No Brasil. Da Dissolução daEmbrafilme à Criação da Ancine (2006). Universidade estadual de Campinas, Instituto deFilosofia e ciências humanas, Campinas, São Paulo

MOORE, Carlos. Prefácio: Abdias do Nascimento e o surgimento de um pan-africanismo contemporâneo global.pag 17-32,in: **O Brasil na Mira do Pan-africanismo**. Salvador: EDUFBA:CEAO, 2002.

OLIVEIRA, Janaina. Kbela e Cinzas: o cinema negro feminino, do "Dogma Feijoada" aos diasde hoje. In: VALENTE, Antônio, CAPUCHO, Rita (coord.). **Avanca/Cinema 2016**. Avanca:Cineclube de Avanca, 2016, p.666-656.

_____. **Descolonizando telas:** o Fespaco e os primeiros tempos do cinema africanos. Parte 2-Publicado no Ficine em 05 de dezembro de 2016

BORGES, Roberto; OLIVEIRA, Samuel Silva Rodrigues de. Encontros de cinema negro: práticas culturais e estética afrodiaspórica de Zózimo Bulbul. In: LOANGO, Anny Ocoró; CORDEIRO, Maria José de Jesus Alves (org.). Negritudes e africanidades na América Latina e no Caribe. 1. ed. Franca: Ribeirão Gráfica Editora, 2018, v. 2, p. 100-109

OLIVEIRA ZENUM, Maíra. Sobre a colonialidade do pensamento em imagens e a reinvenção da Negritude no Fespaco: maior festival de cinema africano.v.5. n.2. **REBECA**. 10 de julho-dezembro de 2016.

POLLACK, Michel. **Memória e identidade social: estudos históricos**. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, V.5, N.10, 1992, p.204.

RIBEIRO, Elisa Antônia. A perspectiva da entrevista na investigação qualitativa. In: **Evidência:** olhares e pesquisas em saberes educacionais**,** Araxá/MG, n.4, p.14, 2008.

RUFINO, Luiz. Perfomances afrodiaspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. **Revista Antropolítica**, p. 54-80 n. 40. UFF Niterói, 2016.

SAQUET, Marcos Aurélio. Por uma abordagem territorial. In: **Territórios e Territorialidades teorias, processos e conflitos**, 1 edição. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2009

SAQUET, Marcos Aurélio. Abordagens e concepções de território. 3ª Ed. São Paulo:outras expressões, 2013

SODRÉ, Muniz. Cor e civilização. In: ARAÚJO Zito, Joel(org). **O negro na TV brasileira**. Brasília, Fundação Palmares. Pg 57-60,2010

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

_____. **Multiculturalismo tropical**. SP: Edusp, 2008.

SULAMITA DE OLIVEIRA, Maybel. I FESTIVAL DE ARTES NEGRAS NO SENEGAL: A NEGRITUDE ENTRE BRASIL E DAKAR. História& Parcerias. **Anais do Encontro Intenacional e XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio**.Pg1-8,2018.

TAVARES, Cesar; MOTTA, Kássio. Da pragmática da corporeidade afrodiaspórica: gramáticas do movimento, **Revista Antropolítica**, pg 10-18 n.40, UFF. Niterói, 2016.

WACQUANT, Loïc. Mapear o campo artístico. **Sociologia, problemas e práticas**, n.º 48, 2005.

Sites e fontes jornalísticas

Programa Conversa Com Bial, realizado no dia 10 de novembro de 2017- Um debate sobre a representação do Negro no mercado audiovisual brasileiro a partir do filme Vazante- https://gshow.globo.com/programas/conversa-com-bial/noticia/conversa-com-bial-promove-debate-sobre-representacao-do-negro-no-audivisual-brasileiro.ghtml acesso em 05/05/2019

Vazante, Filme sobre a escravidão no Brasil virou alvo de críticas - Guilherme Genestreti- Marcos Rodrigo de Almeida matéria publicada no dia 12 de setembro de 2017. https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/10/1926283-vazante-filme-sobre-a-escravidao-no-brasil-vira-alvo-de-criticas.shtml acesso em 25/05/2019

Centro Afro Carioca de Cinama. http://afrocariocadecinema.org.br/os-encontros/. Acesso em 05/12/2018.

Entrevista com o cineasta Cacá Diegues. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversaoarte/2019/12/01/interna_diversao_arte,810322/entrevista-com-cineasta-caca-diegues.shtml.Acesso em: 25/ 03/20

Edital Curta Afirmativo. Disponível em: http://cultura.gov.br/curta-afirmativo-o-edital-da-autoestima/. Acesso em: 20/03/20

Redemcratização. Disponível em: https://www.infoescola.com/historia-do-brasil/redemocratizacao/. Acesso em: 12/04/20

Angela Davis. Disponível em: https://brasilescola.uol.com.br/filosofia/angela-davis.htm. Acesso em:20/03/20

Colorismo – o que é e como funciona. Disponível em: https://www.geledes.org.br/colorismo-o-que-e-como-funciona/. Acesso em: 20/03/20

Cinema Novo e Cinema Negro – da estética da fome à estética do faminto. Disponivel em: http://nobrasil.co/cinema-novo-e-cinema-negro-da-estetica-da-fome-estetica-do-faminto. Acesso em: 26/08/2019

Programa Espelho. Disponível em: https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/espelho/. Acesso em: 26/08/2019

https://www.africanfilmny.org/2014/guy-desire-yameogo/ acessado em 11/04/20.

http://diversao.terra.com.br/senegal-brasil-e-convidado-de-honra-no-festival-de-artes-negras- acessado em 18/04/20.

Cristiano Lima- O título original do artigo é *O FESMAN de Zulú Araújo - ainda presidente da Fundação Cultural Palmares*. Disponível em: http://www.afropress.com/post. acessado em 18/ 04/20.

[1] Disponível em: http://clubepalmares.blogspot.com/2010/09/cada-ser-humano-traz-em-si-toda.html acessado em 18/04/20.

DVD *Renascimento Africano* marca a homenagem aos 50 anos de independência dos países do oeste da áfrica. Drielly Jardim- http://www.palmares.gov.br/, acessado em 20/04/20.

Disponível em: https://www.magnusmundi.com/monumento-do-renascimento-africano/ acessado em 20/04/20

DOGMA FEIJOADA lança polêmica. Folha de São Paulo, 17/08/2000. Disponível

em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1708200002.htm. Acesso em17/06/2019.

LIMA JÚNIOR, W alter. Conversando sobre cinema: **Revista Quadro a Quadro**, v.1, n.1, p. 23-26, ago. 1994. p.26.

Projeto Chico Rei, encaminhado a DAPRO. Fundo: Ancine/ Embrafilme, série 110.1 / 00412, Cinemateca Brasileira/ SP

Entrevistas sobre Zózimo Bulbul e Cinema Negro

BULBUL, Zózimo. Entrevista concedida a Ângela Ness e Beatriz Nascimento. Rio de Janeiro, 20 abr.1988.

BULBUL, Zózimo. Entrevista concedida a Noel dos Santos Carvalho. São Paulo, 25 out. 2001.

DADA, Severino. Entrevista concedida a Noel dos Santos Carvalho. São Paulo, 11 abr. 2003.

ANGELO, Miguel. O homem que venceu a cor. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, n. 18, p. 42-3, 1o maio 1969.
SILVESTRE, Edney Célio. O negro mais bonito do Brasil. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, n. 42, p. 80-2, 16 out. 1969.

BULBUL, Zózimo. Zózimo Bulbul. O Público, Rio de Janeiro, fev. 2002, p. 24. Entrevista concedida a Lena Brasil.

CAPUTO, Gioconda. Em 20 anos o poder é nosso. Correio Braziliense. Brasília, 24 fev. 1988,

Caderno à parte.

SPENCER, Fernando. Cineasta Zózimo Bulbul. rompe correntes e mostra “Abolição”. Diário

Pernambuco, 20 de junho, 1988. VIVER p.1

Material promocional do filme Abolição (dir. Zózimo Bulbul). In Cinematográfica Equipe LTDA. et. al. 1988. Biblioteca Funarte, Rio de Janeiro

BULBUL, Zózimo [et al]. Zózimo Bulbul: uma alma carioca. Jefferson De (Organização de textos). Rio de Janeiro: Centro Afro Carioca de Cinema: Fundação Palmares, 2014
.

Anexos

SACRAMENTO, Paulo. Entrevista de Paulinho Sacramento concedida à Erickson dos Anjos e Samuel Oliveira. Rio de Janeiro, 23 jun. 2018.

(EA) Boa tarde! Vamos começar a nossa entrevista. Temática Centro AfroCarioca de Cinema e cinema negro, dia 23 de junho de 2018 na escola Darcy Ribeiro. Samuel de Oliveira, Erickson dos Anjos Amaral, estamos aqui com Paulinho Sacramento**.**

(EA) Boa tarde Paulinho!

(PS) Boa tarde irmão!

(EA) Perguntar sobre o começo da sua trajetória, origem familiar, onde você nasceu quem são seus pais.

(PS) É Então, eu nasci 19 de junho de 1975 no pé do Morro do Adeus em Bonsucesso, na casa de saúde de Bonsucesso. Sou filho de Vera Lúcia Barty Barroso, Marcilio da Conceição Silva, meu pai já se foi, minha mãe que está aí na área. É (..) Cara, a minha vida sempre foi muita doideira no sentido de está para lá e para cá. Minha mãe é professora do estado, então minha vida sempre foi muito conturbada em diversos sentidos. Eu com 12 anos já vendia refrigerante, por exemplo, na Praia da Bica, eu era camelô quando era moleque, junto com a minha mãe nas horas vagas ali dela a gente estava sempre tentando se comunicar de algum jeito com ela para que a coisa dentro de casa financeiramente estivesse mais agradável, menos conturbada talvez. Então eu fui camelô durante um tempo, assim, não só ali nessa época de moleque, mas diversas situações da vida eu fui camelô né, vendi guaraná natural, vendi salada de frutas, vendi coca cola, vendi água, vendi uma porrada de parada brô na real, e aí passei por toda a minha... Como essa coisa não é. Minha mãe dava aula em São João de Meriti, que é onde ela mora, eu morei também lá no Parque Araruama, se aposentou dando aula lá. Então é, eu morei assim em diversos lugares da minha vida, como eu nasci ali na Zona Norte, que foi o lugar onde eu me criei, me criei em um bairro chamado Higienópolis, que é um bairro completamente cercado por comunidade, está ali no meio do Complexo do Alemão, do Jacaré, do Manguinhos, tem uma onda ali envolvida, é um bairro meio que de passagem, então tem uma porrada de favela em volta. Então fui criado em Higienópolis, mas morei em diversos lugares da Zona Norte. Morei na Zona Sul, morei na Lapa 12 anos, morei na Zona Oeste, morei em Campo Grande, morei no Recreio. Hoje eu moro em Pendotiba em Niterói, mas já estou de mudança agora no final do mês eu estou indo pra morar em Teresópolis agora definitivamente, que já era um lugar que eu já queria está na serra já, na realidade já tem até um tempo, só que a correria

ainda não tinha deixado chegar nesse objetivo que na realidade por conta dessa coisa de transitar cidade desde moleque, por conta de ser camelô e tal, é eu sempre estive uma pilha de conhecer os lugares mesmo assim sabe, ter aquilo como experiência de vida mesmo, e aí eu hoje eu posso te falar com toda a franqueza que eu já morei na Zona Norte, na Zona Sul, no Centro, na Baixada e na Região dos Lagos, morei alguns anos em Ponta Negra, ali perto de Maricá. Agora eu estou morando em Niterói, já vai fazer três anos, e estou chegando a Serra, na Região Serrana, então assim, eu sou um cara que a vida me colocou, me deu a oportunidade de morar em todos os lugares da cidade assim mesmo, e muito bom também porque continuo conhecendo gente pra caramba e tenho amigos em todos esses lugares aí que eu acabei de te citar. Estudei minha vida inteira em colégio público. Só fui chegar à escola, de pagar algo mesmo assim, estudando naquela coisa da cota ali dos descontos quando eu cheguei na Estácio, não antes, na realidade na Unissuam, ou minto, eu estou falando merda, antes ainda eu fiz cinco períodos de arquitetura na Escola Silvio Souza, na Universidade Silva Souza. Era também uma época conturbada de grana então assim você tinha algumas escolhas para se fazer, então chegou a época de fazer maquete, e a grana era curta então se o tempo de realizar uma maquete por ter que adaptar, sei lá eu tinha que fazer uma árvore, eu tinha que sair de Bonsucesso e ir até não sei aonde comprar um saco de canela em pau e comprar uma porrada de esponjinha de lavar louça e recortar aquela esponjinha e fazer aquilo a cabecinha de uma árvore e colar em cima de uma canela. Então, você imagina quando o cara tem uma grana ele vai lá e compra 20, 30 árvores, cola, a maquete dele está pronta. Então, o meu trabalho artesanal ele começou a me tirar um pouco da universidade de arquitetura que era uma parada que eu pretendo até daqui a um tempo voltar porque eu hoje trabalho com Vídeo Mapping que tem tudo a ver. A arquitetura é uma parada faz parte da minha vida pessoal, profissional e de pesquisa também, então acabei saindo ali da coisa da universidade de arquitetura, aí depois fui fazer História e depois consegui fazer Cinema e agora a pouco tempo fiz mais uma porradinha e terminei Gestão Pública e Cultura lá na UERJ. É um programa que foi desenvolvido pelo Ministério da Cultura junto com a Secretaria de Estado de Cultura, MINC, O Fundo Nacional de Cultura, então a galera se juntou e precisavam formar oitocentos gestores públicos em cultura dentro de um processo de dois anos e acho que no final só se formaram sessenta cabeças, sessenta e poucas pessoas e eu consegui também fazer essa extensão. Então hoje eu me considero um cara (...). É difícil até dizer, mas, eu não me considero um cineasta mesmo tendo feito, tendo me formado, mas deixando a formação de lado, pela minha vivência hoje então eu me considero um artista digital na real, um artista digital e um gestor público em cultura, então porque que eu digo isso, porque a minha vida ela não é só o cinema, como nunca foi e nunca vai ser também. Entendo que de tudo que eu desenvolvo dentro do meu trabalho, eu me considero muito mais um artista digital do que um cineasta. Trabalho com arte digital no sentido de ter fotografia, de fazer exposição, de trabalhar com arte gráfica, de trabalhar com pintura, com desenho, com diversas vertentes da

arte mais manual mesmo, e trabalho com Vídeo Mapping, trabalho com intervenções artísticas sonoras e visuais, então me encaro hoje como um artista digital.

(SO)- Você começou a falar aí, você falou de várias é (..) Por Arquitetura

(PS)- HUM HUM

(SO)- História

(PS)- HUM HUM

(SO)- Cinema

(PS) HUM HUM

(SO)- e Gestão Pública de Cultura.

(PS)-Exato!

(SO)- Que é muita [...]

(PS)- Uma formação a pampa

(SO)- Você tem uma formação ampla que eu nem fazia ideia. No portfólio que você enviou pra gente isso nem estava colocado assim, e ai eu queria só pontuar isso, quais foram os lugares, as universidades, e como é que foi essa entrada, porque você situou a questão das cotas que foi importante pra você?

(PS)- Total

(SO)- Então queria que você situasse um pouco isso, quais são esses lugares e qual que a importância das cotas pra você fazer essa formação que é multidisciplinar.

(PS)- Sim, então, a História foi na Unissuam. A Unissuam tem um projeto [...]

(SO)- Quando foi Paulinho? Você começou a fazer essas formações quando?

(PS)- Eu estou com 43 brother, isso aí eu devia ter uns 24 pra 25 anos mais ou menos, por aí, que eu morava ainda, morava em Del Castilho cara devia ter mais de 20 anos. A ultima foi agora na UERJ antes dessa terrível falência, mas tem gestão publica e cultura vai fazer cinco anos que eu fiz, e ai foi essa. Cinema foi no final da década de 90 inicio de 2000, 2000 e pouco, terminando aí 2004, na Estácio. Na Unisuam, voltando à coisa da cota que você tinha falado sobre, eu morava ali em Del Castilho já beirando o complexo do alemão então a Unisuam tem um projeto que também fala obviamente junta dessa coisa de cota, da onde que você mora e da tua relação financeira, então através desse projeto aí eu consegui entrar. Na Estácio a mesma coisa, e aqui na UERJ não, aí já era uma parada mais direcionada. Mas, citei a coisa de cota é porque eu trabalhei (...) eu 2000 agora voltando um pouco, 2006 já no primeiro mandato do

presidente Lula, 2002,3, 4, 5... Exato, 6 a 10, não, então foi antes, 2005, o primeiro mandato do presidente Lula eu trabalhava no Circo Voador, fui coordenador da área de vídeo do Circo durante muito tempo, filmava os shows, editava, cuidava do acervo, organizei esse acervo que está aí agora, fui eu que organizei, por volta de 2004 mais ou menos, quando o Circo voltou, o Circo volta em julho de 2004, e ai eu entrei pra coordenar a área de vídeo, de audiovisual do circo voador. E ai primeiro mandato do governo Lula, na época quem estava ministro era o Gil. E aí começa toda aquela onda, ponto de cultura, software livre, e aí eu consegui, obviamente com outros dois camaradas, a gente escreveu o ponto de cultura de audiovisual do Circo Voador. Então assim eu participei desse processo, dessa coisa, desse início dessa potência da coisa da cultura viva, da cota, desses processos sociais muito interessantes dessa época do nosso país. Então assim os primeiros 27 pontos de cultura, um deles eu escrevi, desse contexto aí, isso já se vão 14, 13 anos, então sempre estive muito perto dessa coisa do abraço social como transformação da realidade do indivíduo. Então respondendo tua pergunta isso é mais ou menos a minha diretriz dentro dessa questão social, de cotas. E é uma coisa que faz parte muito também do meu trabalho, a gente hoje tem um festival, por exemplo, que é uma parada que a gente está dando aula ali aqui Darcy Ribeiro, trazendo Vídeo Mapping pra dentro de uma escola como essa, por exemplo, e tudo de forma gratuito as oficinas são sempre gratuitas, a galera vem pra aprender, a gente está aqui está ensinando. Estivemos agora 50, sei lá, 52 alunos, 30 vão estar aí hoje mostrando o seu trabalho, tudo de forma gratuita, então isso já é uma busca minha também assim de passar para o próximo o que eu venho ganhando aí pelo ar.

(EA)- Paulinho, quando a gente estava falando dessa questão social, e aí como que isso se deu na sua trajetória da questão da sua identidade? Dessa questão da negritude, de se perceber e ver isso na sua trajetória?Como que isso se deu essa questão da consciência (..) um pouco dessa caminhada, como que você começa a perceber essa consciência e querer jogar para as suas ações, para as suas potencialidades, com os seus trabalhos?

(PS)- Cara, isso tem um lado lúdico pra caramba essa parada aí, porque minha avó, minha avó era mãe de santo, minha avó, minha tia, eu tinha uma tia que já se foi ela é mãe da madrinha da minha filha na realidade é (..) e eu desde molequinho sempre gostei muito de alguma (..) Minha avó, o centro da minha avó era ali na(..) No Manguinhos, ali do lado do Clóvis(..) Na rua do Clóvis de Monteiro ali, da escola, Clóvis de Monteiro. Então, e eu morava já em Higienópolis então eu desde molequinho eu frequentava muito o centro de umbanda da minha avó, não da minha avó, da minha avó também. Então desde moleque eu já tinha essa coisa do tambor do meu lado, da negritude bombando o tempo inteiro ali, da minha raiz mesmo, estava ali a minha família né(...)então essa coisa do social, da negritude, de tentar entender o próximo eu acho que a umbanda tem muita coisa disso aí, você aprender a dividir uma bala com

um molequinho, com o seu camarada, então desde moleque eu já vim entendendo que dividir é a opção que o ser humano tem na vida dele, seja o que for, mesmo se eu não divido agora depois você vai ter que repartir com alguém. Então isso sempre foi um pouco da minha busca mesmo assim, a gente tem altos amigos aí em comum e eu venho sempre tentando trabalhar com a galera, pra ter uma galera que eu já sei que tem um entendimento como o Ierê, como o Januário, como o próprio Zózimo, como uma porrada de negão aí que eu acho da pesada, é de tentar abraçar essa linha de pensamento pra dar pro próximo. Eu acho que essa é a linha da vida aí que a galera devia levar mesmo, na minha opinião assim, é o que eu venho levando desde moleque de assumir essa questão também cara. Eu estava vendo esses dias aí eu gosto pra CARACA do Milton Santos, é um geógrafo negro e tal intelectual da pesada, e ele falando exatamente sobre o que a gente está dizendo aqui, essa coisa de dividir o pensamento, quando você divide o pensamento você está dividindo o alimento e a gente sabe muito bem como é que é ser negão no Brasil não é eu acho que esse papo aí a gente não precisa nem ir muito longe. Voltando ao Milton Santos tem até uma frase que ele fala que no Brasil é difícil ser negro e é difícil ser intelectual, tem duas coisas aí também que como meu avô dizia você pode levar sua caneta, seu anel, mas o que está aqui vai morrer com ele, nem que corte tua cabeça não leva mais. Então assim minha parada sempre foi meio essa mesmo de visão total.

(EA)- quer fazer uma pergunta?

(SO)- Queria, queria fazer uma pergunta, que eu achei muito legal essa distinção que você falou que você não é cineasta, você é artista digital, você já começou a pontuar as diferenças, mas você produz cinema?

(PS)- Sim, total, inclusive ganhei até um prêmio lá na coisa do Zózimo ano passado lá...

(SO)- Exatamente, e que você acha que isso traz de diferente, porque que não um cineasta, porque que um artista digital, o que isso traz de diferente para a sua produção ?

(PS)- Então o porquê de eu me considerar hoje um artista digital, e porque eu não é (..) Óbvio que eu sou um cineasta também, mas assim, se alguém me pergunta hoje eu digo que eu sou artista digital primeiro porque eu não(..) É igual aquele cara não é, o que você é? É, eu sou dentista, e o que você faz? Aí o cara é dentista, e o que ele é. O cara é motorista, o que ele faz. Quando o cara é cineasta, somente cineasta, o cara só faz cinema (..) ponto! Como não só faço cinema prefiro me colocar dentro das artes digitais, que o cinema está envolvido também, o audiovisual está aí junto. Diferente do Vídeo Mapping, que é uma parada que eu hoje venho me dedicando até um pouco mais do que o último filme que eu fiz, foi ano passado, por exemplo, eu não fiz filme esse ano, nem sei se vou fazer, tem uma porção de coisa. Eu também escrevo,

tenho uns roteiros aí pra já meio que encaminhado aqui e ali então esse ano eu acredito que não faça filme, dentro do meu cronograma de tempo, a gente já está no meio do ano e já tenho algumas outras paradas para fazer que não vão me dar tempo de fazer filme. Mas eu faço filme todo dia [toque no fundo] isso é meu? Eu posso desligar ali? (...)

Por exemplo, eu me considero um cara super tecnológico, eu trabalho com tecnologia, mas eu não tenho um celular, por exemplo, isso aqui é um telefone que me obrigaram a ter durante um projeto, um festival, então você está vendo que tem esse outro lado também então voltando à coisa do artista digital, está gravando? Voltando a coisa do artista digital, por exemplo, o Vídeo Mapping, conforme eu falei, eu não estava, eu não estou fazendo filme, esse ano tem os outros filmes ano que vem pelo menos uns três eu tenho certeza que eu vou fazer que já estão encaminhados, e o que acontece, hoje eu estou muito direcionado ao Vídeo Mapping, que é cinema também se você for parar pra analisar, a diferença é que um é feito por um lado e o outro começa pelo outro. Quando você vai fazer um filme que a proposta do filme é o Odeon, é o teu celular; ou é a tua tevê; ou é o teu tablet, você tem uma ideia, você criou um roteiro, você produz, filma, finaliza e está pronto. Mandei, botei na internet, te dou uma senha você vai lá e assiste normal. No Vídeo Mapping o processo é o contrário, primeiro eu preciso saber aonde eu vou expor meu trabalho, sem aquele lugar eu não vou a lugar algum, então aí volta à coisa da arquitetura que é essa busca de ter uma fachada que se identifique que tem uma história, o que eu vou fazer com ela, vou arriar o prédio, vou botar pra cima, vou girar. Então assim, é outro processo de entendimento. Então eu costumo dizer que o Vídeo Mapping começa ao contrário do cinema tradicional, por isso que eu me identifico com as coisas das artes digitais também, tem a coisa que eu te falei que eu fiz agora, chegou a ir lá no Parque das Ruínas? Fiquei em cartaz no Parque das Ruínas, a gente ficou lá 45 dias. Tinha colagem, desenho, umas artesinhas digitais também, fotografia de umas viagens que eu vinha fazendo, e assim é mais uma vertente do Paulinho Sacramento que não é o cinema que não é o Vídeo Mapping, mas que é uma parte de galeria, de estar ali expondo os trabalhos, por isso que eu me considero mesmo um artista digital. Se eu falar cineasta o cara só vai me chamar pra fazer esse filme. Quando eu tenho hoje diversas outras possibilidades de trabalho, então eu sou cineasta quando eu estou fazendo cinema e eu sou artista digital quando eu estou fazendo Vídeo Mapping, eu sou outro artista que eu não sei, de visual talvez, quando eu estiver em uma galeria, sou roteirista quando eu estiver escrevendo, sou gestor público quando eu estiver trabalhando dentro de um projeto cultural de alguém, ou fazendo prestação de conta, ou escrevendo um edital sei lá.

(SO)- E como que isso impacta o seu cinema?

(PS)- Cara! É como é que isso impacta (..) Você diz no que, no sentido de realizar?

(SO)- Porque você tem um rol de artes, digitais, que você está chamando, grande, passa pela galeria, vídeo Mapping, passa pela produção...

(PS)- Eu costumo chamar até de artes digitais e integradas, porque você pode integrar tudo isso a outra arte também. Por exemplo, a gente fez, eu escrevi um texto, dirigi, e fiz a concepção visual de um espetáculo chamado Penso Vozes que aconteceu também lá no Parque das Ruínas inclusive, em que era um ator e todos os outros atores eles eram literalmente projeção na pedra, o cara falava com a pedra, está tudo ali depois eu posso até mandar naquele material eu acho até que tenho as fotos, era um cenário e o cara está ali contracenando com uma projeção, então assim, você pode integrar outros, você tem aí diversos espetáculos. Eu fui convidado agora pra fazer um musical (..) É não vou falar agora qual é, em breve vocês vão saber por que tem uns amigos envolvidos, e eu estou fazendo a concepção visual dessa parada(..) desse espetáculo, desse musical, então assim, eu estou inserindo o holograma, Vídeo Mapping e outra, cinema também, uma outra com 3D animação, uma outra concepção dentro dessa historia, então assim eu estou integrando também o Vídeo Mapping em outras paradas só pra ficar claro que na realidade é a parada está tão ampla, as possibilidades estão tão amplas.

(EA)- Tem uma coisa que atravessa que é(..) tanto a área de cinema, todas essas áreas que você está falando que são as construções de narrativas então como que você tem trabalhado essas construções de narrativas, como que você tem pensado isso? E até como que você vê essa influência, essas questões de uma para outra, em termos de narrativa, o que você leva do cinema pra arte digital, o que você leva da tecnologia pra pensar cinema. Eu estou lembrando que na questão do filme que você fez que era falando sobre o próprio Ierê, da trajetória do Ierê , que lidava muito com isso, com tecnologia, como mostrar que tinha a questão da fotografia que se fazia presente ali naquele filme. Como que se dão essas trocas?

(PS)- Então, falando do filme do Ierê, na realidade o que acontece, eu tenho um projeto que se chama **Papo de Fotografia e Samba** que é um projeto que ele são curtas sobre fotógrafos que tem o seu clic, o seu olhar direcionado ao samba, ao contar uma história relacionado ao samba, seja de preservação, seja de resgate de memória, de divulgação de outras linhas de pensamento do próprio samba, então o Ierê foi o primeiro episódio na realidade. Eu vou fazer agora o segundo episódio com o Ricardo Beliel que é um cara que tem foto pra CARAMBA, uma direção INCRÍVEL em cima de samba também já de long time. Depois eu vou pro Pedro Oliveira, não sei se você sabe quem é, o filho do Filó que também tem uma outra linha de pensamento aí(...) que é um pensamento de um resgate de um samba, mais um samba, mais feito da galera, que é importante também, o cara está registrando esse momento de agora, tem o Ierê que registrou o momento que a gente vem passando a cada dia, tem o Beliel que tem

essa coisa do pensamento um pouco mais nacional do samba um pouco mais nacional diferente do Ierê que tem uma coisa mais do samba do Rio de Janeiro ali, então na realidade o **Papo Fotografia e Samba** é uma série de uma pesquisa para pesquisar e desenvolver e achar fotógrafos que tenham sua linha de pensamento, do seu clic com a memória do samba, então essa é a busca do Ierê.

Agora em termos de narrativa, eu não consigo te falar como é que eu construo algo depois do outro. Eu não sei, eu nunca soube explicar muito sobre o meu processo criativo. É porque eu nas suas grandes maiorias mesmo, assim, de busca de trabalho eu só consigo começar a pensar e a entender o que eu vou fazer depois que eu sento na ilha de edição, um filme(..) a não ser que seja um filme de alguém que eu esteja trabalhando, fazendo uma montagem uma edição de um projeto de alguém que o cara me entrega aquela porra daquilo da sua escaletinha e fala: olha Paulinho aqui entra aqui, aqui vira, ali corta e aqui o ônibus chega, eu vou lá e vou fazer a parada porque o produto é teu e eu estou trabalhando contigo. Agora quando eu escrevo, por exemplo, eu já escrevo vendo como fica, é uma parada muito estranha, eu não sei se todo mundo trabalha dessa maneira, mas eu quando eu escrevo, eu já vi! Aquilo acontecer. Então quando eu vou filmar, pra mim é muito fácil porque eu tenho um diretor de fotografia que é o Tota Paiva que eu já trabalho há muito tempo e assim a gente super se entende muito porque a gente já trabalha há muito tempo, eu no projeto dele e ele no meu, e a gente dois juntos em algum projeto que a gente crie, então assim se torna muito fácil ter essa linha de pensamento na hora do set e na hora de montar é mais fácil ainda porque quando eu escrevi eu já vi, sacou? Quando eu escrevo eu estou vendo aquilo ali, literalmente eu estou enxergando, então assim é difícil explicar esse processo, porque eu nunca consegui entender como ele se dá mesmo.

(EA)- E agora caminhar pra Ogum Filmes, como que funciona o trabalho, o que é a Ogum Filmes, e como que funciona e e qual a sua relação?

(PS)- Ogum filmes, Ogum o nome já diz, eu sou filho de Ogum, minha guia deixei até lá no carro, te contei no início a coisa da minha avó (..) enfim, toda aquela história que a gente já falou, e Ogum Filmes também surge no processo de também fazer filme sobre a nossa galera. Pela Ogum filmes eu já fiz o **Chama Imperiana**, não sei se vocês viram, que é um *doc* que também. Todos esses filmes que eu vou falar agora passaram, por exemplo, no festival do Zózimo. Como eu botei até a pilha na Biza, eu falei, o Paulinho Sacramento é o cineasta que mais exibiu filme nos encontros, mais que o Zózimo até na realidade, se você for parar pra botar mesmo ali, não só porque eu exibi mais filmes, mas como também montei filmes de outras pessoas então essa chancela eu me amarro em botar essa pilha na Biza sempre, sempre vou botar (RISOS) aí, por exemplo, tem o **Chama Imperiana** que é um filme sobre a velha guarda do Império que tem Arlindo Cruz, Bira Presidente os caras Fundo de Quintal, Teresa Cristina,

toda a velha guarda do Império com trilha nossa também autoral, eu também toco cara eu costumo dizer que o Paulinho é artista digital e cineasta ele veio muito depois do pagodeiro, o pagodeiro me levou durante muito tempo ai, ai depois ele falou, quando eu vi que eu não conseguia mais porque grupos de samba era uma parada difícil, pra caramba, e aí aquelas confusões que acontecem qualquer grupo musical aí, acredito que não só no pagode, no samba.

(SO)- Você toca o que?

(PS)- eu toco varias parada, percussão, batera, eu toco um pouco de cavaquinho, violão, eu toco, eu faço música eletrônica pra caraca em casa também.

(EA)- Compõe?

(PS)- Componho, falar nisso estão até convidados, quinta feira que vem eu fiz uma música, um reggae junto com Biguli, sabe quem é o Biguli? Cantor do Monobloco, o Cabeça de Nego, e a gente vai gravar até um clipe essa semana que vem aí que tem eu, ele e o Helinho, Hélio Bentes que é cantor do Ponto De Equilíbrio também que é meu brother também. A gente também já fez, nós já fizemos duas paradas juntos que eu vou até falar agora sobre também, então voltando né (..) tem o Chama Imperiana, tem **A Metralhadora de Selarón t**ambém que é um filme que eu fiz com o Selarón que fez a escadaria ali antes dele vir a ser assassinado, e assim, como eu fiz um curtinha sei lá se 20 e poucos, 19, 20 minutos agora eu não me lembro, eu tenho muito material ainda em casa então eu vou retomar, esse é um dos projetos que retomo ano que vem principalmente que a gente agora, essa pesquisa já voltou, a gente está começando a entrar em contato com delegado, vamos levantar esse processo novamente , ver como é que ficou, porque que arquivou, como é que não descobriram o porque que o cara, o cara foi assassinado, o cara foi queimado numa escada que ele mesmo construiu, poético e triste pra CARACA né. Então a gente está retomando esse processo, esse projeto ano que vem avançar ele como longa agora, fiz o **Reggae na Estrada** que o fio condutor do projeto é o Hélio Bentes e o Ras Bernardo e dois camaradas também aí, fizemos um aqui no Rio fizemos uma em Curitiba também são dois episódios aí que viraram curta que a gente também avançou, tem o filme do Ierê, tem o **Lapa 24 horas** não sei se você viu lá, no coisa lá, a negrada toda junta lá também contando um pouco da história, das histórias que eu vivia na Lapa, ali eu morei 12 anos conforme eu falei pra vocês

(EA)- A Ogum é de quando?

(PS)- Ogum surge outubro de 2000 (...) 2010

(EA)- 2010?

(PS)- É, antes eu tinha uma outra produtora junto com a minha irmã que é a Shirley que se chamava Preta Produções que na realidade já era um nome dela e assim quando eu entrei a gente preferiu deixar o nome e eu fiquei um tempo trabalhando aí depois cada um foi pro seu lado e aí eu abri a Ogum.

(EA)- Você criou a Ogum?

(PS)- Criei a Ogum Filmes, na realidade eu tenho duas empresas a Ogum Filmes que é direcionada ao audiovisual cinema mesmo e tem a S23 Gestão Cultural Arte e Tecnologia que é direcionada a eventos, a intervenção visual, Vídeo Mapping, essas maluquices tudo aí, então são duas empresas que estão no mesmo espaço, mas elas são completamente diferentes em seu direcionamento de trabalho, uma não fala com a outra mesmo, umas tem uma vertente e a outra tem outra.

(EA)- Você estava falando das questões das suas, durante aqui, falou das questões das suas referências, da sua trajetória e aí como que foi esse processo de conhecer o Zózimo, quando que se cruza a sua trajetória com o Zózimo como que foi esse processo?

(PS)- Cara, como eu te falei eu morava na Lapa, então o AfroCarioca era lugar que a gente ia sempre, estava sempre ali. Não sei te falar quando é que foi que eu conheci o Zózimo não, tem tempo pra CARACA brother(...) mas foi aí eu trabalhei com o Zózimo. Fui montador do Renascimento Africano, esse último filme dele é uma maioria da parte fui eu que montei então assim eu fiquei ali dentro muito tempo, e aí tava sempre participando dos encontros. Fazendo filme, eu fiz uma série de (..) , por exemplo eu tenho um trabalho de desconstrução de outros filmes por exemplo e eu desconstruí o, não sei se vocês viram, **o Mundo Global Visto do Lado de Cá** que é um filme do Silvio Tendler que fala sobre a vida do Milton Santos, esse geógrafo vale a pena vocês verem, Silvio Tendler vocês tão ligados? Eu trabalhei com Silvio Tendler também. Fui montador dele também e aí eu peguei o filme do Silvio desconstruí o filme do Silvio todo assim que era o filme do Milton eu criei um vídeo arte que experimental sei lá chamado **Milton Meia Dúzia** que eram seis drops de um minuto, dois minutos agora não me lembro mais, tem tanto tempo, é (..). Desconstruindo esse filme do Silvio. Aí depois fiz logo na sequencia. Eu fiz outro que esse entrou ai inclusive esse filme também entrou no DVD da Fundação Palmares de comemoração fizeram, juntaram os cineastas negão aí num ano acho que foi 2010 se não me engano, posso até ver, eu até tenho uns DVDs posso até dar pra vocês, eles

juntaram os cineastas aí que estavam fazendo umas paradas aí no Brasil e eu fui um dos convidados eu botei esse lá o **Milton Meia Dúzia** eu fiz um outro também uma outra desconstrução **do Assalto ao Trem Pagador** não sei se vocês viram esse filme ai eu fiz uma desconstrução totalmente desse filme, reduzi ele pra caramba, só com as cenas ali do Tião Medonho, o Grande Otelo e tal, e aí transformei esse filme de **Assalto ao Trem Pagador** ele virou **Assalto ao Trem que Deu Caô** que eram uma alusão ali do tiroteio de umas paradas que rolaram(..) E ai foi engraçado, porque ai eu tinha feito essas duas desconstruções, e ai eu estive com o Zózimo, um dia lá, ai eu não sei se o Silvio falou, não sei, eu sei que alguém falou pra ele ou mostrou pra ele, ai o Zózimo falou para mim; " tá destruindo o filme dos outros não é?", ai eu falei; " Você vai ser o próximo, pode aguardar", ai ele riu, achou que era caô, ai peguei o Alma no Olho e transformei em Transposição, peguei o filme Alma no Olho do Zózimo, preto e branco e tal, estava muito louco dançando e colori... Depois posso mandar pra vocês também. Ai essa tríade entrou nesse DVD da Fundação Palmares. Então assim, acabou que daí a gente vai ficando parceiro não é, vai tendo ali vai tendo ali, mas eu não sei te falar, tem sei lá, tem décadas, mas eu não sei te falar quando eu encontrei, quando eu conheci o Zózimo, eu estaria mentindo se te falasse aqui.

(SO) - E como é que foi essa entrada sua no Centro AfroCarioca?

(PS) - Foi muito natural também, cara.

(SO) - Eu acho que o Centro AfroCarioca foi fundado em 2007.

(PS) - 2007?

(SO) - 2007.

(PS) - Então deve ter sido pelo ponto de cultura, cara. Pode ter sido porque nessa época eu trabalhava no circo voador e já morava na Lapa, então deve ter sido, porque, o centro afro também é ponto de cultura, não é. Então eu acredito que deve ter sido por ai. Mas eu já conhecia o Zózimo antes de 2007 cara, conheci o Zózimo antes de 2007. Sou muito amigo da Vik. Você

sabe quem é a Vik Birkbeck? Conhece a Vik? Conhece o Filó né? Filó. Então, o Filó,a Vik e o Adauto são os caras que, ...São as pessoas que praticamente fundaram o CULTNE, que é o site do Filó, que é o maior acervo de cultura digital negra da América Latina. Então eu estava muito perto desses caras também né, e o Zózimo também muito perto dessa galera, então as coisas foram se dando naturalmente, mas especificamente eu não me lembro mesmo, cara. Eu frequento o afrocarioca desde que ele surge, desde antes de surgir eu já frequentava a rádio madame-satã que é do lado, então não sei te falar quando não.

EA - E desenvolveu projetos lá, falou dos laboratórios...

(PS) - É eu participei de alguns laboratórios né, participei, também... De trabalhar, ali eu fiz algumas vinhetas de alguns encontros, montei filmes de alguns encontros, montei lá o primeiro corte do **Renascimento Africano**, participava das oficinas, estava sempre ali né cara, era vizinho... Pô eu morava na Travessa Muratori que é 10 minutos dali. Então assim, Ierê ia lá pra casa, a gente fazia umas paradas, fumava um, a gente descia e vamos lá. Sempre frequentei ali né, o Centro. Agora eu tenho até ido pouco, tem tempo que eu não... Eu dei a Biza agora pouco, doei, através do festival consegui uma doação do projetor novo lá pro cineminha do Zózimo lá, que o projetor estava meio ferrado, que o quê tá lá foi à gente que conseguiu desenrolar, então assim, minha parceria ta ali.

(EA) - Paulinho tem essa questão do...

(SO) – O que você acha que o centro é importante de estar ali? O que você acha que o Zózimo fundou o centro?

(PS) - O Zózimo fundou o centro pra passar os filmes dele, esse era o discurso do Zózimo; "Já que ninguém passa meus filmes em lugar nenhum, eu vou montar um cinema pra passar meus filmes", esse é o discurso do Zózimo. Centro AfroCarioca ele existe obviamente, mas, uma coisa que eu já vinha falando, volto a falar é, o Centro afrocarioca ele existe, mas ele pode muito mais. Ele ta ali, é um marco, todo mundo conhece, é um símbolo, mas ele tem que parar de abrir pra evento, eu falo isso pra Biza direto, ele tem que abrir todo dia pra nego assistir

filme como era quando o Zózimo estava vivo. Você passava lá, todo dia um filme estava rolando... Quando a gente fez a exibição da Lapa 24 horas nesse último encontro, depois a gente foi pra lá tomar uma cerveja. E ai na sequencia eu comecei a ir pra lá com Ierê pra dar um "chan" na casa, fazer umas paradas e era nítido cara, as pessoas viam tudo aberto e perguntavam; "Tem filme hoje ?", se você for lá agora, pedir a chave, abrir e ficar lá você vai ver que mais gente vai passar, gringo pra caramba, uma galera tem a referência do Centro afrocarioca, porém, acho que hoje ele precisa de um gás, para que ele não suma do mapa, para que o discurso, o papo a referência não suma, eu acho que a galera tem que estar um pouco mais unida para que aquilo ali avance né cara.

(SO) - E você falou ai da diferença do Zózimo vivo, e depois não é.

(PS) - É completamente diferente.

(SO) – Eu não conheci, não vi e Por que era diferente?

(PS) - Primeiro porque falta o cara não é, falta o cara com um olhar de estar ali, de estar indo em busca, de quem está realizando mesmo a parada, eu acho que o Zózimo pesquisava mais, ele esperava menos, acredito eu, ele estava sempre tentando buscar entender quem estava fazendo as paradas, ele estava na noite não é cara, o cara estava por ai, estava zanzando, estava no boteco, estava conhecendo as pessoas, estava aqui estava ali, depois que foi ficando mais cascudo vai enfraquecendo como qualquer pessoa chega um momento que você não aguenta mais não é. Se despediu e foi nessa(...) Acho que é isso cara, eu não sei, eu acho que o pensamento do Zózimo enquanto ele estava vivo, eu acho que faltou um pouco de uma preservação do pensamento dele com as pessoas que estavam ao redor pra fazer com que isso se tornasse mais jovem, foi uma coisa que eu sempre falei lá, sempre discuti lá pra caraca, sempre xinguei e xingava, ia embora, depois voltava, então assim, sempre teve também esse embate, o Paulinho Sacramento é um cara que fala umas paradas que vagabundo não fala, ai quando fala cria um conflito, mas eu acho que eu também vivo com conflito porque, se a gente discutir aqui, depois a gente vai sair e está tudo certo, acabou naquele momento ali, acabou e vamos tocar a vida, tu fala o que eu não gosto de ouvir, eu falo o que você não gosta de ouvir mas depois a gente se entende, ali em alguns momentos isso foi comigo não é, na realidade, eu tive alguns embates assim, de tentar(..) Principalmente pela minha linha de trabalho, dessa coisa de não ser

só um cineasta, de tentar entender a coisa por um outro lado, eu sempre bati muito na tecla que o centro carioca tem que ter jovem, o centro afro-carioca tem que ser "O CENTRO AFROCARIOCA", se não ele é o centro Zózimo Bulbul de cinema, ponto. Se me coloca no jogo, se te coloca no jogo, coloca todo mundo aqui no jogo, se é um centro afrocarioca de cinema, é um lugar que fala dos filmes feitos pelos afros-cariocas não é, só se o homem tá querendo dizer outra coisa, e entendo dessa maneira. Como é que isso continua? Tendo jovem junto. Como é que você leva o jovem pra lá? Com um discurso que já está ultrapassado? Não vai rolar. Então ai nesse dia eu falei; "Vamos continuar falando de feijoada, só que agora tu me manda a receita pelo whatsapp. Tu não vai mais me mandar a receita da feijoada escrevendo no papel botando correio e esperando 7 dias pra chegar". Então eu acho que a atualização do tempo em que estamos é uma falha na minha cabeça, na minha concepção, posso falar isso porque tá tudo certo, eu acho que é isso que tá faltando ali, para que a coisa continue. Se você for parar pra analisar, quantas atividades rolaram no centro afrocarioca desde o início do ano? Vai, temos seis meses, quantos filmes foram exibidos no centro afrocarioca até agora? Quantos filmes são exibidos no centro afro-carioca por dia? Quantas pessoas estão ali? Tem 40 cadeiras, tá lá, 40 cadeiras, som, o projetor maneirinho, só falta abrir a porta, então esse tipo de trabalho eu acho que falta ali, que é uma percepção minha, de quem ta de fora, mas que ta de dentro também ali, porque eu me considero também ali dentro, principalmente porque o Zózimo ser um grande camarada, o cara que apostou pra caraca nas coisas que eu fazia, tanto que, todo encontro tem um filme meu. Então assim, se não é o Zózimo que abriu o olhar pra parada que eu estava fazendo eu também não estaria ali, então assim, eu acho fundamental que aquele espaço continue pra sempre, mas que ele vá passando de mão-em-mão de um jeito que a potência não diminua, porque tem uma potência enorme não é, se você for parar pra analisar, quantos filmes são inscritos por ano no festival, no encontro ? Cento e pouco ?60 ? 50? Eu não faço à mínima, mas são 10 anos, vamos botar ai 10 anos se tiver uns 50 inscritos por ano, que foi muito mais, eu tenho certeza disso, porra bicho, são 500 filmes que tem naquele acervo, tem 365 dias no ano, se tu passar um filme ainda está sobrando filme pro ano que vem. Então assim, só acho que ele tem que avançar um poucos mais, como espaço de resistência, resistência não porque eu não gosto muito dessa palavra, na minha cabeça quem resiste perde força não é, então eu acho que é um pouco mais de insistência mesmo, assim dentro dessa linha de pensamento de filme não é, é um lugar de exibição de filme.

(EA) - Você falou dessa da questão da juventude... E ai, eu queria saber como você tem visto a cena, dessa questão do olhar, da questão do cinema negro, dessa reivindicação de mudança de olhar? Dá questão do feminismo também, de como dessa... Dessa mudança né. Dessa questão de estarem vindos filmes ai produzidos... Viviane Ferreira, uma galera que ta

produzindo. Dessa questão, que foi a questão do Zózimo, do olhar, da formação, da produção de tudo isso que envolve o cinema, essa parte da montagem, tudo isso. Como que você tem visto isso, novas pessoas surgindo assim?

(PS) - O que eu penso é o seguinte, cara. Como a gente tem ai uma facilidade hoje não é (..)de você ter a possibilidade de fazer um filme no seu celular não é, acho que as novas tecnologias abriram um campo de realização gigantesco, eu sou da época da Mini Dv não é "broô", então, a gente tinha uma hora de fita ali, menos de uma hora se deixar. Ela dar uma apertadinha no início e no fim, então, eu vim acompanhando essa história inteira ai, e percebo que dos últimos anos pra cá vem aumentando, e o que eu acho maravilhoso a quantidade de mulheres realizadoras, você falou da Viviane, tem a Sabrina Fidalgo, tem as meninas lá do Vidigal, a Sabrina Rosa, tem uma galera ai, tem umas meninas que estão ai se envolvendo no cinema com um olhar muito interessante e realizando mesmo não é muitas até inclusive conseguindo, porque realizar filme, se você for parar pra analisar, pro cara que é cineasta não tem tanto mistério, mistério é ele ganhar dinheiro com isso não é, então assim, quando a gente tem um ensino que não enxerga o cinema negro aquilo vai se transformando numa dificuldade, que vai aumentando a cada dia, então assim, percebo que hoje não é, a gente tem uma facilidade muito grande de realizar, por um outro lado eu percebo que por essa facilidade, a excelência de um olhar fotográfico ela diminuiu, no sentido técnico da palavra, percebo que tem muito filme "foda" rolando hoje, mas, tem muita coisa também que não tem dentro do olhar do cineasta, matemático não é, luz e sombra é matemática não é, não tem papo, é matemática e ponto final, então dentro desse olhar sistemático ali do cara, do meu olhar fotografo, também sou cineasta, da montagem assim, da continuidade não é, da continuidade e fotografia não é, o cara ta com uma luz aqui, o cara vira pra cá e a luz já não existe mais, então assim, essa coisa dessa continuidade do olhar eu ainda acho que falta um pouco, um todo sentido, mas, a parte sensor(...) Então acho que falta um pouco, dentro dessa pesquisa assim de, concretizar uma parada "perfeitinha", não "perfeitinha" mas , que seja 2+2=4(dois mais dois igual a quatro), mas por que que falta um pouco? Porque a gente também não tem um coletivo de pesquisa, que é uma coisa que o Centro afrocarioca poderia estar servindo como base não é, uma base de encontro, uma base de pesquisa, uma base de realização, uma base de troca, uma base de experiência, você pegar um Ierê da vida, botar dois ou três malucos que estão começando na fotografia e falar; "Olha aqui como é que funciona. Vamos trocar? Me explica o que você sabe, eu explico o que eu sei.", eu acho que faltou um pouco dessa linha de trabalho entre a galera, entre a negrada mesmo, eu acho que falta um pouco, se não digo, eu acho que falta muito até, acho que falta mais um encontro, não encontro que todo mundo, que nem quando tem a inauguração do lançamento do Zózimo não é, não é um encontro que está todo mundo com a

sua "bata" nova para assistir um filme, não é esse encontro que eu tô falando, é o encontro diário, de busca, de estudo, "sacou" ? "Vamos se encontrar para estudar toda terça-feira? O que você sabe fazer? Como é que a gente melhora? Vamos para internet? Vamos assistir a uma vídeo aula? Vamos saber que câmera que é legal?", vamos estudar não é, uma coisa diária que a gente faz aqui, já ta saindo aqui uma parada.

Parte 2

(SO) - Mas ai, você estava falando da...

(PS) - Então, eu estava falando dessa coisa que eu acho que falta dentro da nossa galera. E eu acho que o cinema negro precisa se encontrar, ele não pode só se encontrar quando tem um evento, quando tem o lançamento do... Do encontro do festival do Zózimo, que é um encontro maravilhoso, está todo mundo num Odeon, vamos lá assistir, vamos em outros lugares, vamos assistir filmes, beleza, mas, a gente precisa se encontra para fazer filme, não só se encontrar para assistir filme. Essa é a minha linha de pensamento vendo a nossa negrada de hoje, mesmo cada um realizando a sua parte, eu acho que falta o encontro.

(EA) - E como você enxergaria essa questão do... Como define cinema negro? Como que você vê essa...

(PS) - Para mim cinema negro é aquele feito por negro e ponto final, não importa o que ele fala, isso é uma outra linha de discussão minha, que eu já também, dentro dessa galera, eu já bati de frente com muitos, para mim basta, se você é negro basta, eu não quero saber se você vai fazer filme sobre Nitiren Daishonin, sobre budismo, ou sobre a macumba, ou sobre o futebol, não interessa mano, não me interessa, SER NEGRO BASTA! Porque você anda na rua e nego já te olha diferente, você "estica" o dedo pro taxi, o taxi não para, então assim, eu não preciso falar sobre mazela, eu posso falar sobre alegria, por que eu Paulinho, porque você não pode fazer um filme sobre, sei lá, Shakespeare, qual o problema? Você vai ter que falar só sobre Lima Barreto, se não nego não te reconhece como cinema de negão, como é que pode uma coisa dessa

aí? O cara mora na comunidade, o cara está todo enrolado não é, ai não pode fazer filme sobre o posto 9, que é uma praia que ele vai de vez quando, ele adora ver aquele por do sol, está fora. Será que a gente tem que falar sempre de religião? Será que o negão não pode ter outra religião? Até quando esse pertencimento, essa discussão, esse monitoramento, também que é uma coisa que muito me incomoda, fica todo mundo ali pescando pra questionar o tempo todo o que o outro cara está fazendo,... Apropriação cultural, a mulher não pode enrolar um turbante porquê... O outro não pode usar uma não o que? porquê.?.. Assim, na boa, estamos em 2018, deixa a galera fazer... É negão, é cinema negro brother e ponto final, eu sou super radical nessa linha de pensamento, acho que é super livre essa parada... Esse termo "Cinema Negro" eu acho estranho pra caramba também, particularmente, gostaria que fosse "Cinema feito por negros" ou negra; ou x identitário duplo, eu acho que seria mais interessante; "Festival de cinema feito por negros", não, "Festival de cinema negro" por quê? Porque qualquer outro militante vai falar; "Festival de Cinema branco"," Festival de cinema índio", não, feito por índio, feito por negão... Feito por... Mas feito, pelo negão não é. Então, o que o cara fala, para mim basta eu gostar do filme do cara, gostei do filme do cara, o cara é negão porra, não precisa estender muito mais não é, porquê se não se torna meio que uma doutrina não é brother, você só é considerado, você só consegue participar do tal cinema negro se você falar sobre isso ou aquilo... Cara o Julinho Barroso. Você conhece o Julinho Barroso? Julinho Barroso estava conversando comigo outro dia, ele estava falando, a gente estava falando sobre o tal do colorismo não é, e ele falou, ele estava falando exatamente sobre isso, ele falou; “Pô cara, eu vi outro dia um filme de um negão", acho que negão era de Minas Gerais cara,... Minas Gerais, acho que era isso, daqui a pouco eu vou lembrar até o nome do cara, acho que era Minas Gerais mesmo, enfim, o negão fez uma animação, que a animação era a história dele, dele negão, comecei a ver, mas, depois parei porquê a gente começou a conversar, ele me mostrou no celular, ai o filme bonitinho, de uns 10/12 minutos, uma animação ta rodando pra caraca ai. É a história dele, dele saindo com a mãe dele e tal e tem uma passagem de tempo, ele conhece a esposa dele, que é uma branca, sei nem de onde que a mulher é, isso tudo numa animaçãozinha, ai ele conta a história dele tendo um filho e tal e ele dá a aula dele... Eu achei íncrivel o filme, o maluco fez um filme sem um tostão no bolso, não ganhou um tostão fazendo aquele filme e é negão... A gente vai questionar dizendo;" Não o filme não é cinema negro", "Por que? Porque ele falou sobre Gandhi."... Então assim, até que ponto vamos manter essa linha de pensamento quando a gente tem a lei das 10.639, que ela não consegue ser cumprida, porque não tem ninguém capacitado para botar ela para frente, porque a gente não fala de... De cultura afro-brasileira nas escolas? Não era melhor entrar mais por essa linha de pensamento ai, do que tirar o cara do jogo, porque ele faz... Ele negão, mas ele faz um filme que não agrada fulano nem ciclano, então não é filme de negro, sei lá, acho que esse papo é muito extenso brother, para... Como eu te falei, eu acho que a gente

resolveria um pouco melhor esse questionamento de todo mundo, se a gente se encontrasse mais.

(SO) – E... Assim Paulinho, qual que é a diferença que você vê pra isso que você definiu para o que o Zózimo pensava, havia diferença? E tem diferença? Porque você chegou a falar dentro dessa entrevista que o Zózimo te valorizou, te deu uma força dentro do "negócio", e você também julgou dentro do encontro, trabalhando fazendo um monte de coisas... Fez vinheta não é, para um encontro, várias vinhetas foi você que fez, então assim, qual que é dentro dessa perspectiva do cinema negro sua, você pontua isso para o Zózimo. O que você acha que tem de diferente e o que tem de semelhante?

(PS) - Eu acho que as duas coisas se falam, acho que o Zózimo era um cara super aberto para esse quesito também... Pô eu via altos filmes com o Zózimo, o Zózimo fazia curadoria de altos filmes que muitas vezes não, não estavam falando sobre... Era feito por negão, mas sua grande maioria... Pô, eu fiz um filme, sei lá, por exemplo, era um chileno, branco, bigodudo, que fez uma escadaria nos arcos da lapa, foi um filme que estava lotada a sala do Odeon, todo mundo lá amarradão no filme do Paulinho, negão, então assim, eu acho que o Zózimo tinha um olhar muito aberto cara, nesse quesito aí sabe, eu acho que o olhar dele era mais pelo negão realizador, sacou? Você vê que a qualidade dos filmes em sua grande maioria, até para o Zózimo, ele preferia passar o filme numa qualidade técnica que não é boa, ele preferia passar um filme que não tinha um qualidade técnica de som boa, que não tinha diversas coisas, que ele sabia que não era à vera que por... Via muitos filmes, ele sabia o que era bom e o que não era, a gente sabe o que é um som bom e o que é um som ruim, você vai ver um show o som tá bom, (Ruído) o som tá ruim, então é, para ele não fazia muito mais essa diferença, o que estava fazendo diferença para ele era o negão realizador não é, negão realizador, realizou, está valendo, por que depois você melhora, o que não dá é você não realizar ou realizar algo que nego vai te questionar e dizer; "Não, você está fora, porque você não fala o que eu quero ouvir", então eu acredito que o meu pensamento era muito perto do Zózimo nesse sentido aí, do cara que realiza, realizou para mim, é o que eu falei antes e volto a dizer, realizou para mim tá maneiro, tá maneiro cara, tu investiu seu tempo, está ali fazendo a sua parada, se teu filme for "para lá", "for pra cá", não importa, você está ali realizando. E como é que você anda para realizar mais? Com encontro, você encontrando outras pessoas que realizam contigo ou longe de você, não é, eu vejo que na baixada fluminense a galera do cinema se encontra mais não é, vira e mexe eu to na baixada, minha mãe ainda mora lá, eu já morei lá, tenho diversos amigos lá e a galera está um pouco mais próxima, sinto que aqui no Rio de Janeiro as coisas se separam demais, sacou.

Acredito que eu não esteja errado porque eu não tô vendo. Não vejo nada. “Eu mesmo já tentei fazer diversos coletivos de negão e dois dias antes começava todo mundo a sumir.” “Não posso ir”, "Não posso"," Sabe como é que é não é, tô na correria, e as coisas vão, vão se abrindo e vai todo mundo nessa não é.

(EA) - Você faz parte de algum coletivo?

(PS) - Jamais, brother. O coletivo que eu faço parte hoje se chama BPM Mapping, que é o coletivo de Vídeo Mapping que eu faço parte... B de... Na verdade não é "Batimento por minuto", é uma alusão, mas não é. É "B" de Brizio, que é um camarada, eu o "P" de Paulinho e "M" de Malaquias, que é outro camarada, então esse é o único coletivo que eu faço parte, nunca fui filiado, não pertenço a nenhuma...

(EA) - Qual sentido tem o coletivo pra você?

(PS) - A nossa busca é transformar a arquitetura da cidade de onde a gente estiver momentaneamente, essa é a parada que... E sempre se divertindo, muito. Por exemplo, agora, dia 27 a gente vai fazer uma parada no portão de Damasco lá em Jerusalém, e aí a gente tinha que mandar uns "Frame" pros caras, a gente terminou, sei lá, de madrugada aí, esses dias aí; "O que a gente vai fazer cara?", e é como eu te falei, as coisas acontecem ali na hora, aí como a gente trabalha muito com 3d também, é complexo, umas paradas meio colorida, eu falei; " Vamos pensar onde a gente tá entrando, vamos tentar... né... Lá em Jerusalém, vamos levar o carnaval junto, porquê é uma coisa mais próxima de todo mundo", e aí a gente conseguiu criar uma onda que, a intervenção é a galera entrando num túnel digital de confete e serpentina, então assim, essas coisas vão acontecendo ao longo do caminho, assim, eu não tenho... Eu nunca tive, e eu acho que nunca vou ter, porque eu não consigo pensar linearmente, sacou. É muito difícil pra mim, pensar linear; " Eu vou fazer isso, vou fazer aquilo", às vezes eu tô editando, vou lá na frente, penso numa parada, volto aqui de novo e essa parada já se transforma, a única coisa que eu gosto de trabalhar dentro de uma linha de pensamento é, ir fechando cena a cena seja do que eu for fazer, se eu estiver fazendo um filme, eu vou fechar aquela cena até o fim, eu não consigo avançar sem dar um "tapa" na cor, sem já mexer se tiver que botar um efeito, uma parada, e já ir copiando e colando, é um processo meu de trabalho, tem gente que monta, depois volta de novo, eu tenho essa linha ir, construindo ele numa linha, mas, o meu pensamento não é linear.

(EA) - Conversando com Ierê, e também, aparece muito nas entrevistas do Zózimo, essa questão de abrir portal não é, ele tinha esse negócio do encontro não ser só aqui, mas, também ser em outros lugares, aí você está falando de Jerusalém, está falando de outro lugar. Como que é para você, como você tem pensado essa questão de estar em outros cantos, de estar apresentando seu trabalho, e também, presenciar outros trabalhos, ter contato com outras pessoas, de outros lugares do Brasil, da diáspora...

(PS) - Essa coisa do portal é muito interessante, porquê o Ierê tem uma frase, essa frase ele falou para mim a primeira vez que eu o vi, foi quando nós estávamos limpando material, sei lá o que do Renascimento Africano, e aí tem uma cena do filme que está o Zózimo de costas, a câmera está aqui e ele está lá, de costas e é tipo uma janela, assim, ele está no alto de uma torre, agora não lembro direito, mas tem uma janela, então você vê ele olhando pro Brasil, ele da África olhando pro Brasil na cena, e assim você vê o mar, aquela imensidão e tal... E aí a gente estava lá nesse dia, aí o Ierê falou; " Paulinho, o Zózimo é o cara que abriu o portal da África pra galera do cinema no Rio de Janeiro", e realmente é verdade, e essa frase eu nunca mais esqueci, então, quando você falou a coisa do portal, eu, por conta do meu trabalho, eu tô pra lá e pra cá, sempre dando um "zanzada", e é nítido também quando você chega em outro lugar pra se apresentar, seja lá fazendo o que for, que o que você é conta, não é, só não conta aqui não é, o que você é, só não conta aqui na nossa cidade, mas, você dá um pulinho ali, o que você faz aqui conta pra caramba, não é...Sei lá, falando um pouco de Europa, o governo francês é nosso parceiro, já fui pra lá. Leva, resolve e faz o que tem resolver. Holanda, Espanha, uma porrada de lugar aí que tu vai "zanzando", e que tu percebe que o que você está desenvolvendo pela cidade que você mora é de uma importância gigantesca, que em sua grande maioria ela é vista muita mais de fora do que de dentro não é... A nossa galera tem um pouco... Falei isso com o Ierê outro dia, ele riu, falei que a nossa galera tem um ego constante não é, esse ego ele fica girando o tempo todo. Não tem ninguém realizando , mas está todo mundo numa marra, sacou. Isso é uma parada que também faz parte da nossa galera, e isso é perceptivo, a cada rolé que eu dou de madrugada aí, eu percebo as mesmas paradas... Então assim, é muito interessante você desenvolver um trabalho maneiro dentro da sua cidade, e você está sendo reconhecido por aquele trabalho que você está transformando dentro da sua cidade, só que eu acho que o olhar da galera está tão "à Bangu"... "À Bangu" é sacanagem, "à Bangu" é tão legal, (risos)... O olhar da galera está tão zueira, zueira não, é zuado, que acaba que fica assim, e tem um rixa... E eu vejo essa parada e percebo legal cara, eu sou perceptivo a pampa, não é comigo não, pelo contrário, eu sou amigo de todo mundo aí, mas eu percebo entre galera, é perceptível isso, não é, mas eu

acho incrível assim quando você tem uma possibilidade de transformar onde você mora e por aí sabe, essa coisa de abrir os portais, é muito interessante.

FERREIRA, Iêre. Entrevista de Iêre Ferreira concedida à Erickson dos Anjos. Rio de Janeiro, 7 dez. 2019

Entrevista com Ierê Ferreira realizada por Erickson Dos Anjos Amaral em 7 de dezembro de 2019

(EA) – Entrevista com Ierê Ferreira. Ierê, e aí, sobre sua origem familiar. Onde você nasceu? Quem são seus pais? Fale um pouco da sua história aí.

(IF) – Eu nasci em São Cristóvão, bairro 1(um) da cidade do Rio de Janeiro, na maternidade Fernando Magalhães ali nas mediações da Quinta da Boa Vista, meus pais moravam no morro do Tuiuti e ali eu dei os meus primeiros passos. Estudei na escola Gonçalves Dias que fica ali em São Cristóvão, ali aonde tem o pavilhão de São Cristóvão. Sou filho de Sueli Maria Ferreira e Amarílio Ferreira. Uma enfermeira instrumentadora e um motorista da Santa Casa de Misericórdia. Como eu havia dito antes, São Cristóvão foi onde eu dei meus primeiros passos, a Quinta da Boa Vista muitas vezes foi o meu quintal, às vezes a gente saia da escola e ia jogar bola na Quinta da Boa Vista e no morro do Tuiuti onde eu morei, ainda, graças a deus, até hoje tem boa parte da minha família lá.

(EA) – O ano em que você nasceu e seu nome completo?

(IF) – Eu nasci em 1966 e fui batizado com o nome de Ierê Ferreira, por que parte da minha família tem nome indígena. Então, eu tenho uma irmã que se chama Guacira Maria Ferreira, Jassanã Maria Ferreira é o nome da minha irmã mais velha, Guacira é minha irmã do meio e a mim foi dado o nome de Ierê Ferreira.

(EA) – Onde você estudou Ierê? Como começou a sua vida no campo dos estudos?

(IF) – Bom, eu estudei na Escola Gonçalves Dias que fica ali ao lado do Pedro II, foi a minha primeira escola, acho que primeira escola estadual do Rio de Janeiro, foi à escola Gonçalves Dias, em frente ao pavilhão de São Cristóvão, onde hoje é lotada a feira dos nordestinos. E aos 7 anos eu mudei do morro do Tuiuti, onde graças a deus eu fui muito feliz, corri muito nas ribeiras daquele morro e soltei muita pipa, joguei bola e aos sete anos eu fui morar em Olaria, mais precisamente no conjunto da polícia militar, ai tive que ser transferido de escola.

(EA) - Você falou sobre a questão dos nomes serem indígenas na sua família, como que isso se construiu?

(IF) - Reza a lenda que minha Bisavó era uma índia e que meu bisavô se apaixonou e ela foi encontrada no Mato Grosso num vilarejo chamado Guacira, que deu nome à minha irmã

do meio, e ela gostava muito de um pássaro chamado Jaçanã, que deu nome à minha irmã mais velha. Ierê veio como consequência de que era necessário continuar o legado de nomes indígenas, e aí minha mãe descobriu esse nome, Ierê significa encontro de águas e foi esse nome que me deram.

(EA) – E como que foi essa infância? O que te chamava atenção? Como que era essa caminhada da infância?

(IF) - Bom, da minha infância eu tenho várias lembranças né, em São Cristóvão eu tenho lembranças do morro, das vezes que minha tia Olivia chegava da feira com sacas de laranjas, bolsas cheias de laranjas lima e nós íamos pra casa dela e ela descascava bacias de laranja pra gente, era muito interessante porquê ela conseguia descascar a laranja sem quebrar a casca e depois ela pendurava a casca, e com a casca ela fazia doce, e tem várias referências do morro. Meu tio Jaime que tinha um armazém lá no morro, onde a gente ia comer pão doce. O centro de Umbanda que a minha mãe frequentava ficava no morro, na subida do morro do Tuiuti, ali já quase chegando no pedregulho, esse centro ele desabou numa enxurrada, num dia de São Sebastião, numa chuva, no dia trocado do feriado de São Sebastião, e acho que isso foi uma das causas pela qual a gente acabou se mudando do morro.

(IF) – Aí aos 7 anos eu me mudei para Olaria... foi um dia diferente, na verdade a gente entrou de férias, eu nem sabia que íamos mudar... e ai nós fomos passar as férias na casa da minha avó em Rocha Miranda, e quando nós voltamos... 15 dias de férias na casa da minha avó agente já foi direto para o apartamento da COHAB, em Olaria, conjunto da polícia militar. Era tudo novo para mim, era tudo novo para minhas irmãs, mas tinha um pouquinho mais de conforto, e ali eu tive que recomeçar a minha relação com as pessoas, os amigos, um pouco mais distante da minha família, meus tios, minhas tias, meus primos... mas não foi muito difícil me adaptar né! Por que, nós chegamos à olaria quando os apartamentos da COHAB tinham acabado de serem construídos, mas ainda faltava acabamento, ainda faltava asfalto na rua, saneamento, uma série de questões necessárias para que a gente pudesse viver melhor. Eu acabei passando por todo esse período de instalação e revitalização desse bairro, esse bairro que era especificamente de policiais, os meus amigos todos eram filhos de policiais, menos eu (risos), mas, enfim... foi uma loucura, porquê, tive que ser complacente com muitas questões, principalmente as questões ligadas ao preconceito.

(EA) – Esse período da transição para Olaria, isso se dá em que momento?

(IF) - Cara eu sou de 1966, isso acontece em 1972, por aí. Dentro (..) aprofundamente, no período do regime militar. Os militares estavam no poder, eu não entendia exatamente o que isso significava, os meus pais eram pessoas que não se envolveram na luta e isso me dava certo conforto, por que, eu não entendia o que exatamente significava, de certa forma, naquela época havia uma pseudo proteção, mas também havia muitos impedimentos, nos éramos impedidos de muitas coisas.

(EA) – Você falando essa trajetória para Olaria, sobre a questão do preconceito, como que isso se deu?

(IF) - Era de uma família de negros vindo de uma favela próximo ao centro do Rio né, São Cristóvão é um bairro muito próximo ao centro do Rio, e, a maioria das pessoas que estavam habitando os apartamentos da polícia militar em Olaria, eram brancos, eram muito poucos negros, com o tempo isso foi mudando, mas, inicialmente, eram muito poucos negros. E ali, o meu nome por si só, pelo fato de ser muito diferente do nome da maioria dos meus amigos, eles já agregavam certo preconceito, "Ierê" rimava com "Saci-Pererê", com "lelelê", e outras rimas que faziam...eu evitava brigar contra isso porque não tinha nenhuma consciência instaurada. As minhas irmãs também sofreram muito com essas brincadeiras porque também tinham nomes diferentes da maioria dos amigos, então, isso foi talvez a primeira barreira preconceituosa que a gente enfrentou, o fato dos nossos nomes serem diferentes, a questão não estava nem na cor da pele, e sim, no fato dos nossos nomes serem diferentes, e no fato do meu pai, ao invés de chegar numa viatura da polícia, como era com a maioria dos meus amigos, meu pai chegava numa Kombi que carregava defunto (cadáver), que era um dos veículos que ele utilizava para trabalhar, então, as pessoas tinham muito preconceito em relação a isso.

(EA) – Você está abordando a questão da discriminação, do preconceito. Isso era abordado dentro da sua casa? Tinha algum tipo de conversa em relação a isso?

(IF) – Até os meus 12 anos não... não, não era abordado, a gente não tinha muito essa questão do preconceito, isso veio despertar em mim alguma centelha de consciência, quando na década de 1970 os bailes souls viraram a efervescência do subúrbio. Quando eu ouvi Michael

Jackson, na verdade Jackson Five, James Brown, e isso me contaminou, contaminou minhas irmãs, meu cunhado, era o cara que frequentava esses bailes, e eu comecei a frequentar esses bailes com 11/12 anos, eu me vi já indo para os bailes e naquela época tinha os bailes matinê, e crianças e adolescentes podiam ir até as 20:00h. A partir daí, a gente queria também penetrar nos bailes a noite e ficar mais, mas os bailes tinham fiscalizações. Tinha um grupo de fiscais da infância, que chamavam antigamente de juizado de menor, que eles rodavam os bailes para ver se os menores estavam frequentando e até interditavam os bailes onde menores estivessem frequentando. A gente burlava por que, alguém sempre avisava quando o juizado de menor chegava e a gente se escondia nos banheiros, nos lugares que era possível se esconder para a gente ficar um pouquinho a mais nos bailes, então, foi nesse período que alguma centelha de consciência negra despertou em mim.

(EA) - Você está falando desse período né, década de 1970, e como foi importante para o seu processo de conscientização sobre as questões da negritude. E aí como que foi, como que era esse repertorio, como que ele vinha e se fazia no seu caminhar? Você falou dos bailes... Como que era esse período ali na localidade de Olaria?

(IF) – Olaria tinha uma peculiaridade, tinha não, tem, até hoje!... tem uma linha 484, Olaria-Copacabana que nos levava direto para a praia do arpoador, Ipanema, Copacabana, e.. muito jovem, muito garoto, até mesmo antes dos bailes a gente já frequentava as praias da zona sul, e aquela turma de garoto, porquê nos éramos de rua, meu pai trabalhava, minha mãe trabalhava, então a gente sempre burlava a questão e evadia, pegava o 484 em bando, pegava no ponto final, em Olaria, e soltava no ponto final em Copacabana em frente a galeria River. Então, de uma forma ou de outra nós éramos crianças, pré-adolescentes antenados com as tendências e para além de tudo isso, tínhamos a nossa cultura suburbana, que era a questão da black music (Musica Preta), do souls, dos bailes, a frequência dos bailes. Olaria sempre teve muitos clubes, muitos bailes, a gente praticava muitos esportes, na escola, e também praticava esportes nos clubes. O Olariense, o Paranhos que é um clube que fica na beira do morro no complexo do alemão, o 18 de julho que era onde a gente jogava muito futebol de salão e o próprio Olaria Atlético Clube que era onde a gente, um pouco mais tarde, com uns 12 ou 13 anos frequentava os bailes, a piscina, o campo de futebol, chegamos a ser atletas do clube, de certa forma tinha talento para isso, então, a gente jogava futebol, nadava, usufruía da piscina. Na minha época também tinha, para além dos bailes, os pré-carnavais, tinha banho de piscina no pré-carnaval, enfim, eu tive uma infância em Olaria muito feliz, por que, eu era bem solto, tinha bastante liberdade, existia uma linha de ônibus que a gente conseguia fazer o translado zona norte-sul,

subúrbio – zona sul, e também à tarde/noite era sempre recheada de festas e atividades que a gente fazia, apesar da ditadura, nós não sabíamos exatamente o que era isso. Começamos a entender o que era a ditadura quando começamos a ser reprimidos nas ruas, brincando, A partir das 22:00 horas da noite, não podíamos mais ficar na rua, tínhamos que ir embora, sempre passava um camburão e mandava todo mundo pra casa, enfim. Agora... éramos felizes, de certa forma éramos felizes, muito embora essa felicidade era porquê a gente transgredia, a gente passava da linha de possibilidade sempre, e a ditadura tinha um foco que não era dentro da nossa região, até porquê dentro da nossa região a grande maioria das pessoas eram militares.

(EA) - Ierê, você falou sobre a questão que seus pais trabalhavam e vocês tinham essa questão da infância de vocês, de acesso de Olaria até o centro, do centro até praia né. Nesse período aí, você está estudando, com que é a relação de estudo... e você e suas irmãs né, como que é em relação ao trabalho, se você precisou... Com que idade você precisou ir trabalhar, como que foi esse período?

(IF) – Bom então... Os meus pais se separaram, eu era muito jovem, eu tinha 8 anos. A minha mãe foi embora de casa e eu fiquei morando com meu pai e minhas irmãs. O meu pai não tinha muito tempo pra cuidar da gente, daí essa liberdade toda, e também não tinha muito dinheiro para ficar alimentando os nossos desejos. Então, desde cedo, desde muito cedo, eu muito magrinho, as sextas-feiras, ia para feira e ajudava as pessoas, as senhoras, a carregar bolsa de feira ladeira a cima para poder ganhar um trocado e, era com esse trocado que eu ia para os bailes... entre 8 e 12 anos foi um pouco essa minha vida , estudava de manhã, durante a semana eu saia da escola e ia jogar bola, soltar pipa e... era o dia inteiro chutando bola, soltando pipa, correndo pra cima e pra baixo. Chegava em casa estudava um pouquinho para no dia seguinte ir para escola de novo... brigava muito na escola, porquê naquela época era necessário se defender né, chamam hoje de bullying, mas antigamente era porrada mesmo. Tinha os grupos “daqui”, “dali”, “ de lá”, então a gente também se organizava em grupo e se defendia na porrada, na pedra, na paulada é, não era nada extremo mas já havia esses conflitos de turmas, de ruas, a galera do morro contra a galera do asfalto, a turma de um bairro contra a turma do outro, isso sempre existiu, sempre existiu, só que a violência ela não era extrema. Tanto não era extrema que essas turmas algumas vezes se encontravam em lugares comuns pra todos, na praia, nos bailes, e nada acontecia, era uma violência que era comum, era atitude né, você tinha que ter atitude pra permanecer num determinado grupo e era assim que funcionava. Eu, graças a deus, por mais que eu tenha participado de grupos, eu sempre fui uma figura que sempre gostou de disputar na bola, na pipa, no futebol (..) Esportivamente e, as pessoas que eram meus amigos de

fato, eles também eram dessa possibilidade, então nós éramos aceitos, muito mais aceitos, porque, sempre dancei muito, joguei bola quando garoto, fui bom de bola quando garoto, e ai a gente era aceito nos lugares onde a gente ia... Mas é, a gente estudava, tenho amigos até hoje que, as mães dos meus amigos eram as merendeiras das escolas onde a gente estudava, e elas também foram um pouco mãe né, na falta da minha que, estava trabalhando, muitas das vezes era na casa delas que eu ia com os meus amigos, existia solidariedade entre famílias, tanto que eu tenho meu grupo de amigos até hoje, o mesmo grupo de amigos que eu tive desde que eu cheguei em Olaria, eu tenho até hoje, é um grupo restrito, mas é um grupo que existe até hoje.

(EA) – Você falou da escola né, como esse espaço de tensão, e o que te chamava atenção na escola, que te encantava assim.

(IF) - Primeiro eu tive uma professora chamada Anice que era um espetáculo (risos)... Pô cara eu gostava da educação física, eu conseguia ser uma figura que me destacava na matemática, português era muito difícil pra mim, talvez até hoje, mas eu me destacava na matemática e, a possibilidade também de trocar né, a escola é um ambiente de troca, onde o que você não sabe o outro te ajuda, o que você sabe você ajuda, e era um pouco assim que acontecia entre nós... e naquela época as escolas tinham muitas disputas, tinha jogos estudantis, campeonato de jornal dos esportes, que era tudo feito para estimular os grupos escolares, e eu tentava participar no máximo possível. Fui expulso da escola uma vez, por que defendi um amigo e quebrei a cara do outro, perdi o ano, mas, era um pouco isso... O problema era que eu tive que trabalhar muito cedo, muito cedo mesmo, com 14 anos eu já estava trabalhando. Trabalhando a vera, já tinha trabalhado, já tinha carregado bolsa na feira, já tinha trabalhado numa oficina mecânica, muito garoto ainda, de ajudante, mas, com14 anos eu já tinha minha carteira assinada, eu já trabalhava mesmo e isso foi aos poucos me distanciando não só de todas as minhas atividades esportivas, mas também da escola , fui começando a deixar a escola um pouco mais de lado, porque era cansativo, e eu tive que migrar para a escola noturna para terminar o meu segundo grau, muito sacrifício, porque, entre 14 e 16/17 anos eu estava na flor da idade, querendo ir nos bailes, querendo namorar pra caramba, várias namoradas, várias maluquices, rodando os bailes todo do Rio, eu dançava, era dançarino de um grupo, que teve até um cara que foi antológico, o ligeirinho, que dançava com Tony Tornado, enfim, a gente rodava os bailes soul da cidade dançando, e eu tinha entre 14 e 17 anos... eu rodava os bailes todos, ia para o centro, para zona sul, norte ia pra... zona oeste, pô Bangu atlético! Vários bailes no Cassino Bangu... Renascença, vários bailes souls no Renascença, então, eu acho que a minha consciência negra ela foi se fortalecendo aí, mas ainda faltava muito para realmente entender o

que era o certo e o errado, eu ainda aturava muita piadinha, macaco, picolé de asfalto, preto não sei o que, enfim, até o dia que caiu a ficha.

(EA) - Você falou né, dessa trajetória... Como era o trabalho... qual era o trabalho que você de 14 aos 17/18 anos fazia, qual era o trabalho?... E você falou de todo um repertório cultural, que você era dançarino, como que esse repertório das artes foi chegando e, de certa maneira foi dialogando com essa questão da consciência ou, da percepção né, da sua identidade, como que é esse processo?

(IF) – Cara, eu como toda criança... toda criança da minha idade, 8 a 12 anos eu era fã dos Jackson Five, eu imitava o Michael Jackson, eu queria ser o Michael Jackson, e eu ia nos bailes souls né cara, e imitava também o James Brown e as pessoas adoravam me ver dançando porquê eu dançava bem, eu tinha tino para dança, graças a deus eu sempre tive tino para dança, eu era uma figura que, sabia 'suingar', e eu cresci com isso! Eu cresci praticando esporte, fazendo varias outras atividades, mas a dança era uma coisa que assim, eu chegava ao baile e as pessoas abriam a roda para me ver dançar. E isso foi me colocando nessa posição de dançarino de souls music. Pouco mais a frente, o baile charme foi abrindo mais espaço para os grupos de dança onde... Participei de vários concursos de dança, ganhei alguns e aprendi a patinar muito jovem também, entre 14 e 16 anos eu aprendi a patinar e patinava muito, por que a nossa patinação era uma patinação dançante, a gente ia para o baile patinar, e ai eu fui patrocinado, da mesma forma que o esporte entrou na minha vida, que eu era forte no esporte, virei sócio atleta do Olaria Atlético Clube, do Paranhos jogando futebol, do Olaria nadando, eu dançava e patinava e ganhava condição de ter as coisas assim, de poder ir nos lugares, as pessoas queriam me ver, isso foi bacana na minha vida porque, não sei, assim, de uma certa forma eu nasci para ser o artista ou o esportista. Não me julgo nem um nem outro hoje, mas, eu aproveitei muito disso na época, porque viajei dançando, viajei nadando, jogando bola, conheci muitos lugares e pessoas, e eu não podia fazer outra coisa que não fosse algo que me tirasse de um lugar comum no futuro né. Claro que essas coisas foram, essas chamas foram ficando mais brandas, porque o mundo foi se transformando, comecei a entender... porque a gente cresce, amadurece e também ganha uma que de amargura né, "Por que não? Por que não foi assim? Por que não fizemos? Por que não tive o apoio para ser isso?", e essas coisas vão, esses porquês vão ficando na nossa memória e as coisas vão ficando para trás, porque o tempo passa, o tempo é um Orixá e ele é muito dinâmico. Mas, a minha vida artística ela se deu... minha vida artística cultural ela se deu naturalmente. A ficha caiu, um pouco depois. Com relação ao meu trabalho, assim, um dos primeiros trabalhos que eu tive foi numa loja de roupa em Olaria, eu já tinha trabalhado antes

numa fabrica que eu não vou me recordar o nome, lá se vão muitos anos, que era uma fabrica de base para peças de telefone, aquelas caixinhas onde liga o telefone na parede, tem a tomada e tal... eu trabalhei numa fabrica dessas, eu era muito garoto ainda, tinha uns 14/16 anos mais ou menos, e com 16 anos eu fui trabalhar numa loja... Larguei a fábrica pra lá, era muito pesado, desgastante, não me dava tempo para estudar, e ai eu fui trabalhar numa loja. Procurando emprego, passei numa loja em Olaria, do outro lado da linha do trem, próximo ao Olaria Atlético Clube, passei na loja Cor & Companhia, eu e meu amigo. Aí perguntamos se tinha vaga parar temporário de natal, e a gente entrou para trabalhar nessa loja, na área de vendas, e ai passou o natal, passou ano novo, veio o carnaval e a gente foi ficando na loja, e ai o dono da loja virou nosso amigo, gostava muito do nosso trabalho, e ai ele me chamou para trabalhar na gerencia de confecção, porque ele achava que eu tinha jeito, porque na minha hora vaga eu ia lá para confecção ficar conversando com as costureiras e ajudava elas a pregar botão, a chulear uma calça, a mosquear... mosquear, chulear, são fases da confecção de uma roupa. E ai fui aprendendo uns detalhes e tal... e ele me chamou para ajudar na gerencia de confecção, eu era uma pessoa de confiança dele.

(EA) – Você falou da questão do estudo, que terminou o segundo grau... como que se deu esse continuação do estudo na transição da adolescência para a vida adulta, e se a arte visual, que tem uma travessia marcante na sua trajetória, como que ela chegou, se ela já fazia parte desse momento o qual você está falando aí.

(IF) – Bom, primeiro o seguinte, para terminar o segundo grau eu pulei de curso a curso né, por falta de tempo e porque eu precisava trabalhar, precisava ter o meu dinheiro, eu já sabia o valor do dinheiro, com 18 anos me alistei porque achei que seria paraquedista eu havia esquecido de lhe contar esta parte. Só que por excesso de contingente eu sobrei

(IF)- Então! como todo jovem rebelde, eu debandei da porra toda... 18 anos meio que debandei da porra toda, e passei um período viajando, por praias da Ilha Grande, Paraty Garaticaia, Mambucaba e nesses caminhos aprendi o artesanato. Só, que também, dentro desse período, meu tio era fotógrafo com quem eu convivi a minha vida toda. Ele tinha um laboratório aqui na Buenos Aires chamado Lauro fotografias. Sempre que estava pelo centro eu passava lá, passava no laboratório e, acabava ficando lá ás vezes, vendo ele revelar as fotos de casamento

que ele fazia. Esse laboratório que ele tinha, era um laboratório pequeno, e ele trabalhava muito com foto para documento. Pessoas iam lá fazer fotos, ele ia para o laboratório revelava e em uma hora ele entregava o trabalho e, eu ficava lá ás vezes, de bobeira, vendo esse processo. Eu era um cara que andava a cidade toda, já tinha sido Office boy, já tinha rodado pra caramba. Então! Com 18 anos eu estava meio rebelde, viajando e voltando pra casa. Meu pai havia comprado uma câmera pra ajudar meu tio. Ele precisava de alguém com confiança e tal.... e ai meu pai de vezes em quando fazia uns casamentos. Ai um belo dia meu pai me deu um câmera, uma Olympus pen, falou - toma aí! Ver se tu aprende alguma coisa- Ia viajar, para praia do meio, passava o final de semana, levava a câmera, ai tirava as fotos dos meus amigos, da praia e da paisagem. Revelava e pedia uns toques pro meu tio, pro meu pai e ai a fotografia foi entrando na minha vida. Na verdade a fotografia sempre esteve na minha vida. Eu só descobri a fotografia profundamente bem mais tarde. Mas, de certa forma ela estava ali! Eu não tinha álbum de família, mas, na minha casa tinha uma câmera. Era casa de ferreiro espeto de pau. Meu pai não tinha muito tempo pra fotografar agente, hoje eu fotografo meus filhos 3x4, toda hora, o tempo todo! Mas, naquela época tinha essa coisa- Não! Esse aí é meu instrumento de trabalho!. Era CARO! Aí quando meu pai me deu uma câmera com 17 anos eu aproveitei sempre que podia, fazia umas fotos dos meus amigos e falava pra eles- óh me ajuda ai a comprar o filme! Aí cada um dava um dinheirinho, ai comprava os filmes, levava a câmera, agente fotografava, e ai quando dava juntava uma grana e revelava. São muitos erros né...é muita coisa... De vez em quando aparecia uma foto maneira. Acho que a fotografia entra na minha vida por aí... Nessa brecha, nessa porta. Mas, eu descobri a FOTOGRAFIA quando eu trabalhava na Mesbla, fazia faculdade de crédito educativo, que a Mesbla oferecia.Fui para Mesbla tinha vinte e poucos anos.

(EA)- está falando de qual tempo agora?

(IF)- Eu já estava velhinho... Já tinha trabalhado em muitos lugares. Tinha 24 anos em 1990 e fui trabalhar na Mesbla. Comecei como estoquista, fui auxiliar de gerencia e vendedor. Ai na Mesbla eu conheci um cara, que era gerente, e ele fotografava, e ele fez uma exposição na gerência da Mesbla. Era um dos gerentes do setor... Ai falei adoro fotografia, começamos a conversar e ele me botou uma pilha- falava vai estudar fotografia! Fotografia é legal! Aí esse período eu fazia faculdade de crédito educativo, a Mesbla dava essa concessão.

(EA)- Aonde?

Na Facha, em Botafogo. Eu trabalhava no Rio Sul.

(EA)- Qual curso que era?

(IF)- De Publicidade com crédito educativo, a Mesbla me deu essa condição de terminar o segundo grau e entrar para a faculdade com credito educativo. No curso conheci um pouco mais a fotografia!No terceiro período eu larguei por que, a Mesbla estava entrando em concordata, estava pronta para falir, eu já estava para ser mandado embora, crédito educativo foi primeiro a ser cortado, eu larguei e fui pro Senai estudar fotografia.

(IF)- isso 89(..) eu me formei em 92...passei três anos e meio estudando fotografia. 88 há 92 eu estava estudando fotografia no Senai. Que dizer acho que agente deu um salto(..) entre 17.. fui pro quartel, né cara!(risos) Acho que agente ia esquecer (risos) Então fui pro quartel, achei que queria ser paraquedista, me enfurnei numa porra lá dá primeira companhia de engenharia PQDT. Durante seis meses passei o pão diabo amassou no quartel. Naquela época, a brigada de paraquedista não tinha quartel em outras regiões do país. Então, muita pessoas viam de fora e moravam no quartel por que queria ser paraquedistas. Aí nesse processo eu acabei sobrando por excesso de contingente, ou seja, faltou vaga para entrar. Passei seis meses numa área de estágio, sufoco da porra, saltando de torre, correndo na caixa de areia, carregando madeira que os caras chamam de –toros- é um exercício cruel pra caramba, enfim passando pão que o diabo amassou, e ai na hora da seleção eles disseram que ia dar preferência a quem morava no quartel que agente chama de: percevejo de quartel!... Ai sobrei depois de 6 meses de seleção. Olha isso! Tomei um ódio...agarrei ódio dessa porra danada. Aí sai, fui trabalhar, estudar, fui trabalhar na Bee em Ipanema.

(EA) Nesse momento você vai entrar no Senai?

(IF)- NÃO! Nesse momento estava tentando terminar segundo grau e aí estava trabalhando, numa loja, rodando a cidade, comecei como office boy, Auxiliar de estoque, hoje chama de estoquista. E aí depois passei um ano na Bee de Ipanema, sai da Bee passei pra Mesbla.

(EA)- aí você falou desse recorte, fez os três anos da faculdade de Fotografia e como...

(IF) -Três períodos.

(EA) - Três períodos.

(IF) - Um ano e seis meses.

(EA) E quando você sai dessa faculdade de Fotografia, termina, conclui essa faculdade de Fotografia, você já vai para o trabalho de rua, como que se desdobra isso?

(IF) Então eu não fiz faculdade de Fotografia porque naquela época não tinha faculdade de Fotografia. Eu comecei a estudar com crédito educativo que a Mesbla me proporcionava

porque a Mesbla era uma empresa que dava plano de saúde, ticket refeição, crédito educativo, auxílio creche, auxílio de tudo. Então era assim nesse período, era a inauguração do Rio Sul em 89, por aí.

(EA) - Trabalhava na questão da fotografia já na rua nesse momento?

(IF) - Não, não, não, não. Nesse momento, assim a minha câmera era uma câmera, era uma câmera que não me proporcionava grandes coisas não, e eu também não, eu precisava trabalhar, ganhar dinheiro, eu não sabia ganhar dinheiro com fotografia. A fotografia ela só entra oficialmente na minha vida depois que eu me formo fotógrafo.

(EA) - Que isso é quando?

(IF) - Isso em no final de 1992, eu recebi meu diploma de fotógrafo depois de ter feito três anos e meio de curso no SENAI daqui da Marechal Floriano. Antes disso eu gostava de fotografia, mas eu trabalhei na Mesbla muitos anos! E o período que eu entrei para a faculdade foi o período curto porque eu entrei na faculdade com crédito educativo e anos depois, dois anos depois o crédito educativo estava sendo extinto por conta da crise, da crise financeira, da crise política, e aí a Mesbla já estava em declínio, quando eu me desliguei da Mesbla foi que eu fui estudar fotografia.

(EA) - E aí te perguntar justamente agora falou desse período que você...

(IF) - não dá para se lembrar de tudo gente

(EA) - se formou, se formou na questão da fotografia e aí esse período você, quando que você começou a trabalhar com as fotografias relacionadas ao samba, ao mundo do cinema já faz parte aí, ainda não, como é que é e se você já tem algum tipo de contato com o Zózimo?

(IF) - Bom, então, vamos lá. Olha só, eu fazia umas fotos entre antes de me formar em fotografia em 90, 91 por aí, eu já fotografava, mas já fotografava para o jornal de bairro, já fotografava para participar do concurso interno do Senai, porque a gente tinha uns concursos internos ano após ano pra ver quem se destacava mais em paralelo a isso eu fazia umas fotos de rua, criava esse projeto, todos os meus primeiros projetos foram fotos de olhares que eu queria fazer uma crítica, sem saber eu estava fazendo uma metalinguagem e foi dessa forma. Dentro do SENAI eu fiz foto estúdio, eu fiz foto em preto e branco, muito, porque era o que a gente tinha

mais acesso, a gente comprava latas de filme e enrolava nas bobinas para depois sair fotografando por aí, e depois ia para o laboratório para poder revelar. Eu tive laboratório em casa, laboratório preto e branco, eu aprendi a trabalhar com cromo, que era película colorida, também conhecida como slide. Todas essas escalas da fotografia eu passei. Porque faz parte do meu tempo tudo isso. E quando em 92 eu estava formado, eu já estava fazendo algumas fotos para o jornal de bairros, para um jornal de bairro lá em Olaria, chamava Jornal Aqui, era um jornal de cultura de bairro. E eu fazia algumas fotos de cultura. E aí logo depois por intermédio de um amigo que estudava na UERJ fui indicado para fazer um trabalho no jornal chamado Nação Brasil que era um jornal de centro esquerda. Então aí começa a cair a minha ficha com relação à questão política do país. Porque eu comecei a trabalhar em um jornal de centro esquerda. E eu começo a questão da militância de esquerda. Um pouquinho mais a frente eu conheci o Teco Rastafari porque naquela época a galera se reunia na Cinelândia. O fervo da cultura, da cultura intelectual, da cultura artística era a Cinelândia. Então na Cinelândia, em frente à Câmara, tinha várias barracas e aí assim logo que entra a questão política entra a questão cultural também. A questão cultural, a construção política cultural, então eu vinha para cá e ficava muito na barraca do Teco, ouvindo reggae trocando ideia com ele e conhecia as outras caras que faziam artesanato ali, eu também já gostava de fazer artesanato que eu já tinha feito lá atrás e aí essas coisas foram se dando e o Teco me chamou para as reuniões do Afroreggae porque o Afroreggae tinha um jornal, o Afroreggae tinha acabado de se formar, se formatar e aí tinha um jornal chamado Afroo Reggae Notícias, tinha sido constituído a partir de uma festa de reggae, que se chamava Rasta Reggae Dance e aí eu comecei a participar das reuniões desse jornal e me chamaram para fotografar para o Afro Reggae Notícias. E eu me envolvi com aquela história toda do Afroreggae comecei a frequentar as favelas, principalmente a favela de Vigário Geral. E paralelo a isso, o Zezinho Andrade que via o meu trabalho publicado no jornal Afroreggae me conhecia dos eventos do qual nós fazíamos parte, o Afroreggae já era um grupo que lidava muito com artistas, falava muito sobre a questão do negro, do favelado e aí o Zezinho Andrade viu o meu trabalho, gostou e falou para mim: “Por que você não vem trabalhar, fazer um estágio comigo na revista Black People”?; Que foi a primeira revista, ou pelo menos uma das primeiras revistas a serem instituídas que falava diretamente sobre o povo negro. E quando eu fui trabalhar na revista Black People, fazer esse estágio, fazer essas fotos na revista Black People eu me vi no meio de eventos e no meio de artistas negros onde se discutia a questão negra, onde eu pude ver de perto Abdias, onde eu pude ver de perto o Zózimo onde eu pude ver de perto, enfim, todos os artistas negros que tinham destaque , relevância e consciência negra naquela época. Aí vira uma outra chave na minha vida, que é a chave da consciência negra.

(EA) - E isso é em que período que você está falando? Da década..?

(IF) - Isso é na década de 90, cara.

(EA) - No meio, para o final?

(IF) - Não, no início da década de 90, bem no início da década de 90, entre 92 e 95 eu estava brigando aí, discutindo a questão racial, vendo as pessoas discutirem a questão racial, entendendo ou vendo o MNU, vendo as marchas de Zumbi, vendo, enfim, vendo, todas essas coisas acontecerem, não é? Os eventos, as festas, as festas de reggae, os bailes funk. Em 93 explodiu a crise do baile funk. O baile funk foi proibido nos clubes e migrou para as favelas e rolou aquele arrastão famoso em Ipanema… Nesse período a gente já estava discutindo essa questão e foi por causa desse baile, da proibição do baile funk que foi feito o Arrasta Reggae Dance e por aí vai. Uma coisa puxa a outra.

(EA) - Você falou dessa questão do Centro da cidade, o Abdias Nascimento, todo uma galera que faz parte do movimento negro, toda uma participação cultural e política e você falou do Zózimo, não é? E aí como que se desdobrou esse contato com o Zózimo?

(IF) - Então, como eu te falei, a nata da cultura se reunia na Cinelândia, e ali na Cinelândia, em frente ao teatro Rival. E ali tinha o Carlitos, que era um boteco que todo mundo se encontrava no Carlitos pra tomar um gengibre, aí tinha o mestre Darcy, tinha o Zózimo. O Abdias, eu, por conta desse destaque que eu tive na revista e no jornal, eu fui trabalhar pra UNESCO, com um projeto de escola.. Então as pessoas viam muito meu trabalho, meu trabalho teve um destaque nesse período aí -no inicio para o meio da década de 90- E aí eu comecei a fazer um trabalho com o Abdias Nascimento. Todos os eventos que tinham, a Elisa Larkin Nascimento produzia, ela me chamava pra fotografar por que eram eventos onde o Abdias tinha um destaque e ela gostava muito do meu trabalho. E ai, paralelo a isso, eu conheci o Zózimo nessas andanças aí na Cinelândia, o Zózimo, o mestre Darcy do Jongo. Essas pessoas se encontravam, e eu gostava muito de ouvir as histórias que elas tinham pra contar então eu estava sempre por perto, tinha também nessa época um grande fotógrafo chamado Hilton Cobra que ele tinha sido percussionista em um período da pornochanchada, ele trabalhou em vários filmes com o grande Otelo, Oscarito. Mais ele também fotografava e ele nessa época que eu o conheci ele só fotografava, ele era fotógrafo da ABI. Então, ele também fazia parte desse contexto, ele era irmão da Chica Xavier, que é uma atriz -graças a Deus está aí até hoje- e aí essa turma fazia parte desse contexto dos mais velhos da cultura negra e eu gostava de sentar com eles e ouvir as histórias deles e eu ficava até as madrugadas ouvindo eles falarem e tomando minha cervejinha -já tomava uma cerveja legal nessa época- tomando minha cervejinha e ouvindo eles falarem e contarem essas histórias e eu fascinado com aquilo tudo e aí o Zózimo sempre falava: “Não, porque a gente vai criar um lugar de referência de cinema, de cinema negro”. Que um belo dia, alguns anos depois, ele me chamou e falou: “Já estamos criando o Centro AfroCarioca de Cinema e quero que você faça parte”. E aí eu comecei a frequentar a casa, a casa aqui na

Joaquim Silva e comecei a frequentar a casa, e toda semana tinha a sessão de cinema, mas a sessão era promovida dele pra ele mesmo. Ele convidava algumas poucas pessoas pra, verem filmes africanos. E foi nesse período que eu descobri que ele já tinha sido exilado, já tinha ido à África algumas vezes, já tinha rodado em alguns países da África, que ele trazia esses filmes pra mostrar pra pessoas como era a África de verdade, porque até então a África que a gente conhecia era a África que passava na televisão, principalmente a do Tarzan. Anos mais tarde eu fui descobrir que boas partes das filmagens de Tarzan eram feitas aqui no Brasil mesmo e ai cara isso mudou muito minha cabeça, é outra chaves viradas. Assim, eu era um militante negro, da cultura negra, da Black Music, da Soul Music, mas não tinha nenhuma ideia do que era a África. A África pra mim era a África do Tarzan. Um branco, criado por macacos, na savana africana, que ele falava com os animais e os nativos não. Foi o Zózimo que me despertou pra isso, ele falou: "A África não é isso aí não". Então essa é uma outra chave que a gente vira. E aí fui procurar saber o que é a África através dos filmes que ele passava com o Zózimo eu fiz várias viagens até a África nas telas e um dia ele me levou, de fato, para conhecer um pedaço do continente africano, é transformador, assim… e todos aqueles cacos de África que você tem ao longo da tua vida, eles criam um mosaico que vão se encaixando nos devidos lugares. aí você volta e fala: "Agora eu sei o que é o continente africano, ou pelo menos parte dele"; então a importância do Zózimo na minha vida é essa sim. Não tem… eu acho que não tem nada melhor do que você viajar. Mas viajar não é só você sair de um lugar para o outro, de um país para o outro, de um estado para o outro, é você sair do teu estado, do teu país e chegar no outro e poder experimentar a comida, experimentar a bebida, vestir o que eles vestem, andar onde eles andam, cantar aquela música, sabe? Assim, eu acho que foi o Zózimo que me deu esse *start*. Eu já tinha viajado, inclusive antes de ir pra África eu fui pra Europa, aproveitei bastante, fotografei bastante, mas não tanto quanto na África. Eu fui pra África em 2010, olha só a gente estava falando na década de 90, eu fui pra África em 2010, é bem distante mas eu fui preparado pra ir pra África!. Eu fui induzido a conhecer, a ver filme, a conhecer pessoas que vieram da África pra cá antes de eu ir pra lá. Conheci várias pessoas, chefe de estado inclusive, artistas, cineastas.

(EA) - Quem são esses artistas?

(IF) - Cara, artistas plásticos, músicos, a minha trajetória com o Zózimo, ela é muito grande não é, a Biza -a esposa dele, a viúva hoje- ela era uma figura muito ativa no cenário cultural da cidade. Por exemplo, foi ela que construiu o teatro Tom Jobim, que é um teatro que tem dentro do Jardim Botânico, e durante dois anos eu trabalhei no teatro Tom Jobim fotografando todas as peças, todos os shows, todos os eventos culturais que tinham lá. Então, dentro desse período muitos artistas africanos que faziam intercâmbio no Brasil passaram por lá. Então eu vi shows incríveis, eu ouvi cantores e peças teatrais e eu trabalhei muito com teatro,

graças a Deus, tanto no AfroReggae quanto na UNESCO quanto com o Zózimo, eu trabalhei muito com teatro. A minha vida cultural é bem amplificada, graças a Deus. Eu vi muita peça teatral, eu vi muita peça de dança, fui muitas vezes no Teatro Municipal, viajei, vi peça dentro do Barrakancenter em Londres, eu tenho essa bagagem, graças a Deus. É muito difícil você colocar isso no papel ou trazer essa bagagem e construir alguma coisa porque o Brasil é um país que a cultura, ela é rasa, muito rasa, entendeu? Porque não deixam a cultura evoluir, com exceção do Samba, o resto é um pouco superficial. Você pode até aqui, passou daqui, você não pode porque, sei lá, alguém não deixa, não deixa!

(EA) - Você falou dessa questão do Zózimo? Que ele potencializava esse elo do Brasil com a África. Então, se era um propósito dele mesmo, como que era isso? Era um propósito do próprio Centro AfroCarioca de Cinema? Você chega no Centro AfroCarioca de cinema para trabalhar com fotografia, você é convidado para trabalhar com fotografia? E aí qual é o período que você… Você tá desde o primeiro momento da criação do Centro AfroCarioca?

(IF) - É, eu chego já no início mesmo, no início do Centro AfroCarioca de cinema para trabalhar com fotografia, para fotografar as atividades que aconteciam no Centro AfroCarioca de cinema. O Zózimo era um cara que ele já tinha ideia fixa de trazer o cinema africano para educar o Brasil por que ele sabia que o Brasil não conhecia África, não sabia o que era a África. Desde os primeiros filmes, o Zózimo já tinha feito filmes africanos antes mesmo de querer fazer o Centro AfroCarioca de Cinema, ele já tinha trabalhado como ator de filmes africanos. O Zózimo tem uma história fantástica. Assim, de ator a cineasta, a diretor, a produtor, ele escrevia os seus próprios roteiros, ele filmava. Ele era um cara muito, muito versátil. Ele vem da escola de Glauber, ele é glauberiano também. Assim, ele vem do Cinema Novo, ele fez Belas Artes. Ele não era um preto que "ah, foi ator e entrou em ócio" não, sabe? Ele estudou cinema, ele compreendeu cinema, ele quis fazer cinema, ele abdicou dos papéis de ator que davam pra ele, estereotipados, pra fazer seus próprios, criar seus próprios personagens, suas próprias histórias. O Zózimo não era um aventureiro, ele sabia o que ele queria e ele foi à África, ele foi exilado, ele viajou por vários países africanos, e conheceu o FESPACO, que é o maior festival de cinema negro do mundo, que é em Burkina Faso. E ele ficou encantado porque no Fespaco, o festival de cinema ele é tão importante que a abertura do festival de cinema é em um estádio de futebol com desfile cívico, com caças passando no céu, sabe? E a gente não tem noção do tamanho disso, a gente não tem a mínima noção do tamanho disso. O continente africano, já há anos, há anos, muitos anos que tem muitos ricos… muitos, enfim. Isso sem falar da história que data de 2000 anos a.C., uma história de muita riqueza, do continente africano. O Zózimo sabia disso, a gente só foi saber disso a partir dele, foi ele quem nos contou, foi ele que nos mostrou. Por que até bem pouco tempo a grande massa, a grande maioria das pessoas não sabia que o

Egito ficava na África, as pessoas sabem disso há pouquíssimo tempo e muitas ainda não sabem. Então ele criou, ele abriu esse portal, assim, sabe? Aquele desenho animado do portal, que o cara faz e cria, faz uma mágica e abre um portal dimensional e o cara passa de uma dimensão para outra? Foi isso que ele fez com a gente. Foi isso que ele fez com o cinema, não adianta porque ninguém falava de cinema negro, por mais que se fizesse cinema negro no Brasil, ninguém falava de cinema negro com a veemência, com contextualização, com a consciência e com a sabedoria que o Zózimo falou, ninguém. O Zózimo é sim a luz do cinema negro brasileiro. Ele é o cara independente de qualquer coisa. Tivemos Ganga Zumba, Zumbi e vários outros filmes que inclusive ele participou. Mas eram filmes que contavam a nossa história, a história que ocorreu aqui. Ele foi quem trouxe filmes africanos, legitimamente africanos. Ele foi quem criou esse translado entre a cinematografia africana e a cinematografia brasileira, ninguém antes dele. Você pode ver hoje mil festivais de cinema negro, mas se esses festivais não tiverem a humildade, a hombridade de falar "Zózimo Bulbul presente", ele está pecando enquanto festival de cinema negro. Pode ter certeza. Eu estou… Não é porque foi um cara com quem eu trabalhei não. É porque é fato, é fato, é de fato.

(EA) - Você falou dessa questão do cinema negro, não é? O que é cinema negro pra você? Como que você compreende essa questão de cinema negro e quais foram às ideias do Zózimo em criar o Centro Afro Carioca de cinema? Qual era a ideia dele?

(IF) - Bom, Cinema Negro é aquele que conta a história do negro, é aquele que tem na sua narrativa, na sua linha de pensamento, na sua linha cultural a história do negro, a história da negra, a história que se passa em um ambiente onde a maioria são negros. O Cinema Negro também é aquele concebido por um diretor que possa falar da sua própria história, que queira contar sua própria história, ao invés de pegar um livro e contar uma história a partir daquele livro, daquela história que ele leu, que vem da Europa, que vem não sei da onde. Cinema Negro é aquele que cria sua própria narrativa, aquele que fala, sabe daquele cachorro manco que eu tinha quando eu era criança, aquele que fala daquela namorada que sofreu abuso, aquele que fala daquele super herói que eu era quando criança, ou que eu queria ser. O Cinema Negro, ele tem como sua referência a autobiografia, ele pode até falar de outros, mas ele fala de outros iguais. Então, esse é um pouco do Cinema Negro. E o Cinema Negro é aquele que é feito na África, em Angola, em Burkina Faso, em Senegal sabe? Aquele que é feito por eles, por essas pessoas que são oriundas da terra, que são donas da terra. Tem autoestima. Porque acho que a grande diferença do africano, principalmente do senegalês -que foi o que eu vi muito de perto, convivi um período curto, mas convivi- é o cara que tem autoestima, não é? "Não, isso aqui é meu. Essa terra onde eu estou pisando…" Diferente do brasileiro, nós fomos trazidos pra cá, a gente tá tão vulnerável com essa questão que em nome da evolução, em nome do turismo, em

nome da… O trator passa por cima da sua casa, por mais que você tenha comprado a casa, tenha escritura, tenha tudo se "Ah! Vamos fazer uma obra aqui" aí vem o trator e passa por cima, te dá uma graninha e fala "Tchau e benção", entendeu? Você fez outra pergunta?

(EA) Que era a pergunta sobre qual foi a intenção do Zózimo Bulbul ao criar o Centro AfroCarioca de Cinema? E aí como que você enxerga a importância do Centro AfroCarioca de cinema nessa relação com o cinema negro?

(IF) - É, bom a intenção do Zózimo eu acho que eu já tenha respondido. A intenção dele era fazer, criar um portal mesmo e, trazer a África pra perto de africanos ou de afrodescendentes porque a gente ficou muito distante, muito distante da África e o Zózimo.. muito distante e muito sem saber. Muito… não se falava de África na minha família, na sua família, na família dos meus pais, não se falava em África, era papo proibido. Não se falava de África nas escolas, a gente sabe muito pouco, até hoje nas escolas não se fala de África. Foi preciso criar lei para que alguma poeira de África viesse parar aqui, entendeu? Foi necessário criar leis, obrigatórias, mas que também ainda não são cumpridas, ainda não são radicadas e isso é muito recente, fato. Então a intenção dele foi, antes, muito antes, muito longinquamente antes disso, de falar em leis que se obrigasse a história da África, a história do afrodescendente nas escolas. Ele já estava fazendo seu papel, cumprindo seu papel.

(EA) - Você hoje faz parte dos encontros de cinema Zózimo Bulbul? Como você vê os encontros e como que você vê os encontros do Centro Afro Carioca? Antes, com o Zózimo e agora sem a presença dele? No sentido dele estar participando ali, como que você vê essa questão? Como você enxerga o Centro Afro Carioca de Cinema?

(IF) - O Zózimo faz muito falta porque era um braço forte pra caraca, era um braço forte demais. Assim, ele faz muita falta. É… eu acho que ele plantou a semente, regou à planta, a planta deu frutos, flores e foi polinizada e agora outras plantas estão por ai. Eu acho que quando a gente faz um encontro hoje é pra gente muito mais ver os frutos, ver os frutos das outras plantas, do que propriamente os nossos frutos. Assim, eu acho que a gente fica feliz de ver esse Boom aí que está acontecendo, porque leva junto à conscientização. O Zózimo floresce em outros campos, acho que isso é importante pra caramba. O Encontro de cinema, ele perde muito sem o Zózimo, mas ele tem braços fortes, ele tem a mim, ele tem a Biza, ele tem o Mansour , que é um africano que está aí desde sempre, desde o início. Ele tem outros cineastas que vem de África, que vem de Cuba. Ele tem o Rigoberto Lopez, ele tem… que também levam daqui, do encontro, pra outros países e trazem de lá pra cá. Eu acho que ainda é uma troca muito forte e significativa. Só me preocupa a juventude não mergulhar mais assim como você tá fazendo, não

mergulhar mais na história desse legado porque talvez a compreensão fosse melhor e maior e mais justa. Mas nós estamos vivendo em um mundo globalizado e disperso pra caramba também. Nunca imaginei que alguém fosse dizer que Chico Buarque era uma merda, mas a gente tem escutado isso por aí e também tenho muita preocupação de ouvir dizer que o Zózimo não foi nada, que aí eu vou ter que sair na porrada, tem que defender com unhas e dentes. O Zózimo foi tudo, entendeu? E nesse mundo globalizado ele é muito perigoso, muito disperso e muito guetificado. Separar pra dominar é o intuito do dominador desde sempre.

(EA) - Você falou sobre o Boom dessa questão do Cinema Negro, dos encontros e aí uma das coisas que fica se pensando sobre esse Boom tem muito a ver também com a tecnologia e aí vem toda a questão da fotografia hoje em dia, da possibilidade de se fazer filme… Como que você tem visto essa questão da tecnologia, do cinema -hoje os filmes sendo feitos pelos celulares- como que você vê toda essa questão? Da tecnologia, do cinema como possibilidade do fazer cinematográfico?

(IF) - Cara, eu acho fantástico, eu acho fantástico que todo mundo possa experimentar. Eu quando era criança, quando era garoto que tinha lá os meus pedaços de negativo, eu também botava luz, lanterna e projetava pedaços de negativos achando que estava fazendo cinema. Hoje é possível fazer cinema com muito pouco, mas cinema é uma arte muito complexa, muito complexa, sabe? Cinema começa na palavra e termina na projeção. Então, é preciso muita técnica, tem muita matemática no cinema, a fotografia, ela tem muita matemática. A fotografia tem essa relação entre o obturador e o diafragma que é possível compreender. Não é fácil fazer cinema, fazer cinema no âmbito geral da questão não é o que as pessoas estão fazendo. As pessoas estão fazendo filmes, então às pessoas não são cineastas, elas são… tem uma palavra que é até usada muito frequentemente, elas são realizadoras de filmes, de filmes, podemos dizer assim, mas daí a ser um cineasta é uma questão muito complexa porque o cinema, ele é muito complexo. Ela é uma arte que reúne muitas artes dentro. Então pra se dominar o cinema como o Zózimo dominou e como a gente vê grandes cineastas aí dominando é um pouco complicado porque você tem que saber lidar com roteiro, você tem que lidar com tempo e o espaço e a luz e a proporção e a câmera; e a técnica; e a cor e o tempo e, enfim, é muito complexo, é muita matemática. Por isso que os grandes filmes demoram muito tempo pra ficar pronto, essa coisa de fazer cinema em 15 dias, duas semanas, 2 dias… Vamos parar pra pensar. Isso facilita a gente contar nossas histórias, que é fundamental, mas daí a ser cinema, daí a ter esse recorte cinematográfico… calma.

(EA) - Você está falando dessa questão do cineasta e realizador. Tem algum ponto que você poderia destacar que você faz sobre… tem essa diferença entre ser cineasta e realizador?

(IF) - Bom, eu conheço pessoas que, com um celular, conseguiram produzir um filme de cabo a rabo. Do roteiro à produção, passando por várias técnicas, por várias medições, iluminando, produzindo, dirigindo e fez um filme com celular, essa pessoa, eu posso chamar essa pessoa de cineasta. Agora, eu conheço pessoas que com uma câmera na mão, filmou alguns quadros e juntou uma coisa com a outra e narrou alguma coisa e botou uma música e botou um texto e alguém falou alguma coisa e projetou como filme. Pô, bacana, mas se eu for colocar essa pessoa pra discutir cinema, eu vou sentir falta de argumentos técnicos nessa pessoa, entendeu? Já na outra não. Então, assim, vale a pena compreender as ferramentas que se tem na mão e buscar conhecimento cinematográfico porque posição de câmera, posição de personagem, iluminação, profundidade de campo, enfim tudo isso -produção, direção- pra onde o artista vai olhar, vai andar, isso é cinema. Isso é que compõe uma história cinematográfica. Eu tenho visto muitos filmes ultimamente, e eu vejo que muitos filmes ficam muito tempo em uma cena sendo que tem uma hora de duração e ele fica muito tempo ali, parado naquela cena e o vento vai e volta, e passa um carro, passa gente, a cena é linda, mas é chata. Não tem dinâmica. E vejo muitos filmes onde você tem muita dinâmica as pessoas interagem, as pessoas brigam, lutam, se amam, o carro passa, freia, o vento faz a folha dançar, sabe? Aí é cinema. Aí é cinema.

(EA) - Você falou sobre a questão da, da iluminação e tem todo um debate sobre como pode testar a iluminação da pele preta de uma maneira a que venha dignificar, mostrar que não cause uma iluminação que deixe aquele personagem de maneira subalterna. Como que você pensa essa questão da fotografia podendo contribuir nesse processo, pensar a tecnologia também nesse processo?

(IF) - Eu desde sempre, desde que comecei a fotografar, muito cedo eu descobri que o flash era um grande inimigo do meu trabalho, porque eu fotografava pretos e o flash ele fazia aquela luz cheia na cara dos pretos e os pretos ficavam brancos. E sem profundidade de campo. Então isso sempre foi uma preocupação minha e até o momento que eu descobri que eu não precisava de flash para fotografar preto, porque o preto tem uma luz própria, você precisa buscar esse conhecimento técnico da câmera onde você consiga extrair a luz da pele preta sem necessidade de uma luz artificial. E se você usar uma luz artificial, que seja uma luz que favoreça esse preto, que não vá transformar esse preto em uma chapa de aço. Hoje, graças a Deus, a tecnologia ela proporciona mil possibilidades, os próprios flashs hoje são flash dedicados, são flashs que conseguem, compreendem fazem uma leitura, o próprio flash faz uma leitura da pele, da luz, da porra toda. E se você fizer uma pesquisa profunda no flash que você está usando, no flash dedicado que você está usando, ele torna-se mais dedicado ainda. No caso de cinema, de iluminação, nem se fala. Agora, é preciso ter dinheiro, é preciso ter dinheiro.

Porque são tecnologias para além da possibilidade de uma pessoa preta. Isso é muito complicado, da mesma forma que a tecnologia facilita, ela também te condena a ficar em segundo plano em determinadas questões porque não há dinheiro que baste pra fotografia, pra fotografia de cinema, pra câmera, pra iluminação, não há dinheiro que chegue, não há dinheiro que chegue. Cada dia se inventa mais coisa, mais coisas mais caras, mais tecnologia e as tecnologias são muito mais caras, e para isso você precisa ter uma plataforma onde você também coloque tudo dentro para poder trabalhar na pós produção da parada, na edição, e tudo é muito caro, tudo é muito caro. Tem coisas que são baratas, tem coisas que dá pra fazer, agora não vai te dar a qualidade de cinema 8k que já está sendo inventado.

(EA) - Última pergunta: desafio do Centro AfroCarioca de Cinema hoje, quais são os desafio que você vê assim nessa nova conjuntura que a gente está?

(IF) - é se manter vivo não é cara, o Centro Afro precisa se manter vivo, precisa continuar sendo referência e precisa amplificar seus projetos, precisa se aproveitar do nome e de toda a história construída para se fortalecer tecnologicamente, pra facilitar a tua condição de fazer cinema, a minha condição de fazer cinema, entendeu? Então é uma instituição que nesse aspecto ainda comete erro, eu acho que com a bagagem do Centro Afro, a gente pode chegar até o espaço, mas para isso a gente precisa compreender quem é que pode nos levar até o espaço por causa da nossa bagagem, Então(..) e não vai ser aqui no Brasil com a atual conjuntura política que a gente vai conseguir isso não, entendeu? Então o desafio é esse, é se lançar em projetos de estrutura tecnológica, de se transformar em uma escola que dê sustância aos seus assistidos e que possa trazer para dentro pessoas importantes e instituições importantes, tecnológicas e conscientes, escolas importantes de cinema do mundo, não daqui, não só daqui, mas do mundo e era isso que o Zózimo fazia tanto que já tivemos a visita do Spike Lee, de muitos outros artistas e cineastas gigantescos do mundo do cinema, então era isso que ele fazia, era isso que ele queria eu acho que é dessa forma que eu penso, só que tem outras cabeças pensantes dentro do Centro Afro e aí eu não posso também querer tanto sem ouvir as outras pessoas.

FERREIRA, Iêre. Entrevista de Iêre Ferreira concedida à Erickson dos Anjos. Rio de Janeiro, 7 dez. 2020. Entrevista Complementar

(EA) - Ierê como que se dão essas conexões afrodiaspórica em sua jornada?

(IF) - Sobre a viagem que eu fiz pro Senegal junto com o Centro AfroCarioca de Cinema Zózimo Bulbul. Isso aconteceu em 2010, quando o Brasil foi convidado pelo Senegal para o FESMAN. FESMAN é o festival que acontece, se eu não me engano, de quatro em quatro anos no Senegal. É um grande festival de cultura negra, talvez o maior festival de cultural negra no continente africano. O Brasil foi convidado pra ser o país homenageado, no Senegal, nesse ano, no ano de 2010. A delegação brasileira constava, constou mais de 360 integrantes. Vários grupos de cultura negra que existem aí pelo Brasil como: o grupo Olodum, a bateria do Império Serrano e passistas, a banda da Sandra de Sá e da Rita Ribeiro e de vários outros artistas que compõem esse quadro de cultura negra que o Brasil tem. Entre todos esses grupos, também, tinham grupo de teatro, grupos de danças, bandas(..) enfim e o Centro Afro Carioca de Cinema que é grupo especificamente de cinema. De cinema negro! Eu, como eu faço parte do Centro AfroCarioca de Cinema, eu fui um dos contemplados desse grupo. Então, eu pude integrar essa delegação brasileira que foi ao Senegal para participar do FESMAN, que é esse grande festival de cultura negra que acontece no Senegal de tempo em tempos. Em dezembro do mesmo ano, nós partimos para o Senegal. Eu fui no grupo relativamente pequeno. Tive sorte, inclusive, de ir daqui para São Paulo, e de São Paulo até África do Sul, mais especificamente Joanesburgo, e aonde nós tivemos de ficar dois dias, para de lá, sim,pegar o voo para Senegal. Apesar desse pouco tempo na África do Sul, é (..) deu para dar uma olhada muito rápida em Joanesburgo. Depois seguimos para o Senegal, mais especificamente para Dakar. Nessa viagem, meu trabalho era fazer, além do registro das coberturas fotográficas das filmagens que a nossa equipe fazia, os stills, os trabalhos das filmagens que a nossa equipe fazia. Eu, também, tive liberdade pra fotografar, um pouco, pelas ruas do Senegal. Tive a oportunidade, de passar um dia passeando na Ilha de Gorée e, também, conheci o monumento né. Fui na inauguração do monumento ao renascimento africano que foi, honestamente, é um espetáculo. Duas coisas fantásticas que eu pude presenciar: foi a visita ao monumento e a Ilha de Gorée no Senegal. Isso foi muito marcante na minha vida. MAIS MUITO MARCANTE NA MINHA VIDA! Nós podemos participar de palestras. Muitas palestras! Muita gente interessante falando questão da cultura negra, desenvolvimento negro pelo mundo, sobre a diáspora africana, conhecemos vários vilarejos, fomos à praia, é enfim..participamos de muitos shows, muito eventos. Ficamos no resort muito legal, tinha uma praia dentro da própria área do resort, que agente podia frequentar, e foi muito legal! O hotel que nós ficamos era o hotel onde ficavam boa parte dos brasileiros, dos grupos, e isso foi muito interessante por que nós podíamos conviver no dia dia. Sempre terminava os trabalhos e agente se encontrava no bar na piscina do resort e era uma festa. A gente batucava e os africanos participavam junto com a gente. Foi muito interessante! Foi uma vivência única, foi momento único, que eu graças à deus pude presenciar

e trouxe alguns bons registros. É isso! Eu recomendo que todas as pessoas possam um dia pisar em solo africano, como eu pisei. A sensação é maravilhosa! Eu só tenho a agradecer ao CentroAfroCarioca de Cinema, Zózimo Bulbul, a Biza Viana e todo nosso grupo, sabe, por esse momento mágico que pude ter na minha vida. O Zózimo, de fato, abriu os portais mágicos do continente africano para todos nós que participamos do Centro AfroCarioca de Cinema.

Aplicamos como convenções nas transcrições, sugetões do autor da dissertação junto a versão apresentada por Tannen &Wallat (2002) que respeitarão as seguintes legendas:

(..)	Pausas breves
(...)	Pausas longas
Ênfase	Letra maiúscula
Negrito	Nomes dos filmes

CARTA ABERTA AO PRIMEIRO
FESTIVAL MUNDIAL DAS ARTES NEGRAS
DACAR, SENEGAL, 1966[83]

Tempo Brasileiro diverge teoricamente de posições formuladas pelo fundador e diretor do Teatro Experimental do Negro. Mas, assegura-lhe em reconhecimento ao seu esforçado pioneirismo, o direito de pronunciar livremente a sua palavra rebelada.

Neste instante em que artistas e intelectuais negros procedentes de todas as partes do mundo se reúnem em Dacar, no Senegal, e inauguram o histórico encontro dos vários ramos da frondosa árvore cultural gerada no solo africano, deseja o Teatro Experimental do Negro (TEN), do Rio de Janeiro, significar a seus ilustres participantes –irmãos de sangue e de militância artística –ardentes votos de feliz êxito em seus trabalhos. Os artistas do TEN não foram distinguidos com a honrosa investidura de integrar a delegação oficial que nosso país enviou a esse magno conclave. Somos, pois, os compulsoriamente ausentes. Ausentes de corpo, mas presentes em espírito, e daqui lhes enviamos, com nossa integral solidariedade, as saudações mais calorosas e fraternas.

Queridos irmãos: a exclusão do Teatro Experimental do Negro –TEN –é fato que não devemos estranhar. E se o lamentamos, não o fazemos por nós mesmos, mas pela excepcional oportunidade que o Brasil teria de ratificar perante o mundo sua tão decantada democracia racial. O que foi enviado, infelizmente, representa uma amostra não significativa da exata situação ocupada pelo negro no território das artes no Brasil. Nossa exclusão nada tem de surpreendente. Surpreendeu, e muito, foi a ausência de seriedade e de idoneidade dos responsáveis pela seleção. Entretanto, previmos esse desfecho com muita antecedência, e conosco o esperaram aqueles que acompanham, com atenção e honestidade, o desenrolar das especialíssimas relações entre pretos e brancos em nosso país. Aos que ignoram nossos precedentes históricos, seja-nos permitido lembrar que a benignidade da escravidão brasileira não excluía o africano da brutalidade física, além da violência moral inerente ao regime. Sob tais condições, quase sozinho, ele foi o autor do soerguimento de nossa estrutura econômica. Exerceu forte e incontida influência cultural. Advinda, porém, a abolição da escravatura, não lhe permitiram, ao contrário de tanta proclamação romântica, que o novo brasileiro livre gozasse plenamente a cidadania que se lhe outorgava na letra das leis. Herdeiros de privilégios sobreviventes do antigo regime, ainda agora usufruem o direito consuetudinário de

[83] https://issuu.com/institutopesquisaestudosafrobrasile/docs/br_ipeafro_ten_en_mn_14- Acesso em 18/05/2021

manipular o negro, material e espiritualmente. Nenhuma outra comunidade negra, fixada em país de civilização ocidental, talvez sofra de maneira tão trágica a pressão de um meio social só na aparência totalmente favorável. Pois desde o recôndito do seu procedimento, esse meio mantém vigilante e severa censura aos esforços de afirmação do negro e de sua tomada de consciência. Não querem o negro brasileiro assumindo sua negritude. No pelourinho da ingenuidade vegetativa, ele é mantido alheio às implicações decorrentes do lúcido conhecimento de sua origem cultural e dos valores que, ainda antes de se tornar brasileiro, o negro já oferecia ao enriquecimento do humanismo, alargando seus horizontes. O ponto mais alto da reflexão e do balanço dessa contribuição humanística da raça negra, e o instante de fixá-la na curva da história humana, é sem dúvida o 1o Festival Mundial das Artes Negras. Os valores da cultura negra-puros ou tecidos a outras expressões culturais - se defrontam se confrontam, e se criticam reciprocamente, na obra dramática e humanística de sua complementação. O mundo creditará aos promotores, ilustres e anônimos, do Festival, o seu reconhecimento. Gratos somos à visão e firmeza de seus líderes e figuras paradigmáticas da negritude*, o Presidente Léopold Sédar Senghor, os poetas Aimé Césaire e León Damas, e o escritor Alioune Diop.

A ideologia da brancura

É preciso desvelar a realidade imediata do negro com espírito de objetividade e coragem. Sem contemplações sentimentais. Deslindar essa realidade das mistificações e despistamentos que a envolvem, é tarefa de civismo e humanidade. Sejamos, pois, incisivos e diretos. Há que tomar precauções ao se ouvir falar em "integração racial" no Brasil. Sua significação é muito relativa e restrita. É certo que os negros não sofrem, atualmente, qualquer agressão física ou legal. Mas quer isto dizer integração efetiva? Absolutamente não. Repercute em nós, os negros, mais como um jogo verbal, eufemismo dissimulador de um ideal secreto. Um desejo subjacente, em nossas camadas ditas superiores, de branquificar o nosso povo. Daí uma política de manutenção do negro "em seu lugar", com franquias em certas áreas como o futebol e o samba. A indústria do pitoresco existente em vários mercados do mundo se mantém, entre nós, pela comercialização dos produtos que o negro cria para o Carnaval. A alegria vital do negro, seu pendor coreográfico, seus cantos, ritmos e cores, transformados em mercadoria exótica, instauram novo tipo de exploração. Com a vantagem de ajudar a manter o estereótipo do "negro bom", que não cria casos. Mantendo-se na linha, sem projetos mais ousados e ambiciosos, esse negro recebe homenagens, é endeusado como o legítimo representante da arte negra urbana numa sociedade em transição como a nossa.

Sabemos os riscos que estamos correndo ao fazer esta denúncia. Nos qualificarão de ressentidos ou de frustrados. Outros partirão para o adjetivo infamante da tática do emudecimento: é um negro racista.

Mas que somos na verdade? Que temos feito nesses mais de vinte anos à frente do Teatro Experimental do Negro? Simplesmente isto: acreditar que nossas leis existem para valer. Acreditamos na igualdade de todos os cidadãos brasileiros, sem distinção de cor ou de raça, inscrita na Constituição da República; somos obedientes à nossa Lei de Segurança Nacional, que proíbe a pregação e o estímulo do ódio entre as raças; temos por escudo a Lei Afonso Arinos que pune o crime da discriminação racial e de cor.

Nossa missão tem sido a cobrança da execução do que nossas leis determinam. Tudo aquilo que explícita ou implicitamente contrarie nossos princípios jurídicos tem merecido nossa denúncia e repulsa, pois fere a paridade democrática, atentando contra o que há de mais profundo na alma cristã do povo brasileiro. Democracia racial é a garantia do direito do negro continuar sendo negro, do branco ou do amarelo continuar sendo branco ou amarelo, se assim o desejar. Por uma opção livre. Sem coações, mesmo camufladas. Esse tipo de filtro, de capilaridade social, configura-se como uma verdadeira ideologia da brancura ameaçando a convivência interracial pacífica. Em estudo denominado "Patologia social do 'branco' brasileiro", o sociólogo Guerreiro Ramos indica a gravidade do fenômeno que qualificou de morbidez, e não morbidez do negro. Nem só no passado, mas no presente, intelectuais brancos têm criticado os aspectos negativos de nossa convivência racial. Entre outros, citemos os sociólogos Florestan Fernandes, René Ribeiro, Roger Bastide, Arthur Ramos (falecido), os parlamentares Hamilton Nogueira e Afonso Arinos, que já se manifestaram sobre essa espécie de insidioso racismo brasileiro (dissimulado, envergonhado, eficiente).

Nossas observações, fugindo à colocação subjetiva e interpretação unicamente pessoal, têm seu apoio e substância em declarações de autoridades do Ministério de Relações Exteriores que, na imprensa carioca, se externaram sobre a representação do Brasil ao Festival. Para escolher nossa delegação oficial o Exmo. Sr. Presidente da República nomeou uma comissão de cúpula, entretanto, uma espécie de subcomissão ou grupo de trabalho foi que realmente se desincumbiu da tarefa. Um dos membros desse grupo de trabalho, com o endosso dos demais membros, redigiu um documento de justificação das normas que orientaram suas resoluções. Esclareça-se que o grupo funcionou sob a inspiração e controle direto do Departamento Cultural do Ministério do Exterior, ou Itamarati.

Sabemos que o fato social se acha umbilicalmente ligado a conceitos de valor variáveis. Quando, por exemplo, as forças mais atuantes e criadoras da arte negra brasileira são vetadas da delegação oficial, o documento, que reflete a opinião do Departamento Cultural, alega que isso resultou da exigência de um "critério de integração nacional". Ainda que rápida e superficialmente, focalizemos a preliminar "integracionista". Será válida, no caso presente, a alegada "integração"? Integração são direitos e oportunidades iguais a todas as partes integradas. Onde estão, no grupo de trabalho, os representantes autênticos da cultura negro-brasileira? Somos oitenta milhões de brasileiros, dentre estes, cerca de trinta milhões com

sangue africano. E que se saiba, nem ao menos um único, não alienado de sua cor e de seu grupo étnico, participou dos trabalhos do Departamento Cultural. Agora, o mais grave, lesivo e ofensivo: os artistas negros não foram ouvidos nem consultados em assunto de que são parte integrante. Menosprezaram sua pessoa humana, desdenharam sua arte. Tudo se consumou nos velhos moldes paternalistas, decisões foram tomadas, definiu-se o que é e não é arte negra ou o que eles supõem seja arte negro-brasileira, com a mais absoluta marginalização e desprezo aos militantes dessa mesma arte. Alguns, como o poeta Solano Trindade, o maestro Abigail Moura, e os pintores Cléo e Wilson Azevedo Sérgio, condenaram pelos jornais a forma arbitrária das escolhas. Esqueceram-se, aqueles negros reivindicadores, que os juízes itamaratianos de arte negra são infalíveis, onipotentes e irreversíveis em seus julgamentos culturais. Negro não fala. Não protesta. Aceita cabisbaixo o fato consumado. Já não é uma felicidade para ele andar solto por aí, com direito a fazer seu samba e seu jogo de bola?

Os exclusores do Itamarati

Advertimos que a focalizada posição do Itamarati não se prende à circunstância atual, nem é da responsabilidade do nosso governo. A atitude malévola da casta do Itamarati em relação ao negro é uma constante, uma norma observada desde longa data e que se cristalizou em tradição. Usam, naturalmente, para justificação do injustificável, uma linguagem refinada e erudita, como essa do documento. Mas, como não temos temor reverencial nem a nomes, nem a palavras, nem a instituições públicas que são também nossas, opomos ao critério do grupo de trabalho mentalmente esclerosado do Departamento Cultural, dirigido pelo Sr. Dayrell de Lima, o nosso bom senso, nossa vivência de brasileiros e de negros.

Nem só o Teatro Experimental do Negro foi vetado da delegação oficial. Também o foram a Orquestra Afro-Brasileira, o Ballet Folclórico Mercedes Batista, o Teatro Popular Brasileiro. Por sua longa e provada atuação no campo específico das artes negras –erudita e popular –e outras fossem as condições vigorantes, estas organizações teriam lugar prioritário e cativo em qualquer delegação oficial dessa natureza. Assinalemos que o Presidente Senghor, quando em visita ao Brasil e após ouvir a Orquestra Afro-Brasileira, manifestou enfaticamente o seu desejo de vê-la em Dacar no Festival. O documento considera a música dessa orquestra uma espécie de "fossilização". Dir-se-ia ter havido, em relação a essas entidades, uma intenção punitiva na sua exclusão. Pois o documento estigmatiza a "volta às origens" como um artificialismo que não representa o "valor vivo e presente do nosso patrimônio africano". Indaguemos, porém, qual a essência do Festival. Ela foi definida pela sabedoria a dos seus organizadores: o primeiro dos seus quatro objetivos principais "é fazer conhecer a contribuição do que o Presidente Senghor chama de Négritude à civilização universal", e, em consequência, "permitir aos artistas negros deste lado do Atlântico um retorno

às fontes". Tais objetivos foram frustrados pela conduta do Itamarati, que ainda por cima, tenta confundir o assunto. Finalizando seu documento, diz que "a componente africana tem, no Brasil, condições para a realização da essência do conceito da negritude". É o morde e sopra, a má consciência ou a falta de consciência.

Em sua aparente contradição, o documento é um modelo de lógica e coerência. Com a exibição dessa ginástica verbal, o Departamento manteve longe de Dacar aqueles que poderiam, talvez, enegrecer em demasia nossa contribuição artística "integrada". E prosseguindo nos argumentos, a justificação menciona sua "visão prospectiva", a "extrema mobilidade social", num país em emergência como o nosso, o "larguíssimo processo de aculturação" aqui verificado, para, enfim, concluir: "Não se propõe, para o Brasil, qualquer problema de ressurreição ou 'animação de fundos' na fixação dessa contribuição", mas sim a "permanência de valores negros sob o denominador comum da aculturação". É o caso de se perguntar: por que, a prevalecer tal critério, o Brasil enviou uma delegação a Dacar? Para demonstrar a branquificação do negro? Para a casta itamaratiana não há negros nem negritude entre nós. O drama profundo de nossos ancestrais trazidos em navios negreiros da África não deixou rastro nem lembrança. Não teve continuidade, não encontra eco na alma do negro contemporâneo. No documento, o negro do nosso tempo só existe ao nível do samba, capoeira, cozinha baiana. Uma senzala melhorada. Tanto assim é que organizaram um volume sobre a "Contribuição da África à civilização brasileira", especialmente para o Festival, e nenhum artista ou escritor negro teve participação em sua autoria. Sabemos que nesse livro não há a mais leve menção à existência de um teatro negro de arte e um teatro popular de negros. Os que escreveram a respeito do negro brasileiro podem até ser excelentes escritores. Mas o Festival exige que o negro seja visto por ele mesmo. Exige que não haja intermediários. Os autores naturais de um livro com essa destinação deveriam ser, por exemplo, um crítico literário como Fernando Góes, um poeta como Oswaldo Camargo, um crítico de cinema como Ironides Rodriges, um sociólogo como Antônio Alves Soares, um pintor e crítico de artes plásticas como Barros, o Mulato, um estudioso dos cultos negros do Recife como Vicente Lima, um estudioso dos cultos afro-cariocas como Sebastião Rodrigues Alves, um dramaturgo como Romeu Crusoé. Relegada mais uma vez a segundo plano, desprezada outra vez, a legítima consciência afro-brasileira.

Negro "aculturado" e negro"assimilado"

Já estão fartamente desmoralizadas as conotações domesticadoras que, na prática, assumem certos conceitos sociológicos como os de "mobilidade social", "aculturação" e "assimilação". Tais expressões são insistentemente evocadas no documento itamaratiano. Sem pretensão de cientista ou de sociólogos, assim de passagem, fixemo-nos um instante no tópico

da “mobilidade social”. Será ela algo real, verdadeiro e extremo como foi dito? Assim como a “integração”, a “mobilidade” impõe a exigência da reciprocidade para ser efetiva. Mas, observando o critério do Itamarati, formulemos a hipótese de um grupo de trabalho organizador de uma conferência diplomática na África do Sul: para sermos consequentes, quem deveria figurar como membros desse grupo? Em nome das alegadas “integração” e “mobilidade”, outros não poderiam ser que os exclusos do Festival: os artistas Grande Otelo, Ruth de Souza, Léa Garcia, Milton Gonçalves, Jorge Coutinho, Áurea Campos, Zeni Pereira, Dalmo, Tião e muitos outros notáveis intérpretes negros de teatro dramático. A lógica do absurdo, erigida em método de definição e seleção artística, não é da nossa responsabilidade. Nossa é a óbvia constatação de que, apesar da “extrema mobilidade social”, o negro –como grupo –não tem oportunidade sequer de ultrapassar a cerca invisível que o mantém prisioneiro nos mais baixos desvãos de nossa escala social. A categoria da “mobilidade” confere trânsito e ascensão, aliás desnecessariamente, aos negros excepcionais; mas contra estes não prevalece muralha capaz de interceptar ou minimizar a projeção do seu gênio.

Não sejamos, porém, injustos e parciais: a mobilidade funciona, sim. Para certo tipo de negros-os “negros aculturados” ou “negros assimilados”. Estes recebem estímulo, apoio, fazem carreiras. Muita vez atingem o topo da escala social. No topo ou em qualquer degrau da sociedade, os “aculturados” ou “assimilados” se prestam ao triste papel de símbolos e rolha. Símbolos das franquias de nossa “democracia racial”. Rolha que nosso mecanismo de controle social usa para amordaçar e ameaçar aqueles que promovem a denúncia das imperfeições, dos pontos negativos de nossa convivência interracial. Os negros e mulatos “aculturados” exercem com dignidade seu papel. Colaboram na manutenção dessa equívoca democracia racial. Ridicularizam a negritude, pois só compreendem e admitem “valores negros sob o denominador comum da aculturação”, o que importa na própria negação da originalidade e perenidade desses mesmos valores.

Que significa, na prática, aculturação e assimilação? Todos nós o sabemos: é a abdicação do seu mundo interior que os colonialistas exigem do homem colonizado como passaporte à nacionalidade metropolitana. Após se exonerar do seu elenco das crenças, repudiar suas vivências mais caras e profundas, se possível fosse suprimir até no seu inconsciente as marcas de sua herança cultural de berço, o negro se encontra apto a ingressar na vida nova. Depurou-se no banho lustral da brancura. Verificou-se a catarse, ele é um epígeno, ser quimicamente modificado. De negro só resta à cor da pele: por dentro leva jubilosamente a brancura da alma dos brancos. Do ponto de vista brasileiro, tal colocação se reveste de suma gravidade. Institucionaliza-se a injustiça-a injustiça que, ferindo para além da carne, atinge o espírito do homem. Compulsão intolerável, é a semente do ódio. Brasileiros conscientes que somos, não temos poupado nossa pessoa, e nenhum sacrifício nos tem atemorizado, quando se trata de alertar a consciência nacional e os responsáveis pela harmonia social verdadeira a

respeito das consequências imprevisíveis a que nos pode conduzir a prática reiterada e sistemática dessas agressões. Não permitamos que a semente do ódio encontre terreno fértil nem aqui nem em qualquer território do mundo.

O que tem sido o Teatro Experimental do Negro

Este tem sido, meus irmãos, o trabalho que há mais de vinte anos vem realizando o Teatro Experimental do Negro. Antes de nosso aparecimento, em 1944, negro não pisava palco de teatro dramático. Quilombo, uma revista editada pelo TEN, certa vez perguntou a Nelson Rodrigues, o nome mais importante da dramaturgia brasileira, quais, a seu ver, as razões da ausência do negro em cena. Respondeu: "Acho, isto é, tenho a certeza, de que é pura questão de desprezo. Desprezo em todos os sentidos, mas físico, sobretudo". Após outras considerações, arrematou o branco autor de Anjo Negro "... quando uma peça exige o elemento de cor, adota-se a seguinte solução: brocha-se um branco. Branco pintado, eis o negro do teatro nacional". Tiveram bom êxito os esforços do TEN nesse setor. Formou e lançou uma geração de artistas, intérpretes dramáticos da melhor categoria, hoje integrados no teatro e cinema brasileiro. Também dançarinos, coreógrafos, cantores, tamboristas, tendo já alguns deles, em companhias independentes, excursionado em países da Europa. Inspiramos e estimulamos a criação de uma literatura dramática para artistas de cor, e algumas peças figuram em nossa antologia de teatro negro-brasileiro intitulada Dramas para negros e prólogo para brancos Nesses textos, a capacidade trágica e o lirismo do negro assumem papel dominante. O negro é o protagonista, é o herói. Antes do TEN ele somente figurava em papéis subalternos ou decorativos. Nós liquidamos com a fase do negro folclórico, do negro exótico. Promovemos o 1º Congresso do Negro Brasileiro, conferências, convenções, cursos, concurso de artes plásticas sobre o tema do Cristo Negro, tudo no sentido de oferecer ao elemento afro-brasileiro oportunidades de conhecer seu papel na sociedade brasileira, e a consciência de sua herança cultural africana, à qual somos fiéis dentro de nossa brasilidade. Esforçamo-nos para a fixação de um tipo de beleza através dos concursos da "Boneca de Pixe" e da "Rainha das Mulatas", com o senso pedagógico de educação do gosto estético popular. A cantora da Ópera de Paris, nossa Maria d'Aparecida, é um belo exemplo do alto nível desse concurso.

Sem nenhum contato, desligados materialmente, ignorando o que se fazia fora de nosso país, mantivemo-nos fiéis ao apelo telúrico, ao chamado primitivo. Ao fermento africano, à negritude, enfim, a qual, já o disse alguém, antes de um tema ou uma abstração conceitual, é o nosso jeito de sermos homens, nossa ótica do mundo que nos rodeia. E tudo o que jeito e ótica têm de mais profundo e intocável. Por isso, segundo o poeta, nos reconhecemos mais pelo olhar que pelo idioma. Daí ser irrelevante o argumento da língua diferente para justificar a exclusão de artistas dramáticos da delegação oficial. Esqueceram-se da valiosa experiência

do Teatro das Nações, em Paris, ou subestimaram a sensibilidade e inteligência da plateia de Dacar.

Vamos enviar cópia desta carta aberta ao governo do Senegal, assim como também cópias idênticas serão enviadas à UNESCO e à Sociedade Africana de Cultura (SAC, Paris), também responsáveis pela organização do Festival.

Irmãos:

A diáspora negra foi o acontecimento mais trágico da história do homem. Fomos arrancados pela violência do coração da África-de nossos deuses, costumes, de nossos afetos-e vimos habitar o Brasil, Cuba, Venezuela, Porto Rico, Haiti, Estados Unidos. A história guarda nossa história nesses quatro séculos e, hoje, convocados pelo Senegal livre, por nossa Mãe-África libertada, realizamos a ansiada viagem de volta. Desde cidades tentaculares como Nova York ou São Paulo, dos canaviais cubanos, dos bananais da América Central, dos cafezais colombianos, do fundo das minas, dos poços petrolíferos, das usinas, ou dos mistérios da Bahia e Porto Príncipe, regressamos com nossas lágrimas e nosso riso. Enrijecidos na experiência de sangue, de força, de luta, de sofrimento –construímos um mundo novo, uma civilização nova –, comparecemos a esse 1o Festival Mundial das Artes Negras para confirmar nossa fidelidade às origens que estes quatro séculos de escravidão não conseguiram anular. Fomos negros ontem, somos negros hoje, seremos negros amanhã.

Nós, os negros brasileiros, artistas, poetas, intelectuais, músicos, nós, os exclusos fisicamente de Dacar, não nos sentimos ausentes. Em cada passo de dança que se executar no Festival, nós também estaremos dançando. Estaremos presentes em cada palpitação, na poesia e na música que se ouvir. Somos testemunhas oculares, pois nosso rosto está impresso para a eternidade nas máscaras que se exibirão. Somos a Negritude. E Negritude é a própria onipresença para aqueles que a assumem e a amam. Sobre as diferenças de idiomas, acima das distâncias territoriais e das nacionalidades, os veios da diáspora, em movimentos concêntricos, se reintegram no grande mar escuro dessa mágica Negritude que nos manteve no espaço e no tempo unidos e irmãos.Em comovido afeto nos despedimos.

Rio de Janeiro, 31 de março de 1966.

Teatro Experimental do Negro

Abdias do Nascimento, Presidente.