UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
COMUNICAÇÃO E CULTURA

LUCAS HONORATO CORDEIRO CONTREIRAS TELES

TENDÊNCIAS CURATORIAIS DOS FESTIVAIS DE CINEMA NEGRO BRASILEIRO NA DÉCADA DE 2010

Rio de Janeiro
2024

LUCAS HONORATO CORDEIRO CONTREIRAS TELES

TENDÊNCIAS CURATORIAIS DOS FESTIVAIS DE CINEMA NEGRO BRASILEIRO NA DÉCADA DE 2010

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, para a banca de defesa como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre em Comunicação e Cultura, na Linha de Pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Estéticas

Orientadora: Profa. Dra. Liv Rebecca Sovik

Rio de Janeiro
2024

CIP - Catalogação na Publicação

H774t

Honorato, Lucas
TENDÊNCIAS CURATORIAIS DOS FESTIVAIS DE CINEMA NEGRO BRASILEIRO NA DÉCADA DE 2010 / Lucas Honorato. -- Rio de Janeiro, 2024.
134 f.

Orientadora: Liv Rebecca Sovik.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2024.

1. Cinema Negro. 2. Curadoria. 3. Festivais de Cinema. 4. Campo cultural. I. Sovik, Liv Rebecca, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO UFRJ

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA POR LUCAS HONORATO CORDEIRO CONTREIRAS TELES NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ

Aos vinte e oito dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e quatro, às quinze horas, na sala 142 da Escola de Comunicação da UFRJ, foi apresentada a dissertação de mestrado de Lucas Honorato Cordeiro Contreiras Teles, intitulada: ***"Tendências Curatoriais dos Festivais de Cinema Negro brasileiro na década de 2010",*** perante a banca examinadora composta por: Liv Rebecca Sovik [orientador(a) e presidente], Maria Teresa Mattos de Moraes e Marcelo Gil Ikeda**.** Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

✚ aprovada☐ reprovada ☐ aprovada mediante alterações

_____
_____
_____.

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente ata, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 2024

gov.br Documento assinado digitalmente
LIV REBECCA SOVIK
Data: 04/03/2024 18:48:05-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

_____
Liv Rebecca Sovik [orientador(a) e presidente]

_____
Maria Teresa Mattos de Moraes [examinador(a)]

_____
Marcelo Gil Ikeda [examinador(a)]

gov.br Documento assinado digitalmente
LUCAS HONORATO CORDEIRO CONTREIRAS TE
Data: 27/04/2024 13:29:33-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

_____
Lucas Honorato Cordeiro Contreiras Teles [candidato(a)]

Agradecimentos

Aos meus pais que me deram apoio incondicional nesses anos e por conta da formação política e discussão que temos desde a infância que me fizeram entender que toda luta é coletiva

À Liv Sovik, minha orientadora, que na paciência e generosidade me ajudou a enxergar a pesquisa e meu texto de outra forma. Ao grupo de estudo que realizamos sobre o texto de introdução do livro "Na Quebra: a estética da tradição radical preta" de Fred Moten, e, à dificuldade que enfrentamos em entregarmos-nos ao corte e a opacidade.

Aos meus professores de graduação em Cinema de Animação da Federal de Pelotas que me guiaram para o caminho da práxis cinematográfica. Em especial o meu orientador de graduação Guilherme da Rosa e o professor Roberto Cotta que me auxiliaram no processo de seleção no PPGCOM da UFRJ.

Aos professores e turma da pós-graduação do ano de 2022 que me formaram nesse processo. Em especial aqueles que foram mais do que colegas de turma, se tornaram amigos para a vida e me apoiam teoricamente e emocionalmente. À Bessa, Di, Gu, Gui, Leo e Nath, os mais sinceros abraços.

À equipe da Revista Descompasso, onde encontrei um núcleo para absorver e desaguar outros pensamentos e discussões que têm me auxiliado a repensar as diferentes formas da escrita e pensamento em torno do cinema e da imagem e som em movimento.

Às discussões traçadas no COCAAL e Socine que ampliaram minhas referências e meu pensamento de pesquisa. Agradeço especialmente à Mariana Queen que mediou com maestria o debate do meu trabalho e dos colegas na Socine e à Cintya Ferreira que em sua apresentação e discussão no debate, enriqueceu meu pensamento sobre o tema.

Ao grupo de pesquisa Festivais de cinema e audiovisual, onde encontrei pares generosos sobre o estudo de festivais de cinema e me apresentaram à profundidade do campo. Em especial à Izabel de Fátima Cruz Melo e Tetê Mattos que me acolheram virtual e presencialmente nos encontros, eventos e conversas.

À banca de qualificação que com atenção direcionou a dissertação para caminhos mais palpáveis.

À Eduarda Soletti pela grande amizade formada durante esse percurso, ao apoio, troca, rolés e atenção à leitura dessa dissertação na etapa final que fez com grande carinho.

À todos os trabalhadores negros do cinema que tem formado esse campo com muita luta política e laboral na intenção de reduzir as hierarquias raciais.

Às profissionais de festivais cederam seu tempo para serem entrevistadas: Daiane Rosário e Janaína Oliveira, Jéssica dos Santos, Kariny Martins.

Às discussões que tive com Matheus Strelow, João Campos, Rafael Teixeira, Maíra Tristão, Pedro Urano, Antoine d`Artemare, Lorenna Rocha, Juliano Gomes, Bruno Ribeiro, Kariny Martins, Rubens Fabrício Anzolin, Renan Eduardo, Maria Sucar, Ana Júlia Silvino, Bernardo Oliveira e outros tantos que me instigam a conversar, pesquisar e fazer cinema.

À Maria Bogado por abrir espaço em suas disciplinas para que pudesse partilhar os caminhos da minha pesquisa para seus alunos. E seus alunos que partilharam de seu pensamento em torno do Cinema Negro.

Aos meus amigos de trabalho, rolé, vôlei e fofocas, pelo desabafo, distração, carinho e felicidade que me tornaram lúcido nesse período.

RESUMO

Esta pesquisa faz parte da obtenção do título de mestre do programa de pós-graduação em comunicação e cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) sob a orientação da Profa. Dra. Liv Rebecca Sovik. A dissertação é uma investigação do percurso do Cinema Negro brasileiro, de suas tendencias e influências na sua constituição como um campo cultural, focalizado na década de 2010. Para observar e analisar esse percurso, utilizamos a curadoria dos Encontros, festivais e mostras de Cinema Negro. Com isso, utilizamos de notas curatoriais, a programação em si e outros elementos no intuito de desvelar as tendências e perspectivas tomadas no desenvolvimento do campo e sua relação com o Cinema brasileiro em geral.

Palavras-chave: Cinema Negro. Curadoria. Festivais de Cinema. Campo cultural.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Pedido de DVDs para submissão de filmes em festivais ...……... 23
Figura 2 – Pietro Antonio Martini, *View of the Salon of 1785,* 1785……. 28
Figura 3 – Salão dos Independentes de Paris, 1923 ……..……. 29
Figura 4 – Inauguração do MoMA em 1929 …… 30
Figura 5 – Eixos de de orientação do Encontro de Cinema Negro por Joel Zito Araújo…… 40
Figura 6 – Receita do audiovisual e rádio..... 53
Figura 7 – Sessão de Abertura do VII Encontro. Fonte: Catálogo VII Encontro-Zózimo..... 61
Figura 8 – Marca 'Cineastas Presentes' no Catálogo do VII Encontro……... 62
Figura 9 – Dia de Homenagens do VII Encontro..... 71
Figura 10 – Sessões em diferentes horários e dias no Odeon com filmes reprisados…..... 72
Figura 11 – Sessão de estreia do VIII Encontro no Cine Odeon..... 73
Figura 12 – Programação do VIII Encontro no Cine Odeon..... 74
Figura 13 – Última sessão do VIII Encontro..... 75
Figura 14 – Comparação das sessões da EGBÉ (esq.) e do Encontro (dir.)..... 96
Figura 15 – Programação do 1º dia da EGBÉ..... 97
Figura 16 – Catálogo dos 10 anos do Encontro no espaço do Cinema Odeon..... 98
Figura 17 – Programação último dia I MIMB……..... 109
Figura 18 – Cartela das sessões da 3ª Mostra de Cinema Negro de Pelotas..... 118

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ABPN – Associação Brasileira de Pesquisadores Negros

AMNB – Articulação de Organizações de Mulheres Negras Brasileiras

APAN - Associação de Profissionais do Audiovisual Negro

Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CD – Disco compacto (Compact Disc)

Cecan – Centro de Estudos e Arte Negra

CERD – Convenção sobre a eliminação de todas as formas de discriminação racial CIDAN – Centro Brasileiro de Informação e Documentação do Artista Negro

CUT – Central Única dos Trabalhadores

DVD – Disco Digital Versátil (*Digital Versatile Disc*)

EICTV – *Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños*

EJA – Educação de Jovens e Adultos

FCP – Fundação Cultural Palmares

FDC – Fundação para o Desenvolvimento da Comunidade

Funarte – Fundação Nacional de Artes

FUSP – Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

LGBT – Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros

MEC – Ministério da Educação

MinC – Ministério da Cultura

MIS – Museu da Imagem e do Som

MNU – Movimento Negro Organizado

ONG – Organização não governamental

ONU – Organização das Nações Unidas

PT – Partido dos Trabalhadores

SINBA – Sociedade de Intercâmbio Brasil-África

SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

Sumário

1 INTRODUÇÃO **9**
1.1 Delimitação do objeto e problema de pesquisa 9
1.2 Hipótese 13
1.3 Justificativa 15
1.4 Delimitação do campo conceitual 18
1.5 Abordagem teórico metodológico 20
2 CINEMA NEGRO BRASILEIRO SITUADO **22**
2.1 Expansão digital no cinema para além da história dos filmes 22
2.2 Curadoria e contexto histórico 26
2.2.1 Curadoria na periodização dos festivais de cinema europeus 31
2.2.2 Contexto e paralelo brasileiro da curadoria 33
2.3 Cinema Negro e cinema de assunto negro 37
2.4 Curadoria e Anticolonialismo cognitivo 40
3 CARTOGRAFIA EPISTEMOLÓGICA DO CINEMA NEGRO **45**
3.1 Negritude infinita: mapa de difusão do cinema negro 45
3.2 Cronologia das mostras e festivais de Cinema Negro 45
3.3 Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe 48
3.3.1 2011 e 2012: Os últimos anos de Zózimo 54
3.3.2 2014-2016: O legado de Zózimo e novos curadores 58
3.3.4 VIII Encontro de Cinema Negro 72
4 NOVAS MOSTRAS, TENDÊNCIAS E PONTOS DE INFLEXÃO **78**
4.1 Proliferação das Mostras 78
4.1.1 EGBÉ - 2016 79
4.1.2 2017: Ponto de virada e eclosão 90
4.2 Fim do decênio, interseções e criação de rede 106
4.2.1 2018 106
Considerações finais **121**
6 REFERÊNCIAS **126**

1 INTRODUÇÃO

1.1 Delimitação do objeto e problema de pesquisa

Há um risco nessa pesquisa: o de tentar compreender um campo cultural por meio de definições e categorias restritas, posto que isso pode provocar o sufocamento do objeto de pesquisa devido à possibilidade de ocorrerem enquadramentos muito rígidos. Em contrapartida, a investigação e a contínua expansão conceitual do campo pode gerar uma liquidez e uma impalpabilidade que torna difícil sua compreensão ou estudo. Precisamente nesta tensão, a pesquisa aqui descrita pensa a constituição do Cinema Negro brasileiro enquanto um campo cultural, através do jogo interno que envolve o atrito entre a liquidificação e a solidificação do mesmo.

Com isso em vista, utilizamos do conceito de Campo Cultural e da elaboração acerca da economia das trocas simbólicas de Pierre Bourdieu (2007), juntamente com o conceito de mediações culturais de Jesús Martín-Barbero (1997). Nesse sentido, o ato de indeterminar a categoria nos ajuda a compreender as complexidades do campo a partir de suas disputas. Assim, a pesquisa busca evidenciar as tendências que permaneceram e as que se dissolveram no percurso histórico do Cinema Negro brasileiro, projeto que se concretiza através da análise dos discursos curatoriais dos festivais específicos deste campo, assim como com o exame da própria materialidade da programação das sessões realizadas.

Sob esse prisma, a pesquisa tem como objetivo adentrar o pensamento negro brasileiro por meio do Cinema Negro, como uma maneira de tatearmos o sistema simbólico de classificação estruturante do mesmo enquanto campo em questão. A inclusão do Cinema Negro como parte do movimento negro se dá por conta da relação material com que as questões artísticas tem com as questões materiais da sociedade, revelando o jogo no qual o campo artístico reflete e reveste parte da ordem social. Dessa forma, o Cinema Negro brasileiro serve como um dispositivo que nos fornece pistas do mundo concreto, através da materialização de determinadas ideias artísticas e sociais voltadas ao negro enquanto identidade, força política e estética.

Essa materialização ocorre por meio dos filmes, das críticas e dos eventos que demonstram valores éticos e estéticos capazes de compor e revelar a multiplicidade do pensamento negro brasileiro. Com isso, se faz necessário contextualizar o negro brasileiro no cinema nacional, sua trajetória histórica e simbólica, bem como a estruturação de um pensamento cinematográfico racializado e autodeterminado do Cinema Negro brasileiro. Essa retomada é fundamental para “identificar as relações de sentido, modalidade que as relações

de força se manifestam" (Bourdieu, 2007, p. 13) nesse sistema simbólico de classificação, como um fator estruturante do campo a ser discutido.

Por isso, a pesquisa objetiva analisar as mostras e os festivais nacionais de Cinema Negro brasileiro da segunda década do século XXI. Tal análise se faz a partir da investigação de suas curadorias, tendo os curtas-metragens como foco. Trata-se, assim, de situar as curadorias como um dispositivo de mediação cultural deste campo. Este objetivo será alcançado através de um mapeamento das tendencias epistemológicas que envolvem o Cinema Negro brasileiro contemporâneo, através dos programas curatoriais. Entendemos a epistemologia relacionada ao cinema como o conjunto de modos de saber prático e teórico que envolve as éticas e as estéticas de fazer cinema. De maneira ainda ampla, pensar a epistemologia no cinema é refletir a relação entre a produção, a exibição e a distribuição fílmica, assim como sua relação com a recepção e com a produção de conhecimento crítico e acadêmico, os quais podem estar dissociados ou em conjunto.

Ao especificar a epistemologia para o recorte da pesquisa, isto é, a curadoria de festivais de Cinema Negro, relacionamos as epistemes desse dispositivo para dois pontos, o dos filmes e o das curadorias. O primeiro é a epistemologia dos discursos e das formas fílmicas que emergiram na centralidade dos festivais, prioritariamente de curtas-metragens. O segundo é o modo com que as curadorias articulam os programas, com a forma que os filmes são relacionados e como isso pode explicitar certos modos de pensar o Cinema Negro. Para isso, investigamos as tendências internas do Cinema Negro nesses festivais, ao longo da década de 2010. Isso significa que averiguamos quais foram as articulações curatoriais feitas, quais filmes, formas e discursos foram valorizados e quais foram preteridos, bem como compreendemos qual foi a relação construída com o campo do Cinema Negro num geral. Além disso, também nos interessa as articulações externas, do campo para o cinema brasileiro como um todo, como nos acontecimentos no Festival de Brasília em 2017[1].

Nessa leitura, compreendemos que a própria definição de Cinema Negro abarca diferentes perspectivas, desde o Dogma Feijoada (2000) até os diversos pensamentos contemporâneos. O Dogma Feijoada se constitui de sete pontos:

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

[1] As discussões sobre racismo, acerca dos filmes *Vazante*, de Daniela Thomas (2017) e Nó do Diabo, Ramon Porto Mota; Jhésus Tribuzi; Ian Abé; Gabriel Martins (2017) e a premiação do Café Com Canela Ary Rosa; Glenda Nicácio (2017).

> privilegiar o negro comum (assim mesmo em negrito) brasileiro; 7) Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados (...) (De *apud* Augusto, 2018c, p. 171).

> Debatido durante o 11o Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo em 2000, o *Manifesto Dogma Feijoada* surgiu como resultado de encontros e articulações – formais e informais – entre cineastas negros baseados majoritariamente em São Paulo. Os participantes mais ativos nos debates para a confecção do texto foram: Ari Candido, Billy Castilho, Daniel Santiago, Jeferson De, Lilian Solá Santiago, Luiz Paulo Lima, Noel Carvalho e Rogério de Moura. (Augusto, 2018c, p. 171).

Com isso, utilizaremos a definição de Cinema Negro presente na maioria dos eventos aqui analisados, a qual o define a partir dos seguintes critérios: direção realizada por uma pessoa negra em que o filme seja protagonizado por um personagem negro e/ou aborde as discussões étnico-raciais. Nesse sentido, temos como foco as mostras e os festivais que possuem maior capital cultural e registro de suas definições curatoriais, seja pela longevidade, pela densidade do catálogo, quantidade de filmes ou por meio de entrevistas previamente concebidas e disponibilizadas publicamente, em proximidade com o que Peter Bosma (2015) delimita como um inventário de diversas proporções que ditam o sucesso curatorial dos festivais.

Dessa forma, os eventos recorrentes ganham mais ênfase, pois nos possibilita vislumbrar o desenvolvimento do pensamento curatorial ao longo do período recortado. As mostras e os festivais selecionados são os seguintes: O Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul[2] (2007-2019), Egbé - Mostra de Cinema Negro de Sergipe (2016-2019), MIMB - Mostra Itinerante Mahomed Bamba (2018-2019), Ohun - Mostra de Cinema Negro de Pelotas (2017-2019), Griot - Festival de Cinema Negro Contemporâneo (2018-2019). Além desses eventos recorrentes, destacamos também os casuais, como a Mostra Cinema Negro: Capítulos de Uma História Fragmentada, presente na 20ª edição do FestCurtas BH (2018), a mostra Afrofuturismo: Cinema e música em uma diáspora intergaláctica (2015) do edital da Caixa Cultural e a Mostra *Soul In The Eye Zózimo Bulbul's legacy and contemporary black Brazilian cinema* que esteve no Festival Internacional de Rotterdam (2019) devido à relevância teórica de suas propostas curatoriais e catálogos que suprem a falta dos outros eventos.

[2] O nome do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, mudou algumas vezes durante a sua existencia, tendo nomes como *Encontro de Cinema Negro Brasil, África*; *Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe*. Após a morte de Zózimo, fundador e curador, o encontro passa por uma elipse e em 2014, no 7º encontro, retoma com o nome *Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe Zózimo Bulbul*. Atualmente o evento se chama *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, Brasil, África, Caribe e Outras Diásporas.* Por motivos de síntese, nomearemos o evento como *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul*.

Na introdução do livro *Crítica da Razão Negra* de Achille Mbembe (2014), o autor aponta três momentos na constituição da ficção negra, a partir da modernidade. O primeiro é caracterizado pela espoliação e transformação dos indivíduos originários de África em homens-mercadoria, homens-objeto e homens-moeda, por meio da escravidão. Mesmo que aprisionados, objetificados e utilizados pelos escravizadores, que detinham o poder físico e simbólico, os escravizados eram sujeitos ativos em sua resistência, seja pelo enfrentamento direto ou pela fuga. O segundo momento ocorre "quando, pelos seus próprios traços, os Negros, estes seres-capturados-pelos-outros, conseguiram articular uma linguagem para si, reivindicando o estatuto de sujeitos completos do mundo vivo" (Mbembe, 2014, p. 12). Já o terceiro momento está ligado ao neoliberalismo e é o "devir negro" do mundo. Definido pela expansão do primeiro momento, anteriormente ligado aos negros e outras identidades minoritárias, para o resto do mundo, para todos os explorados.

Para orientar esta pesquisa, utilizaremos os dois primeiros momentos como uma periodização paralela da ficção negra para o contexto do negro no cinema brasileiro. Nesse caso, o primeiro momento se articula parcialmente com a maior parte do século XX no cinema brasileiro, na qual "o filme de autor negro [era um] fenômeno desconhecido no panorama cinematográfico brasileiro, o que não acontece absolutamente com o filme de assunto negro que, na verdade, é quase sempre uma constante, quando não é um vício ou uma saída inevitável" (Neves, 2018, p. 183).

Esse período de maior produção de temas negros, desvinculado da autoria negra, juntamente com uma pequena discussão sobre o assunto, contrasta com o cenário descrito em "Brasil de 2018", onde existe uma contra narrativa que busca permitir que negros contem suas próprias histórias (Augusto, 2018b, p. 150). É importante ressaltar que essa disputa não abrange integralmente a discussão sobre autoria, temática, qualidade e responsabilidade em relação aos filmes com temática negra, mas sim indica uma luta pelo poder e capital cultural, bem como destaca a forma como a dinâmica de produção pode ser interpretada.

Dessa forma, o cinema de assunto negro fora utilizado majoritariamente por realizadores não negros no circuito cinematográfico. Mesmo produzindo resistência, as produções independentes foram reduzidas, as críticas a certos filmes foram contundentes e o papel da atuação negra representou um deslocamento de olhar em relação às objetificações realizadas por determinadas direções fílmicas. Esse período de maior produção de assunto negro, desvinculada da autoria negra, junto de uma pequena discussão sobre o assunto, contrasta com o cenário do "Brasil de 2018, [no qual] existe uma contra narrativa que briga para que negros contem suas próprias histórias (Augusto, 2018b, p. 150). Vale a ressalva para

essa questão, de que essa disputa não exprime a totalidade da discussão sobre a autoria, o assunto, a qualidade e a responsabilidade perante os filmes de assunto negro, mas indica a disputa sobre poder e capital cultural, além de permitir que a dinâmica de produção seja dimensionada.

O segundo momento, o que envolve a escrita — a formação de linguagens próprias com a reivindicação dos negros como sujeitos completos do mundo vivo — se assemelha à constituição e autodenominação do termo Cinema Negro. Seu início ocorre com a publicização do manifesto "Dogma Feijoada", proposto durante o 11º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo em 2000. A partir desse período, há uma proliferação da produção cinematográfica feita por realizadores negros, o que, na segunda década do século XXI, é acompanhado pelo fortalecimento da formação de eventos dedicados ao Cinema Negro, por meio de diversos fatores que serão discutidos no primeiro capítulo da dissertação.

Em suma, acerca deste ponto, percebemos a expressão dessa escrita negra na realização cinematográfica produzida por realizadores negros e também por meio da produção teórica e prática vista na crítica, na curadoria e na academia. É por essa razão que a curadoria, em especial a de curtas-metragens de Cinema Negro, ganha centralidade na dissertação, pois permite a observação da multiplicidade de abordagens no pensamento cinematográfico negro brasileiro, por sua interesecção entre o pensamento teórico e a ação prática no ato de seleção e interferência no campo.

1.2 Hipótese

A partir da compreensão da curadoria como um instrumento de fortalecimento da identidade cultural e um estímulo ao desenvolvimento do Cinema Negro brasileiro, esta dissertação tem como hipótese que a curadoria não só é parte constituinte do campo. Mais do isso, compreendemos que esta age como um dispositivo de mediação cultural relacional, ou seja, influencia os filmes e é influenciada pelos mesmos. Essa hipótese, que serve como base da pesquisa, mobiliza a investigação para compreender e evidenciar as práxis epistemológicas da curadoria de curtas-metragens e seus processos de seleção, programação e exibição, os quais envolvem e produzem o Cinema Negro. Sendo assim, é possível observar uma ordem material de influência dos pensamentos curatoriais de mostras e festivais de Cinema Negro que tenha impactado na produção cinematográfica na década de 2010.

Com base nessa hipótese e no conceito de curadoria como um dispositivo de mediação cultural, a pesquisa ressalta as agências curatoriais possíveis, a fim de observar uma influência da curadoria no campo do Cinema Negro. Dessa forma, uma pergunta sobressai e permeia o

fluxo do estudo: É viável identificar e categorizar os rumos epistemológicos tomados pelas curadorias destes festivais por meio dos catálogos, notas curatoriais, mesas de discussão, formação e entrevistas? Caso seja possível, quais foram os paradigmas epistemológicos éticos e estéticos apresentados, persistidos e preteridos? Tais questões orientam esta pesquisa e germinam outras indagações que formam uma rede de possibilidades de agenciamento dos programas curatoriais.

Diante desses paradigmas, nos valemos das seguintes questões: houve alguma demanda temática, estética e ética explícita ou implícita por parte dos discursos curatoriais que moldaram de forma hegemônica a produção fílmica? Caso tenha ocorrido alguma hegemonia interna, quais foram as relações entre o discurso central e o marginal dentro do campo? Ao apreendermos a curadoria como um dos elementos constituidores do Cinema Negro brasileiro e um dispositivo de mediação do *ethos* do campo, é importante analisarmos como a práxis interna dialogou e disputou pelas agências e discursos externos ao campo. Assim, objetivamos mapear as epistemologias do Cinema Negro brasileiro a partir da programação dos filmes e dos possíveis efeitos das relações estabelecidas entre eles e os discursos aplicados pelas curadorias. Realizar esse objetivo é uma maneira de conferirmos materialidade para as questões que conduzem a dissertação.

Ao conferirmos materialidade para tais questões, torna-se possível investigarmos a hipótese de que, ao longo da década de 2010, bolsões de discursos foram formados, resultando em um modo de saber fílmico em resposta a uma suposta demanda localizada na economia das trocas simbólicas mediadas pela curadoria. Ou seja, é importante indagarmos: quais foram as correntes epistemológicas privilegiadas e quais foram preteridas pelos curadores, e como isso se manifestou na realização cinematográfica? Ao analisarmos os arquivos digitais para encontrarmos os discursos encontrados nesses festivais e mostras, dificuldades em encontrar rastros sólidos dos discursos curatoriais se apresentaram, sejam eles textuais/imagéticos ou audiovisuais. A falta de enunciação aparente em alguns dos eventos em questão nos leva, por falta de outras evidências mais explícitas, a observar as formas de enquadramento utilizadas na programação dos filmes em determinadas sessões. Portanto, o objetivo é compreender as relações criadas entre os filmes e quais foram os métodos curatoriais preponderantes ao longo dos anos. Para isso, orientamo-nos por quatro possíveis categorias gerais de enquadramento curatorial: tema, estética, identidade, linguagem[3].

[3] A linguagem aqui será encarada pela diversidade formal, seja por uma divisão mais abrangente e categórica, o que é nomeado como gênero por festivais e mostras no processo de seleção: Ficção, documentário e animação. E também por outras subcategorias mais dissolvidas como filme experimental, filme híbrido e outras formas.

1.3 Justificativa

Tomando como referência Bordieu (1984; 2007), situar o Cinema Negro Brasileiro como um campo cultural, intelectual e artístico, nos permite compreender seu desenvolvimento. Esse movimento é crucial para entendermos sua capacidade de realizar uma "autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos" (Bordieu, 2007, p. 99), ou seja, seus filmes, discursos e modos de saber. Essa autonomização gera uma série de mudanças que ressoam no processo curatorial, tais como "a multiplicação e a diversificação das instâncias de consagração competindo pela legitimidade cultural, como por exemplo as academias, os salões e das instâncias de difusão cujas operações de seleção são investidas por uma legitimidade propriamente cultural" (Bordieu, 2007, p. 100). A estruturação desse campo, assim como as suas definições e contradições epistemológicas, é um fenômeno recente na história do cinema brasileiro. Essa recente formação é fruto das questões materiais decorrentes das opressões sociais sistemáticas da história do racismo no Brasil, assim como da contra mão das reinvidicações e lutas do movimento negro.

A curadoria como um dos fatores de legitimação nos é cara como cerne da dissertação por nos permitir analisar as posições tomadas ao longo dos anos da formação do Cinema Negro enquanto campo. Embora produções teóricas e práticas relacionadas aos processos de autoria e assunto negro tenham sido produzidas antes dos anos 2000, por meio de textos e filmes, foi na virada do milênio que o termo "Cinema Negro" se consolidou e chegou a afirmar como um campo cultural, alavancado por um conjunto de ações culturais e sociais. Esse primeiro período embrionário foi marcado por eventos como o Dogma Feijoada, lançado no 11º Festival internacional de curtas de São Paulo, em 2000; o manifesto de Recife, lançado no 5º Festival de Cinema de Recife em 2001 e o Encontro de Cinema Negro no Rio de Janeiro, fundado em 2007 por Zózimo Bulbul. Ao mesmo tempo, avanços nas políticas de cotas, o aumento da presença de estudantes negros nas universidades, que possibilitaram a formação de profissionais audiovisuais negros, o alcance dos equipamentos de captação e da edição de vídeo em detrimento da película, conjuntamente com os editais afirmativos, também contribuíram para a constituição e expansão do Cinema Negro Brasileiro na primeira década deste milênio.

Dessa forma, a pesquisa passa a se concentrar em um segundo momento, no qual a consolidação do campo do Cinema Negro se torna mais evidente e consistente como uma teoria dentro do cinema brasileiro. Isso se deve aos diversos eventos de exibição, à ampliação da produção de filmes, cursos de cinema e audiovisual públicos e privados, ao corpo crítico e

à internacionalização do Cinema Negro brasileiro. A internacionalização ocorre em dois momentos, no início da década, quando Zózimo Bulbul integra o Encontro de Cinema Negro a instituições internacionais como o FESPACO, Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão, não só trazendo-o para o Brasil, mas também levando realizadores para Burkina Faso, local do evento. O segundo momento, mais ao final da década, com a mostra *Soul in the Eye, Zózimo Bulbul's legacy and contemporary black Brazilian cinema*, mostra integrante do Festival de Rotterdam de 2019. A mostra foi curada por Janaína Oliveira, que nesse momento fazia parte da curadoria do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul e contou com a nova geração de cineastas negros brasileiros e uma homenagem ao filme *Alma no Olho* (Zózimo Bulbul, 1973).

A formação desse campo é consolidada por meio desses manifestos e por políticas públicas, de maneira que sua integração é intrínseca às dinâmicas dos festivais e das mostras de cinema, que, com seus capitais culturais, acabaram agindo como legitimadores e difusores iniciais do Cinema Negro, como nos exemplos do Dogma Feijoada e o Manifesto Recife. À medida que o Cinema Negro se consolida como um campo cultural, dentro do cinema nacional, a curadoria é concomitantemente valorizada como um ofício dentro do campo cinematográfico brasileiro. Considerando essa valorização mútua, a dissertação se debruça sobre a compreensão de como a curadoria atua como um dispositivo de mediação cultural, por meio de suas relações internas e externas, nas quais as posições dominantes e não dominantes do campo evidenciam parte da produção cultural do Cinema Negro. Essa constituição é estruturada através de "um campo de forças que também é um campo de conflitos que tende a transformar ou conservar o campo de força" (Bourdieu, 1984, p. 31, tradução nossa).

A delimitação da curadoria de filmes curtas-metragens em mostras e festivais de Cinema Negro Brasileiro se deve à maior consistência e variedade presente na produção de curtas-metragens de Cinema Negro e, além disso, ao maior foco atribuído a esse formato nos eventos de Cinema Negro brasileiro. Essa delimitação entre os curtas em detrimento dos longas-metragens nos indica a diferença nos modos de produção e aponta a relação de classe que permeia o Cinema Negro. Há um número menor de produções com diretores negros e diretoras negras, a ponto da representação das diretoras ter chegado a representar 0% do lançamento comercial até metade da década[4]. Essas questões socioeconômicas são inerentes aos produtos cinematográficos e aos seus modos de produção. Portanto, ao investigar os curtas-metragens e sua maior relação com o tempo presente, devido à agilidade na produção

[4] Número informado pelo Boletim do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA, 2017), realizado por Marcia Rangel Cândido e Cleissa Regina Martins.

em comparação aos longas-metragens, é possível examinar a estreita relação entre a curadoria e a produção fílmica, bem como a proliferação discursiva e estética desses produtos e eventos, e suas inter-relações.

Nesse sentido, relacionar a curadoria do Cinema Negro na segunda década do século XXI com a subsequente produção fílmica através dos rastros curatoriais, possibilita uma maior compreensão histórica dos caminhos epistemológicos, assim como das possíveis contradições, convergências e divergências que estruturam esse campo. Apesar do ofício curatorial ser concebido como um dispositivo que envolve questões de controle, a metodologia adotada estabelece uma abordagem que visa compreender a relação das diferentes posições que estruturam o campo do Cinema Negro, de modo "que cada posição, inclusive as dominantes, dependem umas das outras para consolidar a sua própria existência" (Bourdieu, 1984, p. 31, tradução nossa). Nessa leitura, "a rede de relações objetivas entre posições subtende e orienta as estratégias que os residentes das diferentes posições, implementam em suas disputas para sustentar ou superar as suas posições" (Bourdieu, 1984, p. 31, tradução nossa).

Dessa maneira, busca-se entender em quais aspectos a curadoria gera perguntas ou pretende resolver questões, e de que forma ela se filia à hegemonia ou à contra hegemonia do campo cinematográfico. Como o ponto de partida da curadoria destes eventos são os filmes pré-existentes, e em sua maioria os filmes inscritos nestes eventos, a articulação do pensamento curatorial se deve à materialidade dos objetos com que ela lida, os filmes, sem uma perspectiva apriorística. Essa perspectiva busca uma fuga de uma visão determinista para conceber tanto a curadoria, quanto o Cinema Negro como algo indeterminado, por seus valores raciais e artísticos, que foram mediados, de maneira recíproca, pela curadoria ao longo dos anos. Assim, a pesquisa se concentra na centralidade destes eventos que servem como *locus* de amadurecimento epistemológico do campo. Portanto, ao considerar a curadoria como dispositivo desses espaços culturais, nos é importante examinarmos essa estrutura para entendermos seu papel na constituição do Cinema Negro Brasileiro como um campo cultural.

A partir dessa perspectiva, será possível abordar a racialidade em conexão com o âmbito social e estético dos programas curatoriais. O impulso para compreender nesta dissertação o papel da curadoria na constituição do Cinema Negro brasileiro, seu desenvolvimento e sua relação histórica e contemporânea, é também pelo vertiginoso crescimento dos termos "curadoria" (Garret, 2020) e "Cinema Negro" no circuito cinematográfico brasileiro (Oliveira, 2016), assim como pelo aumento da produção fílmica desse campo. A curadoria é apresentada como objeto central por ser compreendida como um

dispositivo que media um senso de comunidade (Cesar, 2020), sendo um elemento constituinte do campo do Cinema Negro por suas hierarquias epistemológicas, discursivas e práticas éticas-estéticas de seleção fílmica pela curadoria e realização dos cineastas.

A partir deste senso de comunidade, a curadoria aponta para uma estabilidade cultural dialética e, assim, a pesquisa visa compreender a multiplicidade ética-estética de maneira não determinista desse *ethos* cinematográfico que está simultaneamente dentro e fora do dispositivo moderno/colonial. Assim, a dissertação se utiliza de duas etapas metodológicas: uma ordenação cronológica e regional do mapeamento das mostras e festivais de Cinema Negro realizadas no Brasil e um estudo de conteúdo dos programas curatoriais, seus discursos e filmes programados, a partir das entrevistas e textos dos catálogos das edições anteriores. A pesquisa focaliza eventos na década de 2010, abrindo espaço para os primeiros anos do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul que se inicia em 2007, por ser o primeiro evento recorrente de exibição cinematográfica, específico sobre Cinema Negro — assunto e realização negra.

O período da década de 2010 é escolhido prioritariamente pela proliferação de eventos fílmicos específicos ao campo do Cinema Negro brasileiro. A decisão de finalizar o estudo no final da década é tanto por uma questão de recorte temporal, quanto pela pandemia de Covid-19, quando o circuito cinematográfico se alterou pela mudança de paradigmas de exibição, por conta dos eventos virtuais. Esse método se alinha a uma perspectiva arqueológica e materialista, a qual envolve e situa o produto fílmico dentro do circuito de produção e exibição, específico da curadoria dessas mostras de curtas-metragens na segunda década do século XXI. Por isso, desejamos averiguar a materialidade discursiva da própria programação das obras e dos rastros curatoriais como ações objetivas em seus contextos, a fim de identificar cruzamentos e prevalências de determinados temas e linguagens éticas e estéticas produzidas ao longo desse período.

1.4 Delimitação do campo conceitual

O projeto de pesquisa se baseia em um mapeamento dos festivais e mostras de cinema brasileiro do século XXI e seus processos curatoriais. Para contextualização geral da curadoria em um nível internacional, utilizamos o teórico Hans Ulrich Obrist (2014) em *Caminhos da Curadoria*. Numa lógica relacional com o cinema brasileiro, a dissertação de Adriano Garrett (2020) *A Curadoria Em Cinema No Brasil Contemporâneo: Festivais de Cinema e o Caso da Mostra Aurora (2008-2012*), o artigo de Mariana Souto (2020), *Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema* e o livro de Marcelo Ikeda

(2015), *Cinema brasileiro a partir da retomada: Aspectos econômicos e políticos* são utilizados como referência para entender o circuito de produção e exibição cinematográfica no país, considerando as mudanças nas práticas curatoriais com a introdução do vídeo e as transformações ocorridas no início do século XXI. Nesta etapa de contextualização histórica e relacional, Noel dos Santos Carvalho (2018) emerge como um disparador teórico do Cinema Negro da virada do milênio em *Dogma Feijoada: A invenção do Cinema Negro Brasileiro.*

Para a construção da perspectiva de Curadoria como um dispositivo de mediação cultural, proporcionadas pelos festivais e mostras ligadas ao Cinema Negro, se faz o diálogo entre a perspectiva de mediações de Jesús Martín-Barbero (1997) em *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia* com as perspectivas teóricas de Giorgio Agambem (2005) *O Que É Um Dispositivo*, que revisitam as noções panópticas e institucionais conferidas por Michel Foucault ao conceito denominado Dispositivo. Estas percepções auxiliam na composição do conceito do campo cultural restrito, proposto por Pierre Bourdieu (1987; 2007) em *The Field of Cultural Production* e no livro *A Economia das Trocas Simbólicas*. Essas perspectivas teóricas fundamentam a associação da curadoria como uma prática de mediação cultural, na qual a noção de "espectador" ativo se escancara na produção de pensamento e produto fílmico. Dessa forma, buscamos estabelecer uma interlocução entre o campo de produção cultural restrito e as noções de dispositivo e mediação, a fim de compreendermos a constituição do Cinema Negro como um campo a partir da curadoria.

A respeito específico do Cinema Negro como campo, as trocas de cartas[5] entre os críticos: Heitor Augusto, Juliano Gomes, Bruno Galindo e, posteriormente, Lorenna Rocha, provocaram os desafios e os entendimento do Cinema Negro em seus contextos contemporâneos e a suas projeções futuras[6]. De uma maneira similar podemos destacar as percepções de agência e recortes estéticos proposto pelas acadêmicas e curadoras: Janaína Oliveira, Kênia Freitas e Tatiana Carvalho — pesquisadoras do FICINE[7] — sobre o Cinema Negro aquilombado, Cinema Negro feminino e das influencias e óticas afro fabulatórias, tanto pela contribuição teórica em sites de críticas, na academia e nos catálogos de mostras e festivais, quanto pela própria agencia curatorial em si de Janaína Oliveira.

Para somar às perspectivas contra hegemônicas que envolvem as narrativas e estéticas do Cinema Negro e compreender questões relacionadas das práticas, é estabelecida uma

[5] A penúltima carta escrita, que pode levar para as outras, está disponível no site da Revista Cinética sob o título: *Pós-escrito (ou por um cinema preto que não caiba)* (Gomes, 2020).
[6] A sequência de cartas foi iniciada em 2018 e sequenciada, por hora, até 2021 (Rocha, 2021).
[7] Fórum Itinerante de Cinema Negro, disponível pelo link: https://siteficine.wordpress.com (Siteficine, s.d).

conexão com os estudos culturais que envolvem as constituições da identidade negra, considerando suas variações na diáspora e no contexto brasileiro. Nesse sentido, autores como Achille Mbembe (2014) em *Crítica da Razão Negra*, Stuart Hall (2004) em *Da diáspora: identidades e mediações* e W.E.B Dubois (2021) em *As Almas Do Povo Negro* são referências importantes para uma contextualização mais ampla das relações entre os estudos culturais e as identidades negras, fornecendo bases éticas para a análise do Cinema Negro.

1.5 Abordagem teórico metodológico

Com o objetivo de realizar uma cartografia das epistemes e tendencias vistas nas curadorias de mostras e festivais de Cinema Negro Brasileiro ao longo da década de 10 do século XXI, e entendê-las como um dispositivo de mediação cultural, iniciamos a pesquisa com uma contextualização histórica do Cinema Negro. No primeiro capítulo resgatamos o Cinema Negro cunhado enquanto uma noção e um campo específico, bem como suas relações sócio-histórica. Articulamos a perspectiva de campo a partir de Pierre Bourdieu. Esse contexto é feito com auxílio de Janaína Oliveira, Noel dos Santos Carvalho, Marcelo Ikeda e para relacionarmos a fundação do Cinema Negro enquanto termo, a partir do Dogma Feijoada com o acesso à produção cinematográfica negra e a sua proliferação em relação às políticas públicas. A partir desse contexto histórico e social, objetivamos pensar o crescimento da curadoria como termologia e a valorização da sua prática, com Adriano Garrett e Amaranta César, para localizá-la enquanto um dispositivo de mediação cultural. Assim, refletimos sobre as interações e proposições éticas e estéticas que o termo carrega, ao articularmos as noções de dispositivo propostas por Michel Foucault e Giorgio Agamben com as noções de meios e mediações de Jesús-Martín Barbero.

Ao situar e problematizar as possibilidades da curadoria enquanto uma mediadora do campo, seja por uma característica mais hierárquica ou intermediada, caminhamos para a cartografia do pensamento curatorial e dos métodos aplicados na construção das sessões no segundo capítulo. Objetiva-se realizar uma análise de discursos de certas mostras e festivais de Cinema Negro através de uma pesquisa documental de seus catálogos, entrevistas concedidas, evidências registradas dos debates e a própria programação em si. Os eventos foram determinados com base na sua relevância histórico-social, de seu capital cultural e de seus arquivos materiais possíveis para a pesquisa.

O trabalho se inicia a partir de uma exibição e contextualização do mapeamento realizado pelo site "Negritude Infinita"[8], onde cineclubes, mostras e festivais de cinema negros diversos foram catalogados. Utilizaremos suas informações de forma a nos organizarmos cronologicamente e, assim, analisarmos as tendências curatoriais, foco dessa dissertação. Há dois principais modos de análise que se interseccionam. O da análise do discurso de maneira mais direta, vista nos catálogos, mesas e debates registrados, assim como entrevistas concebidas na época. Outro modo é a análise dos enquadramentos realizados pelas sessões, as hierarquias traçadas, os modos que os filmes se articulam, a fim de tensionar e escavar quais foram os caminhos valorizados e preteridos ao longo das edições. Ainda no segundo capitulo, projeta-se uma contextualização do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul - Brasil, África e outras Diásporas e a passagem da curadoria de Zózimo, idealizador do evento com os demais curadores que o sucederam.

No terceiro capítulo, nos encaminharemos para o objetivo da proliferação de outras mostras, a descentralização de produção delas e suas relações de integração como parte do campo. Passando de dentro do campo específico para o do cinema brasileiro num geral, discutiremos a construção de público com o crescimento das mostras como um ponto de virada de visibilização do cinema negro ligado ao cinema brasileiro. O caso do filme *Vazante*, (Daniela Thomas, 2017) entra no jogo por essa articulação e movimento da discussão racial para além do próprio campo. Ao lado dessa zona de tensão externa, buscamos a proliferação e descentralização das mostras vista a partir desse mesmo ano, assim como a criação e fortalecimento da APAN, Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro, em 2016. Por fim analisamos a inteseção das mostras panorâmicas do Cinema Negro curada por Heitor Augusto em 2018 e Janaína Oliveira em 2019 entre si e com as demais.

[8] Trata-se de um site feito pela produtora ACasamata que produz a Mostra Negritude Infinita e foi responsável pela criação do mapa de difusão do Cinema Negro. O Mapa do Cinema Negro contém festivais, mostras e cineclubes e está disponível no site homônimo.

2 CINEMA NEGRO BRASILEIRO SITUADO

2.1 Expansão digital no cinema para além da história dos filmes

No final da década de 90 e início dos anos 2000 diversos fatores ajudaram a provocar uma mudança na estrutura do circuito cinematográfico — produção, distribuição e exibição — de modo a permitir novos agentes surgissem na engrenagem e modulassem o percurso da história do cinema. Desses fatores, podemos observar no Brasil processos como a retomada da cadeia cinematográfica, após a era Collor; o aumento de cursos de graduação de audiovisual financiado pelo Reuni[9], no governo Lula (2002 - 2010); as políticas de cotas em universidades públicas e privadas, incentivadas pelo Estado; o aumento do poder de compra; um maior avanço tecnológico e informacional expandido por meio de um maior acesso financeiro aos equipamentos de vídeo, bem como da portabilidade na produção e exibição, foram e são aspectos fundamentais para a constituição do Cinema brasileiro contemporâneo como um todo, e, por consequência, consolidaram o que seria o campo do Cinema Negro brasileiro.

Nesse sentido, o acesso e a portabilidade do vídeo permitem a entrada de outros modos de pensar e produzir cinema, tanto em termos estéticos, quanto na organização social dos agentes, mesmo que marcado pela discrepância técnica, financeira e 'profissional', entre as produções de vídeo e película, ao menos nos anos iniciais. A produção desse cinema em vídeo, realizada no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, ainda era vista como algo menor e apartada da produção em película, cujas diferenças técnicas acarretaram uma espécie de hierarquização dessas duas mídias. Esta estruturação hierárquica que a produção de cinema em vídeo se situava demorou a encontrar espaços de exibição nestes circuitos de exibição. Assim,

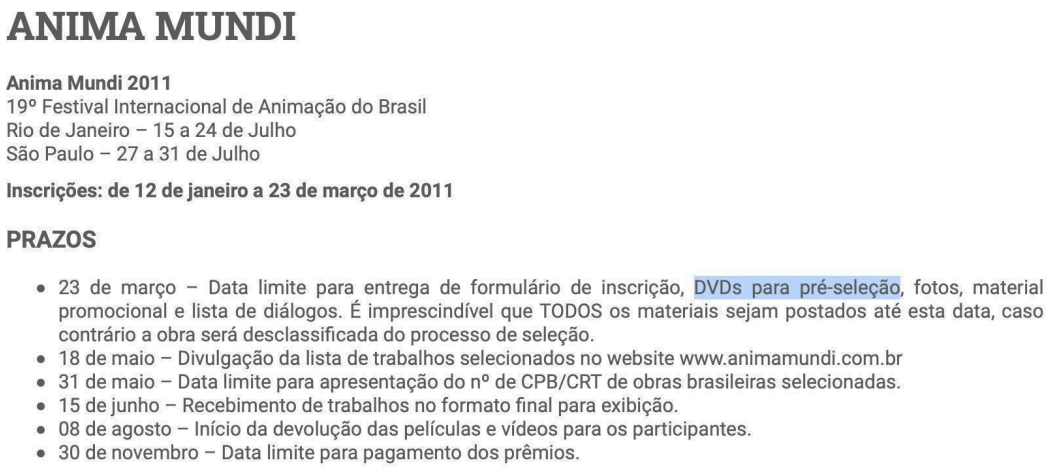
> a produção digital sequer era aceita em muitos dos festivais mais tradicionais, como Brasília e Gramado; já os eventos que aceitavam os vídeos, normalmente entre os curtas-metragens, costumavam relegá-los a horários ou locais alternativos, sempre desfavorecidos em relação às bitolas 16mm e 35mm (Garret, 2020, p. 36).

Esta "situação gerou um represamento de circulação que influenciou um aumento progressivo do número de festivais de cinema no Brasil" (Garret, 2020, p. 36) no início do século XXI.

[9] Projeto de Reestruturação e Expansão das Universidades que possibilitou a criação de cursos de graduação em Cinema e Audiovisual em universidades públicas como a Unespar - Universidade Estadual do Paraná (iniciado em 2005), a UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina (2005), a UEG - Universidade Estadual de Goiás (2006), a UFPel - Universidade Federal de Pelotas (2007), a UFRB - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (2008), a UFPE - Universidade Federal de Pernambuco (2009), a UFES – Universidade Federal do Espírito Santo (2010) e a UFC - Universidade Federal do Ceará (2010).

Esta mudança de perspectiva que o dispositivo digital permitiu à produção dos filmes fez com que o circuito se montasse não só pelo fomento de um outro modo de produção e estética fílmica, mas também pela ampliação do leque de agentes realizadores, mediadores e exibidores que foram adentrando no circuito. A disseminação e o potencial de acesso por meio do vídeo e suas ferramentas, impactaram também a estrutura de distribuição e exibição dos filmes. Esse processo pode ser observado na submissão dos filmes para as comissões de seleção, por causa da portabilidade que o vídeo promoveu ao longo de toda a cadeia fílmica. Essa portabilidade é apresentada inicialmente através de mídias como DVDs e *pendrives*, que foram tecnologias de disseminação dos realizadores independentes para os festivais e mostras de cinema no Brasil. Posteriormente, essa disseminação se estabelece pela troca dos arquivos digitais, via *transfers,* sites de armazenamento e exibição, assim como sites próprios que concentram festivais e mostras para que os cineastas possam submeter seus filmes para os eventos.

Figura 1 - Pedido de DVDs para submissão de filmes em festivais.



ANIMA MUNDI

Anima Mundi 2011
19º Festival Internacional de Animação do Brasil
Rio de Janeiro – 15 a 24 de Julho
São Paulo – 27 a 31 de Julho

Inscrições: de 12 de janeiro a 23 de março de 2011

PRAZOS

- 23 de março – Data limite para entrega de formulário de inscrição, DVDs para pré-seleção, fotos, material promocional e lista de diálogos. É imprescindível que TODOS os materiais sejam postados até esta data, caso contrário a obra será desclassificada do processo de seleção.
- 18 de maio – Divulgação da lista de trabalhos selecionados no website www.animamundi.com.br
- 31 de maio – Data limite para apresentação do nº de CPB/CRT de obras brasileiras selecionadas.
- 15 de junho – Recebimento de trabalhos no formato final para exibição.
- 08 de agosto – Início da devolução das películas e vídeos para os participantes.
- 30 de novembro – Data limite para pagamento dos prêmios.

Fonte: Captura de tela tirada pelo autor <https://www.abramus.org.br/noticias/782/anima-mundi/>

Toda essa mudança que envolve o acesso, maior facilidade e a agilidade na realização fílmica e na distribuição é vista na inscrição dos festivais por longa-metragistas e, principalmente, por curtas-metragistas. Em especial, entre os estudantes de cursos de cinema e audiovisual, que junto da expansão das universidades públicas, se multiplicaram ao longo das últimas décadas e conseguiram adentrar com menor custo na economia dos festivais.

Ainda acerca desta relação histórica entre a produção, a distribuição e a exibição de cinema, a facilitação do digital também influenciou o acesso dos curadores às obras que, com um potencial maior de filmes inscritos, permite uma outra configuração dos modos de prática e pensamento curatorial. Esse modo de digitalização total, da captação até a seleção e

exibição, permite que os curadores não precisem estar estritamente na mesma sala de seleção com os outros curadores, como acontecia com os filmes em película, e nem precisam estar na mesma cidade que outros curadores para assistirem os filmes. Assim, a experiência de apreensão se modifica, não só em termos de velocidade, mas em termos de experiência e influência na espectatorialidade, e se amplia e se reestrutura na medida em que há o desenvolvimento informacional. E, da mesma forma que o barateamento do filme em vídeo em relação à película, aliado às lutas políticas, a produção e a distribuição auxiliam com que ocorra uma descentralização de poder, antes relegada a uma hegemonia espelhada no ideal ocidental de poder[10]. Assim, a entrada destes novos agentes, principalmente oriundos de minorias sociais, fizeram com que "a reconfiguração de valores no circuito dos festivais passaria, sobretudo, por um novo arranjo e novos pressupostos de construção e circulação do conhecimento e da distribuição de poder" (Reis, 2023, p. 319).

Essa primeira impressão do impacto da disseminação digital se refere especificamente aos festivais e às mostras que recebem inscrição de filmes e lidam majoritariamente com filmes do ano corrente, os festivais de “safra”. São os festivais que lidam com curtas e longas metragens de seu tempo — geralmente com o prazo inicial sendo o início do ano anterior até a data de inscrição —, independentemente de serem festivais de mercado[11] ou não. Mas a própria democratização, ampliação e aceleração informacional permite também que os festivais e mostras de “pesquisa” tenham maior acesso aos filmes que antes eram mais restritos à acervos pessoais, ou eram de museus e cinematecas e eventualmente não estariam disponíveis no Brasil. Esses festivais e mostras de pesquisa seriam eventos que curam e programam os filmes com uma proposição mais arquivista, como retrospectivas de movimentos, períodos históricos e autores.

Desse modo, a *Cibercinefilia* expande a apreciação fílmica pelo maior acesso a diferentes filmes, sejam eles históricos ou recentes por meio de troca de *links* dos filmes entre autores e pesquisadores, seja por meio do diálogo entre os mais diversos cinéfilos — críticos, curadores, arquivistas, amadores, estudantes, realizadores etc. Em acordo com o diálogo de Ikeda (2022) com Prysthon (2013) e Frey (2015) sobre expandir o termo *Cibercinefilia* para além dos sites de crítica e assim enxergar o seu valor comunitário, pensamos não só que os

[10] Hegemonia branca, cis-heteronormativa masculina, centralizada nas grandes metrópolis brasileiras.

[11] Tetê Mattos (2013), em seu artigo *Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros*, que compõem o livro *A Recepção Cinematográfica Teoria e Estudos de Casos*, organizado por Mahomed Bamba, destaca quatro categorias de festivais de cinema que podem ser transcendidas e relacionadas. São elas os Festivais de Estética; Festivais de Política; Festivais de Mercado e Festivais de Região. Os Festivais de Mercado são aqueles que priorizam a comercialização dos filmes, assim como tratam o público enquanto clientes, priorizando satisfazer o público. A programação é mais próxima aos ditos filmes comerciais e costumam trazer e valorizar as celebridades como força motriz e publicitária do evento.

cinéfilos digitais sejam seus próprios curadores, mas que os curadores em diálogo com uma maior rede de pensadores de cinema, via internet, podem assim dilatar seus repertórios e criar articulações na programação dos filmes de maneiras mais complexas e experimentais pela maleabilidade que os arquivos digitais possibilitam. A palavra maleabilidade é empregada tanto pela larga possibilidade de *download* e recorte, quanto pela viabilidade de experimentar diferentes arranjos entre os filmes, criando múltiplas sessões com poucos cliques.

Para além disso, o impacto das mídias digitais mobilizou e difundiu os festivais e as mostras para espaços que antes eram impossibilitados de recebê-los por conta da ausência da estrutura necessária da projeção em película. Assim, a maior facilidade da distribuição digital, aliada ao barateamento dos projetores digitais e ao aumento de resolução de imagem — tanto pela captação, quanto pela exibição — com o passar dos anos, ajudaram a promover a "redução do abismo entre o amador e o profissional, que já existia desde o equipamento utilizado… [onde] o vídeo era considerado um formato 'amador', e a película 35 mm, um formato 'profissional'" (Ikeda, 2017, p. 109).

Desse modo, lugares periféricos e/ou sem grandes estruturas para a exibição puderam realizar mostras e festivais com menor dificuldade em comparação ao período de filmes em película que, para além de depender das latas dos filmes, precisavam de projetores específicos nos formatos 16 mm ou 35 mm, fazendo com que a circulação dos filmes fosse mais restrita ao limite material dos filmes. Esta disseminação integra o aumento exponencial dos festivais vistos no final da primeira década do século XXI, onde em 1999 tinham 38 festivais e em 2009, 243 destes eventos (Leal; Mattos, 2011). Ao mesmo tempo essa expansão possibilita uma maior descentralização dos grandes centros econômicos brasileiros[12]. Vemos essa ampliação tanto em festivais maiores como a Mostra de Cinema de Tiradentes, de Minas Gerais; o Janela Internacional de Cinema de Recife, de Pernambuco, quanto em outros menores, como o Goiânia Mostra Curtas, de Goiás e a Mostra de Cinema de Gostoso, de Rio Grande do Norte.

Esta mudança de perspectiva que o dispositivo digital permitiu para a produção dos filmes fez com que o circuito de festivais se remontasse, simultaneamente, com o ganho de expressividade que o termo curadoria recebeu dentro do ciclo de festivais e mostras de cinema no Brasil. O termo curadoria que era estabelecido em outros campos artísticos no Brasil, "já era utilizado por eventos cinematográficos desde os anos 1990, mas nos anos 2000 alguns

[12] No mapa da difusão do Cinema Negro do site Negritude Infinita, podemos observar uma crescente ocorrência de festivais e mostras deste campo no Nordeste, sendo a região com maior número de eventos. Acesso em: https://negritudeinfinita.com/mapadifusaocinemanegro/.

festivais passam a refletir de forma mais sistematizada e sofisticada sobre a noção de curadoria" (Garrett, 2020, p. 61). Na guinada de pensar a história do cinema para além dos filmes e compreender a sua relação com a sociedade, discutir a facilidade do acesso com o digital e a situação econômica brasileira, mesmo que de relance, nos auxilia a compreender o contexto das mudanças ocorridas no cinema, pela sua interdisciplinaridade. Aliás, como o cinema é uma arte extremamente tecnológica e moderna, fundada na comercialização e na experiência coletiva do norte global, compreender as influências ocidentais dos termos e dispositivos que o constitui, abre espaço para nos situarmos onde o cinema age contra hegemonicamente e onde ele consegue realizar, de fato, um corte epistemológico.

2.2 Curadoria e contexto histórico

O termo curadoria e o termo programação, especificamente no campo cinematográfico, não são estritamente definidos com grandes diferenças. Por ora, teóricos nomeiam o profissional que seleciona, organiza e propõe algum recorte — temático, estético, historiográfico e etc. — para as sessões, de curador ou programador. Assim, os termos curadoria e programação podem ser utilizados de forma similar. Mas, a título de diferenciação e especificação, nesta dissertação, utilizaremos o nome curador e curadoria para todo o processo que envolve a seleção, organização e proposição, salvo quando formos trazer partes específicas deste processo, como o ato específico de organizar as sessões, para o qual o termo programação será utilizado. A distinção se dá de acordo com Garrett (2020), tanto por um alinhamento teórico, quanto pela facilitação de um termo único. Escolhemos não usar o termo programação/programadores como um todo, por ser um trabalho/profissão também do campo cinematográfico ligado às salas de cinema comerciais, onde os filmes são organizados dentro da grade de horários do cinema. Assim utilizamos a curadoria como um termo que engloba todo o processo e "programação" para o trabalho específico da organização das sessões, exceto quando for alguma citação direta[13].

Na contemporaneidade, o termo curadoria ganha destaque em diversos campos, extrapolando o artístico que foi determinado como termo/espaço profissional/posição de poder artístico no meio do século XX e fortalecido nos anos 60, no "triunfo do curador como criador" (Altshuler *apud* Cherix, 2010, p. 17). Por um lado, a curadoria se fortalece como uma função de legitimação, tendo o papel de "guardiões da porteira"[14] e "formadores de gosto"[15]

[13] No Brasil o termo curadoria é mais utilizado nos festivais, sobretudo os contemporâneos e no exterior o termo programação/programadores é utilizado com maior continuidade dentro do cinema, apesar do termo *curatorship,* curadoria, também ser utilizado.
[14] *Gatekeepers.* O emprego dos termos em inglês é utilizado como manutenção do diálogo com a bibliografia.
[15] *Tastemakers.* Assim como o termo anterior empregado em inglês.

que envolve as instâncias de poder dentro da economia simbólica do circuito artístico e consequentemente cinematográfico. Essa função de poder também é valorizada devido à sua intervenção política e estética, atuando assim como uma agente que mantém ou subverte as hegemonias. Simultaneamente, revela e empodera o *status* dos curadores como os agentes que detêm algum poder de interferência no meio artístico. Aliás, "a palavra curador vem do latim *curare*, que por sua vez chega à nossa língua como curar — na acepção de cuidar ou conservar: tomar conta das obras artísticas" (Leonzini, 2010, p. 9)

No extra campo[16], o termo é vulgarizado em propagandas de mercado, reduzido a função de seleção/listagem, como curadores de vinho, eventos, memes, livros e etc. Dá para se discutir o quanto essas seleções estão imbuídas de subjetividade e intencionalidade estético-políticas e o quanto estas curadorias podem se relacionar com a definição do conceito "*lato sensu* de curadoria (a existência, inerente a quase todos os festivais, de algum tipo de seleção e programação)" (Garrett; Schvarzman, 2022, p. 224). Mas a critério da discussão e do recorte apresentado, iremos ao contexto da curadoria no meio artístico e sua relação com a institucionalidade, assim como a intervenção estético-política e a sua profissionalização que demarca e disputa hegemonias.

A partir disso, também objetivamos entender como as curadorias de festivais e mostras de Cinema Negro brasileiro estão entre o conceito *lato sensu* de curadoria e o conceito *stricto sensu* de curadoria, "composto por seis características particulares – conceito, publicização do trabalho curatorial, pensamento de conjunto, entendimento histórico, especialização e continuidade" (Garrett; Schvarzman, 2022, p. 224), e a sua demarcação enquanto um dispositivo de mediação. Uma distinção mais vulgar seria a de uma curadoria sem demarcação de intencionalidade estético-política, a *lato sensu*, baseada em um processo de seleção indefinido, calcado em uma subjetividade qualquer. Já a *stricto sensu*, que além de compor as características listadas acima, seria o processo curatorial que justifica os processos subjetivos e tende tanto a explicitá-los, quanto a organizar as sessões em diálogo interno e em cruzamento às outras sessões.

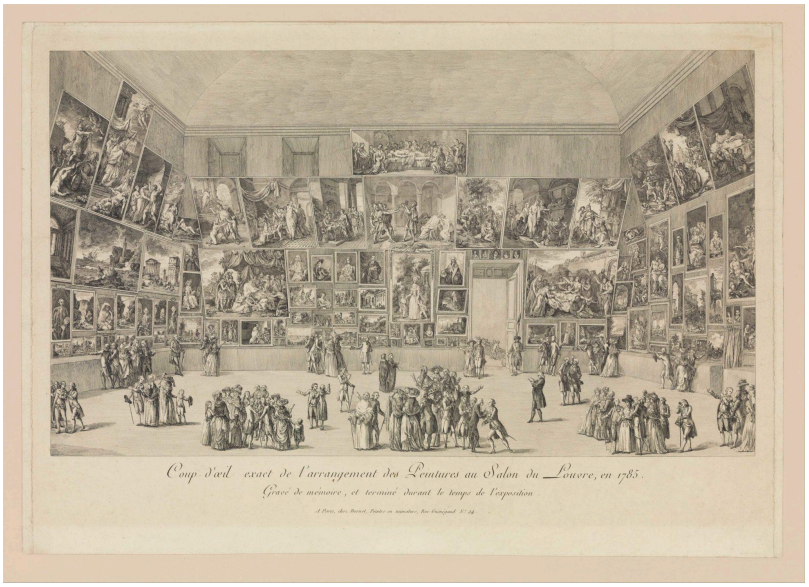
Acompanhamos o caminho da valorização política e intelectual que a curadoria recebe na Europa e no Brasil a partir da dissertação de Adriano Garrett (2020). Nesta, o autor traça uma breve historiografia da curadoria no campo das artes plásticas europeias para o cinema dos festivais de cinema europeus, até a chegada nos festivais brasileiros de cinema nos anos 2000. Por outro lado, Francis Vogner dos Reis comenta: "Assim, seguindo uma tendência

[16] Termo emprestado da linguagem audiovisual que denota o que está fora do quadro, seja sonoro ou visual, para marcar uma expressão de algo externo ao campo/saber situado.

mundial, a curadoria se tornou a atividade intelectual principal no cinema brasileiro em detrimento da crítica – que nunca desfrutou dessa dimensão de poder" (Reis, 2023, p. 313). No mesmo artigo, Reis (2023) aponta essa valoração da curadoria em detrimento da crítica, a partir tanto de seu potencial de legitimação sobre os filmes, quanto da maior realização remunerada/profissionalizada da curadoria de cinema em comparação à crítica.

De acordo com Garrett (2020), as primeiras grandes exposições de arte no ocidente foram patrocinadas pela coroa francesa e abertas para visitação pública dos grandes Salões de Arte da Academia Francesa. Estas exposições iniciaram em 1648 e seguiram como modelo vigente nos séculos seguintes até as primeiras décadas do século XX. Nessas exposições, "as pinturas eram expostas de maneira acumulativa, ocupando as paredes do piso ao teto com pouco espaçamento entre elas" (Garrett, 2020, p. 10). O autor ainda aponta alguns outros marcos que alteram esse modelo. O Salão dos Independentes de Bruxelas, em 1914, onde os quadros foram expostos com menos acúmulo de informação, tendo uma distância maior entre as obras; a exposição de inauguração do MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1929, onde as obras foram expostas individualmente, com maior espaçamento entre si; e a ruptura de Gustave Courbet com os grandes salões em 1855, o que acarretou a organização da exposição individual de suas obras.

Figura 2. Pietro Antonio Martini, *View of the Salon of 1785,* 1785



Fonte: Museu Metropolitano de Arte de Nova York
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/390722>

Esses modelos de expografia, principalmente os dos primeiros grandes salões, exemplificado na Figura 2, assim como os posteriores do Salão dos Independentes de Bruxelas e do Salão dos Independentes de Paris em 1923, tal como apresentado na Figura 3, operam em um panorama de obras que se portam como um amontoado de arte sem a contextualização do que têm em comum, sem um percurso de olhar temático, estético e discursivo mais anunciado. Esse modelo produziu uma expografia diferente das definições modernas de curadoria que privilegiam um ponto de vista, a definição e defesa de um conceito, estético, político e/ou comercial.

Figura 3. Salão dos Independentes de Paris, 1923

Fonte: Biblioteca Nacional da França

Ainda nessa perspectiva de aglutinação de obras sem um recorte específico, as Exposições Universais fizeram parte dessa trajetória expográfica, porém com uma lógica competitiva. Em uma série inaugurada no ano de 1851 em Londres, as Exposições Universais aglutinaram diversos países para uma disputa industrial e cultural em uma celebração à ciência e a tecnologia, após a revolução industrial. A Exposição Universal de Paris de 1900 incluiu o Cinema enquanto uma derivação da fotografia, isto é, como um dispositivo científico que "não era visto como um instrumento a favor da educação e do ensino e, muito menos, obra de arte" (Garrett *apud* Morettin, 2020, p. 13). Esta perspectiva situa o Cinema como uma ferramenta, um dispositivo dentro da competição por hegemonia internacional, ao menos nesse momento. Garrett (2020), com apoio de Taillibert; Wäfler, (2016), Toullet (2011) e Morettin (2016), demonstram a entrada do cinema em exposições não artísticas com caráter

competitivo, como uma ponte entre os festivais de cinema moderno e sua relação transnacional e laureadora.

Este caráter competitivo e internacional também estava presente nos festivais de cinema europeus, desde o primeiro festival de cinema, em 1932, o festival de Veneza, que agia de forma similar às Exposições Universais como uma forma de celebrar a cultura em um caráter competitivo, "foi criado como um espaço em que o idioma não era um obstáculo, e sim algo estabelecido e não problemático na competição cultural entre nações produtoras de filmes" (De Valck, 2007, p. 24), até ao *boom* dos festivais europeus pós Segunda Guerra. Tal prática competitiva, mesmo que o cinema fosse ainda valorizado enquanto arte, persiste até a contemporaneidade, desde os festivais internacionais “Classe A”, até aos eventos menores ao longo do globo. O intuito da premiação perpassa por diversos estímulos, desde a legitimação artística dentro de determinada economia artística — simbólica e política — até os incentivos à distribuição de recursos e à produção local, o estímulo financeiro e a ampliação produtiva ao campo cinematográfico, seja ele específico ou geral, até as veiculações comerciais.

Figura 4. Inauguração do MoMA em 1929 com obras de Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh.

Fonte: Captura de Tela feita pelo autor do site do MoMA.
Disponível em:https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1767

Por mais que as curadorias das artes plásticas e as de cinema tenham semelhanças, inclusive interseções e mesclas entre elas em determinados nichos, o processo de organização das obras é projetado a partir de duas instâncias prioritárias distintas: o tempo e o espaço. As programações fílmicas das sessões são levadas em conta primordialmente, independente do perfil curatorial — estético, político, comercial ou regional —, pela composição da duração das sessões e dos filmes dentro das sessões. Já a das artes plásticas o espaço impera, pela

relação da quantidade de obras e espaços vagos para exibi-las. Contudo, os espaços das projeções e o tempo médio de circulação das exposições e a duração total impactam em suas organizações, mesmo que a instância prioritária seja preponderante.

Por conta dessas e de outras diferenças entre os campos, aos poucos este trabalho deixará de abordar a curadoria artística como um todo e se concentrará nos problemas específicos do objeto da pesquisa. Isso inclui compreender as diferenças entre o cinema em seu sentido amplo e o Cinema Negro em particular. Estabelecendo essas diferenças, voltamos um passo atrás para reatar um vínculo em comum entre os festivais e as exposições, no que se refere à posição curatorial, à sua influência nos eventos de exibição e à sua força na economia simbólica e política nos campos. Assim, tal qual os festivais e mostras de cinema, "as exposições são o principal local de troca na economia política da arte, onde a significação é construída, mantida e ocasionalmente desconstruída" (Cherix, 2010, p. 16).

2.2.1 Curadoria na periodização dos festivais de cinema europeus

O primeiro período, de 1932 até 1968, que compreende o momento desde a criação do Festival de Veneza até os movimentos pós-modernos de maio de 1968 na Europa, se caracterizava pela “curadoria terceirizada”. Nesta, ainda sob a influência da lógica das exposições universais, em que cada país convidado, a partir de comissões de cinema e órgãos estatais de cultura, enviavam um filme representante. Segundo Ostrowska (2016), a averiguação dos filmes se dava por características técnicas da cópia enviada ao invés de algum tipo de julgamento estético, ainda mais por conta da chegada tardia das cópias. "Para além deste modo difuso de seleção, não havia grande preocupação com a maneira como os filmes seriam dispostos na grade de programação" (Garrett, 2020, p. 21).

O segundo período, de 1968 até 1980, é mobilizado pela *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, recorrente na cidade Pesaro na Itália a partir de 1965, quando "a curadoria adquire um caráter propositivo que ultrapassa a mera exibição de filmes e entende o festival como agente de intervenção cultural" (Garrett, 2020, p. 22). A Mostra se projeta como uma proposição direcionada. Segundo De Walck (2007), a Mostra de Pesaro guiou o panorama do cinema para um novo tipo de curadoria e evento, de uma maneira que contribuiu para um fortalecimento do novo cinema latino-americano e ao cinema feminista de sua época, como um modo de transformar a forma dos festivais de cinema de se tornarem dispositivos de intervenção estético-políticas na agenda cultural internacional, realizando um corte epistemológico e de modelo no que diz respeito aos festivais mundiais.

Nesta mostra, a formação de gosto não estava restrita a um caminho puramente esteta do que se podia compreender como um bom gosto artístico, mas sim aberta a uma formação propositiva de uma política da estética, com ênfase na discussão através dos debates e dos catálogos. Assim como em mostras retrospectivas e nos convites de nomes importantes da teoria das imagens, como Christian Metz, Roland Barthes e Umberto Eco e de cineastas como Milos Forman e Pier Paolo Pasolini. Desta forma, a Mostra de Pesaro abriu espaço para que os festivais pudessem "participar da política mundial e da cultura cinematográfica" (DE Valck, 2007, p. 28) com a contribuição do fortalecimento do novo cinema latino-americano e a consolidação do cinema feminista experimental.

A partir de Pesaro e sua política contra hegemônica e propositiva, surgiram, "iniciativas que desejavam promover mudanças dentro dos festivais hegemônicos europeus (sobretudo a trinca Cannes-Berlim-Veneza), o que traria impactos significativos no que se refere aos processos de curadoria" (Garrett, 2020, p. 22).

Previamente a Pesaro, a Semana da Crítica — mostra paralela ao Festival de Cannes iniciada em 1962 — já trouxe um recorte e proposição específica, delimitando a seleção para filmes de realizadores de até dois longas-metragens que propunham alguma inovação estética. Alguns elementos, como uma restrição para um público convidado e uma proximidade de pensamento ao festival de Cannes, fizeram com que a Semana não fosse um rompimento, mas parte do processo de mudança de paradigma[17] do primeiro período para o segundo período da curadoria dos festivais e mostras de cinema. Os impactos nos festivais hegemônicos são notados com o rompimento do modo de curadoria terceirizada pela Quinzena dos realizadores, organizada pela Sociedade dos Realizadores de Filmes[18], quando as comissões internacionais foram perdendo peso e o foco das comissões migraram para os curadores que, muitas vezes, eram os donos dos festivais e os diretores artísticos. Esse período de 1968 até 1980 foi denominado por De Walck como a “Era dos programadores”, momento em que a curadoria *stricto sensu* ganha centralidade, tal qual os curadores/programadores e o pensamento curatorial.

[17] Outros elementos constitutivos da mudança de paradigma são: as manifestações de grandes cineastas, contrárias a destituição de Henri Langlois do comando da Cinemateca Francesa; A greve de alunos e trabalhadores no "maio de 68"; pedidos de cancelamento da edição de 60 do Festival de Cannes; pedido de retirada de filmes e desistência de pessoas do corpo de Júri; a criação da Sociedade dos Realizadores de Filmes em 68 e a criação da Quinzena dos Realizadores.

[18] Segundo Garrett (2020), a SRF foi a responsável pela fundação da Quinzena dos Realizadores, um ano após a sua formação. A Quinzena é um evento independente que trouxe como características o rompimento com a lógica terceirizada que até então regia as seleções do evento principal do Festival de Cannes e um foco claro nas obras e em seus autores.

Já o Terceiro período, de 1980 até os dias de hoje, é denominado por De Walck (2007) como "Era dos Diretores", quando os diretores dos festivais não ocupam as funções de direção artística e/ou da direção curatorial. Este afastamento coloca a figura do diretor como uma figura de poder ligado às relações mais comerciais, prioritariamente aos negócios privados, obedecendo mais a uma lógica neoliberal. Nesse período, os festivais estão mais vinculados à economia global, isto é, atuando como incentivo ao mercado cinematográfico, tanto no que se refere ao caminho mais "independente", quanto ao comercial, também realizando o salto da produção independente para a comercial[19].

A organização destes períodos nos serve para compreendermos o mercado, a história e a economia simbólica dos festivais internacionais e os grandes festivais hegemônicos e para que, a partir deles, possamos observar e traçar os paralelos e cruzamentos entre estes modelos e os festivais nacionais. Trata-se de um mapeamento necessário, principalmente, para a compreensão do desenvolvimento e das posições de poder ocupadas pelas curadorias nos festivais, por mais que no período contemporâneo, desta chamada "Era dos Diretores", a legitimação das curadorias e dos curadores ainda estejam em voga no Brasil.

2.2.2 Contexto e paralelo brasileiro da curadoria

Se faz necessário, nesta pesquisa, olhar para a estrutura e trajetória histórica da curadoria dos festivais de cinema, sobretudo os nacionais, para compreender os caminhos epistemológicos do que se considera Cinema Negro, nesse meio. Assim, o papel da curadoria, por meio da sua função legitimadora enquanto guardiã da porteira e formadora de gosto é crucial para compreendermos a constituição do Cinema Negro como campo cultural restrito. Além dessa apreensão, consideramos que “a curadoria, de alguma maneira, configura um espaço cultural, social, que forja elementos que permitem uma construção de comunidade na mediação entre as obras e a recepção” (Cesar, 2020).

No mesmo caminho, “o estabelecimento da noção de curadoria nesses eventos cinematográficos a partir dos anos 2000 está relacionada a uma necessidade de trazer estabilidade e identidade cultural a determinadas parcelas da produção audiovisual" (Garrett, 2020, p. 37). Portanto, é a partir dessa acepção da curadoria enquanto um espaço cultural que consolida uma identidade cultural que esta pesquisa se debruça e utiliza da análise da

[19] Nessa rede global de festivais, os principais eventos europeus passam a realizar novas atividades que aumentam sua influência na cadeia audiovisual. Entre essas iniciativas estão os fundos voltados ao financiamento de produções (como o Hubert Bals, criado pelo Festival Roterdã em 1988), os laboratórios/residências de desenvolvimento de projetos (como a Résidence do Festival de Cannes, criada em 2000) e os mercados (como o Cinemart, de Roterdã, criado em 1983) (Garrett, 2020).

curadoria como uma ferramenta para compreender os caminhos epistemológicos que o Cinema Negro brasileiro se constituiu a partir dos festivais de cinema no Brasil.

Desta maneira, as noções de curadoria como um fortalecimento de identidade cultural e da sua valorização enquanto um termo e função no início dos anos 2000, se alinham às reconfigurações de produção de cinema no início do século XXI, em especial, por conta das mudanças sociais anteriormente citadas[20]. Essa aliança surge por conta de uma nova agência dentro do campo do cinema brasileiro, a pluralização de agentes antes desligados — minorias sociais que, dentro do campo do cinema brasileiro, eram majoritariamente aliados dos grandes espaços de poder — tanto da realização fílmica, quanto da validação institucional e cultural.

Com as transformações provocadas na produção, distribuição e exibição no cinema pelas mudanças sociais, assim como pela acessibilidade causada na transição dos filmes analógicos para os em formato em vídeo digital, os festivais que pretendiam e apontaram para os problemas de raça e classe apostaram na produção dos realizadores oriundos desses lócus que estava, de forma incipiente, produzindo mais obras e acessando os festivais. Assim, nesse primeiro momento do vídeo no cinema, os programas dos festivais que exploraram e abriram espaço para o vídeo, auxiliaram na normalização desta mídia, bem como abriram espaço para que realizadores com menor estrutura de produção se inserirem no circuito dos festivais.

Desta forma, o objetivo de associar a curadoria para além de uma questão de ética e estética, e, assim, também política, a realidade técnica e econômica das produções audiovisuais, abre espaço para questionamentos acerca da seleção e da programação dos filmes. Este questionamento em torno da curadoria como um todo nos serve para refletirmos sobre as suas relações discursivas, políticas e estéticas, as quais podem ser conservadoras, reformistas e/ou transgressoras. Definimos estas três categorias éticas para pensarmos posteriormente aonde as sessões dos filmes e festivais disputam ou conservam determinadas relações, seja de maneira extracampo — relação do Cinema Negro com outros cinemas, sobretudo o hegemônico — quanto de maneira interna ao campo, e em como as hegemonias internas podem ser compreendidas e localizadas em relação.

Pensar o recorte curatorial ao longo dos anos nos interessa para demarcar o que seria uma possível mediação curatorial — o discurso associado à programação dos filmes —, assim como o movimento em torno da espectatorialidade destes eventos, isto é, a relação dos debates oficiais e extraoficiais que se publiciza com o júri, a crítica e os realizadores. Assim,

[20] A ascensão das classes C e D e a maior entrada das classes sociais mais baixas e de pessoas racializadas nas universidades, atividades políticas, culturais e mercadológicas, junto da subversão do dispositivo padrão de captura e projeção de cinema — da película para o vídeo.

estas mediações atuam como um difusor duplo que é, ao mesmo tempo, comunicador e receptor, tal como referido pela perspectiva das mediações de Jesús Martín-Barbero (1997). Para o autor, diversos meios cruzam as produções artísticas, como as produções acadêmicas, as repercussões de mídias gerais e especializadas. Estas interferências podem ser postas como influenciadoras no campo, de forma similar com que o modo de realização fílmica e os filmes também influenciam-no.

Desse modo, a proposição de pensar a mediação curatorial não é a de posicionar a curadoria como um centro legitimador estanque, um grande filtro que conduz o campo com pensamentos puros a priori sem que seja afetado pela produção. A proposta mais ampla para a presente dissertação é a de articular a curadoria e sua mediação como disparadoras e promotoras da estruturação do campo em diálogo com o todo, que também é modulado através dos filmes que surgem, mesmo que seja por uma mediação ativa, hierarquizadora, que mobiliza forças e caminhos epistemológicos, como um dispositivo[21].

Tendo em vista essas relações entre os dispositivos e os processos comunicacionais, propomos que estas interferências, somadas ao destaque inicial da curadoria no cinema brasileiro, à proeminência do vídeo e ao desenvolvimento do Cinema Negro, possibilitaram a formação de mediações culturais que constituíram e constituem o desenvolvimento do campo do Cinema Negro Brasileiro ao longo das duas décadas do séc. XXI. Portanto, é na averiguação da materialidade da própria programação das obras e dos rastros curatoriais, como ações objetivas em seus contextos, é que podemos apontar cruzamentos e prevalências de determinados temas e linguagens éticas e estéticas curadas, defendidas, atacadas e produzidas ao longo da década de 10 do século XXI. E, assim, compreender como o próprio modo de programação — a seleção, ordenação dos filmes e relação com as diversas sessões — pode afetar os filmes e os modos de enxergá-los.

A demarcação da curadoria enquanto um termo no início do século aqui no Brasil serve como um ato qualitativo que, ao longo do crescente número de festivais e dos filmes, tornar-se também uma maneira de especificar os festivais correntes. E, acaba criando perfis que servem tanto como uma maneira política, quanto mercadológica de se afirmar em determinado campo a partir das especificidades de destaque dentre os demais festivais. Com a constante valorização dos curadores e da popularização do termo nessa característica de destaque entre os demais festivais, propomos que esta fase do cinema brasileiro se assemelhe ao período da “Era dos Programadores", principalmente nos festivais de Cinema Negro, os

[21]A proposição da curadoria enquanto dispositivo, de maneira ampla, é relacionada a partir da expansão realizada por Agamben (2005) em diálogo com as proposições foucaultianas.

quais em sua maioria é realizado em menor escala quando em comparação com os festivais já estabelecidos dentro da janela dos festivais e das mostras de cinema no Brasil.

Tetê Mattos (2013) elucida bem as diversas categorias dos festivais que se entrecruzam. Segundo a pesquisadora, os festivais se diferenciam por:

> seus perfis (temáticos, universitário, de animação, documentário, ambiental, infantil, entre outros), pelos seus objetivos (reflexão, difusão, mercado, inserção social, turismo), pelos seus portes (grande, médio e pequeno), pela organização (produtores independentes, empresários, prefeituras, estado), pelas formas de financiamento (patrocinados por verbas de empresas privadas, verbas públicas, leis de incentivo etc.), pela programação (inédita, inventiva, de forte diálogo com o público, experimental etc.) (Mattos, 2013, p.13).

Esta diferenciação dos festivais nos ajuda a compreender os cruzamentos e as relações que se criam dentro do campo, de maneira formalista e política. A identificação feita pela autora, tal como defendida por ela, não serve para determinar os eventos estritamente nesses lócus, mas sim para nos auxiliar na reflexão e sistematização deste campo, mesmo que as categorias sejam mais nítidas para alguns eventos e mais borradas para outros.

Para além deste amplo leque de categorias, Mattos (2013) também organiza os festivais em quatro grandes categorias: Festivais de Estética, Festivais de Política, Festivais de Mercado e Festivais de Região. Os Festivais de Estética, são marcados por "um privilégio na exibição de obras em que a experiência artística se dá mais em torno da forma do que sobre a função da obra" (Mattos, 2013, p. 123). Os Festivais de Política privilegiam assuntos "que tratam do âmbito público, de uma coletividade, e focado em questões relacionadas a uma determinada militância, como questão feminina, questão étnica, questão ligada à sexualidade ou à classe social" (Mattos, 2013, p. 123) etc. Os Festivais de Mercado são "mais preocupados com a troca, com a comercialização, com a satisfação do público interessado, tratado de certa forma como clientes/espectadores. Apresentam uma programação mais palatável e de forte poder de comunicação" (Mattos, 2013, p. 123). Já os Festivais de Região "apresentam uma produção mais diversificada e uma tendência que procura privilegiar a produção local" (Mattos, 2013, p. 123).

Os festivais de Cinema Negro que serão discutidos se encaixam primordialmente como Festivais de Política, mas também adquirem traços destes outros festivais, sobretudo o de Estética, principalmente por conta da valorização da curadoria como um ponto de centralização de alguns destes eventos.

Portanto, é nesse recorte do pensamento de identidade cultural, da curadoria como um ato qualitativo e de destaque nos eventos de exibição cinematográfica que posicionamos as

práticas curatoriais como processos de mediação cultural. Esse recorte se dá, inclusive, no contexto da discussão do Cinema Negro e de sua ascensão dentro do cenário de produção e exibição cinematográfica como uma identidade contra hegemônica. Ainda mais com o auxílio do cinema em vídeo, o qual expandiu o rumo estético e discursivo do cinema, ampliando o acesso de outras estruturas de classe e raça. A partir da perspectiva da mediação entre os dispositivos e os processos comunicacionais, propomos que estas interferências somadas ao destaque inicial da curadoria no cinema brasileiro, à proeminência do vídeo e ao desenvolvimento do Cinema Negro, possibilitaram a formação de mediações culturais que constituíram e constituem o desenvolvimento do campo do Cinema Negro Brasileiro ao longo das duas décadas do séc. XXI.

2.3 Cinema Negro e cinema de assunto negro

A definição ou a tentativa de demarcação do que é considerado Cinema Negro está em disputas por diversas frentes: as que envolvem a luta de demarcação de uma estética própria e afastada do cinema hegemônico as que determinam o Cinema Negro pelo viés da figura da direção e/ou liderança artística, outras que demarcam a necessidade de um discurso racial bem definido, etc. Assim como há interpretações que misturam a figura da direção e do assunto envolvido para determinar um filme como Cinema Negro, há outras que apostam somente na temática/estética e encontram em outras figuras, para além do autor, a afirmação de pertencimento a este campo. Com isso, compreendemos como Cinema Negro a combinação de autoria e assunto negro, a partir do critério de seleção dos festivais e mostras aqui recortados como objetos, na tentativa de situar um meio comum que é observado nesses eventos por meio de seus pensamentos.

Ao situar os festivais e a curadoria como um circulador da economia do cinema, de maneira simbólica, política e também financeira, a demarcação pela autoria, ou seja pela figura de um diretor/chefe de equipe que detenha os direitos comerciais dos filmes, se dá pela necessidade vista nestes eventos de colocar no mercado realizadores negros que, por conta das suas posições sociais, estão subalternizados na hierarquia social. Ao mesmo tempo que se faz inicialmente uma afirmação de um Cinema Negro que discuta a questão particular do negro, desde a manifestação termo no início do século XXI, quanto em outros momentos da historiografia do cinema brasileiro.

A intenção de combinar autoria e assunto negro, posiciona-se de forma similar à políticas afirmativas, na qual se produz um espaço para que agentes dessa minoria racial sejam inseridos com maior evidencia dentro deste circuito sociocultural. O cruzamento

também é intencionado pela perspectiva da valorização do "lugar de fala" dentro dos meios de massa. Na mesma perspectiva, a falta de realizadores negros dentro do circuito é apontada em 1968 pelo crítico e cineasta David E. Neves (2018), na tese apresentada no Congresso de Gênova sobre o Terceiro Mundo e a Comunidade Mundial, sob o título *O Cinema de Assunto e Autor Negros no Brasil*. Segundo o crítico,

> o filme de autor negro é fenômeno desconhecido no panorama cinematográfico brasileiro, o que não acontece absolutamente com o filme de assunto negro que, na verdade, é quase sempre uma constante, quando não é um vício ou uma saída inevitável (Neves, 2018, p. 183).

A política de aglutinar autoria negra e assunto negro, dentro da categoria Cinema Negra por parte dos festivais, como visto inicialmente pelo Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, em 2007, é um modo de romper o vício comentado por Neves (2018) que tem como finalidade iniciar uma perspectiva sobre o assunto do negro brasileiro por outros modos que fujam da lente da hegemonia vigente. Assim, por ser um campo neófito, ao pautar inicialmente uma estética própria e particular, o Cinema Negro poderia cair em uma perspectiva idealista sobre o assunto do negro, da negritude e da desigualdade racial. Assim, objetivar o Cinema Negro a partir deste viés discursivo e mercadológico, relacionado prioritariamente à direção como detentora não só da estética, mas também dos direitos de uso, ao invés de formalizar um caminho estético, serve como um ponto de partida que dá aos filmes e realizadores um poder de agência para que o campo possa ser construído em conjunto, com suas disputas internas e externas.

Para além da proposição mercadológica, a escolha desse viés, enfatizando os cineastas negros, é uma demarcação política assinalada pelos primeiros manifestos. O que se sustenta mesmo que a questão da autoria possa ser questionada pela leitura que a aponta, como uma perspectiva hegemônica de controle ético e estético, influenciada por um caminho colonial da expressão máxima de uma intelectualidade dominante, que também é reforçada no capitalismo, graças a valorização máxima do indivíduo incentivada e produzida por este sistema. Portanto, a partir das perspectivas de mediações e no intuito de objetivar processos comunicacionais que produzam subjetividades, sobretudo a racial, propõe-se observar a curadoria como um dispositivo que possibilita destacar certas discussões que envolvem a produção estética, mas também o seu contexto social, ligado aos estudos sociais da constituição do Cinema Negro como campo. E, por mais que produções teóricas e práticas acerca dos processos de autoria e assunto negro tenham sido produzidas antes dos anos 2000, é na virada do milênio que o Cinema Negro se estrutura como termo e inicia a sua

estruturação como campo com "o lançamento do manifesto Dogma Feijoada na cidade São Paulo em 2000, e, no ano seguinte, [com] o Manifesto de Recife" [22] (Oliveira, 2016, p. 4).

A consolidação desse cinema, alastrada nesses manifestos, se dá de uma maneira muito imbricada às lógicas de festivais e mostras de cinema que, com seus capitais culturais, acabaram agindo como legitimadores iniciais do Cinema Negro como um campo. Ainda que outras formas de mediação cultural discutam e constituam o campo, é em torno dos festivais e mostras, e seus filmes que as discussões têm majoritariamente circulado. A mediação restrita da discussão do Cinema Negro no circuito dos festivais, aparece principalmente pela dificuldade sistemática da produção negra atingir esferas mais comerciais e populares, esfera em que as porcentagens assombrosas evidenciam a escassez desses meios comerciais[23].

Além disso, esse período de constituição do Cinema Negro também é marcado por um aumento da produção fílmica devido à abrangência e à exequibilidade que o cinema feito em vídeo, sobretudo o digital, suporta em comparação à película, que, por conta de seu alto custo, era usada por grupos mais elitizados da sociedade. Desta forma, o barateamento de custos e a portabilidade possibilitaram uma amplitude crescente de acesso e criação para agentes oriundos de outras realidades sociais. E, assim, mobilizaram

> artistas que ocuparam as universidades, as produtoras independentes e os festivais, criando, formando e inspirando novos realizadores, com perspectivas cada vez mais associadas aos questionamentos e proposições do contexto contemporâneo de arte e de tecnologia (Moravi, 2012, p. 22).

Compreender e assumir o Cinema Negro como um campo jovem influencia na força política de estruturá-lo como tal. Ao lado da pluralidade fílmica promovida pela facilitação do digital e da amplificação das universidades públicas de cinema, conjuntamente ao aumento das políticas de ações afirmativas étnico raciais e sociais, aplicadas no âmbito público e privado. Tais políticas nos cursos privados foram auxiliadas por programas estatais, e no conjunto possibilitaram que mais jovens realizadores, críticos e curadores adentrassem na economia deste circuito exibidor de festivais e mostras de cinema brasileiro, assim como no circuito do Cinema Negro. Esta aposta na compreensão do Cinema Negro enquanto uma força jovem não é arbitrária e puramente causal, como também é vista em notas de festivais e

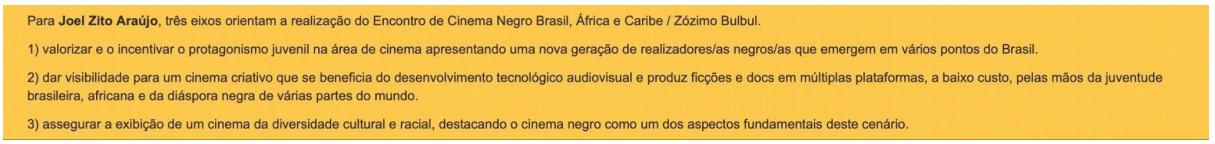
[22] Dogma Feijoada foi divulgado publicamente no 11º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo em 2000. Já o Manifesto Recife foi assinado publicamente por diversos atores e diretores de TV e Cinema no V Festival de Cinema do Recife em 2001.

[23] De acordo com estudo feito pelo GEEMA acerca da porcentagem étnica-racial e de gênero nas direções de produtos fílmicos (Cândido *et. al*, 2016).

mostras de Cinema Negro, como no Encontro de Cinema Negro, Brasil, África e Caribe, o qual apostou declaradamente em uma valorização da juventude negra dentro do circuito.

Na figura 5 temos as orientações de Joel Zito Araújo, curador do VII Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe / Zózimo Bulbul, que valoriza a perspectiva inventiva de uma juventude cinematográfica que tem em suas mãos os dispositivos tecnológicos necessários para a produção, sem a necessidade altos custos.

Figura 5 - Eixos de orientação do Encontro de Cinema Negro por Joel Zito Araújo.



Fonte: Captura de tela tirada pelo autor no Site do VII Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul. Disponível em: afrocariocadecinema.org.br/os-encontros/vii-encontro-de-cinema-negro-brasil-africa-e-caribe-zozimo-bulbul/.

2.4 Curadoria e Anticolonialismo cognitivo

A partir da acepção da curadoria enquanto uma ação de legitimação, com suas condições de mediação recíproca entre os diversos agentes do campo cinematográfico, pretendemos posicionar a curadoria cinematográfica como um trabalho e também como um dispositivo. Pensá-la enquanto um trabalho nos serve para localizar a agência individual/coletiva específica dos curadores dentro do sistema vigente enquanto proletários da cultura. Já a posição de situá-la enquanto um dispositivo nos possibilita relacionar a sua práxis em uma acepção de mediação que associa discursos, instituições e proposições epistemológicas como propositoras ativas em um circuito comunicacional com a prática de realização fílmica junto à produção de outros modos de refletir sobre cinema. Nessa perspectiva, a curadoria é uma instância que intervém no *corpus* cinematográfico de determinado período, a partir da sua intervenção no campo. Nesse sentido, utilizamos a acepção de dispositivo de Giorgio Agamben que se baseia na acepção foucaultiana. Foucault, citado por Agamben (2005, p. 9, tradução nossa) define o termo,

> em primeiro lugar, [como] um conjunto resolutamente heterogêneo, incluindo discursos, instituições, arranjos arquitetônicos, decisões regulatórias, leis, medidas administrativas, enunciações científicas, propostas filosóficas, morais, filantrópicas, em suma: do dito, bem como do não dito, aqui estão os elementos do dispositivo. O próprio dispositivo é a rede que se estabelece entre esses elementos. [...] por dispositivo, entendo uma espécie de formação que em certo momento teve por função maior responder a uma urgência. O dispositivo tem, pois, uma função estratégica dominante... O dispositivo está sempre inscrito em um jogo de poder.

Agamben expande a definição ao generalizar e chamar de “dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (Agamben, 2005, p. 13). Nessa acepção de dispositivo, em que é possível observar suas aproximações com as instituições, a indústria cinematográfica e as suas especificidades discursivas vistas nas linhas curatoriais, a partir das decisões regulatórias, as proposições filosóficas e morais, tal qual o dito e o não dito das curadorias *lato e stricto sensu*, da mesma forma que as suas zonas de interação agem como uma ferramenta de mediação comunicacional entre os produtos artísticos realizados e os espectadores, a relação dos seres viventes.

Objetiva-se a análise da curadoria enquanto um dispositivo para além da sua força na seleção dos filmes, para a possibilidade de sua ação direta e indireta na perpetuação e/ou ruptura de conceitos coloniais, ocidentais que são mantidos por meio de pensamentos hegemônicos vistos no cinema, assim como na sua interferência estético-política discutida anteriormente. Com isso, indagamos na pesquisa acerca dos processos curatoriais, isto é, do que é questionado e proposto pelas curadorias enquanto um discurso e agência. Além disso, indagamos: onde o pensamento de um Cinema Negro se liga a um pensamento de uma curadoria negra? E, sobretudo, quais são os pensamentos do que se determina Cinema Negro ao longo dos anos escolhidos? E, se pode e o que pode determinar uma curadoria negra?

Voltando ao contexto histórico, a genealogia europeia do cinema, assim como a genealogia da curadoria nos grandes salões europeus no período colonial, nos permite assimilar a construção dessas forças com o caráter determinista, dualista e categorizadora da colonialidade do poder (Quijano, 2005). Em que ponto o pensamento contra hegemônico se basta como um contraponto de negação? Em que aspecto a proposição se formaliza em um outro modo epistemológico? E quais são as relações criadas que partem para uma forma determinista ou indeterminada? Para compreender o fator colonial que envolve a modernidade e a colonialidade do poder, é necessário destacarmos a sua genealogia eurocêntrica que, para a sua consolidação, postulava certas categorias acerca do "Outro", de modo a realizar estruturas sociais e raciais hierárquicas. Assim, a “raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade. Em outras palavras, no modo básico de classificação social universal da população mundial” (Quijano, 2005, p. 118).

Essa estruturação racial de poder originária no colonialismo, vista na modernidade e no capitalismo, nos serve como ponto de partida social para compreender a execução da base e superestrutura marxiana[24] na contemporaneidade, na qual

> os complexos superestruturais – do direito e da política à arte e moralidade – somente se 'originam' [...] nas determinações materiais básicas da vida social, mas nem sempre permanecem 'diretamente' dependentes delas; daí a possibilidade de sua relativa 'autonomia' e, em grande medida, desenvolvimento independente com respeito às determinações materiais originais (Mészáros, 2011, p. 50).

Situando a fundação do cinema e suas agências como um dispositivo na modernidade ocidental, se faz necessário observar também as suas relações raciais e os processos hierárquicos que elas se estruturam, de forma a compreendermos as experiências específicas dessa minoria social enquanto uma parte da classe trabalhadora — tanto dos realizadores, quanto dos críticos e curadores. Para voltar ao objeto específico, marca-se também a especificidade da emissão e recepção desse circuito como um processo de mediação dentro do Cinema Negro brasileiro do século XXI, para compreendermos como o cinema de assunto negro (Neves, 2018) servia como mercadoria ou como autodeterminação política que se associou e

> implicou no longo prazo uma colonização das perspectivas cognitivas. Assim como nos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo; em suma, da cultura (Quijano, 2005, p. 121).

Desse modo, a demarcação de uma produção e estruturação de um Cinema Negro autodeterminado serve, a princípio, como um deslocamento da produção narrativa enquanto o produto de uma dominação hegemônica. Assim, a experiência material e cognitiva dessas práticas culturais é um caminho para estabelecer o cinema e as perspectivas culturais em uma encruzilhada entre estética, ética, poder e (contra)hegemonia. A relação material da curadoria cinematográfica com as instituições públicas e/ou privadas podem situar ou revelar a finalidade de manter ou romper discursos e lógicas de pensamento ocidental, como a estrutura teleológica propagadas no colonialismo e da versão eurocêntrica da modernidade que se baseia na "perspectiva evolucionista, de movimento e de mudança unilinear e unidirecional da história humana" (Quijano, 2005, p. 127). Não é nosso objetivo traçar a teleologia como algo

[24] "Nesse sentido, primeiro, temos as 'relações de produção' que constituem a 'estrutura econômica da sociedade, a base real'. Segundo, sobre essa base real 'se eleva uma superestrutura jurídica e política'. E o terceiro fator essencial é constituído pela múltipla variedade das 'formas ideológicas' que entram em cena como 'formas sociais determinadas de consciência' e, como tais, 'correspondem à superestrutura jurídica e política'" (Mészáros, 2011, p. 127).

exclusivamente ocidental, muito menos como algo estritamente pejorativo, mas sim pontuar a valorização exclusiva de um pensamento linear que apaga outras epistemes temporais, ainda que em uma sessão de cinema. Por isso, a crítica à teleologia é feita em relação à estrutura de como os filmes se encaixam, seguindo uma progressão que, por hora, pode reduzir o potencial da sessão.

Assim, situamos a curadoria como um dispositivo que, a partir das suas interações, pode ser capturada enquanto um dispositivo de manutenção de poder e/ou um dispositivo disruptivo, a depender dos programas, discursos e relações criadas entre os filmes e as notas. Essa disrupção pode agir como um rito de passagem estrutural da cultura hegemônica, da modernidade eurocêntrica e controlada, para caminhos decoloniais e anticoloniais. Estes trajetos são feitos através da reapropriação de poder desse dispositivo, como finalidade de uma disputa contra hegemônica dos determinados modos que os filmes são apresentados. Portanto, cabe destacar nos variados programas curatoriais dos festivais e mostras onde há esta pretensa disrupção, caso tenha este aspecto disruptivo e onde alguma lógica se mantém, mesmo que por uma oposição direta.

Sobre as multiplicidades recombinantes da curadoria, modernidade e colonialidade, vale observar se os discursos consolidam uma imagem determinista do ser negro, mesmo que em uma tentativa de reforço de identidade racial e cultural, ou se o avanço disruptivo está nos diversos modos de pensar a negritude do cinema brasileiro que proporciona um crescimento discursivo e não determinista sobre o que caracteriza o negro e, consequentemente, o Cinema Negro. Seja pelos assuntos tratados, seja por uma redução de uma "ótica/estética negra" de se fazer filme, de modo a tensionar o campo e o que caracteriza essa negritude ou pretitude cinematográfica.

Ao projetarmos uma curadoria disruptiva, nos baseamos no ato de desvelar a identidade fragmentada de W. E. B Dubois de maneira em que a curadoria age como um dipositivo amorfo cultural para o Cinema Negro. Esse caminho amorfo se caracteriza por mobilizar o ato de enxergar as contradições e os potenciais pontos epistemológicos em disputa que envolve uma fuga das categorias ocidentais do "Outro" marcado pela diferença, de tal jeito a produzir um intercâmbio cultural prático sem uma solidificação atômica na qual o colonialismo tem edificado na vida material e imaterial no ocidente, assim como a sua relação fundante do "Outro" como uma mercadoria material e cognitiva.

A proposição de análise das escolhas estéticas e éticas promovidas por meio do dispositivo curatorial anticolonial é traçada por conta de sua potencialidade híbrida e aditiva. Esta promove uma multiplicidade de ideias acerca da negritude e das possibilidades artísticas,

e não uma perspectiva determinista, hermética e irredutível do campo. Ademais, a possibilidade de observar como a miscigenação artística e étnico-racial caracterizam o que é ser negro no Brasil, permite uma certa explosão das categorias essencialistas desta identidade por meio desse dispositivo curatorial realizado de maneira contra hegemônica. Assim, objetiva-se que as categorias possam se mesclar entre elas como uma medida amostral, em oposição a um pensamento essencialista que é fraco "porque naturaliza e des-historiciza a diferença, confunde o que é histórico e cultural com o que é natural, biológico e genético" (Hall, 2004, p. 345).

De acordo com Foucault (*apud* Agamben, 2005), o conceito de dispositivo é um termo mais abrangente que o conceito de episteme. Para o pensador, isso se justifica por conta do caráter discursivo da episteme, a ponto dele categorizar a episteme como um dispositivo especialmente discursivo, pontuando a diferença para o dispositivo que é e também não é discursivo.

Com isso em vista, a partir desta diferenciação entre dispositivo e episteme, outras perguntas mobilizam a pesquisa. O festival é um dispositivo e a curadoria é a enunciação de sua episteme? Ou melhor, a curadoria seria o dispositivo epistemológico dos eventos de cinema? E, nos casos mais íntimos, quando a curadoria e a direção geral dos festivais são partilhadas pelos mesmos agentes, qual é a distinção entre o festival e a curadoria como um dispositivo, para além da relação operacional e laboral das funções? Ao relacionar o período de análise vigente, da pesquisa, com a "Era dos Programadores", a relação de poder da curadoria se mistura com a direção dos festivais?

A partir de tais dúvidas, a intencionalidade de classificar os caminhos tomados na produção fílmica em decorrência das agências curatoriais não são de caráter qualitativo e hierarquizado, de forma que ajam como uma ferramenta policialesca e fronteiriça. Pelo contrário, há uma busca de compreendermos as zonas limítrofes das linguagens e dos discursos do Cinema Negro. Esta intenção se porta na finalidade de entender os seus processos na produção de sentido narrativo e sensorial, mas também para observar os processos engendrados pelas lógicas liberais. Desta maneira, observar a ambivalência da curadoria como um dispositivo de manutenção ou de implosão colonial, nos serve para compreender as epistemologias tomadas pelas curadorias, no percurso desse campo e como desemboca na contemporaneidade com suas dimensões de disputas internas e as potenciais relações contra e a favor dos processos hegemônicos internos e externos que envolvem o campo do Cinema Negro.

3 CARTOGRAFIA EPISTEMOLÓGICA DO CINEMA NEGRO

3.1 Negritude infinita: mapa de difusão do cinema negro

Para discutir e compreender o desenvolvimento curatorial dos eventos do campo abordado, recorremos para o Mapa de difusão do Cinema Negro para recolhermos com as mostras e festivais periódicos, seus anos de ocorrência e, assim, listá-los em uma ordem cronológica. O Mapa de Difusão é uma plataforma que concentra eventos de difusão de Cinema Negro, seja mostras e festivais, cineclubes, seminários e afins. A plataforma foi "idealizada e coordenada pelo pesquisador, educador, curador independente e produtor Clébson Francisco, e é promovida pela A CASAMATA, produtora sediada em Fortaleza e Baturité (CE)" (Mapa do cinema negro, s.d., n.p.).

A lista a seguir ordena os eventos recorrentes, deixando de fora mostras especiais como a Afrofuturismo: Uma Diáspora Intergalática no Cinema e Na Música (2015), Cinema Negro: Capítulos de uma História Fragmentada (2018), *Soul In The Eye Zózimo Bulbul's legacy and contemporary black Brazilian cinema* (2019). A listagem também inclui os primeiros anos do Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe, que fora realizada na cidade do Rio de Janeiro a partir de 2007. A sua demarcação nesse mapeamento nos serve para observar a disparidade de tempo entre o Encontro, como evento recorrente sobre o tema e campo em questão, no Brasil, e o crescimento vertiginoso, construído a partir da segunda metade da década de 10. Relembrando que o ano de 2020 fica de fora do mapeamento por causa de uma diferença estrutural de exibição e distribuição dos filmes nesse período, em decorrência da pandemia de COVID-19, a qual alterou os modos de exibição das mostras e festivais de cinema como um todo para o ambiente virtual.

3.2 Cronologia das mostras e festivais de Cinema Negro

a) 2007 - 2012 - Um evento, seis edições:
   i. Encontro de Cinema Negro, Brasil, África e Caribe (RJ) do I ao VI.

b) 2014 - Dois eventos, uma região e dois estados:
   i. VII Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul[25] (RJ);
   ii. Mostra Cine Afro BH (MG).

c) 2015 - Um evento:

[25] Mudança de nome, ocorrida após o hiato que se deu no ano de 2013, devido à morte de Zózimo.

i. VIII Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul (RJ).

d) 2016 - Quatro eventos, três regiões e quatro estados:
   i. II Mostra Cine Afro BH (MG);
   ii. EGBÉ - Mostra de Cinema Negro de Sergipe (SE)[26];
   iii. Mostra Cinema Negro de Mato Grosso (MT);
   iv. 1º Seminário da APAN (SP).

e) 2017 - Sete eventos, quatro regiões, seis estados e o Distrito Federal:
   i. Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul 10 anos (RJ);
   ii. II EGBÉ - Mostra de Cinema Negro de Sergipe (SE);
   iii. 2ª Mostra Cinema Negro de Mato Grosso (MT);
   iv. 1ª Mostra de Cinema Negro de Pelotas (RS);
   v. Mostra Negritude Infinita (CE);
   vi. Mostra Competitiva Adélia Sampaio (DF);
   vii. Cinegrade + Tela Preta - Circuito de exibição em favelas (BA);
   viii. 2º Seminário da APAN (SP).

f) 2018 – Oito eventos, quatro regiões e sete estados e o Distrito Federal:
   i. Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul 11 anos [10ª edição] (RJ);
   ii. 3ª EGBÉ - Mostra de Cinema Negro de Sergipe (SE);
   iii. 3ª Mostra Cinema Negro de Mato-Grosso (MT);
   iv. 2ª Mostra de Cinema Negro de Pelotas (RS);
   v. 2ª Mostra Competitiva Adélia Sampaio (DF);
   vi. 1º Griot - Festival de Cinema Negro Contemporâneo (PR);
   vii. Mirante Cineclube - Mostra Quilombo de Cinema Negro e Indigena[27] (AL);
   viii. 1ª MIMB - Mostra Itinerante Mohamed Bamba (BA);
   ix. 3º Seminário da APAN[28] (SP).

g) 2019 - 10 Eventos, cinco regiões, 10 estados e o Distrito Federal
   i. Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul 12 anos [11ª edição] (RJ);

[26] Descentralização da região sudeste e ampliação de eventos.
[27] Integra o Mirante Cineclube e se oficializa como uma mostra independente em 2019.
[28] Última edição.

ii. 4ª EGBÉ - Mostra de Cinema Negro de Sergipe (SE);
iii. 4ª Mostra Cinema Negro de Mato-Grosso (MT);
iv. 2ª MIMB - Mostra Itinerante Mohamed Bamba (BA);
v. 3ª Mostra de Cinema Negro de Pelotas (RS);
vi. 2º Griot (PR);
vii. 3ª Mostra Competitiva Adélia Sampaio (DF);
viii. 2ª Mostra Negritude Infinita (CE);
ix. Festival de Cinema Negro *Zélia Amador de Deus* (PA);
x. 1ª Mostra Quilombo de Cinema Negro e Indigena (AL);
xi. Semana do Audiovisual Negro de Recife (PE).

Na listagem acima é notável o crescimento e constância dos eventos criados ao longo do período elencado. Também é perceptível a distribuição regional crescente ao longo dos anos, contendo todas as regiões contempladas no último ano da lista. Fora do mapeamento feito pela A CASAMATA está a Mostra Internacional de Cinema Negro — MICINE/MICN[29] —, promovida e curada pelo antropólogo, cineasta e professor Celso Prudente. A MICN propõe uma perspectiva consonante e dissonante do que é definido como Cinema Negro pelos eventos acima. Por mais que também valorize a produção de realizadores negros, o cerne do de sua proposição é uma questão relativa ao discurso e à sintaxe fílmica que é observada em obras que trazem o negro para o centro da imagem, indiferente da autoria ser de uma pessoa negra. Filmes como *Barravento* (Glauber Rocha, 1962) e *Partido Alto* (Leon Hirszman, 1982), são elencados como este cinema.

A não necessidade do Cinema Negro envolver a autoria de pessoas negras é uma distância discursiva e política dos Encontros, Mostras e Festivais listados acima. Já uma das aproximações é a centralização da discussão racial e da mudança de ótica de representação do negro. Em uma entrevista sobre a 5ª edição da MICN, Celso Prudente (2008, n.p.) define que o "Cinema Negro é o cinema que mostra, na estrutura do primeiro e do primeiríssimo plano, toda a expressão de conjunto cultural que traz relações do ser africano, que é furtado num processo de massificação, na qual lhe é negada a sua condição humana".

A MICN é a mostra mais longeva e subsequente que toma o nome Cinema Negro como parte de seu recorte temático. Ela ocorre desde 2004 de maneira constante e é a que

[29] Inicialmente a abreviação era localizada como MICINE, atualmente se encontra referenciada como MICN. Há a Mostra Independente de Cinema do Nordeste que atualmente utiliza a abreviação MICINE. Por conta disso a partir desse momento, o texto utilizará MICN para referenciar a Mostra Internacional de Cinema Negro.

mais se distancia da epistemologia vigente nos eventos listados, por conta da questão concernente à autoria negra. Ao mesmo tempo que a autoria negra não é o determinante para esta mostra, nas várias edições, figuras como Ari Cândido, o próprio Celso Prudente e Zózimo Bulbul são destacadas pelo evento. Além desses pontos, há uma outra diferença, localizada na maneira de comunicação. A MICN utiliza uma linguagem compreendida como mais acadêmica, enquanto o Encontro utiliza uma linguagem mais coloquial. Por essas diferenças, a Mostra Internacional de Cinema Negro fica de fora da discussão central da dissertação.

A partir do recorte de análise dos eventos e curadorias que se pautam no Cinema Negro baseado na autoria, o Encontro de Cinema Negro Brasil, África, curado e organizado por Zózimo Bulbul, acaba sendo o primeiro evento dessa análise, também por seus propósitos correlatos. Na intenção de compreender um sucesso na programação dos festivais, Dina Iordanova (2010 *apud* Bosma, 2015, p. 70, tradução nossa) distingue três propósitos curatoriais possíveis, nesta perspectiva: "Funcionar como uma diplomacia cultural, promover uma agenda identitária, ou explorar o potencial econômico de eventos diaspóricos e estimular talentos de minorias étnicas". Esses três propósitos são os principais do Encontro de Cinema Negro Brasil, África, o qual, além de ser um dos primeiros eventos de difusão e promoção do Cinema Negro, possui a maior notoriedade dos eventos de Cinema Negro.

Esse processo ocorre por conta de alguns fatores que avaliam sucesso de festivais, tais como "a quantidade de filmes exibidos, estréias mundiais, convidados recebidos, visitantes pagantes e conteúdo de impressa" (Bosma, 2015, p. 73). A questão dos visitantes pagantes pode ser mais válida para os festivais de mercado. Mesmo que o Encontro tenha cobrado ingresso nos primeiros anos, a formação de público acaba sendo um principal fator, para além da quantidade de visitantes pagantes. Portanto, nesse caso, a métrica da presença e de seu crescimento seria mais importante para análise quantitativa, proposta por Bosma, do que a financeira. Por isso, esses propósitos são disparadores do recorte da pesquisa e não seu método final de análise.

3.3 Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe

Em 2007, o Encontro de Cinema Negro Brasil, África[30] é criado por Zózimo Bulbul e Biza Viana, imediatamente após a construção do Centro Afro Carioca de Cinema na Lapa, bairro do Rio de Janeiro. O centro é um espaço cultural para concentrar as discussões acerca

[30] Para facilitar, a partir deste momento, a presente pesquisa passa a adotar o uso do nome "Encontro", em maiúsculo para tratar das edições deste evento.

da raça e etnicidade no cinema. Tanto o Encontro, quanto o Centro Afro Carioca são frutos de anseios e frustações de Zózimo sobre a escassez do debate público em volta do Cinema Negro no Brasil. Seja pela ausência de repercussão, fomento e consequentemente de um espaço de mediação, quanto por um desejo de estímulo ao campo. Zózimo Bulbul relata a motivação da formação do Encontro:

> Depois da sala pronta, veio a pergunta, "o que vamos fazer o que aqui?". Tínhamos que movimentar o Centro, pensei em dar aulas, oficinas voltadas para o cinema, mas vi que seria difícil fazer isso sem patrocínio. Foi aí que tivemos a ideia do I Encontro de Cinema Negro Brasil África. Trouxemos cineastas africanos, e seus filmes premiados, com o apoio do consulado da França. (Site Centro Afrocarioca de Cinema, s.d, n.p.).

Após uma série de contatos com mostras e festivais internacionais e com a falta de reconhecimento nacional, Bulbul cria o Centro Afrocarioca como uma forma de "colocar em prática a realização de um espaço destinado a exibir os nossos filmes, filmes de cineastas pretos e pretas do Brasil e da África[31]". Após a construção do espaço, Zózimo encabeça o I Encontro de Cinema Negro Brasil, África na posição de diretor e curador do evento.

A execução do evento foi realizada com o patrocínio da Petrobrás e da Fundação Cultural Palmares/Minc, além das parcerias Institucionais fundamentais do Consulado Geral da França, Furnas Centrais Elétricas, Governo do Estado do Rio de Janeiro através da Secretaria de Assistência Social e Direitos Humanos, Centro Cultural da Justiça Federal, SEPPIR, Ministério das Relações Exteriores e Caixa Cultural (I Encontro de Cinema Negro Brasil África, 2007). Esse dado, retirado no próprio *site* do Centro Afrocarioca, que contém as informações da primeira edição do Encontro, nos é importante para demarcar o reforço da necessidade e estrutura das políticas públicas também atreladas às questões raciais, em um estimulo a criação de eventos e produtos culturais relativos às pautas políticas dissidentes, como a da arte e cultura de realizadores negros.

Em torno dessas questões políticas que se relacionam com o evento, a escolha do Encontro ao invés de mostra ou festival, demarca uma posição dissidente às nomenclaturas das maiorias dos eventos de exibição cinematográfica. Esta definição demonstra uma tentativa de distanciamento dos festivais, contra uma característica das lógicas competitivas de mercado que existem nos festivais, que envolvem premiação e hierarquia de exibição e convidados. Há um desejo de enfatizar a proposta do evento como um espaço de diálogo, acolhimento, formação e construção coletiva. Assim, a escolha do nome Encontro, ao invés

[31] Disponível em: http://afrocariocadecinema.org.br/quem-somos/.

do Festival ou Mostra, é uma tentativa de realizar movimento de disrupção ou deslocamento de uma certa hegemonia epistêmica das lógicas dos grandes festivais. Assim, Zózimo Bulbul (2020, p. 4) exclama que vai "insistir aqui em dizer que não é festival, eu não quero festival que tem prêmio, competição e tal. Eu quero um Encontro de cineasta pretos, sabe? Para nós, negros brasileiros, falarmos com a arte latino-americana e com os africanos. A ideia foi essa!".

A decisão de nomear o evento como um Encontro ecoa no que a pesquisadora, curadora e professora Tatiana Carvalho denomina de QuilomboCinema, a partir da noção de quilombo de Abdias Nascimento, como uma reunião fraterna e livre, uma comunhão existencial (Nascimento *apud* Costa, 2020*)*. A acepção de um QuilomboCinema "agrega direta ou indiretamente realizadores, pesquisadores, críticos, curadores e produtores que colocam na gira um conjunto de obras e de pensamento sobre elas e que tensionam a própria noção de Cinema Brasileiro Contemporâneo" (Carvalho, 2020, p. 227), a partir dessa reunião fraterna e livre do Cinema Negro.

Para além desse distanciamento da nomenclatura e entendimento do festival como uma atribuição hegemônica em relação ao cinema mundial, a perspectiva do Encontro busca nos modos de curadoria, nos seminários e mesas, uma relação de aproximação entre Brasil, África e outras diásporas. A construção da aproximação com África é vista na participação de quatro cineastas africanos presentes, Ola Balogun e Newton Aduaka da Nigéria; Zezé Gamboa da Angola, Mansour Sora Wade e Ousmane Sembène de Senegal. Homenageando este último cineasta, considerado o pai do cinema africano que faleceu no ano da primeira edição. Dessa forma, o Encontro facilita o intercâmbio tanto pelos filmes quanto pelas discussões realizadas e promovidas pelos cineastas presentes.

A escolha do nome Encontro tanto pela distância dos festivais, quanto pela unificação de realizadores negros, ao lado da política que envolve a prioridade racial na autoria do filme se relaciona com quilombismo de Abdias do Nascimento, por ser "um projeto de organização social e política que visa à valorização da população negra frente aos demais grupos que compõem a identidade nacional" (Pereira, 2011, p. 57). Ao mesmo tempo que para Nascimento (2002) o quilombismo está em constante atualização, ele não guarda traços xenófobos e se relaciona com o pan-africanismo, o Encontro de Cinema Negro também o faz. Seja por sua aproximação inicial com um certo cinema africano, seja pelo modo de organização que se aproxima desse saber, "através da edificação de mecanismos transculturais no coração da comunidade pan-africana [sendo] passo fundamental que virá garantir a realização do pan-africanismo" (Nascimento, 2002, p. 101) em uma unidade política,

econômica e cultural. Esta trajetória pan-africanista é mais desenvolvida ao longo dos anos seguintes com a aproximação ao FESPACO, o Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Uagadugu, maior festival de cinema do continente africano que é realizado bianualmente.

Esse destaque pan-africano é presente na nota que anuncia a homenagem ao cineasta, na página do I Encontro de Cinema Negro, Brasil, África: "Sembène acreditava que o cinema deveria ser uma escola noturna para o povo africano, uma forma de despertar sua consciência e incitá-los a lutar por melhores condições. Suas posições inspiraram muitos cineastas, além de motivar tantos outros" (I Encontro..., 2007, n.p.). A aposta de uma relação entre o cinema brasileiro e o de países africanos nesse primeiro período, sobre a ótica do Cinema Negro é valorizada pelo próprio evento como algo que não existia, não só pela exibição dos filmes que se apresentaram em comunhão, mas também na que a relação entre realizadores negros do Brasil pode ser intensificada com a integração com realizadores negros de outras nacionalidades, ocasião em que os cineastas poderiam estar com suas e outras obras. Incentivando, assim, um intercâmbio cultural que integra as questões econômicas entre os países envolvidos, por se tratar de cinema.

Nesse sentido, a rejeição da nomenclatura de Festival por parte de Zózimo aparenta ser uma maneira de romper com fundamentos dos festivais cinematográficos ocidentais, como nos primeiros festivais, Veneza, Cannes e as exposições universais, onde a competição entre os países era um dos motores desses eventos. No Encontro, a integração diplomática e de crescimento mútuo é estimulada em detrimento da disputa política dos países. A rejeição se alinha numa perspectiva contra hegemônica por essas perspectivas eurocêntricas, assim como Guido Araújo

> tinha a respeito do termo "festival", considerado por ele como um tipo de evento celebrativo e pouco comprometido com os principais problemas do cinema brasileiro de então (anos 1970). Araújo buscava posicionar a Jornada numa perspectiva de um ambiente de trabalho, inicialmente voltado para a exibição de curtas-metragens e em defesa dos interesses dos documentaristas brasileiros, tanto do ponto de vista das políticas públicas, quanto do que se desejava como mercado para o filme brasileiro (Melo, 2020, p. 85-86).

Zózimo não rejeitava o espaço celebrativo, incluía a perspectiva festiva ao lado da perspectiva política, cultural e formativa do encontro. Pois, por mais que Zózimo rejeitasse a nomenclatura de festival, o cerne do que constitui um festival, na parte da exibição fílmica, relação entre realizadores e público, promoção de coproduções, homenagens e celebração estava e se mantém presente no Encontro. O que se expurga disso é o caráter competitivo e promotor de grandes hierarquias, visto nos grandes eventos como Festival do Rio, Mostra de

São Paulo e Festival de Gramado, festivais de mercado que se relacionam diretamente com os grandes festivais europeus, tanto no modo de glamour, quanto na própria programação — no caso do Festival do Rio e da Mostra de São Paulo, nos quais boa parte dos filmes estavam nos programas dos grandes festivais europeus.

Nessa perspectiva mista entre aquilombamento e pan-africanismo, nos primeiros anos a principal relação que o Encontro teve foi com alguns países da África e do Caribe, com a vinda de diversos pensadores do cinema — cineastas, pesquisadores, curadores e etc — como uma maneira de aprofundar o contato, formar espectadores brasileiros para os filmes de África e suas diásporas. Também era incentivada uma formação cinéfila acerca de diretores e filmes consagrados de um Cinema Negro internacional, posicionando o Encontro como um espaço de mediação permissivo para que os realizadores, em contato com outros filmes e outros espectadores, criassem uma nova rede de espectação, produção e distribuição cinematográfica. Pois, por mais que o Encontro possua desde a sua base um caráter internacional, o evento ainda era voltado para um incentivo de produção nacional, localizado nas discussões de seu tempo, de modo que o evento contou com uma maioria de produção nacional, onde exibiu na sua primeira edição “60 produções entre curtas, médias e longas metragens — 48 brasileiros e 12 Africanos" (I Encontro..., [2013], n.p.), resultando em 80% de produção nacional na programação do evento, enquanto os diversos saberes presente no Cinema Negro poderiam ser difundidos.

Desde a 1ª até a 6ª edição, o Encontro foi organizado e curado por Zózimo Bulbul. A demarcação de Zózimo como curador é marcada em *banners* e nas páginas virtuais dessas edições. A relação que já é comumente intrincada entre os diretores de festivais e os curadores nos eventos que não são de mercado, por conta da curadoria ser um dos braços do planejamento do evento, na qual as intenções do organizador são evidenciadas através dos filmes e de seu modo de encarar o evento, é ainda mais intensa entre curadoria e direção no Encontro, por causa do acúmulo de função. Assim, a relação de aproximação entre filmes internacionais e nacionais, das sessões possuíam um caráter misto, em que a nacionalidade não era o caráter de recorte das sessões, e, assim, reforçaram a perspectiva de integração pan-africanista. Esse caráter de programação mista variou ao longo dos anos, mas se manteve nas sessões de estreia como uma constante. Nas mais diversas edições, um curta brasileiro abriu as sessões de longa estrangeiro, mantendo o valor internacionalista.

Nesse processo de resgate histórico da pesquisa, tendo o mapeamento cronológico dos eventos, é perceptível a reduzida abrangência de distribuição nacional na produção de Cinema Negro, visto que na primeira edição foram convidados cineastas do Rio de Janeiro, São Paulo,

Bahia e Rio Grande do Sul, grandes polos de produção e receita do audiovisual brasileiro do início da década de 2000. O Encontro contou com a presença de 43 cineastas brasileiros, oriundos destes estados.

Figura 6 – Receita do audiovisual e da rádio

Fonte: Abrantes (2003).

> Os desdobramentos do I Encontro de Cinema Negro Brasil África no Rio de Janeiro foram os Seminários realizados no Cine Odeon e no Centro Afro Carioca de Cinema onde foi discutida a situação das produções dos diretores africanos e brasileiros afrodescendentes, a distribuição dos filmes, de suas novas realizações e novos intercâmbios (I Encontro..., [2013]).

Durante o processo de construção contínua do campo, o próprio Encontro, em sua relação com o quilombismo e o pan-africanismo, se desenvolve ao longo do tempo, ampliando o escopo de integração. Isso é perceptível na mudança de nome em sua vida. Em seu princípio, o evento se chamava: I Encontro de Cinema Negro Brasil, África. No entanto, após o contato com Rigoberto López, diretor cubano da Mostra Itinerante de Cinema do Caribe, e sua proposição de integração do Encontro com cineastas da América latina e suas obras, o evento passa a se chamar II Encontro de Cinema Negro Brasil, África e América Latina. Após esta edição, o terceiro elemento do nome alterna entre Américas e Caribe, para

quem em 2019 o evento adiciona o termo “Outras diásporas”, mantendo o nome até então de Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África, Caribe e Outras Diásporas.

3.3.1 2011 e 2012: Os últimos anos de Zózimo

O caminho seguido por Zózimo e pelo encontro se assemelha a perspectiva pan-africanista defendida por Abdias de Nascimento, por meio do processo de “construir um relato da condição afro-brasileira a partir da ótica dos próprios negros [...] de forma significativa para a ruptura com o sistema colonial e a preservação da cultura afro-brasileira” (Teixeira, 2019, p. 9). Essa trajetória foi uma das principais epistemes das edições, através da continua valorização das obras dos realizadores negros, junto do debate pelas maneiras de realizar políticas públicas, no intuito de que a produção de Cinema Negro brasileiro crescesse. Essa articulação do Cinema Negro brasileiro com os cinemas dos países africanos e de outras diásporas, por suas características políticas, econômicas e estéticas, se desenrolou ao longo dos anos em uma coesão de pensamento, a partir da expansão das localidades e das parcerias feitas com o Festival Pan-Africana de Cinema e Televisão de Uagadugu (FESPACO), Federação Pan-Africana de Cineastas (FEPACI), a Mostra Itinerante do Caribe e outros eventos nacionais e internacionais, de modo que a comunhão estava no horizonte discursivo.

Ao mesmo tempo que a constituição de um centro possível de discussão e integração de um pensamento negro em torno do cinema esteve aliado à formação de público e produção negra, a especificidade curatorial não estava nítida no apontamento das sessões às pautas específicas. As edições e as sessões não eram movidas por algum tema delimitado em questão. Esse modo de estruturação curatorial auxiliou na formação de uma base suscetível para a formação do Cinema Negro enquanto um campo, a partir das demandas sociais correntes. Esse modo se deu por meio do incentivo da discussão sobre a necessidade de constituir uma integração discursiva que mobilizasse mudanças do cenário do audiovisual brasileiro, e consequentemente o que envolve o negro na sociedade.

Um dos principais pontos do Encontro e do Centro Afrocarioca foi a pauta de inserção de realizadores negros, brasileiros e internacionais, com o objetivo de causar uma mudança no que se refere às questões étnico-raciais negras no cinema brasileiro e mundial, assim como na sociedade em geral. A execução desses espaços culturais e políticos possibilitou a ampliação da produção e formação desses debates raciais por um caminho que expandiu o assunto para além do próprio campo do Cinema Negro, ainda em formação, ou seja, para o cinema nacional e para alguns pontos da sociedade. Dentro da urgência de mudança social, a articulação e incentivo de políticas públicas no fomento da produção de um

cinema nacional, de um Cinema Negro nacional e de co-produção internacional, reverberaram também nos debates em torno das demandas políticas do negro na sociedade brasileira.

Durante os anos do encontro as discussões traçadas que pleiteavam uma maior democratização na presença de realizadores negros na produção cinematográfica nacional encontraram eco nas políticas públicas e ações afirmativas que lidaram diretamente com as questões étnico-raciais. Dessa forma o evento tratava o cinema como uma arma política das demandas públicas a favor dos movimentos de equidade racial, capaz de mudar as dinâmicas de hierarquias sociais. Pois, seguindo o raciocínio de Silvestre (2023), Domingues (2005) e Monteiro (2017), as políticas públicas e ações afirmativas são resultados da luta dos movimentos sociais e da população negra que tiveram suas agências nesse desenho político. Assim tais mudanças não são deliberações estritamente estatais.

> Portanto, é imprescindível destacar a existência de uma importante trajetória de estudos e de mobilização social histórica, como o manifesto Dogma Feijoada e o Manifesto de Recife (CARVALHO e DOMINGUES, 2018; CARVALHO, 2005; CARVALHO, 2012), além da atuação de nomes expoentes como Adélia Sampaio, primeira diretora negra a dirigir um longa-metragem no Brasil; Zózimo Bulbul, o pai do Cinema Negro no Brasil (CARVALHO, 2012; SOUZA, 2020), Joel Zito, Jefferson De, Lilian e Daniel Santiago (SOUZA, 2013, p. 66), entre tantos outros e outras cuja atuação e reivindicação foram essenciais para fortalecer a pauta (Sylvestre, 2023, p. 4).

O primeiro resultado desse constante esforço de evidenciar o pensamento, vozes e óticas negras fora da margem da discussão se apresenta em 2012, onde tanto no campo educacional quanto no audiovisual as políticas afirmativas floresceram. "No campo educacional as políticas afirmativas evoluíram para a promulgação da Lei n° 12.711/2012" (Sylvestre, 2023, p. 3). Já na cultura, "foi lançada a primeira política pública afirmativa com recorte racial no campo do fomento à produção audiovisual: o Edital nº 03, de 20 de novembro de 2012 – Protagonismo da Juventude Negra na Produção Audiovisual (Edital Curta Afirmativo)" (Sylvestre, 2023, p. 5). Essa ação foi alinhada à Lei n. 12.288/2010 que instituiu o Estatuto da Igualdade Racial (Brasil *apud* Sylvestre, 2023, p. 5) como um "marco inaugural da implementação de políticas públicas voltadas à afirmação da necessidade de uma maior participação de diretores e roteiristas negros para a consolidação de narrativas audiovisuais" (Sylvestre, 2023, p. 4).

Vale pontuar que o resultado desse ganho político não determina um ganho total perante a sociedade, mas demarca a extrema urgência de evidenciar as questões díspares dentro da hierarquia racial brasileira. Outra demarcação que demonstra essa distância, é que ambas ações afirmativas, em seu processo de homologação, sofreram questionamentos

jurídicos. "O edital – de maneira análoga ao que ocorreu com a política afirmativa no campo educacional – foi questionado judicialmente, sob o fundamento de que constituiria uma ação discriminatória. A impugnação, porém, foi julgada improcedente" (Sylvestre, 2023, p. 5).

Essa luta por política pública e igualdade racial não é encerrada, a partir desses ganhos, e é observada em diversos momentos no período de existência do evento. Essa continuidade é vista na vinda de "dois cineastas e um Ministro [que] discursaram sobre a necessidade de cada vez mais ampliar, divulgar e reforçar o debate sobre os temas que envolvem as ações relacionadas à promoção da Igualdade Racial" (V Encontro ..., [2013]), na quinta edição do Encontro. Nesse discurso, o ministro do pan-africanismo de Senegal, "Amadou Lamine Faye, falou sobre a importância da realização dos Encontros de Cinema Negro Brasil África e Caribe, como forma de promoção da igualdade racial, sobre tudo, quando o olhar afro descendentes é valorizado" (V Encontro..., [2013]).

Dentro dessa integração pan-africanista, aliada a políticas públicas, Alberti e Pereira (2007) entrevistam Amauri Mendes Pereira, um dos fundadores da Sociedade de Intercâmbio Brasil-África (SIBA), fundada em 1974. A Sociedade foi um dos principais centros de pesquisa dos anos 70 sobre o assunto dos estudos africanos no Brasil. O espaço tinha uma relação próxima ao Encontro de Cinema Negro e ao Centro Afro Carioca, justamente por ter sido um local que possibilitava pesquisa, debates e eventos com a intenção de formação e mudança social nesse intercambio do Brasil com os países de África. Na entrevista, Amauri Mendes responde à pergunta sobre o que era a Sociedade e quais eram os objetivos.

> É, intercâmbio Brasil-África. Mas como fazer intercâmbio? Não tinha nada. África para a gente ainda era África, a gente ainda não conhecia nada. Começamos a conhecer através do Afro-asiático. Toda essa literatura, essa luta… o passado, a gente só veio a conhecer naquele momento. (...) As entidades diziam que tinham objetivos, mas na verdade o que a gente fazia era aglutinar e discutir, e tentar fazer eventos chamando a atenção para o problema racial. Organizava semanas de debates, algum tipo de evento que pudesse mexer com a sociedade. Primeiro para informar a gente mesmo, aglutinar mais gente. A gente dizia: 'Precisamos ter audiência, falar isso'' (Mendes *apud* Alberti; Pereira, 2007, p. 31)

Esse processo de internacionalização que visava uma formação de discussão com a inclusão de público corresponde não só às ideias do Encontro, como também ao desejo de expansão da visibilidade de espectadores para que as discussões pudessem chegar com mais capilaridade. Nas primeiras edições, o número de público presente foi demarcado na página virtual de cada encontro, sendo celebrado com o avanço subsequente de público presente. Para além desta questão numérica, é na virada da década, no próprio V Encontro, em 2011, que há um resultado deste incentivo internacionalista. A exibição de filmes de cineastas

brasileiros produzidos no continente africano foi apresentada como um dos destaques da programação da quinta edição. Estes filmes se relacionam parcialmente com a diplomacia feita no II Encontro, onde Zózimo "recebeu um convite para levar um grupo de cineastas afro-brasileiros ao XXI Festival Pan Africano de Ouagadougou (FESPACO), em Burkina Faso. O festival aconteceu nos meses de fevereiro / março de 2009" (II Encontro..., [2013], n.p.).

> Dos cinco filmes apresentados, quatro destes filmes foram produzidos pelo Centro Afro Carioca de Cinema: "Fragmentos" de Ierê Ferreira (2010), foi realizado durante o 3º Festival Mundial de Artes Negras; "Vírus Africano" de Janaína Re.Fem(2011), "Identidade Africana" de Alexandre Rosa (2011), "Mundo África" de Luciano Vidigal(2011), foram produzidos durante o FESPACO em fevereiro-março de 2011 (V Encontro..., [2013], n.p.).

O intercâmbio dos cineastas afro-brasileiros e dos filmes produzidos no continente africano, demonstra três pontos que o Encontro propunha como alinhamento epistemológico: a integração pan-africanista; a aproximação dos saberes éticos, políticos, históricos e estéticos; e a formação de realizadores por consequência desta troca. Segundo Alberti e Pereira (2007), aconteceu, por parte dos movimentos negros brasileiros ao longo do séc XX, uma investida recorrente — dos anos 40 aos anos 80 — um interesse no conhecimento sobre África. Esse movimento recorrente de interesse pela África se apresenta novamente tanto por Zózimo, com a criação do Evento, quanto pelos cineastas e espectadores que frequentam o Encontro de Cinema Negro pela escassez de parceria entre os agentes culturais desses polos. Além desse motivo, o repertório de conhecimento ainda frágil da população brasileira acerca de África, mesmo que com a Lei 10.639 sancionada no dia 9 de Janeiro de 2003, pelo então empossado presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, que inseriu a obrigatoriedade do ensino do estudo da história da África e dos africanos.

Os nomes dos filmes já apresentam uma relação de investigação com o continente africano, os filmes realizados por brasileiros que contém o nome Identidade africana, Vírus africano e Mundo África apresentam um olhar de alteridade em relação ao "velho mundo", por trazerem no título palavras que determinam uma separação quando colocadas junto com África ou africano. Aliás, se existe uma identidade africana, há uma outra, da mesma forma que se tem um Mundo África, também pode ter outro. Neste lugar de apresentar um lugar de subjetividade que envolve o interesse em se aproximar desse outro que, por guardar relações de origem com a racialização brasileira, também resguarda um pouco do Eu e se aproxima da

recorrência em descobrir a África que aconteceu no século XX pelos pesquisadores, militantes e estudiosos negros.

O conjunto desses filmes parecem apontar para uma tentativa de reconexão entre a figura e o fundo, entre o indivíduo e o espaço, entre o Brasil e a África. Há um olhar de encantamento nesses filmes, uma perspectiva antropológica de alteridade e reconhecimento, na qual esses jovens cineastas, como Janaína Re. Fem exploram essa relação de distância e proximidade, em seu filme Vírus Africano (Janaína Re. Fem, 2011). A produção e a subsequente exibição desses curtas demonstram um certo potencial da relação entre a curadoria e a agência política, o que demonstra não só o potencial de valorizar a relação de Brasil e África destes filmes, mas também como a constante formação cultural e política desse intercâmbio possibilitou a realização material destas obras, tanto pela ideia quanto pela possibilidade concreta de realizadores brasileiros filmarem na África sobre a África.

Além dos cineastas internacionais destacados acima, estarão presentes os cineastas Mansour Sora Wade – Presidente da Associação de Cineastas do Senegal – e Rigoberto López – Diretor da Mostra Itinerante de Cinema do Caribe – mantendo a parceria estabelecida com estas instituições, vista nos anos anteriores. Assim como na recepção de Suzanne Kourouma, representante do FESPACO – Festival de Pan Africano de Cinema de Ouagadougou e do Presidente da Aliança Pan Africanista e o Ministro Exmo. Amadou Lamine Faye.

3.3.2 2014-2016: O legado de Zózimo e novos curadores

Após o falecimento de Zózimo Bulbul em 2013, o Encontro teve um hiato de um ano e foi produzido novamente com a iniciativa de Biza Vianna, através do Centro Afro Carioca, na intenção de manter o legado das perspectivas de Zózimo acerca do Cinema Negro. O evento utiliza o seu nome como parte do título do evento em homenagem à sua trajetória política e cultural. O evento passa a se chamar Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe em 2014. A imagem, nome, perspectiva ética de cinema e sua trajetória fílmica é repercutida ao longo dos anos seguintes como uma maneira de manter na história o seu direcionamento ético, estético e político.

Nesse momento, Joel-Zito Araújo assumiu a curadoria dos filmes nacionais a pedido de Zózimo, como explicitado na página virtual dos 10 anos do Encontro até 2018 (Encontro..., 2017). A curadoria internacional foi realizada em parceria com Rigoberto López na consultoria da curadoria de filmes caribenhos e de Mansour Sora Wade para os filmes africanos. É interessante notar a continuidade da parceria criada ao longo dos anos, já que Mansour Sora Wade está presente como cineasta desde a primeira edição e Rigoberto como

representante da Mostra Itinerante de Cinema do Caribe e promoveu a integração do Encontro com o Cinema Negro latino-americano.

Joel-Zito Araújo, em parceria com Rigoberto López, Mansour Sora Wade e Biza Vianna, decidem pela construção da manutenção dos ideais de Zózimo sobre um maior alinhamento entre Brasil e África. Sobre isso, uma nota no catálogo do VII Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, é feita pelo curador brasileiro:

> Desde o início do século XXI, as relações comerciais entre a África e o Brasil se intensificaram de forma deslumbrante. Se a África fosse um país, e não um continente, seria o quarto maior parceiro comercial brasileiro. No entanto, no âmbito cultural, as ações brasileiras não acompanham a magnitude das relações comerciais. E no campo do cinema, nenhum filme brasileiro e nenhuma série dramatúrgica de TV foram produzidos no território africano para ajudar no estreitamento desses laços históricos. É diante dessa realidade que podemos entender a extensão da ponte que Zózimo tentou construir em vida, e do legado que deixou. O Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe vem se tornando referência nacional e internacional por privilegiar e valorizar os olhares dos cineastas com ascendência africana no mundo. E, nesta primeira edição sem o querido Zózimo, buscamos fortalecer o encontro real, não apenas virtual, bem como os estreitamentos de laços entre a nova geração de realizadores brasileiros e os cineastas africanos de toda e qualquer parte do mundo. (Araújo, 2014, p. 1).

Algumas palavras chaves dentro do contexto da proposta evidenciam os pontos centrais do discurso construído ao longo dos anos, os quais estavam sendo encaminhados desta edição, para as subsequentes. Há uma compreensão do Cinema não só como um processo de enriquecimento intelectual, mas também como um produto de comercialização e de crescimento social. Ao trazer o dado de que se África fosse um país, seria o quarto maior parceiro comercial do Brasil, Joel-Zito aponta a contradição de que, caso a análise fosse feita em termos culturais, as relações seriam escassas e, por isso, incentiva esse intercâmbio cultural como um reforço de economia simbólica e cultural entre África e as diásporas.

Vale ressaltar que, quando é comentado que nenhum filme ou série dramatúrgica brasileira foi produzida em território africano, o que está sendo referido por Joel-Zito é sobre a via comercial de salas de cinema e/ou canais de tv, já que, em 2011, cinco filmes brasileiros foram exibidos sobre este modo de produção no Encontro. Os laços e pontes mencionados por Joel-Zito encaminham para essa necessidade de coprodução, mas também para um enriquecimento intelectual que se cria na integração dessas diferentes perspectivas sobre ser negro, seja na África, nas diásporas e nessas zonas de interseção. Outro termo valorizado nessa edição que demarca a força da constituição do campo é a do estímulo à nova geração de realizadores de Cinema Negro do Brasil e de outros países.

3.3.3 VII Encontro de Cinema Negro

A abertura do Encontro ocorreu no dia internacional da luta contra o racismo, 21 de março de 2014 e o encerramento se deu no dia 30 de março de 2014. Data que o Zózimo valorizava, segundo a nota presente na página desta edição do Encontro (Encontro..., 2014). As sessões ocorreram no Cinema Odeon Petrobras e no Centro Cultural Justiça Federal — CCJF. Ambas as salas são localizadas na Cinelândia, no bairro da Lapa, no centro do Rio de Janeiro. Também foram realizadas exibições no município de São João de Meriti, na Baixada Fluminense, RJ. As principais sessões, desta e das demais edições, ocorreram no Odeon, tendo as aberturas e a maioria das exibições e debates neste espaço. Os homenageados desta edição foram, Zózimo Bulbul e Cheik Omar Sissoko, cineasta malinense.

As sessões eram divididas em Homenagens: à Cheik Omar Sissoko, Abdias do Nascimento e Zózimo Bulbul; Nova geração, com novos realizadores de Brasil e África, sendo a maioria de cineastas brasileiros e também com a exibição de filmes nigerianos. Para complementar essas mostras, mesas e debates foram realizados em tornos dos seguintes temas: História do FESPACO; Festivais no Caribe e Encontros de Cinema Afro Carioca; O cinema de Newton Aduaka; O cinema de Cheick Omar Sissoko e o FEPACI (Federação Pan Africana de Cinema); Nolywood — o fenômeno nigeriano; A nova geração de Cinema Negro brasileiro; O cinema contemporâneo senegalês; A nova geração do cinema africano.

Na sessão de abertura, o primeiro filme a ser exibido é um curta-metragem de Viviane Ferreira, uma das fundadoras da – Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN) em 2016, que abre a sessão ao lado de um longa-metragem nigeriano. O Dia de Jerusa, de Viviane Ferreira (2014) e One Man's Show de Newton Aduaka (2013). A sessão mantém a tradição de outros festivais e mostras que contém longas e curtas: a de exibir um longa-metragem antecipado por um curta-metragem. Tal prática remete à lei do curta que promoveu a exibição deste formato fílmico em sessões de longas nas salas comerciais de 1975 até 1990. A lei corresponde ao artigo 13 da lei 6281, de 09/12/1975, promovida por meio da Embrafilme, no processo de fusão com o INC[32] que posteriormente foi fiscalizada com as sucessivas regulamentações pelo Concine, Conselho nacional de cinema (Simis, 2008).

[32] O Instituto Nacional de Cinema foi um órgão gestor de cinema nacional, fundado em 1966 e instinto na fusão com a Embrafilme.

Figura 7 – Sessão de Abertura do VII Encontro.

Fonte: (VII Encontro..., 2014).

A ilustração simulando um carimbo, com a frase "Cineasta Presente", é uma constante no *design* gráfico do catálogo desta edição. Ela reforça a intenção do Encontro de tornar material a presença dos cineastas entre si e com o público, dentro dessa perspectiva de QuilomboCinema. A relação de exibição desses cineastas nacionais e internacionais com os espectadores, sejam eles especializados ou não, é um movimento que se alinha com a tradição proposta por Zózimo para o evento e ao próprio Centro Afro Carioca, o de ser um espaço de partilha entre cineastas negros em que as conversas em torno dos filmes produzam um cinema como projeto de transformação social. Este projeto é alinhado por meio da curadoria, com a integração das sessões mistas que se renovam e das interações criadas por esses diversos cineastas, instituições e os espaços de formação, os debates e as mesas supracitadas.

Dentro desses vários elementos, olhar para traços da curadoria auxilia na evidencia das perguntas e apostas de proposições do que se entende como Cinema Negro contemporâneo, e assim, objetiva-se discutir quais perguntas foram feitas por meio das sessões. Segundo as notas do Encontro, a curadoria foi "feita visando a continuação da influência marcante do olhar de Zózimo Bulbul que ao criar este projeto acreditava no poder transformador do cinema que para ele era capaz de mudar a concepção de um país" (VII Encontro..., 2014).

Figura 8 – Marca 'Cineastas Presentes' no Catálogo do VII Encontro.

Fonte: (VII Encontro..., 2014)

Esse ponto de vista de disputa cultural é perceptível dentro das falas de Zózimo, como na que ele traça uma analogia bélica, apontando que o "cinema é uma AR-15 e nós negros brasileiros sabemos atirar" (Bulbul *apud* FICINE, 2014). Mesmo que ainda com as dificuldades da pouca diversidade de produção nacional, a sétima edição marca uma maior diversidade de estados do que as primeiras edições, tendo Maceió, Sergipe e Minas Gerais para além de Bahia, São Paulo e Rio de Janeiro, que já estavam presentes desde a primeira edição. Essa ainda pequena diversidade de produção nacional é referente a distribuição de realização nas diferentes regiões do país, da paridade de gênero, temáticas e etc.

Dentro desse modo de desenvolvimento do Cinema Negro como um campo, há uma aposta na nova geração do Cinema Negro brasileiro na VII edição que se apresenta como um estímulo para trazer novas questões ao campo por meio da ótica fílmica desses novos realizadores. Essa aposta se relaciona diretamente com a conquista política do primeiro edital de curta afirmativo, de 20 de novembro de 2012, que auxilia na constituição do Cinema Negro enquanto um campo ativo e em desenvolvimento por meio do incentivo à produção e exibição da nova safra de jovens realizadores.

Esse aspecto está presente por meio dessas apostas e possibilidades de questionamento que os filmes e as discussões podem levantar, ao lado da própria ideia de aquilombamento do Encontro. Nesse sentido, a mesa A Nova Geração de Cinema Negro brasileiro que ocorreu no

3º dia do evento, no dia 23 de março de 2014, foi formada com os jovens realizadores Luciano Vidigal, Anderson Quaker e Viviane Ferreira, e atuou como um reforço dessa ação de estimular a continuidade do campo. Em decorrência da mesa, a edição apresentou sessões específicas de jovens cineastas brasileiros que foram compostas como uma mostra dentro do Encontro. Assim, a Mostra, A Nova Geração de Cinema Negro brasileiro, é uma evidência de um dos recortes priorizados pela curadoria de Joel Zito Araújo que age como um reflexo das demandas de exibição e produção do campo crescente.

Este recorte se alinha com as perspectivas apontadas no capítulo anterior sobre o aumento da produção de jovens realizadores por meio do aumento de escolas de cinema e da facilitação de acesso à produção técnica do audiovisual. A evidência do recorte, em conjunto com o crescimento de uma nova produção negra no período, é uma interseção entre a proposição da circunstância política do evento com o principal objeto material dos festivais de cinema: os filmes. Pois, em uma certa redundância, a tal efetividade e desejo dessa mostra de nova geração, marcada como nome que direciona o público para este caminho de percepção, é o resultado da própria produção fílmica realizada naquele período, ou seja, do material possível de análise que a curadoria e a produção do Encontro tiveram com os filmes vigentes. Essa mostra foi distribuída em cinco sessões entre o Cine Odeon e o Centro Cultural Justiça Federal — CCJF, ambos na Cinelândia, no bairro da Lapa do Rio de Janeiro. Das sessões, quatro foram no Cine Odeon, principal sala de exibição do evento, e uma no CCJF.

A distribuição dessa mostra revela uma rotatividade dos filmes exibidos, perspectiva de programação presente em outras sessões deste ano e também em futuras edições do Encontro. A maneira de distribuição desses filmes por meio da própria curadoria em um todo, aplica essa lógica de rotatividade, criando sessões com constelações diversas que contém algumas obras compartilhadas. De todas as sessões dessa mostra de novos realizadores, apenas uma há a integração com cineasta de outra nacionalidade que não seja brasileira, sendo a sessão que ocorre no 2º dia, contendo o curta *O Dia de Jerusa* (Viviane Ferreira, 2014) com o longa franco-camaronês *Calypso Rose* (Pascale Óbolo, 2011). O curta de Viviane Ferreira é exibido no VII Encontro em um total de 5 vezes, sendo quatro no Cine Odeon e uma no CCJF. Dessas exibições três estão dentro da mostra de Jovens Cineastas, uma delas no CCJF e outra na sessão de abertura.

Esta rotatividade dos filmes em contato com outras constelações declara aberta as suas perspectivas fílmicas, não os colocando em único modo de pensamento, por meio das exibições únicas nas sessões. Por um lado, esse método de programação soa como uma forma de experimentação dos possíveis encontros entre os filmes, de modo que põe em questão o

que é o Cinema Negro e o que ele pode proporcionar, a partir da pluralização de relações e interpretações que esses diálogos entre os filmes causam. Por outro lado, não específica-se as propostas, dúvidas ou afirmações específicas, no âmbito temático, seja pela estética, linguagem, discurso seja por outras integrações mais pronunciadas.

Tal indeterminação acerca dos filmes por meio da rotatividade da programação nesse momento de busca de novas perspectivas fílmicas é simultaneamente uma aposta na inserção de novos realizadores e pensamentos sobre o que é e o que pode o Cinema Negro, e, resposta, sobre a demanda crescente de exibição e espaço de visibilidade que os novos realizadores estavam necessitando. Essa demanda é fruto das diversas combinações discutidas anteriormente, a luta política acerca da entrada de realizadores negros no mercado audiovisual[33], as políticas de ação afirmativa no audiovisual com o edital curta afirmativo de 2012, a determinação federal das políticas de cota nas instituições federais de ensino, a facilidade de acesso ao cinema digital e etc. Ao lado dessa proposição de estímulo ao campo, o próprio evento também se reorganiza para a "passada de bastão" da curadoria para Joel-Zito Araújo, a partir do falecimento de Zózimo, junto da importância da permanência de Biza Vianna para a continuidade do evento.

Essa reorganização ocorre após o hiato de um ano, pelo luto. Nesse momento, o próprio encontro trabalha na imagem do legado de Zózimo, assumindo o seu nome como parte constituinte do evento. A imagem de Zózimo como pioneiro do Cinema Negro, trabalhada, desde 2012, por Noel dos Santos Carvalho, é continuada pelo evento e por outros pesquisadores ao longo dos próximos anos. Assim, o evento parte para dois polos estratégicos, nessa reafirmação do Encontro: a aposta de trazer para a centralidade do debate uma rede de novos realizadores e a de criar uma memória de figuras, principalmente com o próprio Zózimo. Estimula a produção de uma nova geração e mantém na escrita da história, nomes e filmes de cineastas brasileiros e internacionais que contribuíram para o desenvolvimento do que é convencionado e formulado como Cinema Negro pelo Encontro e os demais festivais e mostras aqui analisados. Assim, protagonizam nesta formulação a autoria, relegada majoritariamente à direção e co-direção, alinhada à um assunto e protagonismo negro — por uma demanda de representação positiva da imagem do negro. É “deste imperativo, de implantar uma produção cultural capaz de «revelar o que nem sempre é visível e dar origem a novas representações.» (Diakhaté, 2011, p. 85), que surge o Cinema Negro” (Cinema..., 2014, n.p.). Além disso,

[33] Visamos compreender o mercado tanto pela definição que envolve as lógicas de trabalhos quanto a definição de uma economia simbólica que os festivais de cinema produzem.

> essa demanda cara ao Cinema Negro reverbera também nos modos como olhamos para o seu passado. A relação entre "espelhamento" e "autorreferencialidade" estrutura a defesa de que Alma no Olho seria uma "obra disruptiva" dentro da cinematografia brasileira, ao ponto de ser intitulada como gesto inaugural do Cinema Negro brasileiro (Rocha, 2022, n.p.).

A marca gráfica do catálogo de cineasta presente e a Mostra Nova Geração é uma aposta na formação de uma continuidade do Cinema Negro nessa intenção habitual dos festivais de cinema de aproximar os filmes e os cineastas aos espectadores, os cineastas aos outros profissionais do cinema e os cineastas entre si, por mais que seja elementar para os diversos festivais de cinema. Trata-se de pensar essa integração valorizada desde o início do Encontro até a atual edição, visto que o Cinema Negro é um nicho do cinema brasileiro que está relacionado às pessoas estruturalmente alijadas dos capitais econômicos e culturais da sociedade. Assim, essa aposta desenha a possibilidade de se produzir uma tradição cinematográfica dentro de uma resistência perante a hegemonia do cinema nacional. Essa tradição é incentivada pela continuidade desse Cinema Negro, de maneira simultânea que homenageia os nomes formaram o que pode ser classificado como Cinema Negro. Portanto, o reforço da imagem de Zózimo Bulbul pela exibição de seus filmes e pela valorização de sua trajetória é um modo específico de traçar uma história em torno de um tipo de Cinema Negro que envolve autoria, assunto e protagonismo negro, enquanto criam-se cânones no processo de desenvolvimento do campo.

Nesse caso, a investida de curar novos realizadores é um jeito de fomentar uma formação cinematográfica, criar um público cativo, para a discussão e/ou para realizar novos filmes a partir dos espectadores que estejam no evento, de forma que na criação dessa rede com intenção de entrada de novos integrantes em diálogo com a história do evento, cria-se uma certa tradição. Pensamos aqui a Tradição como um espaço "constituído por um conjunto permanentemente remoldável de interesses, conceitos, práticas, virtudes, compromissos, identidades, desejos e aspirações" (Scott, 1999, p.7). Essa tradição é feita em conjunto da curadoria, dos filmes, mesas e debates que circulam no evento. A curadoria acaba sendo essa peça de mediação central, por conta da seleção dos filmes, e por consequência das pessoas que participaram do evento e estimulam as discussões, nessa economia de troca simbólicas.

Esse modo de tradição pode ser averiguado através da programação e dos modos que os filmes são colocados em diálogo? O pioneirismo sobre Cinema Negro é dado à Zózimo através de várias ações no campo, tais como na nota sobre a mostra *Soul in the Eye* (2019),

curada também pela professora e curadora brasileira Janaína Oliveira, que foi convidada para esta mostra dentro do festival de Rotterdam. A nota afirma que:

> Zózimo Bulbul, ator, cineasta e ativista (1937-2013) foi a figura representativa do Cinema Negro brasileiro durante os anos de 1960. Através de filmes, ele fez história, cultura e visibilizou a situação política dos negros brasileiros, como bem representado no seu curta-metragem *Alma No Olho* (1973). E, mesmo que Bulbul tenha temporariamente se exilado da ditadura brasileira, para os EUA, sua influência é sentida fortemente hoje em dia. Uma nova geração de cineastas negros brasileiros pagam tributo para o legado vital de Bulbul. (Festival Internacional de Cinema de Roterdã, 2018, n.p. tradução nossa[34]).

Além dessa nota que trata o Zózimo como uma figura que dá início ao Cinema Negro brasileiro e de que a nova geração de cineastas negros paga tributo para ele, Noel Carvalho (2012) também fornece material para dizer que Zózimo Bulbul é o inventor do Cinema Negro brasileiro. Assim, reivindica uma nova narrativa para a experiência negra na américa. Há uma defesa por parte do campo de que há uma tradição criada por Zózimo enquanto cineasta, a partir desse pioneirismo e da valorização de um legado, acerca desse modo de Cinema Negro que cria certas aproximações de filmes recentes com o *Alma no Olho.*

Nesse aspecto, nos pontos em que a figura de Zózimo é constantemente relembrada desde a referida edição, até as futuras, há pouco resgate às outras figuras relevantes na história do Cinema Negro.Produz-se, assim, “o argumento criado dentro da lógica da excepcionalidade e pioneirismo [que] não apenas legitima a eleição de um ‘patrono’ do campo, como exclui do repertório criativo e imagético desse cinema diretores negros e/ou pardos como Cajado Filho, Waldir Onofre, Odillon Lopez, entre outros" (Rocha, 2022, n.p.). Essa experiência, apontada pela crítica, curadora e pesquisadora, Lorenna Rocha (2022) também pode ser notada pela proposição curatorial em que os filmes são selecionados e colocados em justaposição ao pensamento fílmico de Zózimo, vista no Encontro e em outros eventos, como nas mostras: Cinema Negro: Capítulos de uma História Fragmentada do 20º FestCurtas de 2018 e *Soul In The Eye Zózimo Bulbul's legacy and contemporary black Brazilian*, cinema do Festival de Rotterdam de 2019. Com isso, é possível alegar que se desenvolve um modo específico de saber fílmico do Cinema Negro?

Apesar do campo do Cinema Negro ainda estar em sua fase inicial, com uma década de mostras e eventos, como a fundação da MICN e do Encontro, é agora, com a contínua

[34] Actor, filmmaker and activist Zózimo Bulbul (1937-2013) was the figurehead of black Brazilian cinema during the 1960s. Through film, he made the history, culture and political situation of black Brazilians visible, as powerfully portrayed in his short film ***Alma No Olho*** (Soul in the Eye, 1973). Even though Bulbul temporarily fled the Brazilian dictatorship of the 1970s, emigrating to the United States, his influence is still felt strongly today. A new generation of black Brazilian filmmakers pay tribute to Bulbul’s vital, forthright legacy.

construção de um senso de comunidade pelo evento, que a ideia predominante sobre o Cinema Negro, ligado à autoria, se estabelece e se espalha. Neste contexto incipiente de comunidade, a APAN ainda não existia, Viviane Ferreira era uma nova realizadora, e Janaína Oliveira e Heitor Augusto ainda não haviam alcançado destaque como curadores no cenário nacional e internacional do cinema. Dessa maneira, traçar essa constituição inicial do Cinema Negro não significa estabelecer um ponto de partida definitivo, mas sim reconhecer a consolidação do campo cultural, com resultados que, cada vez mais, se pluralizam.

Todavia, mesmo que a episteme predominante na estruturação do campo seja a do Encontro, devido à sua concentração de capital cultural dentro do Cinema Negro, outras iniciativas, como a presença significativa de cineastas e a localização privilegiada no centro do Rio de Janeiro, também desempenham um papel importante. Enquanto nos anos anteriores havia uma escassez de filmes distribuídos de forma desigual pelo país, nesta edição observa-se um aumento nas produções, com novos cineastas ingressando no movimento. Destaca-se que esta é a primeira edição após o primeiro edital de curtas afirmativos de 2012.

Nesse sentido, é inegável o trabalho político que o Encontro de Cinema Negro realizou nos anos anteriores. Não é possível afirmar que o edital é produzido de maneira causal diretamente por causa do Encontro, mas seu papel político de fomento do assunto perante a sociedade é inegável. Como o primeiro edital de curta afirmativo, referente aos cineastas negros, só ocorre em 2012, mesmo ano que vigora a Lei de Cotas nas universidades públicas e nove anos após a primeira universidade implementar, a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) em 2003, o desenvolvimento do Cinema Negro situar as suas discussões de maneira sincronizadas aos debates da sociedade. É ainda possível compreender o desenvolvimento do campo por meio do estímulo dos eventos acerca do Cinema Negro, de suas formações e parcerias nacionais e internacionais. Outro elemento constituidor são as políticas públicas que envolveram formação de escolas de cinema ao lado do barateamento dos custos de produção e da Lei de Cotas.

O Encontro, através de Zózimo Bulbul, teve como objetivo uma mudança dentro do Cinema Nacional e na cultura no geral, na perspectiva de um uma produção artística que afetasse a estrutura social em parceria com as mediações do evento. Esse desenvolvimento é realizado de maneira recíproca, pois o cinema nacional é parte constituinte da sociedade, então entra no modo comunicacional, no qual as discussões da sociedade interferem no cinema, e o cinema, por ser um catalisador de discussão ética e estética, também interfere nas discussões e nas práticas sociais.

Assim, o deslocamento necessário da centralidade hegemônica de poder econômico e cultural presente na branquitude para que a questão do Negro possa estar dentro do centro da discussão estava presente nos discursos do Encontro. De maneira que, enquanto há a formação de público e discussão, haja também uma espécie de mercado consumidor. Portanto, não há uma determinação de influência hierárquica de quem influencia quem, a mediação cultural é uma via dupla. Com isso, há uma disputa epistemológica contra hegemônica no cerne da existência desses eventos, em relação ao cinema nacional. Essa disputa se faz sobre a ótica de quem fala sobre os corpos negros, de como fala e como tais corpos e vivencias podem ser representadas, tanto por meio dos discursos e estéticas dos filmes, quanto pela possibilidade mercadológica de produção de realizadores negros se inserirem na economia. A discussão sobre a concentração racial de produção é uma das maiores questões levantadas por estas últimas edições que tiveram as políticas públicas e a formação de novos profissionais como tema.

Essa guinada é observada, seja pelo nome do Encontro e sua oposição ao caminho hegemônico, em uma nova proposição de sociabilidade cinematográfica, quanto por meio da proposição formativa e de integração pan-africanista com outras diásporas negras, da formação de um novo *ethos* cinematográfico negro que lida diretamente com o contexto geral brasileiro. A partir disso, podemos perceber o avanço do Cinema Negro pela maior partipação dos filmes em outros festivais e mídia, como a repercussão de *Kbela* (Iasmin Thayná, 2015) nas mídias de informação e exibição internacional, a premiação do curta *Chico* (Eduardo Carvalho e Marcos Carvalho, 2016) no 50º Festival de Brasília.

Para além dos filmes, podemos observar a penetração de outros profissionais nestes meios, tal como evidenciado pela participação na curadoria de Heitor Augusto no 50º Festival de Brasília em 2017 e a entrada em 2018 de Tatiana Carvalho na equipe de curadoria da 21ª Mostra de Cinema de Tiradentes. Da mesma forma que a popularização do termo, a maior realização dos festivais, encontros e mostras ao longo dos anos e a inserção dessa discussão em outros festivais se tornaram mais contínuas. Vide a mostra de Cinema Negro, chamada de Capítulos de uma História Fragmentada, curada por Heitor Augusto em 2018 no FestCurtas BH.

Somando a cartografia do mapa de difusão com a Mostra Internacional de Cinema Negro, 2014 é o primeiro ano em que outro evento de Cinema Negro, se apresenta, a Mostra Cine Afro BH. Os três eventos rejeitam a nomenclatura de festival e mantém o distanciamento do modo que Zózimo julgou ser hierárquico. Ainda longe de uma pluralização de pensamento, há, em 2014, um indício de crescimento sobre o pensamento sobre o Cinema

Negro, para além dos filmes. As primeiras diferenças observadas entre a MICN e o Encontro são a definição da pergunta sobre o que é o Cinema Negro, o modo de organização e comunicação destes dois eventos. Em consonância com essas diferenças, a existência de uma página virtual que concentra as informações, ainda que em desenvolvimento, pelo Encontro difere e promove um maior centro de concentração comunitária em relação a Mostra Cine Afro BH e a MICN que estão hospedadas como páginas no *Facebook* e *Instagram*.

Nesse primeiro momento dos eventos de Cinema Negro, a busca por um espaço de discussão, a rejeição de padrões éticos e estéticos que marginalizam o negro, assim como a própria construção do que é Cinema Negro, seja pela autoria ou pela forma de se realizar os filmes, se produz como um paradigma que a curadoria do Encontro apresenta. Essa apresentação é um modo de questionar paradigmas do cinema nacional, ao mesmo tempo que pergunta o que é, a partir das sessões, e produz um tipo de Cinema Negro. Com isso, a busca ampla por um Cinema Negro, ao mesmo tempo que provoca diálogos diversos entre as obras, também produzem uma maior gama de interpretações e formulações. E, possibilitam, nesse momento de consolidação, novas perguntas que geram novas provocações em torno do campo, por parte dos cineastas.

Com isso em vista, podemos considerar que as curadorias podem ser lidas como conjunturas que geram objetos e perguntas, sendo a própria formação de um espaço-problema. Simultaneamente, elas também são os resultados de perguntas e propostas em relação ao contexto que o Cinema Negro estava inserido na sociedade, seja nos anos 60, com o Cinema Novo, ou no período de 2007 – 2014, quando a produção desse Cinema Negro avançou quantitativamente.

Em outras palavras, tal como afirma Scott (1999, p. 5):

> O espaço-problema em que uma pergunta emerge como questão que exige resposta pode modificar-se, modificando por sua vez o estatuto critico (mesmo que não necessariamente lógico) da pergunta – fazendo com que seja reconhecidamente coerente, mas, a grosso modo, acadêmica. O que acontece, nesse caso, é que um novo espaço-problema emergiu, constituindo um novo conjunto de demandas sobre a crítica (tradução nossa).

Desse modo, cabe indagarmos: quais espaço-problemas emergem ao longo desses anos através dos arranjos curatoriais e das falas dos catálogos? Como esses espaços podem ser observados e de que forma as perguntas e as propostas se evidenciam? Tendo em vista que

> é impossível descobrir o que um homem quer dizer, estudando simplesmente suas afirmações orais e escritas, mesmo que falou ou escreveu com um domínio perfeito

> da língua e procura perfeita de verdade. Para descobrir seu sentido, também precisa saber o que era a pergunta (uma pergunta em sua própria cabeça e que ele presume estar na sua) à qual o que disse ou escreveu pretendia responder (Collingwood *apud* Scott, 1999, p. 3).

Outras questões são pertinentes para pensarmos a curadoria como um dispositivo de mediação referente ao campo. Por exemplo, como a seleção e organização curatorial apresenta as questões que os eventos levantam? É possível detectar se os programas curatoriais agem como uma espécie de pergunta, provocação, resposta ou algum outro modo de agencia ética e estética? É possível descobrir a pergunta, provocação ou resposta a partir das sessões? Se sim, elas podem se apresentar de maneira mais opaca ou transparente, em relação ao seu modo de saber?

A partir dessas indagações, a determinação do trabalho de Zózimo como "pai" do Cinema Negro parece voltar ao centro da discussão do que está em jogo no campo, do que se segue como Cinema Negro. A questão do pioneirismo emerge tanto pela criação do evento e do trabalho de Zózimo, tendo o *Alma no Olho* como centro fílmico dessa ótica, a obra exibida no Odeon em um dia de homenagens, de modo que marca-se no evento um compromisso, póstumo ao falecimento de Zózimo Bulbul, de preservar a sua memória e de destacar seu filme como um ponto de catalização desse Cinema Negro.

É inegável a importância de Zózimo como produtor cultural, militante e artista para a formação do campo e das indagações levadas à praça pública, vista nas disputas éticas e estéticas com o cinema brasileiro hegemônico. Todavia, simultaneamente ao seu indiscutível papel, no momento em que o Encontro é perspectivado como a mostra pioneira de Cinema Negro, e nomes de outros realizadores e produtores culturais não são promovidos, acontece uma determinação de uma direção do Cinema Negro e, consequentemente, do apagamento de uma trajetória múltipla sobre o que pode ser considerado Cinema Negro. Isso leva a um afunilamento em direção a um modo de saber que liga a autoria, através da direção e que leva o protagonismo negro e sua tomada contra hegemônica como modelo.

Nesta articulação, o espaço de dissenso fica de fora do percurso do campo, ao menos nesse primeiro momento. De acordo com a citação de Lorenna Rocha (2022), sobre a exclusão de Cajado Filho, Waldir Onofre, Odillon Lopez por parte da historiografia, o fato do Encontro priorizar o Zózimo como patrono, acaba por não trazer ao centro figuras como Celso Prudente que realizou a Mostra Internacional de Cinema Negro, desde 2004. A não apresentação desses nomes demonstra um certo distanciamento da ótica do evento sobre uma divergência do que pode ou não ser considerado Cinema Negro acerca desses autores e

produtores culturais. Entendendo que, para Zózimo a prioridade era a de que tivesse que ser feito por um cineasta negro e convergisse com assuntos sobre essa identidade. Já para Celso Prudente, a perspectiva primária é a de um cinema que rompa com as imagens estereotipadas do negro e seja articulada por uma sintaxe negra, independente da origem da direção. A divergência e a não introdução desses nomes para o evento não é um problema por si, visto que a não seleção, assim como a seleção e seu modo de organizar tais informações, faz parte da política da curadoria.

Em suma, o que estamos tratando aqui, em coro com Rocha (2022), é a relação que o Encontro e certos pesquisadores têm com um discurso que valoriza a ideia de um fundador. Esse discurso pan-africanista se assemelha ao de Nascimento (2002), em que heroifica a figura de zumbi e o reconhece e celebra na sua imagem e no povo de palmares um "exemplo militante e fundador do próprio movimento pan-africanista" (Nascimento, 2002, p. 101). Dentro dessa lógica de unificação e reconhecimento histórico, o Encontro também observa na ideia de um mito fundador, em torno da figura de Zózimo e em outros filmes que se aproximam esteticamente.

Figura 9 – Dia de Homenagens do VII Encontro.

Fonte: (VII Encontro..., 2014)

3.3.4 VIII Encontro de Cinema Negro

A VIII edição, realizada entre os dias 27 de maio e 4 de junho de 2015, teve 36 sessões exibidas na sala principal, o Cine Odeon. Destas sessões, sete são exclusivas de filmes nacionais, cinco de curtas e duas mistas de curtas e longas. Não há sessão exclusiva de longa nacional, apenas de obras estrangeiros. Foram nove sessões de filmes exclusivamente estrangeiros, duas que se repetem de apenas um longa, *Run* (Philippe Lacôte, 2014). As outras 20 sessões são de filmes mistos, brasileiros e internacionais. Uma dessas sessões é de curtas, duas são de curtas estrangeiros e longas nacionais e as outras dezessete são de curtas locais com longas de África e outras diásporas. Outras doze sessões ocorreram divididas de forma equânime no Museu de Arte do Rio e na Biblioteca Parque durante os dias 2 e 3 de junho, e foram os mesmos filmes exibidos no Odeon.

Ao todo, considerando as 36 sessões que ocorreram no Odeon, foram exibidos 66 filmes, 33 nacionais e 30 internacionais. Na página do evento, há uma seção que destaca certos filmes. Separando em cinco categorias: Internacionais, Tradição, Gênero, Adolescente/Juvenil e Video Arte. Desses destaques há 14 filmes nacionais. Não há uma justificativa para a escolha dos filmes em destaque.

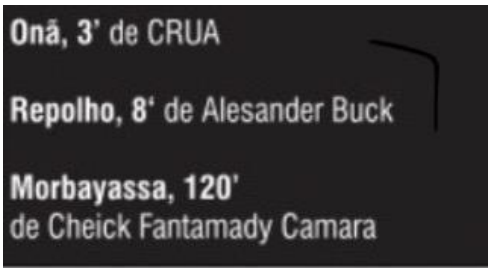
A perspectiva da programação das sessões dos filmes é fluída. Filmes repetem em outros arranjos de programação. As sessões tratadas como constelações, partilham das mesmas obras. Dessa forma, a curadoria aponta para uma maior possibilidade de exibição dos filmes selecionados e uma maior amplitude de interpretação que os filmes podem obter, a partir dos novos contatos que os filmes têm uns com os outros. A exemplo disso, os curtas *Óna* (Crua, 2015) e *Repolho* (Alexander S. Buck, 2015), que abriram a oitava edição do Encontro, ao lado do longa franco-guineano, *Morbayassa* (Cheick Fantamady Camara, 2014), são reprogramados em outras sessões. Para além dessa operação de recombinação que pluraliza a interpretação hermenêutica ou sensorial dos filmes, as sessões não apresentam padrões de enquadramento por temática, formato ou linguagem.

Há a possibilidade de enxergarmos certos fios interpretativos mais aparentes e outros mais fugidios nas sessões, porém, de modo geral, os arranjos parecem obedecer à uma maior sensibilidade observada pelo curador, para além de uma aproximação temática. Pela falta de explicitação das decisões, algumas interpretações são realizadas para compararmos com outros modos de programação de outros curadores e eventos nos anos subsequentes.

Figura 10 - Sessões em diferentes horários e dias no Odeon com filmes reprisados.

Fonte: *Print screen* do pesquisador da programação do Encontro.

Figura 11 - Sessão de estreia do VIII Encontro no Cine Odeon.



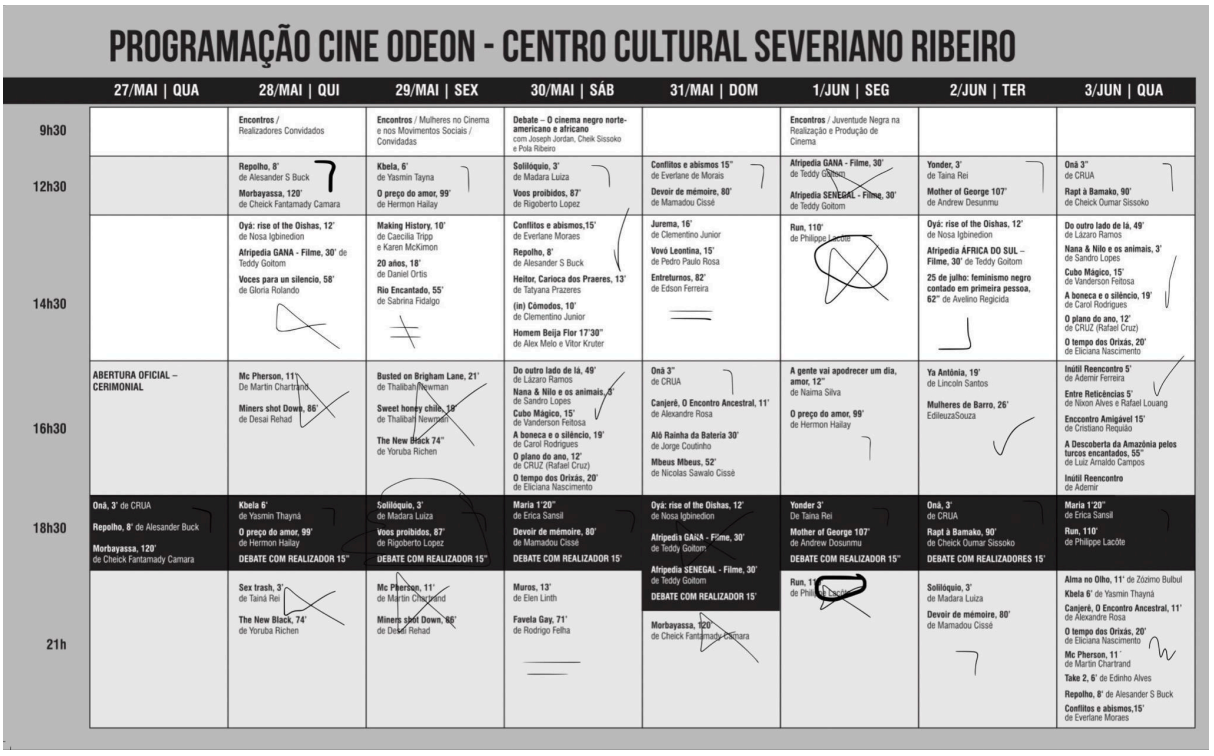
Fonte: *Print screen* do pesquisador da programação do Encontro.

Na sessão das 16h30 do dia 31 de maio que exibiu os filmes, *Óna* (Crua, 2015); *Canjerê, O Encontro Ancestral* (Alexandre Rosa, *Alô Rainha da Bateria*, de Jorge Coutinho (2014) e *Mbeubeuss, le terreau de l'espoir,* de Nicolas Sawalo Cissé (2014), a forma da conexão de sua constelação aparenta ser mais transparente. O diálogo mais direto entre os filmes na sessão parece rondar sobre aspectos da religiosidade, tradição e devoção à ancestralidade. E, por mais que seja possível apontar esse caminho de leitura para os filmes, não há nada além dos filmes que indique essa ou outra chave de leitura. Não há nomes na sessão que indicam um determinado caminho ou textos curatoriais que indicam também a escolha.

A perspectiva curatorial versátil que re-emprega os filmes em diferentes constelações ampliam constantemente o caminho interpretativo dos filmes e de suas relações entre si para os variados espectadores das sessões. De mesmo modo, a não escolha de um caminho mais rígido, cria um espaço de indeterminação nos arranjos por si, independente se os filmes são realocados de uma sessão para outra. A única indicação específica na programação, são as sessões que contém os debates com os realizadores, marcadas por um contraste de fundo preto

com fonte branca na grade de horários, que destaca as sessões das 18h30. Com exceção do dia 31 de Maio, na qual as sessões contém um curta brasileiro e um longa estrangeiro estreantes no Encontro.

Figura 12 – Programação do VIII Encontro no Cine Odeon.



Fonte: *Print screen* do pesquisador.

A última sessão do encontro abre com o curta de maior projeção de Zózimo Bulbul, *Alma no Olho* (1973). O filme é reexibido pelo segundo ano seguido no Encontro de Cinema Negro. Na sequência, o filme *Kbela*, de Yasmin Thayná (2015), que fez sua estréia dias antes no Encontro, possui uma relação íntima de ética e estética com *Alma no Olho.* Tanto, formalmente quanto discursivamente, os dois primeiros filmes se aproximam por sua relação com a dança, enquadramento, utilização do Jazz, olhar para a câmera e etc. Sendo assim, o filme de Zózimo uma explícita referência na linguagem, enfatizada nos créditos do curta de Yasmin Thayná. O terceiro, *Canjerê* (Alexandre Rosa, 2015) continua a sessão com um resgate da figura de Zózimo através das falas da Iyalorixá Beata de Iyemanjá que comenta a importância de Zózimo para a cultura negra brasileira, ao lado de Abdias do Nascimento.

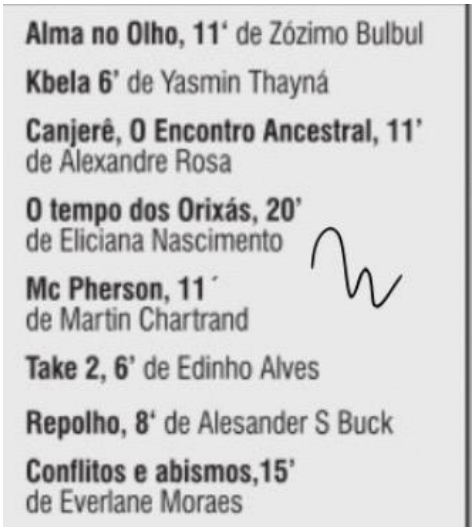
A partir desse filme as conexões entre os outros tornam-se menos diretas e vão ganhando outras relações entre si. O filme, *O Tempo dos Orixás* (Eliciana Nascimento, 2015) se aproxima tanto dos outros filmes por lidar com uma ancestralidade, marcada aqui pelo aspecto religioso e, especificamente, com Canjerê por trazer Yemanjá, seja na festa deste

curta, seja pela Iyalorixá Beata de Iemanjá. Já *MacPherson,* (Martin Chartrand, 2012) e *Conflitos e Abismos* (Everlane Moraes, 2014) realizam de formas distintas uma cinebiografia animada — algo que a sessão também faz ao trazer a presença de Zózimo pelos filmes — sendo o filme de Everlane guiado por meio do verbo e o curta de Martin foca nas expressões audiovisuais, incluindo informação textual com cartelas iniciais e finais para pontuar as informações históricas referente a biografia.

A sessão aponta para um caminho de uma escrita negra por parte de integrantes das suas comunidades, seja pelo reforço de exibição do filme *Alma no Olho* e a exibição subsequente de *Kbela* que se inspira formalmente e o referencia nos créditos, porém dá continuidade ao discurso debatido no filme, apresentado por uma matéria e pelo discurso fílmico contemporânea. A estética em vídeo e a valorização de uma representação positiva que supere as imagens de dor. Na sequência da sessão Zózimo re-existe pelas falas de Mãe Beata de Iemanjá e por meio das inserções de trechos dos planos detalhes do rosto de Zózimo em seu primeiro filme.

Essa perspectiva por uma escrita negra também é vista pelas cinebiografias, seja no *Conflito e Abismos, na qual* a diretora realiza uma cinebiografia sobre seu pai, pintor, através da poesia visual de suas pinturas e falas. A continuidade desse pensamento também pode ser encontrado no resgate memorial de *Mac Pherson*, que também utiliza a pintura animada sobre vidro e reconta a amizade entre Félix Leclerc e Frank Randolph MacPherson, um engenheiro químico jamaicano apaixonado por Jazz que inspirou Leclerc à escrever uma música, “MacPherson”, sobre condutores de tronco do Canadá. Essa compilação de trajetórias negras, escritas por diretores negros marca um o ponto de incisão de importância de uma demarcação própria sobre as suas histórias.

Figura 13 - Última sessão do VIII Encontro.



Fonte: *Print screen* do pesquisador.

A breve análise desta sessão não possui o intuito de determinar todo o discurso e epistemologia do evento deste ano. Mas pretende situar um certo pensamento que esteve presente em outras sessões e anos no Encontro e em outros eventos, formando assim discursos do próprio evento e de outros pensadores que se associam à ética e estética do Encontro de Cinema Negro. Assim, essa análise é uma maneira de podermos traçar uma breve relação do que as curadorias parecem trazer como respostas ou perguntas e como as mudanças ocorreram na profusão de pensamento em torno do campo em questão. Nesse momento há um despontar em relação ao começo da década e da curadoria que apontava para uma abrangência de pensamento em torno do Cinema Negro e uma maior opacidade entre essas sessões.

Na última sessão do VIII Encontro, realizado em 2015, é possível, mesmo que posteriormente, traçarmos uma interpretação mais específica, tendo contato com o resto do discurso presente. Assim, a repetição de utilizar o *Alma no Olho* e homenagear Zózimo, demonstra a necessidade de ainda demarcar tal figura historicamente. Afinal, em relação aos cânones do cinema brasileiro, Zózimo não era prestigiado. Então, o apontamento dessa relação de patronar Zózimo ao Cinema Negro brasileiro é uma aposta de situar o cinema feito por realizadores negros, que discutem a experiência racial como um assunto crucial na discussão do cinema brasileiro como um todo. É importante frisar que dentro da Sociedade Brasileira dos Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), o Cinema Negro vem a se formar como um Seminário Temático[35] apenas em 2018, expondo a urgência destes eventos na criação de cânones e material de pesquisa.

[35] Principal espaço das discussões da SOCINE que são definidos como triênios e biênios, a depender da gestão.

Ao entender que “a história do pensamento deve ser vista não como uma série de tentativas de responder a um conjunto canônico de perguntas, mas como sequência de episódios em que as questões e as respostas mudaram com freqüência” (Collingwood *apud* Scott, 1999, p. 4), a análise das curadorias e suas relações com com o conjunto de perguntas e proposições nos ajuda a entender como o campo do Cinema Negro se movimentou, se restringiu e/ou se expandiu. Pensando que o campo está baseado em uma lógica contra-hegemônica à perspectiva fictícia da ideia de raça em si (Mbembe, 2014), as questões levantadas pelos eventos, como o Encontro, tendem a mudar de acordo com seu momento e o contato com a pluralidade de pensamento que brota com a expansão do campo. É nesse período em que a ideia de um Cinema Negro começa a se instalar pelas universidades de cinema e audiovisual e há uma disseminação desses eventos que produz uma variedade de pensamento curatorial, portanto sobre o que é incentivado na produção fílmica.

Essa variação se apresenta no início da primeira da década pelo dissenso entre Celso Prudente e Zózimo Bulbul acerca da especificidade do que se compreende enquanto Cinema Negro. Todavia, também se apresenta no começo da segunda década, com a entrada do próprio Joel-Zito Araújo na curadoria do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul. Pertinente a este caso em que está em sua segunda edição como curador, mesmo seguindo a linha de raciocínio do fundador do evento e de Biza Vianna, a sua própria ótica começa a se evidenciar pelas aproximações que faz na seleção e programação. Isso significa que sua autonomia começa a ganhar espaço, ainda que seja alinhado diretamente à perspectiva geral e pregressa do Encontro.

Dessa maneira, as ideias em torno do que é e o que provoca o Cinema Negro começam a se afirmar com maior transparência pela possibilidade de dissenso que as múltiplas facetas do que o Cinema Negro pode se constituir enquanto um campo e uma tradição que segundo Scott (1999), é uma maneira de repensar o político a partir do conflito e da dialética. "Assim, uma tradição não pode ter uma vida sem densidade, conflito, alteração, intensidade ou instabilidade" (Scott, 1999, p. 7).

4 NOVAS MOSTRAS, TENDÊNCIAS E PONTOS DE INFLEXÃO

4.1 Proliferação das Mostras

Em 2016, não ocorre o que seria a oitava edição do Encontro de Cinema Negro. Todavia, simultaneamente, outros quatro eventos acontecem, a II Mostra Cine Afro BH (MG); EGBÉ - Mostra de Cinema Negro de Sergipe (SE); Mostra Cinema Negro de Mato-Grosso (MT); e o 1º Seminário da APAN (SP). Desses quatro eventos, três são novos. Há um primeiro salto quantitativo em relação aos anos anteriores destes eventos que trazem o realizador negro como parte constituinte desse Cinema Negro. A característica de não utilizar o termo festival, permanece. Para a EGBÉ, de acordo com comentários registrados na entrevista realizada pelo autor da presente dissertação com uma das curadoras das primeiras edições da Mostra, Jéssica Maria Araújo dos Santos, o motivo da escolha do formato como mostra, ao invés de festival, era para realizar um evento que se pautasse fora de uma lógica competitiva. A partir de 2020, ela assume a função de coordenadora de curadoria, cargo de mediação e coordenação do pensamento curatorial com os curadores e os diretores do evento. Jéssica, assim como outros profissionais que trabalharam desde os primeiros anos da Mostra de Sergipe, realizavam e trouxeram as experiências do Festival Sergipe de Audiovisual (SERCINE), que continha mostras nacionais, regionais e universitárias.

Esta decisão da EGBÉ pela utilização do termo Mostra é semelhante a do Encontro e de outros eventos como a Ohun, Mostra de Cinema Negro de Pelotas (2017) e a Griot de Curitiba (2018) que, segundo a entrevista feita com uma das fundadoras e curadoras, Kariny Martins, o evento começou como Mostra por se distanciar desse formato competitivo. Porém, posteriormente, acolheram o nome Festival por dois motivos: a maior possibilidade de capitalização de recursos nos editais públicos e também na adoção de premiações. Essas premiações laureiam tanto a direção, quanto aspectos de produção. Essa decisão de premiação foi feita com o objetivo de incentivar uma maior profissionalização do campo.

Essa proliferação também acaba por ser uma descentralização do sudeste, região que concentra as principais produções e festivais de cinema, para o centro-oeste e nordeste do país. A Mostra de Cinema Mato Grosso e a EGBÉ permaneceram de maneira contínua por toda a década, após o seu surgimento. A EGBÉ persistiu ininterruptamente até 2023, período desta dissertação. O princípio norteador da Mostra de Sergipe se assemelha a outras que estavam situadas em cidades periféricas aos grandes centros. Assim, "Em 2016, a EGBÉ, Mostra de Cinema Negro de Sergipe, surge com o propósito de fazer circular as produções

audiovisuais de diretoras e diretores negros do Brasil em território sergipano. É a primeira mostra de Cinema Negro a ser lançada no Nordeste" (EGBÉ, s.d.).

4.1.1 EGBÉ - 2016

Essa particularidade de ser o primeiro evento de Cinema Negro no Nordeste acarretou em uma política na curadoria: a de priorizar filmes nordestinos e "evitava ocupar muitos espaços/horas de exibições de [filmes] sudestinos[36]" (Santos, 2024, n.p.). Essa decisão política não era apenas um modo de inversão de pesos, ou de uma restrição regional. A escolha é semelhante às de algumas políticas de ações afirmativas de compensação, nas quais o que se prezava era a diversidade de estados, e ao longo dos anos de estados que nunca haviam aparecido na programação ou eram esparsos. Isso implicava que "se tivesse um filme do Piauí, a gente priorizaria em relação a um filme do Rio de Janeiro" (Santos, 2024, n.p.).

Essa ética da EGBÉ faz parte do cerne do evento que, ao inaugurar a exibição do campo no Nordeste, acaba por agir em duas linhas de estímulo ao campo que se afetam. Uma acerca da própria produção de filmes fora do eixo principal de produção, principalmente no Nordeste e a de produtores que ajudaram a contribuir com o campo em suas distintas regionalidades com o estímulo da Mostra. No que se refere ao espaço dado aos filmes fora do eixo no evento, a rede de interação dos filmes, realizadores, produtores culturais e espectadores do Cinema Negro localizado no Nordeste do Brasil pode ser ampliada por meio da proximidade geográfica, apesar das condições estruturais do evento nos primeiros anos, que era feito sem dinheiro público e realizado por recém-graduados. As edições seguintes da EGBÉ, também buscavam "ampliar o olhar para produções que fugiam do formato mais clássico" (Santos, 2024, n.p.), de uma narrativa clássica ocidental, a partir de um olhar opositor (hooks, 2017[37]) da curadoria e dos filmes.

Esse pontapé da EGBÉ Nordeste nas primeiras edições fez com que houvesse a "participação de várias convidadas que contribuíram muito para o nosso cenário e também ficaram inspiradas, de alguma forma a produzir também e promover mostras locais no mesmo sentido" (Santos, 2024*)*. Nesse lugar, Jéssica comenta sobre a presença de Daiane Rosários tanto no Sercine quanto na EGBÉ. Daiane foi uma das fundadoras e curadoras da MIMB - Mostra Itinerante Mohamed Bamba, de Salvador em 2018. Jéssica, também cita o nome de

[36] Trecho da entrevista realizada pelo autor da presente dissertação e a curadora Jéssica Maria Araújo dos Santos em 10 de Janeiro de 2024.

[37] Tradução realizada por Carol Almeida em seu blog Fora de Quadro, por ver uma urgência da tradução desse texto [que,] começou a parecer evidente a partir de uma oficina sobre representação da mulher no cinema que comecei a dar em 2016 (Almeida, 2017, online). A escolha por esta versão é por conta de ser uma pesquisadora de cinema ativa e presente no campo do cinema brasileiro contemporâneo.

Janaína Oliveira, professora, pesquisadora e uma das principais curadoras de Cinema Negro da década passada. Janaína é uma das fundadoras do FICINE e em 2014, através do canal da CULTNE.TV[38], entrevistou Joel Zito Araújo na reabertura do Encontro e, em 2017, fez parte da curadoria do mesmo evento, ao lado de Joel-Zito. Ainda não integrado e distante dos outros eventos, como comenta a curadora da EGBÉ em entrevista, , as relações de integração do campo começam a se amarrar, seja por influências diretas, como no caso de Daiane ou por aproximações de afinidades teóricas, como no caso de Janaína com a EGBÉ e com o Encontro.

Nesse caso de afinidade, o critério no qual a EGBÉ considera Cinema Negro é semelhante ao do Encontro, a de "que os filmes fossem produzidos por realizadores negros. (...) o diretor, principalmente" (Santos, 2024, n.p.). Na primeira edição, a Mostra funcionou no caráter de já abriu inscrições para que os realizadores pudessem submeter seus curtas-metragens. Assim, o critério inicial "seria a realização, direção e as principais funções de direção e coordenação ocupadas por realizadores negros nos filmes" (Santos, 2024, n.p.). Não foi explicitada uma proporção mínima para além do quesito da direção e/ou codireção, sobre a relação de presença de profissionais negros ocupando as principais funções.

Segundo a curadora, a primeira edição realizou a curadoria de maneira mais orgânica, sem uma linha curatorial pré definida. Porém, no final dessa edição, um tema para a futura mostra foi definido, após um balanço das questões levantadas da edição corrente, e se tornou uma tradição do evento. Assim, o tema se formava "quando a gente sentava, discutia. [...] O tema surgia nas discussões de repasse da edição anterior" (Santos, 2024, n.p.). Essa discussão posterior ao evento foi possível pela maneira de organização das sessões nas quais "os filmes eram separados dentro de uma lógica específica, por tema ou por diálogo que eles provocavam e a gente tinha uma mesa de discussão com um representante da Mostra e duas pessoas convidadas" (Santos, 2024, n.p.) em torno dessa discussão. A partir desse método, "nas reuniões de avaliação a gente acabava trazendo essas discussões e surgia um novo tema para o ano seguinte" (Santos, 2024, n.p.).

As discussões de balanço das edições se envolviam fortemente com as discussões deflagradas durante as próprias, a partir das mesas e debates das sessões (Santos, 2024). Essa relação de balanço e mesas, tem a ver com a prioridade da EGBÉ de pautar as discussões em torno das questões que os próprios filmes traziam, aproximando o evento por seu lado discursivo e temático dos filmes. Essa correlação da curadoria com as mesas e debates, é e foi de extrema Importância para o decorrer dos anos subsequentes da Mostra, por conta de seu

[38] A Cultne.TV é o primeiro canal da televisão brasileira 100% dedicado à cultura negra.

caráter definidor dos temas das edições seguintes. Os filmes, sobretudo os do Nordeste e do Sergipe, eram frutos também dos espectadores destes eventos, ao mesmo tempo que curadores, críticos e pesquisadores também circulavam estes eventos. Então, será que podemos pensar numa relação de influência sutil desta escolha de temas na produção que fora alavancada nas edições contínuas da EGBÉ? O que é possível intuir é que a discussão influenciava no olhar da curadoria para os anos seguintes e, portanto, influenciava nas escolhas dos filmes que se articulavam com essas demandas, se envolviam com mais facilidade.

Segundo Jéssica dos Santos (2024), a escolha temática das edições não era um calabouço conceitual, e sim de que os temas ajudavam como um guia para a grande constelação fílmica selecionada. Ao mesmo tempo, as discussões que fundamentam os temas, que eram oriundas dos profissionais convidados e dos filmes curados, estabeleciam parâmetros para a seleção. Assim, o processo curatorial aqui expõe sua face de guardião da porteira, que estipula um corte discursivo, de acordo com o amadurecimento do campo e das questões dialogadas. Essa construção temática era realizada através das "discussões que foram deflagradas durante as edições, porque a gente sempre primava para ter mesas de discussão sobre as temáticas" (Santos, 2024). Apesar da não definição prévia de uma linha curatorial, um tema central percorreu o evento inaugural.

> Na primeira edição da EGBÉ, em 2016, promovemos uma discussão sobre a invisibilidade da produção cinematográfica Afro-brasileira contemporânea. A Mostra criou um diálogo com diversas temáticas (juventude negra; empoderamento da mulher negra; religião e ancestralidade) e a discussão acerca do Cinema Negro (EGBÉ, s.d., n.p.).

Mesmo com a curadoria aberta, ou seja, sem uma limitação, para além do Cinema Negro, as temáticas e modos de realização em comum surgiam pelos filmes e por meio dos olhares dos curadores. De forma que Jessica observava que a "maior parte dos filmes tinham um recorte. A gente tinha muitas produções ligadas à questão estética, da autoimagem, questão da situação de transição capilar, alguns curtas com questão de matriz africana" (Santos, 2024). As temáticas que envolvem a juventude negra, o empoderamento da mulher negra, a religião e ancestralidade, contextualizadas pelo próprio site do evento, eram temas também vistas nos outros eventos, como as edições de 2014 e de 2015 do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul que colocou como a juventude negra como uma das questões centrais. E na edição do Encontro de 2017, que pautou o Cinema Negro feminino, assim como a própria criação da Mostra Competitiva Adélia Sampaio de Cinema Negro Feminino em

2017. Tema esse que se aproxima com o empoderamento da mulher negra. Segundo Jéssica dos Santos (2024), o diálogo com o campo, o cenário externo ao do Cinema Negro do Sergipe, foi ampliado em 2019. Como uma forma de "ampliação do alcance como mostra que se intensificaram com as transformaram em exibições online em 2020, 2021 e 2022" (Santos, 2024, n.p.).

Dentro dos temas apresentados pelo site da Mostra de Sergipe, a curadora entrevistada comenta sobre a questão da afirmação da autoimagem negra como assunto fílmico que esteve presente com consistência na primeira edição e ecoou nas primeiras edições. Seguindo o pensamento aplicado sobre a necessidade de afirmar um gesto do que é um Cinema Negro, e de maneira plural, que esteve marcado também nas edições de 2014 e 2015 do Encontro de Cinema Negro, este parece transpor um

> **Despertar racial**: fenômeno de maior envergadura especialmente nos últimos três anos [2016-2018], diretamente conectado a uma ideia de empoderamento através da estética. Assumir o cabelo crespo, um dos marcadores da injúria racial no Brasil, apresenta- se com frequência. O que era motivo de chacota se transforma em orgulho e escudo (Augusto, 2018b, p. 151).

Essa categoria foi feita por Heitor Augusto (2018), no catálogo da Mostra Cinema Negro: Capítulos de uma história fragmentada, também promovida por ele no 20º FestCurtas BH de 2018. Esse despertar pode se equiparar ao processo de formação do campo, reafirmado pelos jovens realizadores, oriundos muitas vezes de universidades públicas, que foram incentivados tanto pelas Mostras que ocorreram próximo ao período analisado, quanto por meio da gestão pública, alimentada pelos movimentos sociais. Este despertar racial também resultou na formação de jovens curadores, de eventos como a EGBÉ de Sergipe, a OHUN de Pelotas, a MIMB de Salvador e a GRIOT de Curitiba que se educaram, através da práxis da curadoria e da produção dessas mostras.

Estes eventos foram promovidos e curados por graduandos e egressos de cursos de Comunicação e Cinema e Audiovisual. Inicialmente, estes eventos possuíam nenhuma ou pouca relação entre si, e foram se aproximando ao longo dos anos, principalmente ao final da década. No caso da EGBÉ, "começou também a trazer e dialogar (...) mais com cenário externo (...) Com trocas mais significativas com o externo (...) [e em] 2019 a gente já estava ampliando" (Santos, 2024, n.p.). Para além dos diálogos entre as mostra, a aproximação do campo se deve também pela estruturação da APAN que tornou mais íntimo o contato entre os diversos profissionais negros do audiovisual, inclusive os dos festivais e mostras de Cinema Negro, por vários dos curadores desses eventos analisados, são quadros da agência.

Retomando ao processo formativo e a questão estética, é interessante um apontamento que Jéssica, ex-curadora da EGBÉ e atual coordenadora de curadoria, faz acerca de uma mudança no campo e seu olhar curatorial em torno desse tema, e, de maneira mais ampla, em torno de outros pontos de discussão que envolvem um pretenso amadurecimento do campo. Os filmes que abordam o assunto desse despertar e afirmação racial, utilizando o cabelo como signo de representação, acabam por ser menos relevantes para a discussão em contato com a progressão do campo. Segundo Santos (2024, n.p.): "Durante esse tempo que participei da curadoria, a gente passou por um processo de ver filmes e como o assistir outros filmes de Cinema Negro, com realizadores e linguagens diversas, foi criando um amadurecimento na produção".

Amadurecimento que consiste tanto na relação técnica, quanto na relação formal e discursiva dos filmes.

> Claro que tem gente começando, amadurecendo, às vezes descobrindo a roda de novo, fazendo exercícios e trazendo coisas novas que ninguém tentou. E, às vezes, outras pessoas falando de temas que pra elas são ainda essenciais, mas que para parte do conjunto, estão atrasadas. E como a curadoria vai prezar por temas específicos que estão movimentando o cenário ou de linguagens que trabalhem outras questões, aí acho que não é que aqueles filmes não existam e não iremos olhar para eles. Mas é como se os filmes estivessem em momentos diferentes do que estamos propondo agora. Como se hoje em dia enviassem um filme sobre transição capilar e o processo, talvez a gente não se toque mais tanto, por termos visto vários filmes que já discutiram (Santos, 2024).

Essa fala levanta uma série de questões que envolvem o papel da curadoria, da curadoria específica que é o Cinema Negro, da mesma forma que pontua a sensibilidade de como olhar, curar e relacionar os filmes em relação as discussões de seu período. O que pode ser questionado é: o que determina essa mudança de paradigma de assunto e formalidade? Em que ponto há a interseção do saber curatorial com a espectatorialidade fílmica? O método da EGBÉ de pautar o tema, após o balanço das discussões que ocorreram na edição lida diretamente com as questões e demandas apresentadas em seu tempo. Assim, essa curadoria que lida com uma amostra de safra, dos filmes realizados contemporaneamente à inscrição, acaba por ser esse dispositivo de mediação de discussão mais contemporânea, o que permite uma inserção mais direta entre pesquisadores, críticos, curadores e realizadores, sobretudo por serem majoritariamente curtas-metragens. Dessa maneira, esse modo curatorial permite que determinadas questões levantadas nas edições possam se tornar produtos fílmicos nas edições seguintes. Com isso, há uma movimentação do circuito cinematográfico que ocorre de modo

simultâneo à facilitação de uma economia simbólica de demanda, por conta do caráter de legitimação que os festivais em geral têm para os realizadores.

De uma certa forma, podemos pensar que as discussões priorizadas nos primeiros anos da EGBÉ e de outros festivais de Cinema Negro do meio da década, ganharam outros contornos e que essa transição inicial de afirmação se consolidou. Em contrapartida, Jéssica pontua algo sobre o aspecto formal e discursivo dos filmes:

> Quando pensamos em filmes que já foram feitos há um tempo, como o *Cores e Botas* [, de Juliana Vicente (2010), filme em que] uma menina que queria ser paquita. Com a ficção o filme ainda consegue tocar, por ser um olhar sobre o assunto que está mais trabalhado (Santos, 2024, n.p.).

O interessante dessa fala é que transparece deflagrar uma valorização contemporânea sobre o filme por seu caráter formal, aliado ao seu discurso, mesmo não mais sendo pautado como algo urgente. Essa percepção é principalmente por meio de seu comentário sobre o filme que ainda consegue tocar, através de seu olhar mais aprofundado sobre o assunto. Portanto, indagamos: há uma atribuição maior para seu peso formal para que o filme tenha seu valor de relevância ao campo ao longo dos anos? E, por ser as primeiras edições de um evento de exibição sobre um tema específico ainda em construção, que possui menos recursos, havia um olhar mais condescendente e aberto para as intenções dos filmes, tal qual o seu olhar sobre a mostra de cinema universitário?

> Depois de participar da curadoria da EGBÉ, o meu olhar especificamente (...) em relação aos filmes, (...) em um diálogo, inclusive, que a gente tinha em relação à EGBÉ. É que enquanto a gente ia selecionar filmes para a Sercine, por exemplo, nas três mostras, a gente tinha um olhar para o cinema universitário, (...) que é um cinema experimental, a gente já tinha essa perspectiva de que as produções não seriam produções de grande orçamento, mesmo pensando no baixo orçamento que a gente tem para a produção de curta-metragem. E a gente também entendia como um espaço de mais experimentação, uma experimentação em linguagens e propostas que não necessariamente já estão estabelecidas (Santos, 2024).

Essa última pergunta é pela compreensão que a curadora tem sobre o espaço iniciante e sem verba, na lógica que é empregada para o cinema universitário e se aproximava ao do Cinema Negro, também por fugir de uma forma vista como tradicional de cinema ocidental. Nesse sentido, o processo orgânico de formação promovido pelo trabalho curatorial, também por meio do aprendizado que os próprios filmes, selecionados ou não, promoveram para a subjetividade dos curadores e como consequência, para o campo. Jéssica comenta sobre uma mudança de pensamento refletida de volta ao Sercine, em que:

> A gente também começou a ampliar o olhar para produções que fugiam do formato mais clássico. Tanto a formação dentro e fora da academia, levava a gente a um olhar crítico do que é estrutura de produção. Da câmera feita de tal jeito, bem iluminada. De uma narrativa clássica e compreensiva, dentro de um padrão hollywoodiano às vezes. Padrão que a gente fugia na mostra universitária, mas acabava que na mostra regional e nacional, a gente ainda tinha. Eu acho que esse diálogo foi muito importante pra gente, e também muito forte para a questão da racialidade. A gente passou a agregar na seleção dos filmes da Sercine um olhar racializado. (...) A gente começou a ter um olhar mais crítico sobre esses filmes não racializados (Santos, 2024).

Mesmo que essa perspectiva contrária a um formato mais clássico seja ampla, ela acaba por se aproximar da proposição de Shambu (2020, n.p.) que opta por uma nova cinefilia que vá de encontro à velha cinefilia que "é a cinefilia que tem dominado a cultura cinematográfica nos últimos setenta e cinco anos. Sua história de origem narra sua ascensão na França, após a Segunda Guerra Mundial, com sua consagração do autor e seu culto à *mise-en-scène"*. Esta crítica de Jéssica se assemelha a de Shambu por andar na direção de que essa cinefilia, "produziu uma marca profunda na cultura cinematográfica da Europa Ocidental, e passou a se instalar como a narrativa hegemônica do amor ao cinema (...). [Portanto,] o que era local se tornou, silenciosamente, universal" (Shambu, 2020, n.p.).

Este pensamento sobre a cinefilia também se relaciona à nova produção fílmica, e do próprio fazer curatorial. A final, realizar uma curadoria específica sobre Cinema Negro, dentro desses moldes de ser um retrato de subjetividades negras, ancorado na autoria, é uma forma contra hegemônica de produzir uma epistemologia fílmica. Aos moldes de uma nova cinefilia, e, se relaciona com a discussão da *cibercinefilia* expandida que produz um maior senso comunitário, discutida no primeiro capítulo. Dessa maneira, esse pensamento curatorial se aproxima com a proposta da nova cinefilia por reconhecer

> duas coisas sobre essa história de origem: que ela é uma narrativa de amor ao cinema entre inúmeras outras no mundo; e que foi criada majoritariamente por uma minoria: homens cis brancos. Em resposta a isso, a nova cinefilia quer multiplicar uma diversidade de vozes e subjetividades, e uma constelação de narrativas sobre a experiência cinéfila (Shambu, 2020, n.p.).

Esse posicionamento da EGBÉ converge com outros eventos como o Encontro, onde a determinação de Zózimo de primar para a subjetividade oriunda de realizadores negros, ou seja de um determinado senso de autoria negra, é o ponto de partida para se caracterizar Cinema Negro. Tal recorte não corresponde na totalidade dos pontos propostos pelo manifesto do Dogma Feijoada (2000) com sua série de demandas. Esse próprio pensamento que se agarra inicialmente na subjetividade negra, como recorte central, é a de que "na perspectiva de Bulbul não havia dúvida: para ter filme exibido em seus Encontros, o/a realizador/a tinha de

ser negro/a. Cinema Negro, tal como ele concebia, era o fruto de subjetividades negras projetadas na tela" (Oliveira, 2016, n.p.).

Esta concepção alinhada entre o Encontro, o EGBÉ e outras mostras, segue uma linha propositiva similar às ações afirmativas de integrar, pela equipe, subjetividade e representatividade na produção de olhar cinematográfico, como uma maneira de integrar profissionais negros na economia simbólica do cinema brasileiro. Nesse sentido, o alinhamento da autoria negra se aproxima de uma proposição de determinação mais objetiva ao campo, em disputa, por esses eventos, mesmo que seja relacionado ao conceito volátil que é a raça (Mbembe, 2014). Esta orientação é apenas uma parte da atribuição dada à Bulbul, como inventor do Cinema Negro por meio do seu primeiro curta metragem e da criação do Encontro, o *Alma no Olho* como um filme inaugural desse campo. Para Jeferson De (2008 *apud* Souza, 2013, p.76), "*Alma no Olho* fundou o que 'conceitualmente' chamo de Cinema Negro Brasileiro, foi dirigido por Zózimo Bulbu".

Esta demarcação de uma fundação do Cinema Negro, realizado para além da autoria negra, foi projetada por Carvalho (2012), De (2008), Oliveira (2016) e outros por seu conjunto de mudanças que envolvem ser um filme com a presença de um realizador negro, com assunto racial na discussão fílmica e, principalmente, por ser uma obra observada como produtora de uma transgressão formal. Assim, a "relação entre 'espelhamento' e 'autorreferencialidade' estrutura a defesa de que *Alma no Olho* seria uma 'obra disruptiva' dentro da cinematografia brasileira, ao ponto de ser intitulada como gesto inaugural do Cinema Negro brasileiro" (Rocha, 2022, n.p.).

Essa justificativa de se deslocar de uma dita produção tradicional de cinema, se assemelha ao argumento de Shambu[39] contrário a velha cinefilia por estar ligada à um olhar branco cis hetero normativo por um lado, porque a "nova cinefilia atende ao chamado de So Mayer pela 'justiça representacional', aspirando a uma *verdadeira* inclusividade e abraçando a maior variedade possível de formas e artistas que produzem imagens em movimento" (Shambu, 2020, n.p.). Ao mesmo tempo se distancia dessa nova cinefilia por trazer ao centro do debate a questão do autor. Assim, o manifesto trata a autoria como

> a pedra angular da velha cinefilia. Ao sustentar a posição (como fez François Truffaut) de que o pior filme de um "autor" é inerentemente mais interessante do

[39] Não há uma consonância argumentativa específica por este texto de Shambu, por parte desta pesquisa. A sua importância para a pesquisa é por ser um texto do final da década de 2020 que concatena uma série de pensamentos relacionados a esta mudança de cenário de maior produção fílmica oriunda de integrantes minoritários da sociedade, de forma a situar os diversos pensamentos curatoriais em diálogo com os argumentos postos no texto.

> que o melhor filme de um “não-autor”, o autorismo se tornou um eficiente mecanismo para multiplicar sem cessar o discurso sobre um número limitado de realizadores, quase sempre homens (Pinto, 2020, n.p.).

Portanto, no momento em que estes pesquisadores elencam o cineasta Zózimo Bulbul para “dentro da lógica da excepcionalidade e pioneirismo não apenas legitima a eleição de um 'patrono' do campo, como exclui do repertório criativo e imagético desse cinema diretores negros e/ou pardos como Cajado Filho, Waldir Onofre, Odillon Lopez, entre outros” (Rocha, 2022, n.p.).

Esse movimento acontece de maneira similar, quando a criação do Encontro faz parte da motivação patronal de Zózimo, realiza o apagamento da MICN e de Celso Prudente nessa chave de pioneirismos. Então há uma diferença e incongruência do que é determinado como Cinema Negro por Zózimo no Encontro e na EGBÉ para o motivo de escolha de Zózimo como pai do Cinema Negro brasileiro por esses pesquisadores, justamente por defender o filme como inaugural, por ser transgressor e os eventos definem o recorte inicial através da 'justiça representacional' na realização e sua relação de revelar uma subjetividade negra que também projeta uma 'justiça representacional' na imagem.

Essa proximidade epistemológica que prima pela autoria e depois tenciona pelos assuntos e formas fílmicas não é estabelecida por uma relação direta entre as Mostras analisadas, a do Rio de Janeiro e a de Sergipe. Pois, como relata uma das curadoras da primeira edição da EGBÉ, o processo, ao menos no início, não tinha uma influência direta de outros eventos (Santos, 2024). Mesmo assim, algumas semelhanças de pauta são cruzadas na primeira edição da Mostra de Sergipe com a das edições de 2014 e 2015 do Encontro, para além desse recorte curatorial do que a crítica, pesquisadora e curadora Lorenna Rocha (2022) chama de cinema diretores negros. Neste lugar de interação dos eventos como parte constituinte do campo, a curadora da EGBÉ entrevistada comenta: "A gente acabou também trazendo essas discussões que estavam sendo realizadas também fora (...). É como se a gente começasse também a compor um cenário que, de certa forma, também 'startou' aqui (...). com a iniciativa da Mostra" (Santos, 2024, n.p.).

A correlação entre essas duas mostras, mesmo sem um diálogo direto, seja por meio recorte epistemológico do que é Cinema Negro, seja por causa das aproximações temáticas, demonstra um certo espírito do tempo das discussões logradas na sociedade que envolviam os debates de raça e etnicidade e conteúdo que circulavam essa tensão social. Tanto que essas discussões aparentes nos eventos e nos filmes se relacionam com a discussão presente em diversos campos da sociedade que ocasionou na homologação dos editais de curta afirmativo

em 2012 e 2014, e a Mostra Edital Carmen Santos – Cinema de Mulheres e Filmes Convidados, promovido pela Secretaria do Audiovisual - Ministério da Cultura (SAv/MinC). E, por mais que o campo ainda estivesse pulverizado, os profissionais, e, portanto, agentes do campo, conseguiam circular as ideias, através de textos e dos filmes. Desse modo, as discussões se aproximavam, sobretudo nesse momento de pluralização de pensamento fílmico de afirmação de um Cinema Negro.

Referindo-se ao nascimento da mostra, Jéssica Maria Araújo dos Santos destaca que o diálogo com o panorama nacional era praticamente inexistente. Todavia, ela enfatiza que poderia ter havido incentivos outras mostras no Nordeste, o que promoveria um diálogo com o cenário cinematográfico externo ao Cinema Negro de Sergipe, que já estava estabelecido na região nordestina, para além da lógica de festivais nos coletivos independentes[40]. A relação mais ampla com o cenário nacional foi ampliada somente em 2019 e se estruturou com mais força no período da pandemia de COVID-19. Assim, a "ampliação do alcance como mostra se intensificou com as transformações em exibições online em 2020, 2021 e 2022" (Santos, 2024, n.p.).

Esse diálogo é fomentado por diversos agentes específicos sobre Cinema Negro e por outros mais amplos sobre o cinema brasileiro e também relativo ao movimento negro. A professora e idealizadora da Mostra Competitiva Adélia Sampaio de 2017, Edileuza Penha, discute em sua tese a relação do movimento negro com a constituição do Cinema Negro com as demandas que esta relação implica. Assim, "ao tratar das questões étnicas e raciais, o Movimento Social Negro tem possibilitado uma série de discussões sobre a construção das imagens do negro nos meios de comunicação" (Penha, 2013, p. 70). É por esse apontamento da estruturação e apresentação das imagens do negro, visto desde o Dogma Feijoada, às proposições curatoriais de Celso Prudente na MINC e no Encontro é que a temática da invisibilidade ganha centralidade ao debate da primeira edição da EGBÉ. Principalmente por ser materialmente necessária para ganhos políticos esta pauta retorna, pela própria persistência das dificuldades de produção no mercado (Cândido, 2017).

Dentro dos vários parâmetros que envolvem a constituição do Cinema Negro, e das variadas demandas que o campo disputa com o cinema brasileiro e a sociedade num geral, uma das pautas que percorre quase que integralmente as discussões desse período de formação do campo é a de que, a partir da expressão da subjetividade da população negra no cinema, "a sociedade discuta e reconheça como a representação dos negros está calcada em

[40] Coletivo Tela Preta que atuou tanto na área da produção quanto na difusão, através do cineclube Tela Preta no período de 2016 a 2018.

preconceitos e estereótipos" (Souza, 2013, p,70). Nesse aspecto há uma disputa de espaço, mas também de didática para que dentro da economia simbólica das representações e das realizações fílmicas, o negro possa estar inserido no jogo da visibilidade que "deve ser entendida como um processo de tensão contínua em que os jogos de poder, desejo, vontade coletiva e autodeterminação estão constantemente em ação" (La Belle, 2022, p. 27). Para tornar visíveis tais questões, "as mostras de cinema negro, bem como outros eventos do gênero têm-se configurado como propagadores do Cinema Negro, e reafirmam possibilidades cinematográficas que apresentam imagens positivas de negros e negras no cinema" (Souza, 2013, p. 78). Dentro dessa configuração de propagação do Cinema Negro e necessidade de visibilidade, a primeira edição da EGBÉ, apresenta o tema da visibilidade como discussão central do evento.

A apresentação de imagens positivas dos negros se relaciona diretamente com a Justiça representacional. Além disso, se apresenta como uma pauta recorrente no modo de produção e proposição do Cinema Negro por algumas dessas mostras, na construção de mudança de imagem sobre certos estereótipos raciais. Dentro desta pauta, a questão da religião e ancestralidade é uma temática que também percorre recorrentemente na trajetória desse Cinema Negro brasileiro, como um detalhe ou de modo central. Filmes como *Dia de Alforria* (Zózimo Bulbul, 1973), *Gurufim da Mangueira* (Dandara, 2000), *Vírus Africano* (Janaína Re.Fem, 2011) e *Tempo dos Orixás* (Eliciana Nascimento, 2015) são exemplos de filmes que discutiram tais questões ao longo dos anos.

Para além das temáticas fílmicas e definição aproximada do que se determina Cinema Negro, comum a EGBÉ e o Encontro, outra semelhança se apresenta. Esta se refere ao entorno da perspectiva de aproximar o evento de Cinema Negro a um quilombo, e, assim, a sua perspectiva política tratada teoricamente por Nascimento (2002) e reverberada por Teixeira (2019). Os autores abordam acerca da contribuição na ruptura de uma colonialidade aliada por uma preservação de uma negritude brasileira. Nesse diálogo, de acordo com a página virtual da mostra,

> a EGBÉ se tornou um espaço de aquilombamento, onde, desde o seu início, acontecem grandes encontros de cineastas negros do país inteiro, e por onde já passaram grandes referências deste cinema, como Severo D'Acelino, Adélia Sampaio, Edileuza Penha de Souza, Everlane Moraes, Janaína Oliveira, dentre outres. (EGBÉ, 2019, n.p.).

A Mostra homenageou o "ator sergipano Severo D'Acelino pela sua contribuição ao movimento do Cinema Negro em Sergipe. Com isso, foi criado o prêmio Severo D'Acelino

para homenagear pessoas que contribuíram" (EGBÉ, 2019, n.p.) com o Cinema Negro no Brasil. Essa defesa de celebrar nomes de personagens germinais da produção de uma raiz do Cinema Negro e canonizá-los é uma constante comum de alguns desses eventos, e objetivamente é importante historicamente para desmarginalizá-los e situá-los ao centro da discussão.

Com isso, reconhecer a sua importância política, ética e estética, acaba por ser uma prática de conservação e manutenção de uma ala do cinema, até então oculta dos holofotes centrais de pesquisa. Esta ação para o Severo D'Acelino dialoga intimamente com o tema da primeira edição por agir nesse desvelar da cultura negra. Outra relação de semelhança entre estes dois eventos é o fato de realizarem curadoria de safra, com inscrição de filmes contemporâneos, a partir do recorte apresentado. Esta opção deflagra uma profunda dinâmica de atuação no campo contemporâneo, de modo a agirem como formadores de gosto e guardiões da porteira, mesmo que distantes de uma hierarquia destes filmes selecionados entre si.

4.1.2 2017: Ponto de virada e eclosão

O ano de 2017 acaba por ser mais um ponto de virada pelo constante crescimento de luta desse cinema de realizadores negros, nos últimos anos. Esse crescimento desagua em uma eclosão, tanto fílmica como demonstra o recorde de inscrições no Encontro de Cinema Negro (Encontro..., 2017) observado na página do evento, quanto pelo segundo salto das quatro mostras de 2016 para sete eventos em 2017. Neste ano, algumas das semelhanças entre a EGBÉ e o Encontro se mantém, de maneira que algumas ações na edição anterior da Mostra de Sergipe apareceram na edição de 10 anos do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul. A pauta do cinema de mulheres que estava na EGBÉ, através do empoderamento feminino também esteve presente, de maneira mais declarada, na edição celebrativa do Encontro.

Seguindo o caminho de incentivar a nova produção do campo para "além da juventude, o evento tem como foco o protagonismo das mulheres negras no audiovisual (...) na esteira da representatividade, os filmes abordam o protagonismo feminino" (Encontro..., 2017, n.p.). O destaque de filmes dirigidos por mulheres já esteve presente na 7ª edição do Encontro, em 2014, porém não com atenção deste que demonstra uma maior presença de realizadoras e destaca seus filmes. Na edição de 2014, a defesa aparece como uma nota que inclui mais filmes africanos:

> Outra novidade é a inclusão de vários filmes dirigidos por mulheres: **“Noire ici Blanche Las Bàs”**, Claude Haffner (República do Congo); **“Calipso Rose”,** Pascalle Óbolo (Camarões); **“Um filme de Dança”**, Carmen Luz (Brasil); **“Dialemi”**, Nadine Otsobogo (Gabão) (VII Encontro..., 2014).

Já na edição de 2017, o destaque se apresenta como tema central e se evidencia na curadoria que continua com Joel Zito, porém, "pela primeira vez, a pesquisadora Janaína Oliveira é curadora convidada do encontro. A exibição de estreia dos curtas Fé Menina e Tia Ciata são exemplos da expansão do cinema negro pelas lentes das mulheres" (Encontro..., 2017), sendo a primeira curadora no evento. Traço representacional que a EGBÉ em seu primeiro ano executou e manteve a continuidade com uma política interna de ter um "desequilíbrio no gênero, [pois] se trouxer um homem para curadoria, a gente traz, mulheres ou pessoas trans ou não binárias" (Santos, 2024, n.p.).

Como comentado anteriormente, essa demanda de elencar a necessidade de um Cinema Negro feminino na esteira da representatividade, acaba por ser uma eclosão em conjunto por várias frentes de discussão no país, posicionadas por mulheres. Conforme aponta o boletim do GEMAA, houve a Mostra competitiva de Cinema Adélia Sampaio, idealizada pela professora Edileuza Penha em 2017, a realização, da Mostra Edital Carmen Santos – Cinema de Mulheres e Filmes Convidados, "evento viabilizado pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultural que buscou promover as obras fomentadas pelo edital homônimo" (Sylvestre, 2023, p. 12) de 2013 em 2016.

Essa representatividade associada às demandas sociais agem nos espaços de criação cultural, de modo que possibilita agencia ao negro à projeção do seu próprio espelho, demanda clamada desde a criação do Centro Afro Carioca e a formação do Encontro ao tema da edição de 2016 da EGBÉ, a invisibilidade, e ao tema da segunda edição, a visibilidade. A representatividade pode ser segmentada a partir de três eixos de representação, a descritiva, substantiva, e a simbólica. A representatividade descritiva "é a correspondência ou semelhança acurada com o que é representado, um espelho ou reflexo dele" (Loureiro, 2009, p. 67). A representação substantiva se consolida pelo conteúdo apresentado, o argumento, ou seja, uma identificação realizada pelo discurso (Pitkin, 2006), portanto de caráter mais subjetivo, por conta das diversas possibilidades éticas. Já a simbólica "implica [o uso de] símbolos para fazer presente alguma coisa que, de fato, não esteja presente (Pitkin, 2006). Ponto se relaciona com a necessidade de projeção de protagonismos negros, pela falta de desse signo.

Estas formas de representar fazem parte do conjunto dos outros elementos que determinam a formulação do que é Cinema Negro nesses eventos analisados, a parti desse entremeio representativo de realidade e cinema. Ao mesmo tempo que a representação simbólica nesse lugar de invisibilidade e visibilidade acaba por ser uma pauta dos eventos aqui discutidos, quando tratada sobre o assunto negro, acaba por abrir espaço para o argumento que enquadra o Cinema Novo, por trazer o Negro ao centro da tela do cinema brasileiro, como gênese do Cinema Negro. Por outro lado, quando essa representação simbólica é referida aos realizadores negros que não eram apresentados significativamente na produção do cenário nacional, ao lado da representação substantiva, o jogo de relações muda. De modo que o argumento apresentado pela defesa desse Cinema Negro é a de que haja uma união entre esses três modos de representação para que haja uma diminuição de uma imagem superficial e/ou fetichizada do negro.

Essa perspectiva representacional conjunta se envolve diretamente com o caráter de escolha de determinados filmes em relação a outros, ou através da conjunção da constelação fílmica e a defesa das escolhas que explanam a curadoria como uma *criadora de gosto* e *guardiã da porteira.* Este *modus operandi* encontra eco na política afirmativa por um cinema negro no feminino, justamente pela similaridade da maneira que levou às conquistas de ações afirmativas raciais gerais — para a universidade, vagas de trabalho e aos editais afirmativos — encabeçadas por parte da militância e luta política dessas causas minoritáras. Assim, a conquista dessas ações afirmativas, em programas estatais e privados, voltadas à produção feminina desses festivais, acontecem como uma expressão de toda essa discussão da sociedade, visando um resultado de maior equidade de produção desses grupos sociais. Afinal, pensar a influência da curadoria nos filmes e dos filmes nas curadorias é uma forma de avaliar o retrato do avanço das discussões da sociedade como um todo, onde certas pautas podem recrudescer ou florescer em determinados momentos.

A pesquisa propõe a curadoria como um dispositivo de mediação cultural nas discussões entre os filmes e o público. Dessa forma, eles se influenciam reciprocamente com suas éticas. Nesse contexto, é interessante observar que, no momento de ampliação da difusão do Cinema Negro como tema e política de produção para realizadores negros, com o recorde de inscrições e aumento de eventos, a discussão começa a se expandir para a expressão de demandas mais específicas relacionadas à discussão de raça e etnicidade. Nessa expansão, a valorização do Cinema Negro feminino ganha mais capilaridade por meio desse foco interseccional. É nessa dilatação que a valorização do Cinema Negro feminino ganha mais capilaridade, através desse foco interseccional.

No movimento de difusão de eventos e pautas, as diversas possibilidades de expressões começam a se apresentar no desenrolar destes eventos. A multiplicidade estética, de temas, regiões e a própria noção do que é e o que movimenta o Cinema Negro acaba por tensionar o campo, mobilizando a sua tradição, no sentido de Scott (1999) que repensa a sua ética e estética a partir da densidade e instabilidade do meio, provocada pela diferença. Ainda nessa ótica sobre a discussão das questões da mulher negra no campo em questão, surge a Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio, com idealização da professora e cineasta, Edileuza Penha de Souza. A mostra é oriunda do

> I Encontro Nacional de Cineastas e Produtoras Negras, uma realização da disciplina Etnologia Visual da Imagem do Negro no Cinema DEX/UNB, com apoio do EDITAL MAIS CULTURA NAS UNIVERSIDADES - MEC e MinC, por uma equipe de organizadoras/es em parceria com a Universidade de Brasília e a Fundação Palmares (Cineastas..., 2023, n.p.).

Há uma continuidade da escolha do termo Mostra, por meio da fuga do nome Festival, porém tem um desvio na estruturação desse evento, por ser uma mostra competitiva. Ainda no âmbito de impulsionar e viabilizar a produção de agentes negros, especificamente as mulheres negras do cinema e as suas narrativas que envolvem a interseccionalidade, o evento visa "premiar cineastas e produtoras negras, de diferentes localizações e gerações para exibir e fortalecer suas produções, a fim de discutir e possibilitar novas narrativas audiovisuais que valorizem a identidade, o protagonismo, a memória e a cultura negra (Mostra Competitiva Adélia Sampaio, 2017). O desejo e motivação da premiação aparece como uma maneira de maior incentivo a estas profissionais. Porém não há uma indicação material para a profissionalização e estímulo destes agentes ao campo. Não há indicação, nos dados coletados, de empréstimos de equipamento, dinheiro para produção de novos filmes ou algum incentivo para além do reconhecimento.

Ao nomear a Mostra em homenagem a Adélia Sampaio, primeira diretora negra a produzir um longa-metragem de ficção, o evento segue a tendência do Encontro de homenagear uma personalidade negra pioneira no cinema brasileiro. Na mostra do Distrito Federal a homenagem não é sobre um pai, mas sobre uma mãe do Cinema Negro. Há uma proximidade historiográfica no ato de tratar o Cinema Negro de Adélia, dentro da lógica de um pioneirismo de produção, tal qual fizeram com Zózimo. Assim,

> ao homenagear a primeira diretora negra brasileira, a “I Mostra Competitiva de Cineastas e Produtoras Negras Adélia Sampaio — Quando as Mulheres fazem cinema”, busca pautar um Cinema Negro Feminino sedimentado de experiências de

> ancestralidade, herança, memória, territorialidade e comunalidade, identidade e amor, como patrimônio negro feminino (Mostra Competitiva Adélia Sampaio, 2017).

O argumento de patrimonializar o Cinema Negro feminino, através da homenagem à Adélia Sampaio, é uma forma de equalizar as distancias que envolvem o gênero e a racialidade, através de uma lente interseccional. Dessa maneira,

> resgatar a atuação das mulheres negras em diferentes instâncias é importante para que possamos compreender a nossa trajetória de luta e resistência. O sexismo e o racismo são deformações que, historicamente, têm excluído mulheres negras da atividade cinematográfica. Por isso, celebrar o pioneirismo e o talento da diretora e produtora Adélia Sampaio, significa reconhecer a importância da atuação das mulheres negras para a história do cinema (Mostra..., 2017).

Ao mesmo tempo, há uma diferença na lógica de pioneirismo apresentada para os dois realizadores, em relação ao pretexto defendido acerca da fundamentação da escolha do *Alma no Olho* de Zózimo ser a fundação do campo. O curta é retratado como o icone basilar do Cinema Negro, não só por ser produzido por um diretor negro, mas também por seguir uma lógica expressiva e frontal de um *ethos* negro que carrega uma determinação profundamente subjetiva sobre a escolha do filme de 1973 em detrimento de outros, como o longa de Odilon Lopez, *Um é pouco, dois é bom* (1970) que é dirigido por um realizador negro e aborda questões raciais.

O filme de Odilon contém dois episódios que contam com narrativas e personagens distintos. O segundo episódio, intitulado como *Vida nova por acaso* (Odilon Lopez, 1970), foi dirigido e atuado por Odilon e aborda frontalmente as questões do homem de cor e a branca (Fanon, 2007). O segundo episódio foi reconhecido como média por ter sido digitalizado e feito parte da coletânea de DVD duplo, *Obras Raras, o Cinema Negro na Década de 70* (Fundação Palmares, 2006). Em 2023 o filme completo foi digitalizado em 4K por meio de uma parceria entre a Cinemateca Capitólio, a plataforma virtual Indeterminações e a empresa de restauração Mnemosine Serviços Audiovisuais (Araújo; Rocha, 2024, n.p)[41].

A diferença de aplicação entre a figura paternal e maternal de Adélia e Zózimo se expande ao analisar o motivo de sua valorização. Adélia Sampaio é valorizada por ser a primeira diretora mulher a dirigir um filme longa-metragem de ficção, independente do assunto e de protagonismo negro. A importancia fílmica para Adélia Sampaio e seu filme *Amor Maldito* (Adélia Sampaio, 1984), é extrema e inegável ao considerarmos a representação simbólica, no que tange a política e sistemática sobre a escassez de uma

[41] Disponível em: https://folha.com/5o3a0jwf.

diretora negra na execução de um longa de ficção. Porém, se a métrica de pioneirismo para o Cinema Negro fosse a mesma aplicada, a da direção em relação à escassez, o diretor de chanchadas, Cajado Filho poderia ser tratado como pai do Cinema Negro pela direção de seus filmes de estúdio nos anos 40 e 50.

Essa dinâmica de emprego de figura paterna e materna é uma forma de afirmar um reconhecimento que habita a falta e a invisibilidade desses profissionais negros nos anais do cinema brasileiro e dialoga com as pautas iniciais desses eventos. Dessa maneira, com o crescimento desses eventos e difusão de pensamentos,

> em 2017, a **EGBÉ – 2º Mostra de Cinema Negro de Sergipe** teve como subtema: *Uma janela de visibilidade da produção cinematográfica Afro-brasileira contemporânea,* com o intuito de continuar provocando o público para esse cinema e dá uma maior visibilidade à produção (EGBÉ, 2019, n.p.).

Essa janela de visibilidade dialoga com o crescimento vertiginoso dos eventos que descentralizados, ampliam a espectatorialidade e discussão em torno do Cinema Negro. Com essa difusão a discussão vista no Encontro, persistida pela EGBÉ e presente na criação da Mostra Adélia Sampaio demonstra uma possibilidade de avanço de debates do campo sobre pautas mais específicas, ao menos no campo temático-discursivo. Assim, a interseccionalidade se apresenta não só como uma forma de visibilidade desse grupo social, mas também com uma disputa interna no campo.

Essas temáticas mais específicas começam a ser mais exploradas com o avanço do campo que se centra nas questões éticas do negro e sua racialização. Assim, a discussão do cabelo e da estética que, foi um processo de não só autoafirmação, mas também uma trajetória de autorreconhecimento primário da identidade racial começa a ser menos presente como foi no primeiro momento dessa década. Por conta das mostras ainda estarem em momentos iniciais de discussão em 2017, as questões de autorrepresentação e representação positiva que se afastam de estereótipos se apresentam centrais à seleção dos filmes.

Enquanto nos anos anteriores as relações criadas foram em torno de um novo começo, através de uma abertura à novos realizadores e também para a consolidação do campo e suas discussões, em 2017 há algumas inflexões de discussão que reforçam a busca de uma escrita positiva sobre o ser negro, de modo a se pensar que havia uma aproximação de uma certa tradição com a negritude. Essa escrita é pautada prioritariamente por uma auto escrita, feita pelos sujeitos negros que se mantém do pensamento promovido no manifesto Dogma Feijoada, por Zózimo Bulbul e os que continuaram no Encontro de Cinema Negro. Essa

episteme se associa ao movimento de Negritude de Aimé Césaire e pode ser traçado um paralelo no cinema com o que Mbembe (2014) situa como o segundo de três momentos que marcaram a biografia do processo de racialização negra. O acesso à escrita aonde "pelos seus próprios traços, os Negros, estes seres-capturados-pelos-outros, conseguiram articular uma linguagem para si, reivindicando o estatuto de sujeitos completos do mundo vivo (Mbembe, 2014, p. 12). Ou seja, a auto escrita negra, ponto de convergência destes eventos segue uma tradição de pensamento ético do movimento da negritude que ecoa em parte do movimento negro brasileiro.

Na segunda edição da EGBÉ, que ocorreu em abril de 2017, a mostra selecionou 25 filmes. Desta seleção, 13 também foram exibidos na edição dos 10 anos do Encontro, em 2017. Os filmes repetidos são: *As minas do Rap* (Juliana Vicente, 2015), *Chico* (Irmãos Carvalho, 2017)*, Cinza*s (Larissa Fulana de Tal, 2015), *Coroas* (Isaac Donato, 2015), *Da minha Pele* (Rosa Miranda, Mila Neves, 2016), *Deus* (Vinicius Silva, 2016), *El Reflejo* (Everlane Moraes, 2016), *Quintal,* (André Novais, 2016), *Rainha* (Sabrina Fidalgo, 2016), *Rapsódia para o Homem Negro* (Gabriel Martins, 2015), *Tambores Afro Uruguaios* (Rafael Ferreira e Naouel Laamiri, 2017), *Tia Ciata* (Mariana Campos; Raquel Beatriz, 2017) e *Tião* (Clementino Junior, 2016).

Dos 12 filmes distintos presentes na EGBÉ, nove são da região norte e nordeste, o que implica a continuidade da política afirmativa regional referente à fala da curadora das primeiras edições. Essa diretriz permite uma maior circulação e entrada de cineastas/filmes ao circuito econômico simbólico do cinema brasileiro. Mesmo com metade dos filmes selecionados para a EGBÉ presentes no Encontro, há uma diferença de organização na programação das sessões. Nenhum dos filmes em comum fazem parte de uma mesma constelação. Essa diferença se deve a dois fatores. Um mais subjetivo, referente a montagem das sessões de cada curador, com as suas particularidades de interesse em contato com a própria direção do evento. O outro fator é mais objetivo e é relacionado à estrutura onde no Encontro mais de 80 filmes foram selecionados, sendo 66 destes brasileiros.

Figura 14 – Comparação das sessões da EGBÉ (esq.) e do Encontro (dir.)

Fonte: *Print Screen* do instagram da EGBÉ e da programação dos 10 anos do Encontro.

Os 13 filmes que se interseccionam representam aproximadamente um terço da seleção do evento carioca. Essa abundância fílmica amplia as possibilidades de olhares de montagem das sessões e exibe a diferença de proporção estrutural de um evento com 10 anos de experiência e maior aporte material, para um ainda em início de vida e estrutura que possui outra proposta de exibição. Programação mais reduzida em sessões, mesmo que com a quantidade de dias aproximados. A EGBÉ ocorreu em seis dias e o Encontro em oito. Ambas possuem o primeiro dia para solenidades, quando o Encontro realiza apenas sessões de filmes e a EGBÉ apresenta uma série de atividades, como seminário, show, painéis e debates.

Figura 15 Programação do 1º dia da EGBÉ.

Fonte: *Print* do autor retirado na página do Instagram da Mostra

O Encontro nesta edição continuou executando a repetição da programação de certos filmes em outras sessões, porém de modo evidentemente menor com 5 sessões e menos filmes repetidos. Outra diferença é a repetição da sessão infantil em dois dias e horários diferentes com a ordem alterada. Pela diferença estrutural do evento, que impacta as decisões de programação, o Encontro também se difere por realizar sessões específicas ou submostras dentro da programação principal, realizada desde o seu início no Cinema Odeon. Para além da sessão infantil comentada anteriormente, foi promovido uma sessão voltada à atenção para filmes do Edital SAv no 05/2014 Curta Afirmativo 2014 - Protagonismo de Cineastas Afro-Brasileiros na Produção Audiovisual. O segundo edital afirmativo para produção de realizadores negros, dessa vez voltado também para a produção de médias metragens.

Dentro dessas diferenças específicas de organização e programação, os dois eventos se aproximam por também realizarem uma curadoria de safra, com filmes de 2015 até 2017, mesmo com seus resgates, homenagens e exibições historiográficas. Tendo tanto no Encontro quanto na EGBÉ a maioria dos filmes de 2016.

Figura 16 – Catálogo dos 10 anos do Encontro no espaço do Cinema Odeon.

PROGRAMAÇÃO CINEMA ODEON - CENTRO CULTURAL LUIZ SEVERIANO RIBEIRO

	30/AGO | QUA	31/AGO | QUI	01/SET | SEX	02/SET | SÁB	03/SET | DOM	04/SET | SEG	05/SET | TER	06/SET | QUA
10h		MESA DE ABERTURA	SEMINÁRIO	SEMINÁRIO		SEMINÁRIO		
13h		**INFANTIL** **Òrun Àìyé, 12'** De Jamile C. e Cintia Maria **Nana e Nilo e o Tempo de Brincar, 14'** De Sandro Lopes **El Reflejo, 3'** De Everlane Moraes **Lá do alto, 8'44"** De Luciano Vidigal **Esconde-Esconde, 5'40"** De Don Felipe e Luciana Bollina	**Quijauá, 6'15"** Direção Coletiva **Chico, 22'49"** De Irmãos Carvalho **A Escrita do seu corpo, 13'57"** De Camila de Moraes **Lar doce celular, 10'13"** De Alek Lean **Não Pense que Sabe Ser Quem É, 7'30"** De Leila Xavier e Sandro Demarco	**INFANTIL** **Nana e Nilo e o Tempo de Brincar, 14'** De Sandro Lopes **Òrun Àìyé, 12'** De Jamile C. e Cintia Maria **Lá do alto, 8'44"** De Luciano Vidigal **Esconde-Esconde, 5'40"** De Don Felipe e Luciana Bollina **El Reflejo, 3'** De Everlane Moraes **DEBATE**		**Tião, 14'** De Clementino Junior **Coroas, 14'** De Isaac Donato **Entre os dois planos, 15'45"** De Flávio Leandro **O povo preto chegou, 15'53"** De Alexandre Rosa	**A dança da amizade. Histórias de Urucungos, Puítas e Quijengues, 25'** - De Gilberto Alexandre **Jali 12'16"** Criação Coletiva, direção Quesia Pacheco e Adriano Cipriano **111, 1'** - De Mateus Gigante **Leo, 15'** - De Mariani Ferreira **Obsessionis, 8'14"** De Wesley Martins	**Dona Dalva - Uma doutora do samba, 52'** De Lindiwe Aguiar **Dona Vilma, 28'12"** De Vanessa de Oliveira **Dona Lila - Uma senhora de Oxum, 19'** De Diego Tafarel e Kamyla Claudino
15h		**Tião, 14'** De Clementino Junior **Transcrição, 4'51"** De Iury de Carvalho e Felipe Dutra **Tambores AfroUruguaios, 13'** De Rafael Ferreira e Naouel Laamiri **Siyanda, 7'20"** De Hugo Lima **DEBATE**	**Merê, 15'** De Urânia Munzanzu **Das Raízes às Pontas, 20'** De Flora Egécia **Mayra está bem, 7'30"** De Juliana Lima **Kbela, 21'27"** De Yasmin Thayná **Cinzas, 15'** De Larissa Fulana de Tal **DEBATE**		**A Morte do cinema, 19'40"** De Evandro de Freitas **Lúcida, 16'** De Fabio Rodrigo e Caroline Neves **Doces sonhos, 19'** De Macário e Arthur Pereira **DEBATE**	**Mina Dois Irmãos - Raiz, Tambor e Fé, 26'** De André dos Santos **Seu Carlão - do Peruche a Pirapora, 30'** De Issis Valenzuela e Rogerio Ba-Senga **DEBATE**	**Do que Aprendi com Minhas mais velhas, 26'** De Fernanda Júlia e Susan Kalik **Negra sou, 37'54"** De Ana Beatriz Sacramento **Nós por nós, 21'17"** De Pedro Rocha e Higor Mourão **Pretas no hip hop, 14'06"** De Priscila Francisco **DEBATE**	**AFIRMATIVOS** **Ursortudo, 15'** De Januário Jr. **Suli, 13'** De Geruza Bandeira **Benedito que subia: Do profano ao divino, 25'** De IsisN **DEBATE**
17h		**Alma, 21'50"** Christa Eka Assam **Uneplace a L'avion, 16'25"** Khadja Sow **A Place for Myself, 21'** Marie Clémentine Dusabejambo **DEBATE**	**O homem da bicicleta, 29'** De Twigsy Matiwana **Yaa, 11'22"** De Esi Yamoah **DEBATE**	**HIC, 14'45"** De Alexander S. Buck **Twaaga, 31'** De Cedric Ido **Bastien, 20"** De Welket Bungé **DEBATE**	**AFIRMATIVOS** **O Som do Silêncio, 17'18"** De David Aynan **Deus, 25'13"** - De Vinicius Silva **Dara - A primeira vez que fui ao céu, 18'** - De Renato Candido **Tia Ciata, 26'** De Mariana Campos e Raquel Beatriz **DEBATE**	**HIC, 14'45"** De Alexander S.Buck **Tem um passado no meu presente, 20"** De Joel Zito Araújo **DEBATE**	**Fé Menina, 6'** De Mulheres de Pedra **Em busca de Lélia, 15'** De Beatriz Vieirah **Carolina em outras faces, 20'16"** De Lucas Rafael **DEBATE**	**FILMES DE PLÁSTICO** **Rapsódia para o Homem negro, 25'31"** - De Gabriel Martins **Quintal, 20'23"** De André Novais **Nada, 27'37"** De Gabriel Martins **DEBATE**
19h	**ABERTURA OFICIAL DO ENCONTRO** **Fé Menina, 6'** De Mulheres de Pedra	**Generation Revolution, 71'** De Cassie Quarless e Usayd Younis **DEBATE**	**Wùlu, 95'** De Daouda Coulibaly **DEBATE**	**Kemetiyu Cheick Anta Diop, 94'** De Ousmane Willian Mbaye **DEBATE**	**Hear me move, 102'** De Scottness Smith **DEBATE**	**Blaxploitalian, 60'** De Fred Kudjo **DEBATE**	**Tahar Cheriaa A L'Ombre Du Baobab, 72'** De Mohamed Challouf **DEBATE**	**La colère dans le vent, 54'15"** De Amina Weira
21h	**Hear me move, 102'** De Scottness Smith	**Em Busca de Lélia 15'** De Beatriz Vieirah **As Minas do Rap, 14'** De Juliana Vicente **Tia Ciata 26'** De Mariana Campos e Raquel Beatriz	**O povo preto chegou, 15'53"** De Alexandre Rosa **Tempo È - Zé Luiz do Império, 78'** De Aida Barros	**Memórias para um Guerreiro: Zózimo Bulbul, 15'52"** De Renatos Santos **Exu Rei - Abdias do Nascimento, 20'** - De Bárbara Vento **Eu preciso destas palavras escrita , 19'** De Milena Manfredini e Raquel Fernandes	**Papo de Fotografia e Samba, 15'** De Paulinho Sacramento **Lapa 24 Horas, 25'26"** De Paulinho Sacramento	**Bixa Preta, 4'52"** De Coletivo Kbça D'Niega **Flor e espinho, 4'50"** De Rodrigo Mends e Luz Mariana **Pele suja, minha carne, 15'** De Bruno Ribeiro **Corpo preto em movimento, 12'36"** De Eliete Miranda e Macário **Da minha pele, 2'32"** De Rosa Miranda, Carol Rocha e Mi La e Allan de Souza	**Rainha, 30'** De Sabrina Fidalgo **Deixa na Régua, 73'** De Emilio Domingos	**APRESENTAÇÃO E EXIBIÇÃO DOS CINCO FILMES SELECIONADOS POR JÚRI INTERNACIONAL - LANÇAMENTO DO SELO INTERNACIONAL ZÓZIMO BULBUL**

Fonte: Página do Centro afro Carioca.

4.1.2.1 Mostra e Seminário Negritude Infinita

Sobre a profusão destes eventos, ainda em 2017 ocorreu a Mostra e Seminário Negritude Infinita em Fortaleza que realizou uma curadoria panorâmica sobre o Cinema Negro realizado até o momento de sua execução. Localizada na discussão de seu tempo, a Mostra nasce na proposição da afirmar o Cinema Negro e suas questões, motivada através do "por quê buscar um corpo negro que viva um mundo de afirmações positivas e limpas de violência, e por quê se questionar o que é ser negro? (...) Com o objetivo de criar um espaço que pense acerca da questão da representação de corpos negros no cinema brasileiro" (Negritude Infinita, 2017, n.p).

A mostra traz filmes de cineastas que falam de momentos importantes nessa transição entre discursos e narrativas, e que de alguma maneira ilustram como as mudanças sociais acontecidas no audiovisual trouxeram uma nova geração de cineastas que vieram a ocupar o lugar de fala sobre sua cultura, suas narrativas e a relação com a sociedade como um todo. A maior parte dos filmes são curtas-metragens e dos anos 2010, com foco no período de 2015 a 2017. Dos filmes do século XX temos apenas o *Alma no Olho* que é exibido duas vezes e articula com o modo de programação do Encontro. Outros filmes também são reprisados. A aproximação de *Kbela* com o curta de Zózimo é mais uma vez posta em relação e essa ótica é repetida em outros eventos, que veremos adiante. A seguir a programação.

PROGRAMAÇÃO
Sessão 1 – Vila das Artes, 9/11 – 18:30hs + debate
● A Negação do Brasil | Documentário de Joel-Zito Araújo, 1h 32m, 2000.

Sessão 2 – Centro Cultural Bom Jardim, 11/11 – 17hs + debate
● Pode me Chamar de Nadí | Ficção de Emerson Déo Cardoso, 19min, 2009
● Cores e Botas | Ficção, de Juliana Vicente, 16 min, 2010
● (há) mar | Documentário, de Luca Salri, 13min, 2016
● Travessia | Documentário, de Safira Moreira, 4min, 2017
● Alma no Olho | Ficção de Zózimo Bulbul, 11 min, 1974.
● Momento Vício e Boa Sorte | Doc/Ficção de Diogenes Lopes. 20min, 2015.

Sessão 3 – Vila das Artes, 16/11 – 18:30hs + debate
● Cores e Botas | Ficção, de Juliana Vicente, 16 min, 2010
● Alma no Olho | Ficção de Zózimo Bulbul, 11 min, 1974.
● KBELA | Experimental/documental de Yasmin Thayná, 22 min, 2015

Sessão 4 – Centro Cultural Bom Jardim, 18/11 – 17hs + debate

● Dona Sônia Pediu Uma Arma Para Seu Vizinho Alcides | Ficção de Gabriel Martins, duração: 18 min, 2011
● Rapsódia Para o Homem Negro | Ficção, de Gabriel Martins, 24 min, 2015.
● Chico | Ficção, de Irmãos Carvalho, 23min, 2016
● Kbela | Experimental/documental de Yasmin Thayná, 22 min, 2015

Sessão 5 – Vila das Artes, 23/11 – 18:30hs + debate
● (há) mar | Documentário, de Luca Salri, 13min, 2016
● Travessia | Documentário, de Safira Moreira, 4min, 2017
● Quintal | Ficção, de André Novais Oliveira, 20min, 2015
● Momento Vício e Boa Sorte | Doc/Ficção de Diógenes Lopes. 20min, 2015.

Sessão 6 – Vila das Artes, 30/11 – 18:30hs + debate
● Dona Sônia Pediu Uma Arma Para Seu Vizinho Alcides | Ficção de Gabriel Martins, duração: 18 min, 2011
● Chico | Ficção, de Irmãos Carvalho, 23min, 2016
● Rapsódia Para o Homem Negro | Ficção, de Gabriel Martins, 24 min, 2015

No ano seguinte, 2018, o Ateliê Casamata — hoje em dia produtora Acasamata — que também foi responsável pelo evento, criou o Mapa de difusão do cinema negro/Mapa do Cinema Negro e disponibiliza os eventos, suas fundações e breve informação sobre em um site[42]. No início o mapeamento foi feito a partir de uma ferramenta do *Google Maps* que disponibilizava os eventos de exibição de Cinema Negro com seus canais de comunicação atelados ao seu ponto no mapa. Divididos por Festivais — Mostras e Encontros —, Cineclubes, Streaming, Eventos e mostras especiais. A partir daí, os eventos conseguem ter uma maior visibilidade no cenário brasileiro como um todo e possibilita uma maior integração e pesquisa para o campo do Cinema Negro brasileiro. O mapa de difusão é uma plataforma que recebe inscrições para que os eventos possam ser catalogados.

> O objetivo do mapa é apontar os locais de mostras, festivais, cineclubes e projetos culturais voltados para a difusão dos cinemas negros no Brasil, de forma a potenciar as ações e criar uma rede integrada, permitindo mecanismos de parcerias entre produtores culturais, agentes independentes, instituições, sejam elas públicas ou privadas, projetos e público (Mapa..., [2018], n.p.).

Esta possibilidade de comunicação e maior interesse, produção e possibilidade de pesquisa que esses eventos auxiliam junto com seus espectadores demonstra uma crescente cada vez maior de poder político para os agentes desse cinema, com as conquistas dos editais

[42] Disponível em: https://mapadocinemanegro.com/.

afirmativos, alguns realizadores conseguiram se inserir com maior pujança no campo nacional assim como outros profissionais, como curadores e críticos.

4.1.2.2 Festival de Brasília

Um dos casos interessantes que envolvem a presença de agentes negros no campo nacional, para além de um público e profissionais majoritariamente racializados, é o caso do 50º Festival de Cinema de Brasília que teve em sua composição curatorial um curador negro e, em seu público, uma presença forte de espectadores negros engajados nas discussões em torno do tema. Nesta edição, há três fatores notáveis que expressam a demanda sobre a presença de maiores realizadores negros produzindo filmes, como um processo contra hegemônico às representações negativas, promovidas pela colonialidade do olhar de certos cineastas aos filmes, como expresso no questionamento motivador da Mostra Negritude Infinita. Assim, a presença de Heitor Augusto na curadoria, o debate de *Vazante* (Daniela Thomas, 2017) e a premiação de *Café com Canela* (Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2017) são os elementos que compõe o destaque desse festival que se relaciona com o desenvolvimento do campo do Cinema Negro em contato com o cinema brasileiro. Heitor Augusto é um crítico e curador negro, foi responsável pelo *blog* Urso de Lata neste período, é idealizador do Nicho 54 em 2019, plataforma de incentivo ao audiovisual negro em São Paulo, e de Mostras que levaram a cabo a questão da representação negra por trás e na frente das câmeras no cenário nacional e internacional. Ele integrou a equipe da curadoria de longas metragens desta edição do Festival de Brasília, sendo o único curador racializado.

Nesta edição do festival, os filmes supracitados foram destaque do Festival por lidar com a questão racial, porém por serem dotados de abordagens e discussões diametralmente opostas. Outros filmes como *Nó do Diabo* (Gabriel Martins, Ian Abé, Jhésus Tribuzi, Ramon Porto Mota), *Nada* (Gabriel Martins, 2017), *Peripatético* (Jéssica Queiroz, 2017) e *Chico* (Eduardo Carvalho e Marcos Carvalho, 2016) também tiveram relevância na discussão étnico-racial no festival, inclusive com a premiação do curta dos Irmãos Carvalho como melhor direção, melhor som e o prêmio Canal Brasil. Iniciamos com as discussões e repercussão em torno do filme *Vazante* que viu "uma presença massiva e de potência estrondosa de vozes pretas num evento de cinema desracializado. A sensação era de panela de pressão. Não fossem as reflexões e intervenções dessas pessoas, aquela edição não teria se tornado um enclave para o cinema brasileiro" (Augusto, 2022, n.p.). É sobre esse enclave que desejamos abordar aqui, especialmente sobre a questão do *Vazante* e o revés, por meio da premiação do filme de Ary Rosa e Glenda Nicácio.

O filme de Daniela Thomas estreou no festival com uma resposta opositiva pelo olhar negro da plateia que tomou conta do debate realizado na manhã seguinte, ao lado do curta de Jéssica Queiroz, realizadora negra. Thomas, realizadora branca da elite cinematográfica brasileira, realizou em seu filme de 6 milhões de reais (Sovik, 2020), como uma trama trágica sobre patriarcado e escravidão, localizado em uma fazenda no interior de Minas Gerais na primeira metade do século 19. O longa gira em torno de quatro personagens: Antônio (Adriano Carvalho) dono da fazenda e recém casado com Beatriz (Luana Nastas), menina pré-adolescente; Feliciana (Jai Batista), personagem escravizada e constantemente abusada sexualmente por Antônio e, por fim, Virgilio (Vinicius dos Santos), filho de Feliciana que se envolve romanticamente com Beatriz.

No primeiro tomo do filme vemos Antônio, um tropeiro que acabou de adquirir sua fazenda e recebe a notícia de falecimento do que aparenta ser a sua esposa em trabalho de parto mal sucedido. No segundo momento, vemos a família da falecida e seu enterro. Uma fuga de escravizados, na qual um deles encontra Antônio desmaiado e o carrega em um cavalo. Em um terceiro momento, a narrativa central se desenvolve. Vemos novamente o personagem fugitivo, porém novamente em condição de escravo, e presenciamos Antônio casando com Beatriz. Ele espera a sua recém esposa menstruar pela primeira vez para terem uma relação sexual, e assim que isso se efetua, a garota engravida. No entanto, a personagem estava se envolvendo romanticamente com o escravizado Virgílio, também pré-adolescente. Enquanto essa parte narrativa se desenvolve, o filme também nos mostra a relação sexual forçada e constante entre Antônio e Feliciana. No nascimento do suposto filho de Antônio e Beatriz, nasce uma criança mestiça, e o filme encerra com o assassinato dessa criança, de Virgílio e Feliciana por Antônio, que urra em um plano zenital desta tragédia concluída.

Para além da trama trágica que decide centralizar a narrativa no personagem de Antônio, o filme produz uma *mise-en-scène* plástica e barroca, fotografada por Inti Briones e finalizada em preto e branco, acentuando a carga dramática escolhida para ambientar a tragédia.

> A obra está coadunada e preocupada com um olhar que se dá a partir da Casa Grande sobre questões como o casamento precoce de jovens brancas no Brasil Colonial e as violências relegadas a escravizadas e escravizados negros em meio e também devido a esse contexto. Ponto de vista que, inclusive, explica as escolhas da fotografia e direção artística do filme (Queen Nwabasili, 2017, n.p.).

No dia seguinte a estreia no festival, o filme foi debatido oficialmente pelo festival e foi duramente criticado pelo público negro presente. Além das questões críticas a materiais do

filme, o que interessa aqui é que o debate "se tornou justamente uma pequena performance anticolonial, na medida em que a política parece ter aparecido ali mesmo, pois consiste numa alteração sobre quem e como se fala, [em que] o jogo de performances e argumentos fez ver as cisões que nos fundam e nos antecede" (Gomes, 2017a, n.p.).

As discussões sobre o filme tomaram conta do festival e transcenderam o espaço para diversos veículos de mídia, desde os localizados como revistas de cinema, até para jornais de amplo alcance como O Globo e a Folha de São Paulo. A expansão da discussão acarretou em um debate na rede de TV Globo, no programa Conversa com Bial com Ana Maria Gonçalves, Daniela Thomas, Joel Zito Araújo e participação por vídeo de Cacá Diegues e Juliano Gomes. Alguns dos textos notáveis são: a crítica de Juliano Gomes, localizado na Cinética; a consideração dada pela diretora para a revista Piauí em que discorre sobre o debate como um processo violento e desrespeitoso, assemelhando-o para um processo de tortura da ditadura militar (Thomas, 2017); a resposta na mesma revista por Juliano Gomes que a partir de Robin DiAngelo descreve as estratégias retóricas ligadas a branquitude, do posicionamento da cineasta, que em "uma ilusão de si mesmos como modelos de uma certa universalidade, produzem uma enorme inabilidade para lidar para lidar com as mínimas situações de estresse nas quais o tema racial venha à tona (Gomes, 2017b, n.p.).

No festival, a forte presença de um público negro opositivo ante as formulações estéticas e éticas do filme aparenta se relacionar intensamente como o avanço de visibilidade de discussões tomadas nos anos anteriores acerca das questões raciais, sobretudo no cinema com o crescente número de festivais, o avanço das políticas públicas de produção de realizadores negros que discutem o assunto Negro do país e etc. A polêmica em torno do *Vazante* em 2017 não provocou exatamente uma ruptura ética do discurso cinematográfico brasileiro, mas acabou por demonstrar um ponto de virada no esquema de poder e visibilidade discursiva desse grupo antes marginalizado, mesmo que difuso em abordagem, ética e estética. Assim, essa discussão é simultaneamente resultado da trajetória histórica, como também um marco desse cinema implicado aliado às éticas presentes contrárias à invisibilidade e à representação negativa do negro no cinema. Não só uma política de valorização de um pensamento negro específico ou de um cinema realizador por negros, mas um cinema contrário à tradição colonialista observada desde a fundação do cinema clássico hollywoodiano até o período vigente.

A partir da recepção negativa do longa, por parte do público negro em 2017, ecoamos uma das indagações que a crítica e pesquisadora, Mariana Queen fez em seu ensaio para a

revista Camara Escura[43]: “Por que apenas determinadas percepções (muito mais ligadas a uma chave de invisibilização e estereotipação negativa) sobre as personagens negras no filme foram consideradas por aqueles receptores críticos?” (Queen Nwabasili, 2022, n.p.).

Com isso, no desenvolvimento do Cinema Negro visto na década em questão com o aumento da produção de filmes e dos eventos, junto a necessidade de tornar visível os discursos auto escritos sobre o negro no cinema, essa pergunta parece transpor um espaço de determinação do pensamento negro carente de visibilidade que deseja falar por si, para limar a imagem deturpada sobre o corpo negro. Provocando a questão de quem pode falar sobre determinado assunto, a demanda de uma representação positiva ou de um apagamento de filmes que continuam em modos de representar, visto como nocivos por parte dos realizadores e críticos negros desse período, pode ser concebido como uma resposta as continuas formas de invisibilização que a concentração racial e de classe, na produção estava sendo produzida.

Outra questão que nos interessa sobre a relação da curadoria com o Cinema Negro, o público e a produção desse campo é a do "que isso tem a ver [com as] ideações de representação positiva em meio às dinâmicas das relações e identidades raciais postas no mundo em que os filmes são produzidos e para onde eles voltam no momento da exibição e recepção? (Queen Nwabasili, 2022, n.p.). Ou seja, no momento em que há um público, que além de opositivo a certas lógicas de representação, também é produtor desse Cinema Negro, como e pra quem esse Cinema Negro é feito? Pensamos aqui o Cinema como seu aspecto global, da produção, para a crítica, pesquisa, ensino e difusão. Como as discussões de equidade de produção, formas de representar se dão no campo e fora dele?

Por estas questões que tensionamos o ano de 2017 como um ponto de virada, com o avanço dos eventos de cinema negro pelo Brasil, a entrada de um curador negro, ligado ao campo, em um festival de prestígio e alcance nacional, as questões raciais que envolveram tal festival dentro e fora do campo cinematográfico nos dão margem para tal pensamento. Com isso, as perguntas acima parecem pôr em crise o que havia em discussão principal do Cinema Negro, a maior presença de realizadores negros na produção cinematográfica, por um ganho político de mudança dos discursos e formas fílmicas acerca do negro e também por uma equidade material desses profissionais, historicamente alijados dos grandes cargos. Assim, cria-se a necessidade de um cinema Negro que responda à carência de representação positiva, observada na proposta fílmica de Kbela, que pode ser lida como um ícone contemporâneo

[43] Nesse ensaio, há também uma entrevista com o crítico de cinema, Juliano Gomes. Juliano performou um papel de protagonismo na discussão sobre o filme como um olhar opositivo ao filme, por escrever uma crítica na Revista Cinética sobre o filme e por ser entrevistado no Programa do Bial sobre o longa de Daniela Thomas.

desse Cinema Negro. Pois paga tributo ao pai desse cinema nas questões formais e propõe uma superação das imagens de sofrimento por meio de um aquilombamento curativo, com imagens de acolhimento e resiliência.

No contexto da discussão sobre a representação do negro, atrelada à perspectiva de observação, destaca-se a múltipla premiação do filme *Café com Canela* que soa como uma resposta direta à crise de representação branca sobre o negro, observada no filme de Thomas. O filme de Ary Rosa e Glenda Nicácio articula uma série de elementos positivos de representação negra, que aborda a dor sem encerrar a experiência negra a isso, ou sem um olhar fetichista, mas trata a dor como um processo de cura através do acolhimento comunitário. O filme, laureado nas categorias de melhor roteiro para o co-diretor Ary Rosa, melhor atriz para a protagonista Valdinéia Soriano e melhor filme pelo júri popular, é uma produção notável realizada por dois recém-egressos do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade do Recôncavo da Bahia - UFRB. A trama principal é sobre o encontro entre Margarida (interpretada por Valdinéia Soriano) e Violeta (Aline Brunne). Violeta bate na porta de Margarida que está isolada e melancólica em sua casa, após a perda de seu filho e separação, e a partir desse reencontro tenta e, por fim, consegue se aproximar de sua ex-professora para que ela se recupere de seu luto e encontre uma melhora emocional.

Todo o embate em torno do *Vazante* e a premiação dos filmes *Café com Canela* e *Chico* evidencia a mudada de ótica, ao menos do público e parte do Júri nesse microcosmo do cinema brasileiro, onde a demanda de debate e exibição de filmes do Cinema Negro começa a ganhar maior palco, a partir da trajetória política que envolve a difusão dos eventos como espaço de formação, aliado as políticas de ação afirmativa nas universidades e editais. Todo esse processo de ganho de visibilidade negra se conjuga com o momento contemporâneo de discussão do país, no qual o tensionamento político estava escalonando. Levando em consideração que o acontecimento do Festival de Brasília em 15 e 24 de setembro de 2017 estava próximo a conclusão do primeiro ano completo após o golpe parlamentar na ex-presidente Dilma Vana Rousseff, efetuado no dia 31 de agosto de 2016, o ataque aos direitos políticos e sociais pareciam ferver ainda mais por uma série de fatores. Sobre a questão étnico racial e o genocídio negro, abordado no curta laureado e no longa crítico, essa discussão se relacionava também com a intervenção federal no Rio de Janeiro pela Garantia da Lei e da Ordem (GLO), decretada por Temer em 28 de julho de 2017 que estava sendo utilizada de forma indevida pelo governo federal (Oliveira, 2017). Por essas questões de relação entre debate de público, filme e decisão curatorial, uma análise histórico sociológica seria de extrema relevância para compreendermos melhor como os conflitos políticos e éticos

da sociedade interferem no processo de comunicação recíproca entre curadoria e produção fílmica.

4.2 Fim do decênio, interseções e criação de rede

4.2.1 2018

Em 2018, é possível observar a continuidade da difusão das Mostras, Encontros e Festivais de Cinema Negro. Possuindo um maior número de eventos que os anos anteriores, a região Sul e Nordeste ganharam novos eventos, mesmo que com alguns não acontecendo, ainda se apresentou como a região com maior número de eventos. É possível observar na listagem abaixo que, para além do Encontro em sua 10ª edição, os outros eventos possuem no máximo três anos de existência, situando essa guinada de festivais de Cinema Negro como um movimento contemporâneo de discussão que se formaram a partir da empiria da execução dos mesmos.

Eventos de 2018: Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul 11 anos [10ª edição] (RJ); 3ª EGBÉ - Mostra de Cinema Negro de Sergipe (SE); 3ª Mostra Cinema Negro de Mato Grosso (MT); 2ª Mostra de Cinema Negro de Pelotas (RS), 2ª Mostra Competitiva Adélia Sampaio (DF); 1º Griot - Festival de Cinema Negro Contemporâneo (PR); Mirante Cineclube - Mostra Quilombo de Cinema Negro e Indígena[44] (AL); 1ª MIMB - Mostra Itinerante Mohamed Bamba (BA), 3º Seminário da APAN[45] (SP). Dois no Sul, dois no Sudeste, dois no Centro-Oeste e três no Nordeste.

A criação da MIMB, Mostra Itinerante de Cinema Negro - Mohamed Bamba, nos interessa aqui por três principais pontos para além de sua contínua exibição e reconhecimento no campo nos anos subsequentes. A) Por ser uma Mostra que possui relações com a universidade pública, por serem egressos da UFBA e utilizarem o professor da faculdade de comunicação Mahomed Bamba[46] como título e homenagem. B) Por uma de suas idealizadoras, Daiane Rosario ter participado na primeira edição da EGBÉ em 2016, o que a incentivou a realizar a MIMB em 2017, que não ocorreu por questões financeiras. C) Por fim, pela nomenclatura de Mostra como título e ao mesmo tempo que utiliza o nome Festival para

[44] Integra o Mirante Cineclube e se oficializa como uma mostra independente em 2019.
[45] Última edição.
[46] Mahomed Bamba. Doutor em Cinema, Estética do Audiovisual e Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (ECA-USP). "Nascido na Costa do Marfim, propunha em seus ensaios uma nova leitura sobre as narrativas fílmicas produzidas nas periferias globais, sobretudo as realizadas no continente africano" (I Mostra Itinerante do Cinema Negro, 2018, n.p.).

.

se referirem, o que situa em conjunto com os outros eventos na nomenclatura, mas não por uma perspectiva contrahegemônica ao nome.

> I **Mostra** Itinerante de Cinema Negro – Mahomed Bamba. O **Festival Internacional** de Cinema, que terá exibições regulares na Sala Walter da Silveira (DIMAS), no bairro dos Barris, e itinerantes nos bairros do Cabula, Uruguai e Garcia, reunirá mais de 35 obras de longas e curtas metragens realizados entre 2015 e 2017, produzidos por cineastas negra(o)s do Brasil e de países africanos de língua portuguesa, como Guiné-Bissau, Moçambique, Angola, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné Equatorial e de países da diáspora. Em sua primeira edição, além da exibição de filmes de diversos gêneros – ficção, documentários, animações e experimentais –, a **Mostra** contará ainda com mesas de debates, Oficinas para crianças, Oficina de Elaboração e Desenvolvimento de Projetos e Minicurso de Cinema Africano (I Mostra Itinerante do Cinema Negro, 2018, n.p., grifo nosso*)*.

A execução da MIMB também nos instiga, justamente por não ser o primeiro evento de Cinema Negro na Bahia, nem em Salvador. Mas por, em conjunto com o movimento de mostras e festivais recorrentes, ser o primeiro a seguir esse modelo na Bahia. Em 2007, o Encontro de Cinema Negro Brasil, África fez uma itinerância em Salvador

> Entre os dias 29 de novembro e 04 de dezembro de 2007 na sala de Cinema Walter da Silveira, no Quadrilátero, na Escadaria Paço e realização de Seminários com patrocínio da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia a convite do Secretário de Cultura, Sr. Marcio Meireles. Este desdobramento do Projeto pode ser considerado como contrapartida para os Patrocinadores que investiram na criação e realização deste Evento no Rio de Janeiro (I Encontro..., 2007, n.p.).

Em 2016 ocorreu a Mostra a Preta Tá de Volta, uma mostra especial e retrospectiva da cineasta Everlane Moraes, estudante da *Escuela Internacional de Cine y Televisión* de Cuba, promovida pelo coletivo Tela Preta. O coletivo inicialmente focado em produção fílmica, a exemplo de *Cinzas* (Larissa Fulana de Tal, 2015), um dos ganhadores do primeiro edital curta afirmativo de 2012, também se encaminhou para a produção de exibição do Cinema Negro. "Dentro dessa perspectiva o Tela Preta reivindica o negro nas telas, mas reivindica o negro atrás das câmeras (...) O Tela Preta nasce nessa perspectiva de que precisamos nos especializar, precisamos nos profissionalizar pra ocupar determinados lugares" (Fulana de Tal, 2016, n.p.). Em 2018, o coletivo promoveu o Cineclube Tela Preta no período de março a maio visando "promover a reflexão do processo criativo do cinema negro e a circulação das obras produzidas por sujeitos afrodescendentes e exibirá dez sessões de curtas e longas, voltadas para jovens e adultos" (Cineclube..., 2018, n.p.).

Retomando à Mostra Mohamed Bamba que possuía desde a sua base um caráter que se distingue dos demais em sua lógica de funcionamento, a itinerância por bairros da cidade

para além das zonas centrais como um destaque do evento que influencia nos modos de programação das sessões. Ao mesmo tempo que possui essa distinção, o evento é fundamentado pela mesma pauta dos demais, a de

> Visibilizar, difundir e debater a produção audiovisual realizada por cineastas negras(o)s de África e de sua diáspora. A fim de estimular processos afirmativos de identificação (...), reiterando a demanda dos que também consomem arte, mas têm o acesso negado por um sistema centralizador e eurocêntrico (I Mostra..., 2018*)*

Com o foco que se relaciona com as pautas levantadas recentemente pelos demais eventos que priorizam as pautas relativas às identidades minoritárias, em diálogo com as questões étnico raciais, "o diálogo sobre gênero e sexualidade também estarão presentes, a fim de visibilizar dissidências crescentes nas produções cinematográficas nacionais e africanas" (I Mostra..., 2018).

O evento realiza uma curadoria de safra, abrindo inscrições para seleção de filmes entre 2015 e 2017 e já explicita na chamada para submissão a quantidade de filmes a serem exibidos. "Ao todo serão selecionados (30 filmes), 07 longas (até 75 min) e 23 curtas (até 25min), trazendo recortes de narrativas que abordam questões de gênero, raça, sexualidade, subjetividades, oralidade e memórias de resistência do povo preto"[47] (Mostra..., 2018, n.p.). Apesar da itinerância, a MIMB também possui um espaço central, onde concentra as principais as sessões e outras atividades. No total foram realizadas atividades em 5 espaços culturais e bairros populares e periféricos da Cidade de Salvador com 131 filmes inscritos, 44 filmes exibidos com 30 selecionados e 14 convidados. 2.500 pessoas participaram das atividades da mostra. Das exibições, foram quatro dias na Sala Walter da Silveira, localizada no bairro Barris, região central de Salvador.

Já as sessões de itinerância foram realizadas em locais e bairros mais periféricos, como o espaço cultural Alagados no bairro Uruguai, na Rua direta da lagoa no bairro Cabula e no Largo do Garcia, no bairro Garcia[48]. As exibições dos bairros foram uma extensão das sessões da sala Walter da Silveira, porém com outros arranjos na programação das sessões. Os filmes eram repetidos e recontextualizados a partir do diálogo traçado com as comunidades que exibiam os filmes, a partir de uma tentativa de comunicação com o público, em que determinados filmes poderiam ser ou não exibidos a depender da sensibilidade do diálogo entre os curadores e a idealizadora, produtora e programadora das sessões, Daiane Rosário.

---

[47] Disponível em: https://www.facebook.com/MostraDeCinemaMahomedBamba/posts/pfbid02fNnLtSE2q5PPY9eTYQrVWh5Jbv1Kdd1ZdCPHDCmMx3M42hhvt4dY1hCHdir8F3HUl.

[48] Informações coletadas nas postagens da página do *Facebook* da MIMB.

Esse modo de reutilização dos filmes em outros arranjos é diferente dos primeiros anos do Encontro que tinha um intercâmbio dos filmes nas sessões de maneira não explicitada pelo evento e também sem a mudança de local.

Há uma outra diferença de organização que afeta o pensamento curatorial. Neste evento, os filmes selecionados por meio das curadoras Júlia Morais, Taís Amordivino na curadoria de filmes nacionais e Kinda Rodrigues na internacional chegava a um consenso na programação por Daiane Rosário. O que liga o evento mais à era dos diretores do que à era dos programadores, visto até então pelos eventos analisados. Em uma via de influência, a MIMB inicia a partir de contato e influência pela presença de Daiane com a EGBÉ e este modo de organização de festival, aproximado à lógica da era dos diretores dos festivais. A Mostra de Sergipe também adota uma postura similar ao colocar uma das curadoras iniciais, a Jéssica Maria Araújo dos Santos como coordenadora de curadoria, enquanto uma de suas idealizadoras, Luciana Oliveira, que também participou nos primeiros anos como curadora foi realocada como diretora geral. Dessa forma, Jéssica executando a função de coordenadora realizava a mediação entre os curadores e a direção geral. Assim a EGBÉ também se direcionou ao caminho da era dos diretores durante seu processo de profissionalização.

De mesmo modo que os demais eventos correntes analisados até aqui, as sessões não tinham um posicionamento específico, declarado por catálogos, títulos ou outras guias que nos apresentasse um caminho nítido das escolhas curatoriais, a não ser pelas exceções analisadas, a exemplo dos recortes de mostras infantis, como destaca a sessão 9 da MIMB.

Figura 17 - Programação último dia I MIMB.

Fonte: Acervo pessoal do autor, retirada na página Facebook da MIMB[49].

Em 2018 também surge a I Mostra de Cinema Negro Brasileiro de Curitiba, que atualmente se chama Griot - Festival de Cinema Negro Contemporâneo. O evento de Curitiba "surge a partir do desejo de Andrei Bueno Carvalho, Bea Gerolin e Kariny Martins de construírem um espaço onde pudessem exibir filmes pensados, realizados e protagonizados por pessoas pretas em território nacional[50]" (Edição..., 2018, n.p.). Kariny Martins, egressa do curso de Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná, assina a curadoria de pesquisa. A decisão no nome mostra também começa por uma lógica contra hegemônica e inicia seu processo inicialmente como se fosse um evento só com uma curadoria de pesquisa *lato sensu,* buscando e convidando filmes de Cinema Negro contemporâneo para suprir uma demanda de exibição na cidade. Foram exibidos um longa e 22 curtas em 3 dias de programação.

A **3ª edição da EGBE – Mostra de Cinema Negro de Sergipe** teve o tema *Rede cinematográfica Afro-brasileira.*

> A proposta foi trazer para o centro do debate os diversos canais de exibição e fortalecer os contatos entre esses canais dentro e fora de Sergipe. A homenageada do ano foi a professora e cineasta Edileuza Penha de Souza, que também ofereceu ao público um seminário sobre o "Cinema Negro no Feminino: Afeto, identidade e memória (EBGE, 2019, n.p.).

[49] Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=203263770286827&set=a.176661819613689.
[50] Disponível em: https://festivalgriot.com.br/edicao-2018/.

O tema da Mostra dialoga com o que estamos discutindo neste capítulo, a proliferação de espaços voltados à discussão e exibição do Cinema Negro que a partir das dinâmicas das redes sociais, intercambio entre realizadores, produtores, críticos e pesquisadores nestes e outros eventos, ajudaram a constituir o campo e sua rede. A criação desta teia se deu de maneira orgânica, através dos agentes do campo e não por uma rede institucionalizada destes festivais. O que ocorreu institucionalmente, foi a criação da APAN que mais chegou perto de uma ação aglutinadora pela realização dos seus seminários sobre cinema negro, porém não compreendia a totalidade destes eventos.

4.2.1.1 Capítulos de uma história fragmentada

A formação desta rede orgânica com seus desvios, dialoga com a perspectiva sobre o campo que o curador Heitor Augusto propôs para a mostra a Mostra *Cinema Negro: Capítulos de uma história fragmentada*, dentro do Festival internacional de curtas de Belo Horizonte. A mostra reuniu 25 curtas realizados entre 1973 e 2018 com o intuito "de apontar possíveis mães, pais, primos, sobrinhos e tios-avós cinematográficos. De construir, como aponta o título, uma história a despeito das descontinuidades" (Augusto, 2018a, p. 111). Esse modo de saber que dá nome à mostra curada por Heitor Augusto, partilha da epistemologia atribuída na Mostra Afrofuturismo organizada por Kênia Freitas que empreende que

> o cinema negro surge como um fragmento narrativo de uma memória coletiva e das memórias individuais que nunca irão compor um discurso totalizante – pois existe, desde a sua mais longínqua origem, como um fragmento, como uma reminiscência de uma/milhões de história(s) apagada(s) (Freitas, 2015, p. 6).

Esta perspectiva em comum destas mostras que, ao mesmo tempo compreende os fragmentos, produz uma peça com os cacos e seus vazios, promovendo uma proposta de relação a estes possíveis encontros que dialoga com o tema da terceira EGBÉ e a perspectiva inicial do Encontro, a de aproximar os diversos modos de pensar sobre o negro no cinema com os agentes negros. O processo de realizar conexões a partir dos fragmentos e rachaduras apreendeu nesse cinema, "uma história fragmentada de uma história que só pode ser fragmentada. O fragmento tira os conectivos de oposição entre os elementos díspares, não gera teses (antíteses ou sínteses)" (Freitas, 2015, p. 6). Essa partilha é escalada para o modo que Augusto objetiva na curadoria dos filmes convidados e também como compartimenta-os, nas sessões programadas por temas específicos sobre essa fragmentação.

Outro ponto em comum da mostra inserida no FestCurtas BH é o fato de buscar uma familiaridade para os filmes e realizadores do Cinema Negro, com o de apontar de pais, mães, tios, primos e avós cinematográficos. Esse movimento é realizado a partir da ótica discutida acima sobre a figura que consideram a primeira semente, Zózimo Bulbul com seu primeiro filme "que, mesmo não sendo o primeiro negro a dirigir um curta-metragem – Odilon Lopez e Afranio Vital chegaram antes –, foi o primeiro a se colocar como diretor negro e trazer sua negritude de forma indissociável à sua obra" (Freitas, 2015, p. 111). O interessante desse olhar que se articula profundamente dos outros supracitados é a maneira que também destaca a presença de outros diretores, mesmo que negue a negrura na obra de Odilon Lopez e Afrânio Vital, que de acordo com a discussão feita anteriormente, é um argumento instável sobre o porquê da decisão de tratar que o filme de Odilon não traz a 'negritude de forma indissociável'.

Sobre a partilha epistemológica da Mostra curada por Heitor Augusto com a do catálogo da Mostra *Afrofuturismo: Uma Diáspora Intergalática no Cinema e Na Música*, realizada em 2015 com patrocínio da CAIXA Cultural e apoio do SPCINE, podemos observar a proposição de Kênia Freitas sobre os cacos. Para a curadora:

> O fragmento são todas as histórias, todos os restos, os pedaços, as narrativas que não foram apagadas. A história da diáspora africana é feita de apagamentos: desde o início, da África para as Américas (a ancestralidade perdida), passando pela escravidão (os documentos queimados), até a atualidade (o genocídio da juventude negra e pobre). Então, incorporar o não narrado, os buracos que se formaram em anos de borracha, faz parte da empreitada afrofuturista de criar outras possibilidades históricas (Freitas, 2015, p. 6).

Esses temas elencados sobre o fragmento da trajetória negra, na formação de sua ficção, estão presentes nos cinco eixos temáticos que Heitor Augusto produz enquanto sessão para a Mostra no FestCurtas BH. "Cada um dos cinco programas está organizado em torno de um eixo – ora nítido, ora sutil –, de forma a promover intertextualidades entre as obras. São eles: Família, Genocídio, Raízes, Diáspora e Corpo" (Augusto, 2018a, p. 112). A seguir, os eixos e os filmes em ordem da sessão.

Família é o primeiro programa e possui os seguintes filmes: *Aquém das Nuvens* (Renata Martins, 2010), (...) *O Som do Silêncio* (David Aynan, 2017), (...) *Deus* (Vinicius Silva, 2016), (...) *O Dia de Jerusa* (Viviane Ferreira, 2014), (...) *Quintal* (André Novais, 2015).

Genocídio: *Jonas, Só Mais Um* (Jefferson De, 2008)*, Dona Sônia Pediu uma Arma a Seu Vizinho Alcides* (Gabriel Martins, 2014), *Chico (Eduardo e Marcos Carvalho, 2016), Preto* (Elton de Almeida, 2015), *Número e Série* (Jéssica Queiroz, 2015).

Raízes: *Aniceto em Dia de Alforria* (Zózimo Bulbul, 1981), *Para se Contar uma História* (Elen Linth; Lucicleide Santos; Diego Jesus; Leandro Rodrigues, 2013), *Gurufim na Mangueira* (Danddara, 2000), *Rainha* (Sabrina Fidalgo, 2016).

Diáspora: *Um Poema para Quenum* (Carmen Luz, 2008), *Pontes sobre Abismos* (Aline Motta, 2017), *La Santa Cena* (Everlane Moraes, 2015), *Merê* (Urânia Munzanzu, 2017), *Travessia* (Safira Moreira, 2017), *Eu Tenho a Palavra* (Lilian Solá, 2010).

Corpo, a última sessão "reúne filmes em que o corpo negro apresenta-se como espaço de disputa e fabulação, de dor e de invenção" (Augusto, 2018, p.114) contém**:** *Alma no Olho* (Zózimo Bulbul, 1973), *Elekô* (Coletivo Mulheres de Pedra, 2015), *O Rito de Ismael Ivo* (Ari Cândido, 2003), *BR3* (Bruno Ribeiro, 2018), *Kbela* (Yasmin Thayná, 2015).

Destacamos alguns pontos desta Mostra para relacionarmos com os outros eventos discutidos anteriormente, para refletirmos sobre as suas curadorias e posteriormente compararmos com a mostra *Soul In The Eye Zózimo Bulbul's legacy and contemporary black Brazilian cinema*, curada por Janaína Oliveira — curadora do Encontro de Cinema Negro de 2017 até 2021. A Mostra Negritude Infinita serve como primeiro objeto de comparação, por tratar de uma curadoria de pesquisa com o objetivo de apresentar um panorama sobre o Cinema Negro brasileiro. Em ambas as mostras, o desejo panorâmico está evidente por termos uma variedade de filmes contemplando diferentes períodos da produção desse campo. A maior presença são de filmes do período de 2015 a 2017, o que identifica um gesto de contemporizar o Cinema Negro, em diálogo a explosão de produção e visibilidade observada nesse decênio.

Na mostra do FestCurtas BH temos uma maior presença de filmes dos anos 2000 do que as da Negritude infinita. Em relação a Negritude Infinita e outros eventos que trouxeram homenagens aos realizadores negros, a *Mostra Capítulos de uma História Fragmentada* possui também um maior prestígio a outros veteranos, do que os outros eventos analisados até aqui que trouxeram somente a presença de Zózimo Bulbul, Adélia Sampaio e Joel-Zito — Nomes que se repetiram com homenagens e resgate nos eventos. Dessa forma, este evento possibilitou não só um resgate para as obras destes realizadores, mas um olhar mais amplo sobre o Cinema Negro, antes da 'explosão de festivais e produções' da década de 10, e com isso sublinhar na história nomes como Ari Cândido, Carmen Luz, Dandara e Lilian Solá.

Dessa forma, a curadoria apresentou uma maior mediação panorâmica entre os filmes contemporâneos e os antecessores, mesmo com um foco nítido sobre a sua produção contemporânea. Assim, a curadoria de Heitor Augusto nessa mostra parece se encaixar de forma mais enfática ao conceito *stricto sensu* de curadoria, por evidenciar seu conceito, sua especialização, pensamento de conjunto e entendimento histórico, através publicização do trabalho curatorial, observado no catálo da vigésima edição do FestCurtas BH, e também por justificar as decisões subjetivas e explicitar a organização das sessões, seus diálogos interno e cruzado com as outras sessões.

Em relação à Negritude Infinita, seis dos 11 curtas se interseccionam com a mostra do FestCurtas BH, que possui 25 curtas. Desses filmes em comum, dois são *Alma no Olho* e *Kbela* que também foram apresentados na mesma sessão, nas duas mostras e mantiveram uma certa continuidade de olhar curatorial que esteve no VIII Encontro, e na sessão Negridade Opositiva — *Oppositional blackness* — na *Soul in The Eye* em 2019. Dessa forma, há um alinhamento curatorial de atrelar esses dois filmes, desde a existência do último, ora um justaposto ao outro, ora deslocados na continuidade exata. Essa alquimia reflete a junção de filmes que se reiteram e/ou continuam o processo um do outro. Na sessão Corpo, o filme de Zózimo abre o eixo e o de Yasmin Thayná encerra. Há um certo percurso narrativo em jogo na sessão em que o corpo narra os processos de luta e dor da racialização negra que chega em uma libertação, orientada pelos outros da sessão.

Apesar da maioria dos filmes serem dos anos 2010, 15 filmes, o panorama faz jus aos filmes do começo do século e do século XX, incluindo a exibição de outro curta de Zózimo para além de Alma no Olho, *Aniceto em Dia de Alforria*, devido a própria proporção de realização, observada no aumento de produção que o Encontro relatava com os ditos recordes de inscrições subsequentes e o relatório numérico da I MIMB que já em seu início, informa a submissão de 131 filmes, já demonstra um acesso a uma cifra considerável de filmes para um evento juvenil. As discussões sobre gênero e sexualidade não estão demarcadas em sessões temáticas, a discussão realizada anteriormente sobre a importância de um Cinema Negro no feminino está presente. Há uma paridade de gênero na curadoria de Heitor Augusto, sendo 13 filmes dirigidos por mulheres, 11 por homens e um de realização mista.

4.2.1.2 *Soul In The Eye*

A Mostra *Soul In The Eye Zózimo Bulbul's legacy and contemporary black Brazilian cinema*, curada por Janaína Oliveira em parceria com Tessa Boerman e Peter Van Hoff é fruto da internacionalização do curta-metragem *Kbela*, convidado para a mostra *Panafrica Cinema*

Today (PACT) em 2017 por Tessa Boerman, então curadora do International Film Festival Rotterdam.

> Boerman (...) convidou Thayná para o festival, que por sua vez, propôs a exibição de *Alma no Olho* junto a *Kbela*. Segundo Thayná, era uma forma de ao mesmo tempo homenagear Bulbul e também fornecer algum grau de contextualidade sobre o cinema negro brasileiro para um público internacional (Oliveira, 2021, p. 273).

A curadoria objetivou realizar, como o título enuncia uma relação de *Alma no Olho* com o Cinema Negro brasileiro contemporâneo. O recorte é bem delimitado e mesmo na sua especificidade voltada a exibição para um público estrangeiro na Europa, a perspectiva curatorial e epistemológica ao Cinema Negro contemporâneo, ao período, é correlata aos discursos observados nos eventos abordados, principalmente ao Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, que a partir da homenagem póstuma resgatou a figura e filmes de seu idealizador. No Festival de Rotterdam, a "mostra foi composta por quatro longas metragens e vinte e quatro curtas produzidos entre 2013 e 2019 e também um programa de debate com cineastas presentes" (Oliveira, 2021, p. 273).

Tal qual a mostra localizada no FestCurtas BH, essa curadoria se dividiu nos seguintes eixos: **Negridade opositva** (*Oppositional blackness*), **Fluxos e reconexões** (*Fluxus and Reconnections*), **Re-existencias** (*Re-existences*), **Ordinariamente e Negro** (Ordinarily and Black) e **Intensidade** (*Intensities*). "No cerne da proposta curatorial estava a intenção de montar um panorama orientado pelas possibilidades estéticas opositivas (...) de modo a evitar os enquadramentos convencionais daquilo que se espera das experiências negras no cinema" (Oliveira, 2021, p. 273). Essa justificativa curatorial se ancora na ideia de uma busca de uma representatividade positiva, contrária às imagens estereotipadas do negro, presentes a hegemonia cinematográfica. Essas perspectivas gerais respingam nas justificativas dos eixos que dialogam e se cruzam internamente sem a pretensão de definir uma totalidade sobre o Cinema Negro. Assim, no processo de escolha e exclusão, proveniente da curadoria, os eixos contêm os seguintes filmes.

Negridade opositiva "se conecta de forma direta com o propósito de descolonização das identidades, reelaborando sobre traumas e fabulando sobre experiências negras em uma sociedade historicamente racista" (Oliveira, 2021, p. 275). Os filmes são: *Alma no Olho* (Zózimo Bulbul, 1973), *Pattaki* (Everlane Moraes, 2019), Experimentando Vermelho no Dilúvio (Michelli Mattiuzzi, 2016), Kbela (Yasmin Thayná, 2015), *Quantos Eram pra Tá* (Vinicius Silva, 2018). A sessão tem relação com o eixo Corpo da *Cinema Negro: Capítulos*

de uma História Fragmentada, com perspectiva de elaborar os traumas e combatelos e também por trazer a dupla *Alma no Olho* e *Kbela.* A elaboração e resposta do trauma vista no **Corpo** se assemelha aqui por outros aspectos em um "processo segundo o qual a oposição é um ato criativo libertador, um primeiro e necessário passo para romper as cadeias hegemônicas que restringem as vidas das pessoas negras, tal como Bulbul em *Alma no Olho* (Oliveira, 2021, p. 273).

Já a sessão **Fluxos e reconexões "**se centrou na atualização das perspectivas afro-diaspóricas, fabulando sobre as narrativas acerca das origens e memórias muitas vezes perdidas, significando e re-significando os vínculos com o continente africano" (Oliveira, 2021, p. 273) e trouxe os seguintes filmes. *Pequena África* (Zózimo Bulbul, 2002), *Elekô* (Mulheres de Pedra, 2015), *Merê* (Urânia Munzanzu, 2017), *Pontes sobre abismos* (Aline Motta, 2018), *Travessia* (Safira Moreira, 2017), *NoirBLUE - deslocamentos de uma dança* (Ana Pi, 2018). Este programa tem relações com o eixo '**Diáspora**', por trazer uma busca de conexão com processos culturais diaspóricos e também por ambas constituírem três filmes semelhantes, *Elekô, Pontes sobre abismos e Travessia*, sendo 50% das duas sessões.

Re-existências refletiu a ideia de quando existir é resistir, reescrever a forma de existência no mundo para tornar possível a vida. A inventividade da vida e cultura negra transposta para tela, através de modos de resistência à violência e ao ódio com afeto e criatividade" (*idem*) com os filmes: *Aniceto do Império em Dia de Alforria* (Zózimo Bulbul, 1981), *Rainha* (Sabrina Fidalgo, 2018), Afronte (Bruno Victor e Marcus Azevedo, 2018) *Assim* (Keyla Serruya, 2013) e BR3 (Bruno Ribeiro, 2018). A busca pela inventividade e cultura negra como uma forma possível de resistência encontra eco na sessão **Raízes**, justamente pelo uso da cultura como uma forma de resistência, erguida pelo samba nos filmes *Aniceto do Império em Dia de Alforria e Rainha.*

O penúltimo eixo, **Ordinariamente e Negro** tem a ideia presente em que o "cotidiano, o rotineiro, o não extraordinário são possíveis na tela para as pessoas negras. Para quem 'apenas ser', sem atitudes heroicas ou redentoras, sem ter que morrer, brigar contra ou sobreviver ao racismo, apenas estar e ter afetos complexos e multifacetados, é um gesto revolucionário" (Oliveira, 2021, p. 273): *Dia de Jerusa* (Viviane Ferreira, 2014), *O Som do Silêncio* (David Ainãn, 2017), *Peripatético* (Jéssica Queiroz, 2017), *Nada* (Gabriel Martins, 2017). Ideia similar à do eixo **Família**, podendo ser pensada em uma ideia de proximidade afetiva e cotidiana que está presente em todos os filmes dessa sessão, como *Nada* e *Dia de Jerusa,* que apresentam e valorizam uma família para além da ideia de consanguinidade. A possibilidade de representar o cotidiano, a intimidade e as complexidades individuais entram

nas duas sessões como uma maneira de romper com perspectivas totalizantes e essencialistas do negro. Perspectiva essa que se relaciona também com os últimos dois pontos do Dogma Feijoada: "6. O roteiro deverá privilegiar o **negro comum** brasileiro; 7. Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados" (De, 2018, p. 171).

O eixo **Intensidade**

> foi uma sessão que tratou de afecções e imaginação sem limites, seja na vida cotidiana ou na extrapolação criativa, integra-se o extraordinário ao ordinário, onde tudo é possível, a última sessão (...) onde dialogar com pressupostos de realidade não significa a redução a uma explicação, pois são mantidas as singularidades irredutíveis, convidando quem assiste a movimentar outras ferramentas de fruição (Oliveira, 2021, p. 275).

Na sessão estavam os filmes: *Eu Minha Mãe e Wallace* (Eduardo Carvalho e Marcos Carvalho, 2018), *Perpétuo* (Lorran Dias, 2018), *Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno* (Leon Reis, 2018) e *Quintal* (André Novais, 2015). Este bloco é quase como um espelho da sessão anterior, que na semelhança mostra a diferença por ultrapassar o cotidiano com suas intensidades. Começando com *Eu Minha Mãe e Wallace*, filme mais próximo de naturalismo, no qual Wallace, em uma saída temporária da prisão vai visitar a sua filha e ex-esposa, no desconforto da foto final dessa família fragmentada pulamos para a ventania de *Quintal* que num pátio de uma casa de um casal de idosos transforma a rotina, a partir da abertura de um portal que desloca a vida de Zezé e Norberto.

O intuito de traçar a comparação entre essas duas mostras, que evidencia mais semelhanças que distinções, nos ajudam a compreender quais caminhos estavam sendo valorizados e promovidos nos recortes panorâmicos. A relação nos interessa aqui para os filmes contemporâneos, justamente pelo recorte de 2013 e 2019 realizado por Janaína Oliveira, já que anterior a estes filmes temos somente os curtas de Zózimo, por conta do recorte apresentado no Festival de Rotterdam. Recorte este que determina a ideia comentada ao longo deste capítulo que os eventos de modo geral trouxeram a figura de Zózimo Bulbul e Alma no Olho como ícones centrais para esta perspectiva de Cinema Negro, realizado por diretores negros, não atoa esse caminho ganha título de uma mostra internacional.

4.2.2 2019

Em 2019, o aumento do número de mostras continua, atingindo pela primeira vez todas as regiões do país. A maioria das mostras está na sua segunda edição em diante. A

necessidade de apontar uma visibilidade e invisibilidade das produções aparece menos nos eventos. A 4ª edição da mostra trouxe como temática a

> Descolonização do olhar, convidando o público a ver o mundo a partir de outros pontos de vista, outras visões de mundo através dos 60 filmes de curtas-metragens da seleção oficial da mostra, além de filmes de longa-metragem convidados, curtas africanos e a exibição dos filmes inéditos da nossa cineasta homenageada do ano, Everlane Moraes (EGBÉ, 2019, n.p).

A internacionalização e exportação de filmes estrangeiros se torna mais presente nestes eventos, como observamos na EGBÉ, na MIMB com a "exposição internacional de Cinemas Angolanos[51]" (MIMB, 2019), na OHUN de Pelotas que exibiu Rafiki[52] (Wanuri Kahiu, 2018). A Expansão dos eventos se relaciona proporcionalmente com o crescimento das inscrições e do público presente. Na MIMB, por exemplo, foram 230 filmes inscritos, 60 selecionados, 75 exibidos — incluindo convidados — em 18 sessões e mais seis atividades culturais que resultaram na participação de 4.500 pessoas nas atividades da mostra (MIMB, 2019).

No Encontro de 2019, na edição de 11 anos, temos o mesmo propósito curatorial proposto por Joel-Zito Araújo, que continua na Curadoria junto com Janaína Oliveira, o de "fortalecer novos cineastas, a reunião de gerações e a valorização da ancestralidade (...) [celebrando] o florescimento desta geração que tem grandes chances de alterar, a médio prazo, a representatividade da cultura negra no cinema brasileiro" (Encontro..., 2019, n.d.). A edição teve recorde de inscrições, com mais de 180 submissões, e "selecionou 74 filmes nacionais, de cinco regiões do Brasil e 18 filmes internacionais, entre longas e curtas, para celebrarem a maior janela de exibição afrodiaspórica de cinema negro no país" (Encontro..., 2019, n.d.).

Na segunda edição da Griot, foram exibidos 39 curtas, um longa e um média, totalizando 41 filmes. Os filmes foram divididos em quatro eixos de programação, Foco, duas sessões que homenageiam em cada sessão uma cineasta — Everlane Moraes e Sabrina Fidalgo, a sessão infantil, a mostra de filmes paranaenses e a principal. Este ano o evento abriu inscrições, realizando uma seleção diferente do ano anterior e a partir dessa recorrência se aproxima das demais mostras e eventos analisados. É interessante notar que a jovem realizadora Everlane Moraes esteve presente como homenageada em três situações distintas,

---

[51] Disponível em: https://www.mimb.com.br/2019.
[52] Disponível em: https://www.facebook.com/events/421917208479429/421917225146094?post_id=426777974660019&view=permalink.

na Mostra a Preta tá de volta, realizada pelo coletivo Tela Preta em 2016, na 2ª edição do Festival Griot e na 4ª edição da EGBÉ, ambas em 2019. Assim, essa coincidência aponta para uma sincronicidade de nome e valores acerca do cinema negro no território nacional, onde a cineasta ganha duas homenagens no mesmo ano em cidades extremas no Brasil.

Por uma outra lógica, também podemos observar uma influência e relação de proximidade entre eventos na 3ª edição da Mostra de Cinema Negro de Pelotas, por causa da sessão especial de itinerância do 20º FestCurtas BH, em que os curadores puderam reorganizar uma sessão a partir dos filmes disponíveis.

Figura 18 – Cartela das sessões da 3ª Mostra de Cinema Negro de Pelotas.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Vale ressaltar o período político de 2019, três anos do golpe parlamentar na ex-presidente Dilma Vana Rousseff e primeiro ano do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro, quando o recurso da cultural se tornou mais escasso e isso é ressaltado numa contradição política de existência dessas mostras que persistiram por meio de parcerias locais e contribuições de financiamento coletivo. Nesse sentido, a Ohun continuou sendo realizada sem financiamento, apenas com aporte estrutural da universidade; a Griot aconteceu "graças às contribuições resultantes de financiamentos coletivos que realizamos e ao apoio de cada um que acreditou no projeto e colocou sua energia de alguma forma" (Edição..., 2018); A EGBÉ também recorreu a financiamento coletivo[53], com uma meta de R$ 13.200, 00 para custear "passagens de convidados, material de divulgação, alimentação e transporte da equipe" (EGBÉ... 2019) e utilizar 63% deste valor, R$8.316, 00, para custos líquidos do evento. A campanha arrecadou somente R$4.581, 00, 34% da meta.

Compreender esse baixo ou inexistente orçamento da maioria desses eventos, ajuda-nos a compreender também a diferença de registro documental sobre as decisões curatoriais. Por causa disso, podemos pensar que a não presença de um catálogo descritivo sobre o processo curatorial se deve a duas leituras: A) A de que os eventos por não terem curadores profissionais, serem realizados por iniciantes na área, com a maior parte de recém egressos dos cursos de cinema, também evidencia o processo de formação empírica que esses curadores tiveram durante o passar dos anos na função como curador. B) De que a falta de recursos impossibilita uma produção gráfica, digital ou impressa, e também um pagamento devido que permita que os curadores, muitas vezes acumulando funções, produzam textos mais atenciosos sobre as suas práticas.

Sobre a formação empírica, é um fator comum a maioria dos curadores brasileiros, justamente por não ter uma formação específica. E, como comentado no início do texto, o próprio termo curadoria foi popularizado a partir de 2008 com o caso Aurora (Garrett, 2020), ou seja, muito recentemente no cenário nacional. O problema da formação aumenta quando se trata de uma curadoria de um campo neófito em formação e com baixos recursos. Ainda mais quando tratamos de profissionais negros. Neste lugar de formação, a curadora do Encontro de 2019, Janaína Oliveira, propôs uma formação nas edições de 2019 e 2020, com a presença de curadores negros de diferentes lugares do brasil e do mundo chamada *Políticas do Olhar, diálogos sobre curadoria e descolonização*, como parte da programação do evento.

---

[53] Disponível em: https://www.catarse.me/egbe_4_mostra_de_cinema_negro_de_sergipe_0cfe?ref=project_link&fbclid=IwAR198IAH9T2nzQHoBregh5Z_-FOldgr9PEibv39cbT1SbzXEATO52QMkttY

> A proposta sempre foi a de realizar uma espécie de imersão formativa, onde pudéssemos trocar sobre as práticas e trajetórias. Pois, como sempre afirmo na apresentação da série, se é que é possível, descolonizar a curadoria passa por desmistificar a prática. E como praticamente inexistem formações em curadoria de cinema, ao menos no Brasil não existe nenhuma, o Políticas do Olhar constitui uma oferta de espaço de trocas e fomento a partir de outras culturas fílmicas que incluem também outros referenciais teóricos (Oliveira, 2021, n.p).

Considerações finais

Por conta da inexistência de espaços de formação específicos sobre curadoria, o "Políticas do Olhar" e todos os processos de curadoria realizados por esses profissionais dos eventos de Cinema Negro serviram e continuam a servir como um modo empírico de formação para estes curadores. O conhecimento profissional é adquirido não apenas pela prática curatorial em si, mas também pela interação com o público, através de debates realizados após as sessões, respostas críticas, conversas informais nos corredores e todo o esforço envolvido na realização de uma produção cultural desse escopo, para além da formação pessoal. Como no Brasil a popularização do termo e a discussão nacional sobre a curadoria cinematográfica é relativamente recente, com muitas influências oriundas do campo das artes, toda a formação em torno desse tema ganha força coincidentemente junto com a popularização do próprio Cinema Negro.

Nesse sentido, o fato da Mostra Internacional de Cinema Negro de Celso Prudente ter iniciado em 2004, o Encontro de Cinema Negro Brasil, África em 2007 e o uso do termo "curador" no cinema ganhar mais força a partir da participação de Cléber Eduardo na Mostra de Cinema de Tiradentes e sua entrada na Mostra Aurora em 2008, situa o início desses movimentos de maneira aproximada. O Cinema Negro como campo vigora a partir da ideia presente na maioria dos eventos, a de concebê-lo como uma prática realizada por diretores negros que colocam o negro e/ou questões étnico-raciais no centro do debate. Essa concepção acaba por ser um recorte da dissertação, justamente por apresentar pouco dissenso entre os eventos e não figurar pontos discursivos nos debates e notas dos eventos, exceto pela diferença epistemológica da Mostra realizada pelo antropólogo e cineasta Celso Prudente. Com isso, podemos retornar à uma das primeiras questões que deram início a esta dissertação: É possível alegar que se desenvolve um modo específico de saber fílmico do Cinema Negro a partir da curadoria?

A partir da pesquisa e reflexão realizadas, o que pode se defender de um modo de saber fílmico é o consenso desses eventos ao longo da década sobre a importância de definir o Cinema Negro a partir de seus realizadores. Esse caminho teve início nos festivais, seguindo o que Zózimo Bulbul considerava crucial para a seleção de filmes para o Encontro, o de serem

realizados por cineastas negros. Dessa forma, a proposta de formulação do campo é referente aos modos de produção, visto também nas discussões das políticas públicas, resultando em ações afirmativas governamentais, mas também como política dos eventos. Outro aspecto observado, embora menos propositivo, mas continuado, é a definição de Zózimo como o pai do Cinema Negro, com o filme *Alma no Olho*, que transmite um tipo específico de conhecimento fílmico, reconhecido através da afiliação de *Kbela*, por parte dos curadores e críticos, à esta episteme cinematográfica, considerada contra hegemônica. Portanto, é na defesa de uma transgressão cinematográfica que ambos os filmes são projetados com certo protagonismo neste Cinema Negro, na sua interseção entre cinema e performance, ética e estética.

Como evidenciado anteriormente, a associação desses filmes em sessões é repetida e determina um olhar curatorial específico para o Cinema Negro. Assim, essa relação curatorial desses filmes por se aproximarem de outros modos não hegemônicos de representação cinematográfica, através de suas linguagens, mas também através da história de seus modos de produção, revela o modo da programação. Onde as curadorias se demonstram aproximativas, trazendo para as sessões e propostas filmes que se reiteram, na intenção de mesclar e unir estética e ética. Poucas sessões buscam ou apresentam dissenso. Essa ideia está ligada à de Zózimo para o Encontro, de ser um espaço de acolhimento e trocas para realizadores negros, um Quilombocinema. Sobre os modos de produção, ambos os filmes foram feitos a partir de sobras. Zózimo realizou seu filme com as sobras literais dos negativos fílmicos de *Compasso de Espera* (Antunes Filho, 1973). Yasmin Thayná realizou seu curta pela segunda vez a partir do roubo do HD de sua primeira filmagem. Ambos contaram com uma narrativa de invisibilização no seu processo de distribuição. No caso de *Kbela*, por meio da história propagada de ser um filme "recusado por todos os grandes festivais do país" até ganhar notoriedade por sua estratégia de divulgação (Oliveira, 2016, n.p.).

Por mais que a repetição desses filmes nas mesmas sessões possa sugerir um caminho propositivo de uma linguagem sobre o Cinema Negro, a provocação de uma pluralização que não encerre o Cinema Negro como um único modo de realização fílmica, observado também na diversidades de mostras, se apresenta na realização fílmica. Por outro lado, os filmes reprisados nas mostras panorâmicas, que também foram destaques nos eventos analisados, permitem observar uma certa linha de olhar cinematográfico que estas mostras não recorrentes acabam por evidenciar. De um lado, uma relação entre uma representação naturalista do cinema que valorize o cotidiano desses personagens negros, como em filmes como *Dia de Jerusa* (Viviane Ferreira, 2014), *Deus* (Vinicius Silva, 2016) e *O Som do*

Silêncio (David Ainan, 2017). Outro destaque são obras que expandem esse naturalismo cotidiano para caminhos aproximados ao afrofuturismo e ao absurdo, como *Quintal* (André Novais, 2015), *Chico* (Eduardo e Marcos Carvalho, 2016) e *Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno* (Leon Reis, 2018). Um traço que permeia essas perspectivas fílmicas é a busca por uma representação positiva, que continuamente ganha valorização ao longo da década, mas está presente desde o início desses eventos, como na valorização inicial por uma representação positiva cosmética, exemplificada pela afirmação capilar e pelos fenótipos negros.

Ao tentarmos identificar e categorizar os rumos epistemológicos tomados pelas curadorias dos eventos por meio dos catálogos e notas curatoriais, encontramos dificuldades devido à escassez de evidências mais profundas de suas decisões, especificidades das sessões e motivações. Isso se deve à precariedade financeira da maioria dos eventos e suas prioridades de exibição e formação de público. Ao mesmo tempo, neste primeiro momento de explosão de festivais, os curadores estão em um processo de autoformação, realizando algo mais próximo de uma curadoria lato sensu do que stricto sensu. Os eventos pouco revelam sobre suas motivações na organização das sessões e os motivos específicos de escolha dos filmes, para além de grandes tópicos como cinema feminino ou cinema do Nordeste, o que leva a considerar esses eventos majoritariamente como festivais temáticos e políticos em construção. Da mesma forma, essa prioridade temática se relaciona com as questões éticas dos eventos voltados à racialidade negra, resultando em um foco mais discursivo do que estético. Assim, enquanto observamos a repetição da dobradinha *Alma no Olho* e *Kbela*, o esforço dessa repetição aparenta ser uma tentativa de encaminhar uma 'escola' que relacione ética e estética, para além das ideias de tratar o Cinema Negro como uma perspectiva puramente discursiva/temática.

Para além dessa análise, que se depara com a escassez, a análise das curadorias pautadas nas sessões e seus modos de escolha cai em subjetivismos ou análises instáveis sobre as constelações programadas, devido à variabilidade que os eventos realizavam. Em certos momentos, os eventos organizavam os filmes por temas mais assimiláveis, em outros momentos de maneira mais sutil, o que dificultava a defesa de certos caminhos em detrimento de outros. A variabilidade das programações das sessões e dos modos de organizações desses eventos não possibilitou uma análise objetiva, mas permitiu que observássemos os diferentes tratamentos da curadoria, que ao longo dos anos foram se especializando e especificando seus desejos, resultando nas duas mostras panorâmicas sobre Cinema Negro, a de Heitor e a de Janaína. Ambas as mostras guardam semelhanças no modo de tratar a curadoria. Elas

justificam suas escolhas e propõem uma ideia de Cinema Negro, mesmo que se resguardem de uma tentativa de não totalização sobre o que é esta formulação nos argumentos sobre as escolhas dos filmes e dos modos de programar as sessões.

Observa-se uma maior especificação ao longo dos anos, um amadurecimento a partir de um primeiro momento, onde os filmes do Encontro de Cinema Negro eram alocados em diferentes sessões sem nenhum motivo aparente, para uma realocação dos filmes em diferentes sessões encontrada na MIMB. A justificativa para a produção de novas constelações com os mesmos filmes exibidos na sala principal para outros espaços de itinerância, devido às diferenças de espectadores, demonstra uma maior integração da curadoria como um dispositivo de mediação entre filme e público, onde a escuta desses curadores e produtores pelo público acaba por influenciar no tratamento das sessões. Algo semelhante ocorre com a EGBÉ, que se ajusta ano a ano após avaliações das discussões e debates realizados durante o evento, conforme relatado por uma de suas curadoras, Jéssica Araújo dos Santos, sobre as reuniões ao final de cada edição, decisivas para a escolha dos temas de cada futura edição. Esse cuidado desencadeia um método de funcionamento interessante ao posicionar os curadores e outros profissionais da mostra em diálogo íntimo com o campo em questão.

Ao trazer o tema de *Rede Cinematográfica Afro-brasileira* na edição de 2018, terceiro ano consecutivo de existência da EGBÉ, a mostra afirma uma necessidade de afirmação de campo, ao mesmo tempo em que realiza um movimento de integração. Essa afirmação de inclusão aparece justamente pelo crescimento e diversidade regional e de formatos dos festivais de Cinema Negro. Nessa diversificação, o que anteriormente parecia ser a proposta de maior aderência dos eventos, a de realizar um evento sem competição, fugindo aos moldes hierárquicos da branquitude dos grandes festivais europeus e brasileiros, deixa de ser o único formato. Assim, outros formatos surgem, como a Mostra Competitiva Adélia Sampaio e as mostras dentro de festivais internacionais, como as supracitadas curadas por Heitor Augusto e Janaína Oliveira.

Mesmo na justificativa de fugir de uma lógica hegemônica dos festivais, esses eventos reproduzem uma série de padrões correlatos ao cerne dos festivais de cinema. Atuam como legitimadores culturais, independentemente da mudança de nome; têm recorrência no calendário dos festivais para as submissões dos filmes e muitas vezes mantêm o mesmo período. Nesse papel de legitimação, à medida que cânones são criados e reiterados, filmes se repetem nas mostras panorâmicas, nos arranjos e em algumas ideias. A EGBÉ se distancia no momento em que busca efetivamente, com sua política afirmativa, trazer filmes do Nordeste

em detrimento dos filmes do Sudeste. Outra prática relatada é a de observar, na seleção, se determinado filme já passou em muitos festivais, para dar espaço a outros e realizar uma maior circularidade desses eventos.

É importante notar que nenhum recorte curatorial analisado atrelou a experiência negra à luta de classes. Isso não quer dizer que os filmes não estabeleçam essa relação, mas que os recortes curatoriais não sugerem nem demonstram esse vínculo de forma direta. O mais próximo desse encadeamento entre raça e classe envolve a discussão da concentração racial de produção, tema presente principalmente no início da década com o requerimento de ações afirmativas, que resultou, em conjunto com outras demandas da classe cinematográfica, nos editais afirmativos. Outro exemplo de interferência no campo do Cinema Nacional, através das discussões raciais, foi o impacto observado no caso de *Vazante*, e também na inserção de mostras específicas dentro dos festivais, como no caso do FestCurtas BH 2018, que convidou o crítico e curador Heitor Augusto para curar uma mostra panorâmica sobre o Cinema Negro, um ano após a polêmica e repercussão nacional do filme de Daniela Thomas.

Apesar de esta pesquisa abrir espaço para outros olhares sobre esses eventos, outras sistematizações e aprofundamentos, o que fica evidente é a intrínseca relação entre a curadoria, a produção fílmica e as discussões na sociedade que esses eventos destacaram. Diversos temas que estavam em voga, como as ações afirmativas de raça e gênero, pautaram as discussões dos eventos e influenciaram na oficialização dessas medidas, que resultaram em filmes produzidos por esses editais que foram apresentados na curadoria. Um exemplo evidente disso foram as sessões nos 10 anos do Encontro de Cinema Negro em 2017 com o recorte dos curtas afirmativos. Por fim, as discussões que envolveram uma ação política para mais acesso a profissionais negros no campo do cinema brasileiro também buscavam um rompimento dos estereótipos nos filmes. Assim, o Manifesto Dogma Feijoada, que servia como um primeiro impulso, demonstrou-se influente na produção desses eventos e filmes. Do mesmo modo, a perspectiva de Zózimo de tratar o cinema como um rifle contra os modos raciais hegemônicos também permaneceu no cerne dos eventos.

6 REFERÊNCIAS

I Encontro de Cinema Negro Brasil África. **Centro Afro Carioca De Cinema**, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: http://afrocariocadecinema.org.br/os-encontros/i-encontro-de-cinema-negro-brasil-africa.

I Mostra Itinerante de Cinemas Negros - Mahomed Bamba. Programação - MIMB. Salvador, 4 de abril de 2018. Facebook: Mostra Itinerante de Cinemas Negros - Mahomed Bamba. Disponível em: https://www.facebook.com/MostraDeCinemaMahomedBamba/posts/pfbid0cMiuCfQGoaDehkJV5Ev5R194wSjuc2mvEspZydpGq9eSGvkdWpjrnuVJpABNjZbdl.

II Encontro de Cinema Negro Brasil África e América Latina. **Centro Afro Carioca De Cinema**, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: http://afrocariocadecinema.org.br/os-encontros/ii-encontro-de-cinema-negro-brasil-africa-america-latina/.

V Encontro de Cinema Negro Brasil África. **Centro Afro Carioca De Cinema**, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: http://afrocariocadecinema.org.br/os-encontros/v-encontro-de-cinema-negro-brasil-africa-e-caribe/.

VII Encontro de Cinema Negro Brasil África. Centro Afro Carioca De Cinema, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: http://afrocariocadecinema.org.br/os-encontros/vii-encontro-de-cinema-negro-brasil-africa-e-caribe-zozimo-bulbul/.

9-2-23, vernissage [du] salon des indépendants [exposition de peinture, au Grand Palais] : [photographie de presse] / [Agence Rol]. **Galica**, Paris, 2015. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530983378.

ABRANTES, Marta. Geografia da Indústria Audiovisual no Brasil. *In*: INTERCOM, XXVII, 2004, Porto Alegre, **Anais**, Porto Alegre: PUC, 2004. Disponível em: http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/71551013738331782542262269074986664929.pdf. Acesso em: 16 de fev. 2024

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? **Revista Outra Travessia**, Florianópolis, n. 5, p. 9 - 16. Jan. 2005.

ALBERTI, Verena; PEREIRA, Amilcar, A. Qual África? Significados da África para o movimento negro no Brasil. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, n. 39, p. 25-56,. Rio de Janeiro, Jan.-Jun., 2007.

ANIMA Mundi. **Abramus**, São Paulo, 2011. Disponível em: https://www.abramus.org.br/noticias/782/anima-mundi/.

ARAÚJO, Gabriel.; ROCHA, Lorenna. Comparado a 'Corra!', obra digitalizada lembra cinema negro do Brasil. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2024. Disponível em:

https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/01/comparado-a-corra-obra-restaurada-revive-cinema-negro-do-brasil.shtml.

AUGUSTO, Heitor. Mil Tons de Cinema Negro. *In*: SIQUEIRA, Ana, *et al.* (orgs.). **Catálogo do 20º FESTCURTASBH**: Belo Horizonte International Short Film Festival. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018a. p. 111-114.

AUGUSTO, Heitor. Passado, Presente E Futuro: Cinema, Cinema Negro e Curta-Metragem. *In*: SIQUEIRA, Ana, *et al.* (orgs.). **Catálogo do 20º FESTCURTASBH**: Belo Horizonte International Short Film Festival. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018b. p. 149-153.

AUGUSTO, Heitor. MANIFESTO DOGMA FEIJOADA. *In*: SIQUEIRA, Ana, *et al.* (orgs.). **Catálogo do 20º FESTCURTASBH**: Belo Horizonte International Short Film Festival. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018c. p. 171-172.

AUGUSTO, Heitor. Uma história de um ex-crítico. **Indeterminações**, Juiz de Fora, 2022. Disponível em: https://indeterminacoes.com/textos/heitor-augusto.

BOSMA, Peter. **Film Programming:** Curating for Cinemas, Festivals, Archives. Londres; Nova York: Wallflower, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOURDIEU, Pierre. ***The field of cultural production***. Nova York: Columbia University Press, 1993.

CANDIDO, Márcia Rangel.; MARTINS, Cleissa Regina. **Perfil do Cinema Brasileiro (1995-2016)**. Rio de janeiro: GEMAA, 2017.

CANDIDO, Marcia Rangel; DAFLON, Verônica Toste; JÚNIO, João Feres**.** Cor e Gênero no cinema comercial brasileiro: Uma análise dos filmes de maior bilheteria. **Revista Do Centro De Pesquisa E Formação**, São Paulo, n. 3, p. 116-135, nov. 2016.

CARVALHO, N. dos S. O Produtor e o Cineasta Zózimo Bulbul – O Inventor do Cinema Negro Brasileiro. **Revista Crioula**, São Paulo, n. 12, nov. 2012.

CARVALHO, N. dos S; DOMINGUES, Petrônio. Dogma Feijoada: A invenção do Cinema Negro Brasileiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, vol. 33 n. 96, p. 1-18, 2018.

CELSO Prudente para entender o que é o Cinema Negro.**Vermelho**, Brasília, 2008. Disponível em: https://vermelho.org.br/2008/11/13/celso-prudente-para-entender-o-que-e-o-cinema-negro/. Acesso em: 19 de Jan de 2024.

CESAR, Amaranta. Entrevista com Amaranta Cesar. *In:* GARRETT, Adriano. **A Curadoria Em Cinema No Brasil Contemporâneo**: Festivais de Cinema e o Caso da Mostra Aurora (2008-2012). 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2020.

CEZANNE, Gauguin, Seurat, van Gogh. **MoMa**, Nova York, 1929. Disponível em: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1767.

CHERIX, Christophe. Prefácio *In*: OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEĪ comunicação, 2010. p. 13-17.

CINECLUBE Tela Preta promove sessões gratuitas de cinema negro! **Portal Sotero Preta**, Salvador, 1 de abril de 2018. Disponível em: https://portalsoteropreta.com.br/2018/04/01/cineclube-tela-preta-promove-sessoes-gratuitas-de-cinema-negro/. Acesso em: 2 de fevereiro de 2024.

CINEMA negro Sobre uma categoria de análise para a sociologia das relações raciais (parte 1). **FICINE**, Rio de Janeiro, 13 de outubro de 2014. Disponível em: https://ficine.org/2014/10/13/cinema-negro-sobre-uma-categoria-de-analise-para-a-sociologia-das-relacoes-raciais-parte-1/

CONVERSA com Bial. Apresentação: Pedro Bial. Rio de Janeiro: TV Globo, 10 nov. 2017. *Online*. Disponível em: https://globoplay.globo.com/v/6281654/. Acesso em: 1 de fev. 2024.

COSTA, Tatiana Carvalho. Quilombo Cinema: ficções, fabulações, fissuras. *In*: VIEIRA, Andreza. *et al.* **forumdoc.bh.2020**: 24º Festival do filme documentário e etnográfico – fórum de antropologia e cinema. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2020. p. 226-231.

CRENSHAW, Kimberle W. A intersecionalidade na discriminação de raça e gênero. **Cruzamento: raça e gênero**. Brasília: Unifem, 2012. P. 7-16. Disponível em: https://static.tumblr.com/7symefv/V6vmj45f5/kimberle-crenshaw.pdf. Acesso em: 21 jan. 2024.

CULTNE. **CULTNE CINEMA - 7° Encontro de Cinema Negro** - Joel Zito. Rio de Janeiro: Cultne, 2014. *Online* (6 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lAkwn9G5BaI. Acesso em: 19 de janeiro de 2024.

DE VALCK, Marijke. **Film festivals**: from european geopolitics to global cinephilia. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

DIAKHATÉ, Lydie. **Cinema Africano**: Novas formas Estéticas e Políticas. Lisboa: Sextante/Porto Editora, 2011.

DU BOIS, W. E. B. **As almas do povo negro**. São Paulo: Veneta, 2021.

EDIÇÃO 2 - MIMB 2019. **MIMB**, Salvador, 2019. Disponível em: https://www.mimb.com.br/2019.
EDIÇÃO 2018: Festival Griot. **Festival Griot**, Curitiba, 2018. Disponível em: https://festivalgriot.com.br/edicao-2018/.

EGBÉ - 4º Mostra de Cinema Negro de Sergipe. **Catarse**, São Paulo, 2019. Disponível em: https://www.catarse.me/egbe_4_mostra_de_cinema_negro_de_sergipe_0cfe?ref=project_link&fbclid=IwAR198IAH9T2nzQHoBregh5Z_-FOldgr9PEibv39cbT1SbzXEATO52QMkttY.

ENCONTRO de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe – 10 Anos. **Centro Afro Carioca De Cinema**, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em:

http://afrocariocadecinema.org.br/encontro-de-cinema-negro-zozimo-bulbul-brasil-africa-e-caribe/.

ENCONTRO de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe – 11 Anos. **Centro Afro Carioca De Cinema**, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: http://afrocariocadecinema.org.br/os-encontros/encontro-de-cinema-negro-zozimo-bulbul-brasil-africa-e-caribe-11-anos.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREITAS, Kênia. **Afrofuturismo**: Cinema e Música em uma Diáspora Intergaláctica. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015.

FREY, Mattias; SAYAD, Cecilia (Orgs.). **Film criticism in the digital age.** London: Rutgers University Press, 2015.

GARRETT, Adriano. **A curadoria em cinema no brasil contemporâneo**: Festivais de Cinema e o Caso da Mostra Aurora (2008-2012). 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2020.

GARRETT, Adriano; SCHVARZMAN, S. Novas características curatoriais em festivais de cinema brasileiros contemporâneos no século XXI. **Faces da História**, Assis, v. 9, n. 1, p. 220-244, 27 jun. 2022.

GOMES, Juliano. A fita branca. **Revista Cinética**, Rio de Janeiro, 2017a. Disponível em: http://revistacinetica.com.br/nova/a-fita-branca/. Acesso em 29 de Janeiro de 2024.

GOMES, Juliano. O movimento branco: Juliano Gomes responde ao texto da diretora de Vazante, Daniela Thomas. **Piauí**, São Paulo, 2017b. Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/o-movimento-branco/. Acesso em 29 de Janeiro de 2024.

GOMES, Juliano. Pós-escrito (ou por um cinema preto que não caiba). **Revista Cinética**, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: https://bit.ly/3y1Cw1E. Acesso em: 7 de junho de 2023.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações. Belo Horizonte: editora UFMG, 2004.

HOOKS, bell. O olhar opositivo: a espectadora negra, por bell hooks. **Fora de Quadro**, Recife, 2017. trad.: Carol Almeida. Disponível em: https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks. Acesso em 17 de Janeiro de 2024.

IKEDA, Marcelo. Abundância, precarização e ineditismo: desafios para a crítica de cinema na internet e o papel dos festivais. *In*: RODRIGUES, Laécio (Org.). **Crítica e curadoria em cinema: múltiplas abordagens**. Belo Horizonte: Fafich/PPGCOM/UFMG, 2023.

IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileiro a partir da retomada**: Aspectos econômicos e políticos. São Paulo: Summus Editorial, 2015.

IKEDA, Marcelo. Festivais de cinema e curadoria: uma abordagem contemporânea. **Rebeca**, São Paulo, v. 11, n. 1, 2022.

IKEDA, Marcelo. Novos Desafios na Curadoria e Programação no Cinema Brasileiro do Século XXI. *In*: MENOTTI, Gabriel. **Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver.** Vitória: EDUFES, 2018. p. 107 -116.

LA BELLE, Brandon. **Agência Sônica**: Som e Formas Emergentes de Resistência. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022.

LEAL, Antônio; MATTOS, Tetê (Org.). **Painel setorial dos festivais audiovisuais**: indicadores 2007-2008-2009. Brasília, CIMA - Centro de cultura, Informação e Meio Ambiente, 2011. Disponível em: https://docs.wixstatic.com/ugd/ad023a_361a33219ac0492ab69fa0034bd38071.pdf. Acesso em: 17 fev. 2022.

LEONZINI, Nessia. Apresentação *In*: OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEĪ comunicação, 2010. p. 9-11.

LOUREIRO, Maria Rita. Interpretações contemporâneas da representação. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n.1, pp. 63-93 jan.-jun. 2009.

MAPA do cinema negro, [2018]. Disponível em: https://mapadocinemanegro.com/.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: editora UFRJ, 1997;

MARTINI, Pietro Antonio. View of the Salon of 1785. **Met Museum**, Nova York, 2009. Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/390722.

MATTOS, Tetê. Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros *In*: BAMBA, Mahomed. **A recepção cinematográfica**: teoria e estudos de casos. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 117-131.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra.** Lisboa: Antígona, 2014.

MELO, I. F. C. Percursos e convergências: caminhos de aproximação entre a jornada de cinema da Bahia e o CachoeiraDoc. *In:* CESAR, A., MARQUES, A. R., PIMENTA, F.,

COSTA, L., (Orgs.). **Desaguar em cinema**: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc. Salvador: EDUFBA, 2020. pp. 83-97.

MENOTTI, Gabriel. **Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver.** Vitória: EDUFES, 2018.

MÉSZÁROS, István. **Estrutura social e formas de consciência II** - A dialética da estrutura e da história. São Paulo: Boitempo, 2011.

MORAVI, A. Cinema contemporâneo e artes plásticas: um horizonte de quimeras. *In*: IKEDA, M.; LIMA, D. **Cinema de garagem**: panorama da produção brasileira independente do novo século. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2012. p. 21-36.

MOSTRA Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio. **Cineastas negras**, Brasília, 2023. Disponível em: https://cineastasnegras.wixsite.com/mostraadeliasampaio/edicao-2017.

NASCIMENTO, Abdias. **Quilombismo**: documentos de uma militância pan-africanista. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2002.

NEGRITUDE Infinita. A MOSTRA Negritude. Fortaleza, 26 de setembro de 2017. Facebook: Negritude Infinita. Disponível em: https://www.facebook.com/negritudeinfinita/photos/a.119402462109111/119402808775743.

NEVES, David E. O cinema de assunto e autor negros no Brasil. In: SIQUEIRA, Ana. *Et al.* (Orgs.). **Catálogo do 20º. FESTCURTASBH**: Belo Horizonte International Short Film Festival. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018. p. 183-186.

OBRIST, Hans Ulrich. **Caminhos da Curadoria.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

OLIVEIRA, Janaína. "Kbela" e "Cinzas": o cinema negro no feminino do "Dogma Feijoada" aos dias de hoje. *In*: FLAUZINA, Ana; PIRES, Thula. (Orgs.). **Encrespando**: Anais do I Seminário Internacional: Refletindo a Década Internacional dos Afrodescendentes (ONU, 2015-2014). Brasília: Brado Negro, 2016. p. 175-198.

OLIVEIRA, Jorge Rubem Folena. Intervenção militar no RJ está sendo usada de forma ilegal pelo governo Temer. **Brasil de Fato,** Rio de Janeiro**,** 31 de julho de 2017. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2017/07/31/intervencao-militar-no-rio-esta-sendo-usada-de-forma-ilegal-pelo-governo-temer.

OSTROWSKA, Dorota. Making film history at the Cannes film festival. *In:* DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi. **Film Festivals**: History, Theory, Method, Practice. Londres: Routledge. 2016. p. 18-33.

PEREIRA, A. L. Para além do pensamento social hegemônico: Abdias do Nascimento e a condição afro-brasileira. **Revista Thema**, Pelotas, v. 8, n. 2, 2011.

PITKIN, Hanna. Palavras, instituições e idéias. **Lua Nova**, n. 67, p. 15-47, 2006.

PROGRAMAÇÃO Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe -10 anos. **Centro Afro Carioca De Cinema**, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: http://afrocariocadecinema.org.br/os-encontros/programacao-encontro-de-cinema-negro-zozimo-bulbul-brasil-africa-e-caribe-10-anos/.

PRYSTHON, Angela. Transformações da crítica diante da cibercinefilia. **Celeuma**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 72-83.

QUEEN NWABASILI, M. A altura das falas na realidade e na ficção audiovisual: reflexões sobre representação e representatividade. **Novos Olhares**, São Paulo, v. 6, p. 129-146, 2017.

QUEEN NWABASILI, M. Revendo personagens e recepções de 'Xica da Silva' e 'Vazante' ou Fronteiras do histórico debate sobre autorizados a representar | Xica da Silva (Cacá Diegues, 1976) & Vazante (Daniela Thomas, 2017). **Câmara Escura**, 2022.

QUEM Somos. **Centro Afro Carioca de Cinema**, Rio de Janeiro, [*s.d*]. Disponível em: http://afrocariocadecinema.org.br/quem-somos/.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

RASGANDO a tela quebrando a corrente. **FICINE**, Rio de janeiro, 2014. Disponível em: https://ficine.org/2014/05/12/rasgando-a-tela-quebrando-a-corrente/. Acesso em: 15 de Janeiro de 2024.

REIS, Francis Vogner. Campos, contracampos e extracampos: cinco sequências do cinema brasileiro em uma era de antagonismos. *In*: RODRIGUES, Laécio. **Crítica e curadoria em cinema**: Múltiplas abordagens. Belo Horizonte: Fafich/PPGCOM/UFMG, 2023.

ROCHA, Lorenna. Beleza no olho, ambiguidade na carne | Kbela (Yasmin Thayná, 2015) & Alma no olho (Zózimo Bulbul, 1974). **Câmara Escura**. 2022. Disponível em: https://camarescura.com/2022/05/31/ensaio-kbela-alma-no-olho-lorenna-rocha/.

ROCHA, Lorenna. Carta A Juliano Gomes (Ou Por Um Cinema Negro Que Se Lance Ao Abismo). **Verberenas**, Brasília, v. 7, n. 07, 2021 Disponível em: https://www.verberenas.com/article/carta-a-juliano-gomes-ou-por-um-cinema-negro-que-se-lance-ao-abismo/ Último Acesso em 07 de junho de 2023.

SCOTT, David. ***Refashioning Futures****: criticism after postcoloniality*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

SHAMBU, Girish. Tradução de "Por uma nova cinefilia" (Girish Shambu). **Cinética**, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: http://revistacinetica.com.br/nova/traducao-de-por-uma-nova-cinefilia-girish-shambu/ . Acesso em 19 de Jan. 2024.

SIMIS, A. Concine – 1976 a 1990. ***Políticas Culturais Em Revista*** , Salvador, v.1, n.1, p. 36-55, 2008.

SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. ***Galáxia***, São Paulo, n. 45, p. 153-165, Set-Dez. 2020.

SOUZA, Edileuza Penha de. 2013. **Cinema na panela de barro**: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade. Tese (doutorado em educação). Universidade de Brasília, Programa de Pós-graduação em Educação, Brasília, 2013.

SOVIK, Liv. "Através do olhar da representação": Sobre o estereótipo e a comunicação. **Heterotopias**, Córdoba, v. 3, n. 6, p. 1-27, 2020.

SYLVESTRE, Ana Paula M. Panorama da política pública afirmativa para o audiovisual no Brasil: 10 anos do edital Curta Afirmativo (2012-2022). **Rebeca**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 1-26, 2023.

TAILLIBERT, hristel. WÄFLER, John. Groundwork for a (Pre)History of Film Festivals. **New Review of. Film and Television Studies**, Londres, v. 14, n.1, p. 5-21, 2016.

TAL, Larissa Fulana de. A cineasta baiana Larissa Fulana de Tal fala sobre o cinema negro atual. *In*: VIEIRA, Kauê. A cineasta baiana Larissa Fulana de Tal fala sobre o cinema negro atual. **afreaka**, Salvador, 2016. Disponível em: http://www.afreaka.com.br/notas/a-cineasta-baiana-larissa-fulana-de-tal-fala-sobre-o-cinema-negro-atual/#:~:text=O%20Tela%20Preta%20nasce%20nessa,por%20meio%20de%20um%20edital.

TEIXEIRA, E. F. Abdias Nascimento e o pan-africanismo: dizeres, saberes e experiências no autoexílio (1968-1981). *In*: COPENE Nordeste, II, 2019, João pessoa, **Anais**. UFPB: João Pessoa, 2019. p. 1-14.

ZÓZIMO Bulbul's legacy and contemporary black Brazilian cinema. **IFRR**, Rotterdam, 2018. Disponível em: https://iffr.com/en/blog/soul-in-the-eye. Acesso em 19 de Janeiro de 2024.