

## A quem interessa um “cinema negro”?

Júlio César dos Santos<sup>1</sup>  
Rosa Maria Berardo<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo busca construir algumas indagações que possam direcionar o leitor a interpretações do que sejam construções visuais identitárias, e entre elas, a identidade negra representada pelas imagens mostradas pelo cinema, sob a forma de narrativa visual. Poderíamos dizer que, como forma de manifestação da cultura visual, o negro tem no cinema uma imagem singular e própria? É possível vislumbrar uma imagem construída a partir de um complexo tecnológico produtor de símbolos sociais, políticos, econômicos, históricos, culturais e subjetivos representado pelo cinema, que se complexifica quando se recorta dele a categoria da negritude. A quem interessa um “cinema negro”? Mais do que propriamente responder a isto, buscamos identificar a posição de sujeito a partir da qual se visa um “cinema negro”.

**Palavras - chaves:** identidade, cinema, negritude, representação, narrativa

**Abstract:** This article seeks to build some questions that might direct the reader to interpretations of what may be identity visual buildings, and among them, the black identity represented by the images shown by the cinema, in the form of visual narrative. We could say that, as a manifestation of visual culture, the black film has a singular image and proper? It is possible to discern an image built from a producer by a technological, social, political, economic, historical, cultural and subjective complex symbols represented by the film, which is more complex when it cuts as a blackness category. Who is interested in a "black cinema"? More than try to respond this, we attempt to identify the subject position from which it seeks a "black cinema".

**Keywords:** identity, cinema, blackness, representation, narrative

### Introdução

A indagação proposta pelo título deste artigo intenta apontar para uma reflexão que parte do princípio que o cinema pode ser classificado e que esta classificação é realizada por alguém interessado em diferenciar estéticas, poéticas e atividades inerentes ao cinema realizado por indivíduos ou coletivos que compõem uma epistemologia. Assim, pode-se dizer que se o cinema recebe algum tipo de classificação, ela ocorre internamente a um campo, o cinema, que pode assim ser fracionado ou fissionado em categorias que tem sido comumente denominadas de

---

<sup>1</sup> SANTOS, J.C. Mestre em Tecnologia pela Universidade Tecnológica Federal de Paraná, doutorando em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, Programa de Pós Graduação em Arte e Cultura Visual; [juliomarcu@gmail.com](mailto:juliomarcu@gmail.com)

<sup>2</sup> BERARDO, Rosa Maria. Pós Doutora em Cinema pela Universidade do Quebec ; Professora da Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, Programa de Pós Graduação em Arte e Cultura Visual; [rosa@rosaberardo.com.br](mailto:rosa@rosaberardo.com.br)

gêneros, estilos, autorias, escolas, nacionalidades, e mesmo etnias; ou seja, características que definem identificações e diferenciações que dão corpo a um território de pertencimento, quase sempre provisório e questionável. Assim pensado, pode-se dizer que a denominação “cinema negro” corresponde a uma intenção interessada ou a uma identidade produzida, de certo modo, arbitrariamente. Esta categorização tem existência histórica e tem sido citada ao longo de um determinado tempo, tempo este que se confunde com a própria história do cinema, neste caso percebido como uma poética que se produziu a partir do momento em que o homem buscou reproduzir o movimento vivo através da sucessão de imagens.

Mas isto não responde à indagação, nem mesmo a justifica.

Há um “cinema negro”, quer dizer, esta expressão foi cunhada por alguém e em determinadas circunstâncias – tempo, espaço, contexto político, cultural, tensões sociais e outros elementos, em que se incluem as diversas subjetividades dos agentes interessados nessa denominação. Afirmar isto é assumir uma condição de consciência, também interessada, de pesquisadores que se dedicam a traçar cartografias em que a negritude é central, tendo como lente a poética visual, no caso representada pelo cinema. Ou seja, a pergunta se justifica como parte de um espectro mais amplo, ou mais acurado que é pesquisar a “auto-representação da mulher negra no cinema” – título provisório de uma tese de doutoramento na qual se busca identificar e diferenciar identidades que se produzem poeticamente através da visualidade cinematográfica, em que se detecta que isto se dá no embate e tensão social do que significa ser mulher, negra, fazer cinema, e se auto-representar por uma poética visual que a classifica também como artista. Portanto, a indagação: a quem interessa um “cinema negro” é necessariamente uma questão política de afirmação, negação, contestação, reificação, ou seja, de negociação de sentidos e significados, através dos signos poéticos que compõem um ética e uma estética a que se denomina cinema.

Ao percorrer a história do cinema, encontramos já desde a época que se convencionou denominar como o seu surgimento enquanto objeto filme, mas, de fato, desde a pré-história os seres humanos tem buscado reproduzir o movimento sob alguma espécie de registro. Acredita-se que as figuras e desenhos encontrados em Altamira, Lascaux ou Font-de-Gaume representem formas primitivas de cinema, uma vez que

À medida que o observador se locomove nas trevas da caverna, a luz de sua ténue lanterna ilumina e obscurece parte dos desenhos (...) Então, é possível perceber que, em determinadas posições, vê-se uma determinada configuração do animal representado (...), ao passo que, em outras posições, vê-se configuração diferente do mesmo animal (...). E, assim, à medida que o observador caminha perante as figuras parietais, elas parecem se *movimentar* em relação a ele (...) e toda a caverna parece agitar-se em imagens animadas. (MACHADO, 1997, p.14)

O que Machado busca demonstrar é que a idéia de cinema, como imagem em movimento, já se encontra presente na intencionalidade expressiva da humanidade desde que desenvolveu mecanismos e

instrumentos de registro da realidade ou de sua imaginação. E ainda, se pode citar, que antes da invenção técnica do cinema como imagens fotográficas em sucessão projetada pela luz num jogo de transparências e opacidades que produzem formas, volumes e perspectivas, as experiências com o “teatro luz”, as “projeções criptológicas”, a “lanterna mágica”, os “panoramas”, os experimentos com a persistência retiniana, os exercícios de decomposição do movimento (MACHADO, 1997), que no final do século XIX culminaram com o invento dos Irmãos Lumière.

Ao longo de pouco mais de um século, a partir da data que se convencionou denominar como surgimento do cinema, o desenvolvimento técnico e tecnológico, bem como as abordagens estéticas passou por grandes transformações, em que a imagem digital se apresentou como ponto de virada, principalmente pela acessibilidade, tanto quantitativa quanto qualitativa. Este fato possibilitou que o cinema pudesse ser realizado por um número cada vez maior de pessoas, nas mais diversas condições e situações; revolucionando de modo inegável a poética visual do século XX e XXI.

## **Cinema e Identidade**

Ao tratar o cinema como um campo ou um modo de identificar ou diferenciar determinadas categorias de objetos ou de realizadores, pode-se incorrer no erro de simplificar tais categorizações em função da imagem que nos é mostrada, isto significando dizer, que se temos um filme em que certas unidades de análise podem ser evidentemente encontradas se possa classificá-los como um gênero delimitado relacionado a um estilo autoral e a seus inspirados seguidores.

Segundo Aumont & Marie,

Os gêneros passaram a definir as mais diversas formas de arte: pelo enredo (...), pelo estilo (...), pela escritura (...). Por outro lado, os gêneros só tem existência se forem reconhecidos como tais pela crítica e pelo público; eles são, portanto, plenamente históricos, aparecendo e desaparecendo segundo a evolução das próprias artes. (2003, p.142)

Falando especificamente do cinema, Aumont & Marie afirmam que o gênero está “fortemente ligado à estrutura econômica e institucional da produção”, o que significa dizer que alguns destes (como o western, a comédia ou o melodrama) foram mais explorados em determinadas épocas que em outras, em função da preferência do público etc.

Um “cinema negro” não parece, entretanto, enquadrar-se nesta concepção de gênero, aproximando-se mais da visão de Williams que enfatiza que a questão envolve complexas relações entre as diferentes formas de processo material social, inclusive, relações entre processos históricos e culturais nas diferentes artes e formas de obra, o que, segundo ele, é parte de qualquer teoria marxista:

O gênero, sob este ângulo, não é um tipo ideal nem uma ordem tradicional nem uma série de regras técnicas. É na combinação prática e variável e até mesmo na fusão daquilo que constitui, abstratamente, diferentes níveis do

processo material social, que o gênero tal qual o conhecemos, se transforma num novo tipo de evidência construtiva. (WILLIAMS, 1979, P. 184)

Deste modo, pode-se inferir que ao se falar de um “cinema negro” não se está referindo a um gênero e que, talvez, a idéia de identidade possa responder de forma mais efetiva a esta classificação nos termos propostos por Hall, Gertz e outros, em que a identidade aparece imbricada numa rede de relações sociais, históricas e culturais que ultrapassam a classificação de um estilo para mostrar-se como uma categoria. Geertz propõe “a interpretação das culturas”, defendendo a idéia de que a cultura é uma ação simbólica, e a que a preocupação analítica do pesquisador deve ser o “significado”. Ele assim o resume:

O conceito de cultura que eu defendo (...), é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significado que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. (1989, p. 15).

O que pode ser complementado pelos pensamentos de Hall sobre a “centralidade da cultura”:

A cultura está presente nas vozes e imagens incorpóreas que nos interpelam nas telas, nos postos de gasolina. Ela é um elemento chave no modo como o meio ambiente doméstico é atrelado, pelo consumo, às tendências e modas mundiais. (...) O impacto das revoluções culturais sobre as sociedades globais e a vida cotidiana local, no final do século XX, pode parecer significativo e tão abrangente que justifique a alegação de que a substantiva expansão da “cultura” que experimentamos, não tenham. Mas a menção do seu impacto na “vida interior” lembra-nos outra fronteira que precisa ser mencionada. Isto se relaciona à centralidade da cultura na constituição da subjetividade, da própria identidade, e da pessoa como um ator social (...) da própria formação do “eu” – e vice-versa. (1997, p. 19-20).

Em resumo, pode-se afirmar que as identidades são formadas culturalmente, e que há nisso uma certa conveniência intrínseca, o que nos leva a pensar nas idéias de Vigotski (1984, 2001, 2007) quando este exprime o ponto de vista de que as identidades são construídas performativamente por um determinado contexto, em que a linguagem, assim como a tecnologia, funciona como um instrumento mediador nas práticas sociais em que se está inserido, ou excluído, ou seja, no processo cultural. Assim, identificar uma categoria de cinema como “cinema negro” é uma resposta identificadora a determinadas demandas históricas,

sociais e culturais, nas quais o “negro” sugere uma adjetivação de pertencimento e reconhecimento de uma identidade “necessária”.

Assim, ao falar de um “cinema negro” pode-se partir de uma perspectiva história em que a construção de tal categoria se dá através da quantidade e qualidade de participação de realizadores e criadores, negros e negras que produzem cinema em todas as suas formas, isto é, em todos os seus gêneros, sendo que no Brasil, o Cinema Novo foi responsável pela disseminação de idéias anti-racistas ao trazer o negro para o protagonismo de suas produções, na busca de uma “democracia racial evocada para pôr fim às tensões étnicas” (SOUZA, 2006, p. 21). Tem-se registro da participação de artistas negros e negras desde os primórdios do cinema no Brasil, mas somente a partir da década de 1960 é que se afirma uma posição de fato, porém o termo só foi cunhado a partir do momento em que as políticas de afirmação de uma brasiliade independente do eurocentrismo.

A partir da década de 1990, os jovens realizadores negros vêm se posicionando no campo cinematográfico através dos seus filmes e propondo novas formas de debater a questão racial na mídia. Destaco dois movimentos recentes encabeçados por cineastas e atores negros que reivindicaram novas formas de representação e um cinema negro. O primeiro chamou-se Cinema Feijoada e foi encaminhado por cineastas, em sua maioria curta-metragistas, residentes na cidade de São Paulo. O grupo apoiou o manifesto Dogma Feijoada escrito pelo cineasta Jéferson De. (...) Em 2001, durante a 5<sup>a</sup> edição do Festival de Cinema do Recife, atores e realizadores negros assinaram o Manifesto do Recife. (SOUZA, 2006, p. 28).

Tanto o Dogma Feijoada quanto o Manifesto do Recife reivindicavam diferenciações tanto estéticas quanto políticas no sentido de diferenciar um cinema produzido por negros e negras como forma de expressarem suas identidades, quanto no que se refere ao tratamento governamental no apoio a projetos e iniciativas. Ambos almejavam alcançar com seus filmes o mesmo patamar de qualquer outro, mas trazendo consigo a diferenciação étnica como uma marca. Assim, encontramos no Dogma feijoada, considerado a “gênese do cinema negro brasileiro” indicações explícitas que deveriam ser necessariamente seguidas:

1) o filme tem que 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 que ter um cronograma exeqüível; 5) personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; 7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados. (SOUZA, 2006, pp. 27-28).

Já o Manifesto do Recife traz preocupações mais políticas e financeiras, buscando assegurar a possibilidade de realização através de programas de incentivo governamental com foco específico na etnicidade.

1) O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; 2) a criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3) a ampliação do mercado de trabalho para atores, atrizes, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes; 4) a criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira. (SOUZA, 2006, p. 28).

Tais tomadas de posição, a princípio radicais, contribuíram para a ampliação do debate em que se tornou bastante claro que um cinema brasileiro legítimo passa pela legitimação de um “cinema negro”, pois este põe à mostra atores sociais quase sempre relegados a um segundo plano, senão a um plano de fundo nas maiores realizações do cinema brasileiro. A novidade instaurada a partir destes momentos é a reflexão efetiva sobre o negro no audiovisual brasileiro, o que orientou inúmeros projetos tais como festivais de cinema, criação de ONGs e Fundações nas quais o cinema é item obrigatório de suas agendas, de modo a tratar com seriedade a questão da negritude como um campo de tensões sociais.

### **Um outro ponto de vista**

A partir do exposto até aqui, pode-se pensar que a denominação “cinema negro” está diretamente relacionada a uma reivindicação identitária de pessoas e organizações sociais preocupadas com a questão racial brasileira. O que é um fato, porém esta identificação não se limita a este viés. Um outro lado, menos revolucionário mas igualmente importante passa a concorrer para a existência mais sutil de um “cinema negro”: o próprio desenvolvimento do sistema capitalista de consumo, isto é, a constatação de que há um público interessado em consumir esta categoria de cinema como uma mercadoria. O aumento do poder aquisitivo e a ascensão social de negros e negras nas últimas duas décadas tem se acentuado, e desta forma, demanda produtos supridos por uma “afromídia”, que envolve desde produtos de primeira necessidade – alimentos, quanto cosméticos, moda, e tantos outros objetos culturais, dentre os quais, figura o cinema. Desta forma, um “cinema negro” também passa a ser pensado a partir da perspectiva do consumo, como uma mercadoria que pode gerar lucros para a indústria do entretenimento. A representação da negritude, assim como de qualquer outro bem cultural passou a receber maiores atenções de produtores e realizadores, pois o fato de que o público negro passa ter maior acesso aos bens de consumo, atender a esta demanda é uma estratégia de mercado, apesar de todos os equívocos que ainda se pode perceber nas produções ditas comerciais. Segundo Silva:

A representação é, como qualquer sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido. Como tal, a representação é um sistema lingüístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder. É aqui que a representação se liga à identidade e à diferença. A identidade e a diferença são estreitamente dependentes da representação. É por meio da representação, assim compreendida, que a identidade e a diferença adquirem sentido. É também por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade. Questionar a identidade e a diferença significa, nesse contexto, questionar os sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação. (2000, p. 91).

Podemos dizer que o sistema capitalista de consumo se apropria das representações sociais, entre estas aquelas que identificam um "cinema negro" e as devolvem à sociedade como mercadorias aptas para o consumo, numa espécie de democratização baseada na economia de mercado, ou seja, se há consumidores deverão ser disponibilizados produtos que os atendam em suas necessidades. Num cinema, ainda denominado de terceiro mundo, a política do multiculturalismo pós moderno invadiu escolas, organismos sociais, entre estes os governamentais, operando com a diversidade como uma estratégia que acompanha a segmentação do mercado, longe das proposições revolucionárias trazidas tanto pelo Dogma Feijoada quanto pelo Manifesto do Recife. Infere-se, desta forma, que a identidade é uma questão de Estado tanto no que concerne ao seu papel social de resistência e luta, quanto pela circulação de bens culturais, simbólicos, mas evidentemente econômico. O diálogo travado por estas duas vertentes principais é tenso, pois envolve sujeitos defensores de cada um destes pontos de vista, bem como daqueles que tentam mesclá-los, colocando o "cinema negro" numa situação complexa.

Esta situação envolve questões históricas, sociais e culturais fundamentais, desde a crença superada do mito da democracia racial brasileiras quanto do descolamento de uma produção cinematográfica negra do sistema de produção capitalista, sendo o cinema uma mercadoria, o "cinema negro" o é da mesma maneira. Segundo Hall:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem "flutuar livremente". Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha. Foi a difusão do consumismo, seja como realidade, seja como sonho, que contribuiu para esse efeito de "supermercado cultural". No interior do discurso do consumismo global, as

diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a *identidade*, ficam reduzidas a uma espécie de *língua franca* internacional ou de moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas. Este fenômeno é conhecido como "homogeneização cultural". (HALL, 2006, pp. 75-76).

Assim, na tentativa de responder ao questionamento: A quem interessa um "cinema negro"? pode-se argumentar que tanto o grupo que se denomina como "negros e negras", na busca por uma afirmação identitária que supere a questão racial no sentido de produzir oportunidades à sua manifestação, é homogeneizado pela cultura hegemônica que os concebe como um nicho do mercado que deve ser atendido em suas demandas e necessidades, ao mesmo tempo em que se apresenta como um mecanismo de resistência a esta mesma homogeneização. Talvez, a discussão deva considerar, ao mesmo tempo, a escassez e a qualidade desta categoria de produção, pois não há mais possibilidade de se omitir: ou se produz um "cinema negro" ou um "cinema para negros", e nisto encontram-se diferenças bastante significativas.

Pode-se acreditar como Hall, que o descentramento provocado pela globalização do consumo tem efeito contraditório, pois ao mesmo tempo que busca homogeneizar acaba por produzir diferenciações importantes, segundo interesses diversos, incluindo-se o étnico, como é o caso de um "cinema negro", que se deixa perceber pelo "ressurgimento do nacionalismo e de outras formas de particularismo no final do século XX" (HALL, 2006, p. 96), que reverte a situação de homogeneização em favor de uma produção identitária centrada na resistência e persistência de valores marginais e periféricos, como é o caso de um "cinema negro" no Brasil e outros países, notadamente aqueles antes colonizados pelo eurocentrismo.

## Bibliografia

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e crítico de cinema.** Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

GERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: **Educação e realidade.** Porto Alegre: Scielo Brasil, 1997. V.22, nº 2, p. 15-46, jul./dez.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11<sup>a</sup> ed. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas.** Campinas, SP: Papirus, 1997. (Coleção Campo Imagético).

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. **Critica da imagem eurocêntrica.**  
Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença.  
In: **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais/ Tomaz  
Tadeu da Silva (org.); Stuart Hall ; Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ:  
Vozes, 2000.

SOUZA, Edileuza Penha de (org.). **Negritude, cinema e educação:**  
caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003. Vol. 1. Belo  
Horizonte: Mazza Edições, 2006.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura.** Tradução: Waltensir  
Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.