



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA
CENTRO DE ARTES HUMANIDADES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO – PPGCOM
MESTRADO EM MÍDIA E SENSIBILIDADE

JULIANA TEIXEIRA BARROS

**CINECLUBISMO COMO PRÁTICA E METÁFORA DE TRANSFORMAÇÃO: OS
CINEMAS NEGROS NO CINECLUBE MÁRIO GUSMÃO**

Cachoeira-BA

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA
CENTRO DE ARTES HUMANIDADES E LETRAS PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO – PPGCOM

JULIANA TEIXEIRA BARROS

CINECLUBISMO COMO PRÁTICA E METÁFORA DE TRANSFORMAÇÃO: OS
CINEMAS NEGROS NO CINECLUBE MÁRIO GUSMÃO

Dissertação apresentada no programa de Pós-graduação em
Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia como
requisito parcial para obtenção de qualificação para o grau de mestre.

Orientadora: Prof. Dr^a Amaranta Emília Cesar dos Santos

Co-orientadora: Prof. Dr^a Izabel de Fátima Cruz Melo

Cachoeira-BA

2022

B277c Barros, Juliana Teixeira.

Cineclubismo como prática e metáfora de transformação: os cinemas negros no cineclube Mário Gusmão. / Juliana Teixeira Barros. Cachoeira, BA, 2022.

116f., il.

Orientadora: Profa. Dra. Amaranta Emília Cesar dos Santos
Coorientadora: : Profa. Dra. Izabel de Fátima Cruz Melo

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes Humanidades e Letras, Programa de Pós-Graduação em Comunicação - Mídias e Formatos Narrativos, Bahia, 2022.

1. Diretores e produtores de Cinema - Brasil. 2. Cinema – Bahia - História. 3. Cineclube Mário Gusmão - CMG. I. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes, Humanidades e Letras. II. Título.

CDD: 791.43092

Ficha elaborada pela Biblioteca do CAHL - UFRB.
Responsável pela Elaboração – Juliana Braga (Bibliotecária – CRB-5/ 1396)
(os dados para catalogação foram enviados pelo usuário via formulário eletrônico)

JULIANA TEIXEIRA BARROS

**CINECLUBISMO COMO PRÁTICA E METÁFORA DE TRANSFORMAÇÃO:
OS CINEMAS NEGROS NO CINECLUBE MÁRIO GUSMÃO**

Dissertação apresentada ao programa de Mestrado em Comunicação da UFRB, sob orientação da Prof. Dr^a Amaranta Emilia Cesar dos Santos e co-orientação de Izabel de Fátima Cruz Melo.

Aprovado, 21 de dezembro de 2022.

Comissão Examinadora:

Izabel de Fátima Cruz Melo.

Dr^a Izabel de Fátima Cruz Melo (UNEB – Co-orientadora)

Janaína Damaceno.

Dr^a Janaína Damaceno Gomes (UERJ – Examinadora)

Daniela Abreu Matos.

Prof. Dr^a Daniela Abreu Matos (UFRB – Examinadora)

AGRADECIMENTOS

Agradeço às minhas avós, Maria de Lourdes Barros e Isabel Teixeira, com quem morei no primeiro ano do mestrado e me deram a coragem necessária para continuar. A primeira por meio do silêncio, a segunda pelas longas conversas sobre tudo.

Agradeço aos meus pais, Geraldo Teixeira e Jacilea Rodrigues, e ao meu irmão, João Guilherme Teixeira, por acreditarem, encorajarem, rezarem e me mostrarem o caminho de volta sempre.

Agradeço à minha orientadora, Amaranta Cesar, pela parceria, por pensar comigo novos caminhos e por ter continuado até o fim. Agradeço à Cora também, pela paciência.

Agradeço à Izabel de Fátima Cruz Melo, por ter se juntado à nossa caminhada e somado tanto.

Agradeço à Huriah de Oliveira, pela escuta.

Agradeço à minha amiga e mestre Greice Schneider, pelas leituras, orientações e caminhos.

Agradeço aos amigos Bianca Donato, Rafael Amorim, Elisa Lemos, Clara Dias, Dayanne Carvalho, Caroline Matos, Luli Morante, Victor Cardozo.

Agradeço à Larissa Fulana de Tal, Fábio Rodrigues Filho, Thamires Vieira, Cyntia Nogueira, Marcelo Matos, Danilo Scaldaferrri, Jamile Cazumbá e Manuela Muniz, pelo tempo, escuta e partilha.

Agradeço a Sergipe, por me acolher e ensinar meu lugar no mundo. À Egbé - Mostra de Cinema Negro, Luciana Oliveira e Everlane Moraes, por me permitirem acreditar no cinema.

Agradeço a Paulo Afonso e ao Rio São Francisco. À Cachoeira. À Rio das Ostras.

É preciso imagem para recuperar a identidade, tem que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos.

Beatriz Nascimento (Orí, 1989).

RESUMO

O presente trabalho baseia-se nas trajetórias de três realizadores negros – Fábio Rodrigues Filho, Larissa Fulana de Tal e Thamires Vieira – para investigar a construção do Cineclube Mário Gusmão (CMG) enquanto um espaço de formação para os Cinemas Negros Brasileiros. O CMG é um projeto de extensão da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), sediado no Curso de Cinema e Audiovisual, na cidade de Cachoeira. Convocamos esse território, entendido aqui como um local de aquilombamento, como uma chave para pensar os desdobramentos desse lugar de formação e como eles reverberam nos percursos desses realizadores e, conseqüentemente, nos espaços que eles passam a ocupar. Utilizamos como fonte principal as entrevistas com realizadores, organizadores e cineclubistas; e os catálogos das mostras que trouxeram a temática racial em sua centralidade.

Palavras-chave: Cinemas Negros; Cineclubismo; Formação.

ABSTRACT

The present work is based on the trajectories of three black filmmakers – Fábio Rodrigues Filho, Larissa Fulana de Tal and Thamires Vieira – to investigate the construction of the Cineclube Mário Gusmão (CMG) as a formation space for Brazilian Black Cinemas. The CMG is an extension project of the Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), based at the Cinema and Audiovisual Course, in the city of Cachoeira. We seek to understand the scope of a formation space allocated within this territory. We used interviews with directors, organizers and film clubs as the main source; and the catalogs of exhibitions that brought the theme of race to its centrality.

Keywords: Black Cinemas; Film club; Formation.

LISTA DE IMAGENS

- Figura 1:** Perfil dos Estudantes da UFRB, 2017
Figura 2: Renda Familiar Per Capita Por Região, 2017
Figura 3: Encarte para Educadores (as): Projetando Ideias
Figura 4: sessão no Terreiro Guarani-Oxóssi
Figura 5: Programação Mostra TransÁfrica
Figura 5: cartazes da *Mostra Performance Negra* e do filme *Tudo que é apertado rasga*
Figura 6: cartaz da Rede Cinema Negra
Figura 7: frame *La Santa Cena*

- Figura 8:** Larissa Fulana de Tal
Figura 9: frame do filme *Lápis de Cor*
Figura 10: frame do filme *Cinzas*
Figura 11: Apresentação Olhos Abertos Audiovisual
Figura 12: Equipe Olhos Abertos Audiovisual
Figura 13: Thamires Vieira
Figura 14: Frame *Nunca pare na pista*
Figura 15: Fábio Rodrigues
Figura 16: Frame do filme *Tudo que é apertado rasga*
Figura 17: Cartazes *Tela Preta* e *Café com Canela*
Figura 18: Frame do filme *Não vim no mundo para ser pedra*
Figura 19: Frames do filme *Tudo que é apertado rasga*
Figura 20: Festival FLUXO-FIXO

Quadro 1: Filmes exibidos no primeiro ano

- Cartaz 1:** Mostra Educação, BA, 2017
Cartaz 2: Mostra Memória, BA, 2017
Cartaz 3: Mostra Indígena, BA, 2017
Cartaz 4: Mostra Território e Identidade, BA, 2017
Cartaz 5: Mostra Raça
Cartaz 6: cartaz do filme *Lápis de Cor*
Cartaz 7: Cartaz *O dia que ele decidiu sair*
Cartaz 8: Cartaz *Nunca pare na pista*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
A margem como território de resistência e possibilidades: o município de Cachoeira e seu histórico de insurgências.....	10
A chegada da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)	11
O Cineclubes Mário Gusmão	13
Breve história sobre o príncipe negro	15
1. MÁRIO GUSMÃO ATRAVESSA SUA LANÇA.....	21
1.1. Cineclubismo: primeiras formações e ambiências na Bahia.....	21
1.2 A cidade heroica enquanto território de cinema	26
1.3 Panorama inicial: Caixa Anjo Negro (2010-2011)	30
1.4 5x Cinema Negro Brasileiro: a entrada de Larissa Fulana de Tal	34
1.5 Mostra Permanente de Resistências: a coordenação de Fábio Rodrigues e Thamires Vieira	43
1.6. Mostra Performance Negra	55
1.7. Rede Cinema Negra	61
2.PASSADOS, PRESENTES E FUTUROS	64
2.1. Larissa Fulana de Tal: realização audiovisual e modelo de negócios	64
2.2. Thamires Vieira: da produção à realização audiovisual	77
2.3. Fábio Rodrigues Filho: realização e curadoria	86
2.3.1. Fluxo Fixo Festival	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	105
ANEXOS.....	112

INTRODUÇÃO

Em sua carta para Allon White, Stuart Hall chama de metáfora de transformação aquilo que nos permite imaginar o que aconteceria se os valores predominantes fossem questionados e transformados (HALL, 2003, p.219). É daqui que iniciamos nossa reflexão sobre o cinema: relacionando alternativas que configuram novos processos de construção do imaginário. Quais metáforas estamos plantando no terreno da cultura, atualmente? De que forma elas contribuem para a transformação das estruturas que estão colocadas?

Na contramão do avanço do neoliberalismo e do conservadorismo no país, os Cinemas Negros têm crescido gradativamente. Historicamente, a imagem da população negra era retratada majoritariamente por cineastas brancos, que reproduziam estereótipos de violência, subalternidade e fetichização sobre o corpo negro. João Carlos Rodrigues (2012) chegou a listar uma série de arquétipos que foram construídos pelo cinema brasileiro: “o sambista”, “a mulata boazuda”, “o negrinho do pastoreio”, “a mãe preta”, entre outros. Todos eles passam por caricaturas criadas acerca dessas populações que impõem, por meio da ficção, um imaginário de exclusão.

Santos (2020) chama atenção para a necessidade de uma análise crítica sobre esses estereótipos. Ele aponta que Rodrigues, ao tentar montar um argumento balanceado e imparcial sobre o cenário, desembocou também na manutenção da dialética racial que aprisiona a negridade em posições de inferioridade (SANTOS, 2020, p. 13), uma vez que o construiu de forma “desimplicada”. Em outras palavras, ele não levou em consideração as implicações entre as imagens, os sujeitos e o mundo. É pensando nisso que o autor defende a existência de um “Cinema Implicado”, que, em consonância com o pensamento da filósofa Denise Ferreira da Silva, aponta que cada imagem deve estar implicada ao passado, ao presente e aos vislumbres do futuro.

Nesse ponto, coloca-se uma questão fundamental para os Cinemas Negros e para a nossa pesquisa: e se a negridade pudesse ser considerada como uma posição estratégica de desmantelamento da Ordem que sustenta esse Mundo e não apenas como a repetição de uma dialética racial que nos aprisiona em um lugar de subjugação? (SANTOS, 2020, p.13). A partir de perspectivas e experiências diversas, os Cinema Negros apontam para a construção de imagens que, para além da pauta sobre representatividade negra nas telas, vislumbram o preenchimento de lacunas na história dessa população.

Na esteira dessas ideias está Anti Ribeiro, cineasta que criou uma espécie de manual com “armas de guerra” para a aceleração desse desmantelamento, que seria justamente o

colapso do mundo que conhecemos, usando as narrativas negras como ferramenta, a saber: 01) não falar do racismo como tema central; 02) criar caricaturas da branquitude; 03) bolar saídas completamente improváveis; 04) quando falar da dor, ir além dela; 05) travar batalhas através dos símbolos (RIBEIRO, 2020)¹.

Tatiana Carvalho Costa (2021), por sua vez, defende a ideia de um Quilombo Cinema, em que toma a ficção como uma potência que articula fabulação, invenção e restituição para a problematização e reinvenção da identidade negra com e no Cinema (COSTA, 2021). Barros e Freitas (2018) conceituam o campo como uma conjunção entre autoria negra e também vivência negra nos filmes.

Dessa forma, a fabulação neste cinema nos parece apontar simultaneamente para a intensa afirmação de uma presença performativa do corpo negro e para a necessidade de preencher e/ou fissurar uma ausência histórica de imagens representativas dos corpos negros. E essa dimensão performática evidencia a dimensão sensível e afetiva da experiência estética. É estesia compartilhada (BARROS E FREITAS, 2018, p.107).

Finalmente, falar em Cinemas Negros Brasileiros abre brecha para uma miríade de possibilidades, não existe consenso entre pesquisadores/as, muito menos uma cartilha a ser seguida pelos/as realizadores/as. No entanto, se há pouco tempo pesquisadoras como Janaína Oliveira caracterizavam o movimento como um projeto em construção (2016), hoje ela o afirma enquanto um movimento consolidado.

É um movimento tão irreversível que me permite não só lidar com questões contextuais das produções dos filmes, mas também de realizar o exercício de oferecer reflexões sobre a inventividade estética e narrativa dos filmes. Também é um fenômeno recente ver filmes negros apresentados no circuito nacional de festivais no Brasil e analisado em esferas acadêmicas sem o olhar de desdém marcado pelo mofo Eurocêntrico (por que não dizer? - racista) com o qual a elite do cinema nacional desqualificou, por décadas, a própria existência do cinema negro no país. Daí a importância de afirmar que as condições para esse deslocamento do centro e seu movimento em direção à margem, parafraseando Toni Morrison, foram forjadas tanto dentro como fora do campo do cinema (OLIVEIRA, 2020, p.34).

Na década de 70, assistimos a sua gênese com o cineasta Zózimo Bulbul, que produziu, escreveu e atuou no filme *Alma no Olho* (1974). A obra é um marco para o movimento. É o primeiro filme em que Bulbul dirige, atua e produz, de forma totalmente independente, a partir dos materiais que sobraram de *Compasso de Espera* (1970), longa-metragem dirigido por Antunes Filho que teve Zózimo como protagonista.

No entanto, somente no manifesto *Dogma Feijoadá - Gênese do Cinema Negro Brasileiro* (2001), escrito por Jeferson De – então estudante do curso de cinema na

¹ Conteúdo apresentado por Anti Ribeiro na Oficina de Afroficção ministrada em agosto de 2020.

Universidade de São Paulo - e lido e debatido em uma das sessões do 11º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, há uma formulação sobre o que seria um Cinema Negro:

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; 5) Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) O roteiro deverá privilegiar o negro comum (assim mesmo em negrito) brasileiro; 7) Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados (CARVALHO, 2005).

O manifesto surgiu em um contexto de retomada da produção cinematográfica nacional, por um lado, e de problemas relacionados às desigualdades raciais no setor audiovisual, por outro (CARVALHO, 2018, p. 4). O Manifesto de Recife (2001), por sua vez, é o primeiro a cobrar por políticas públicas de ações afirmativas para o setor audiovisual:

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

O manifesto foi elaborado no “V Festival de Cinema do Recife” e foi assinado por nomes como Milton Gonçalves, Antônio Pitanga, Ruth de Souza, Léa Garcia, Thalma de Freitas e Zózimo Bulbul. Foi nesse mesmo festival que Joel Zito Araújo lançou o longa-metragem *A Negação do Brasil*, obra que discute a representação da população negra nas telenovelas brasileiras no período de 1963 a 1997. O objetivo do grupo era denunciar a representação inadequada e permeada de estereótipos do negro na mídia, além de reclamar pela inserção dessa população em toda a cadeia audiovisual.

Sendo assim, os primeiros debates sobre Cinemas Negros no Brasil e as próprias produções tinham um caráter de contra-argumentação, como aponta Freitas (2018, p.161), pois eram levadas a pautar temas como a falta de representatividade ou a presença estereotipada do negro nas telas, os modelos de produção inacessíveis e outras questões que eram vistas como agendas incontornáveis e urgentes em uma sociedade estruturada pelo racismo.

Voltando-se para as obras realizadas nos últimos cinco anos, mais concentradas entre 2017 e 2018, Freitas (2018) observa uma postura que consegue ultrapassar essas temáticas e apontar para construções estilísticas próprias.

Podendo ser pensados, dessa forma, por serem autorreferentes, afirmativos (beirando e chegando ao celebratório em alguns casos) e proponentes de olhares não opositivos/responsivos. Enfim, filmes que apostam e apontam para realizações

artísticas negras plenas de si e em si, com vivências negras fanonianas de potências de expansão infinita (FREITAS, 2018, p.164).

Foi um longo caminho para que hoje, ao falarmos de cinema nacional, tenhamos nomes como Safira Moreira, Everlane Moraes, Yasmin Thainá, Juh Almeida, Glenda Nicácio, Fábio Rodrigues Filho, Larissa Fulana de Tal e Thamires Vieira – realizadores e produtores que contestam essas imagens e criam alternativas de representação desses corpos. O lançamento do filme *Kbela* (2015), com quatro sessões lotadas no Cinema Odeon, foi um marco no rompimento da lógica de sub-representação negra no audiovisual. Dito isto, foi a partir do contato com os filmes desses realizadores que a nossa pesquisa nasceu.

Quando este projeto surgiu, ainda em 2019, era movido por dois desejos: o de pesquisar cinema e seus processos de coletividade, e o de entender o território de Cachoeira – um lugar que eu conheci, primeiramente, pelas telas, no filme *Café com Canela* (ROSA; NICÁCIO, 2017), e que se encontrava em um momento de emergência com relação à produção audiovisual. Além disso, havia o interesse a partir da percepção do território enquanto um espaço de aquilombamento, tanto simbólico quanto geográfico: simbólico, no sentido de Beatriz Nascimento (1989), para quem o quilombo é um território simbólico ancorado no próprio corpo negro (ORÍ, 1989); geográfico, levando em consideração a presença marcadamente negra na cidade e seu histórico de insurgências.

Na primeira versão do projeto, em que apresentei para a banca e me fez ingressar no curso de pós-graduação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), o objetivo consistia em fazer um estudo de recepção do Cineclube Mário Gusmão – projeto de extensão da universidade, sediado no Curso de Cinema e Audiovisual, na cidade de Cachoeira. Isto porque eu buscava entender a cultura fílmica que se criou naquele território e enxergava o cineclube enquanto um dos braços desse cenário que ganhou forças a partir da chegada da Universidade na região.

Com o início da pandemia, em 2020, a base do meu desejo ficou estremecida. Como pensar em coletividade, seja na produção dos filmes, seja nas suas exhibições, depois da reviravolta que o mundo assistiu? Ao longo dos meses, os festivais de cinema e os cineclubes encontraram uma brecha por meio das plataformas online. Ainda assim, o cenário refeito apontou para uma configuração outra de coletividade que afetou diretamente as lógicas de discussão, mediação e troca que aqueles espaços proporcionavam. Nesse sentido, ao pensarmos na reformulação dessa pesquisa, decidimos por mudar a direção do olhar. Ao invés de focarmos na recepção, partimos agora para um estudo da história do cineclube e das narrativas dos estudantes que fizeram parte do projeto e que, hoje, atuam no campo do audiovisual.

A margem como território de resistência e possibilidades: o município de Cachoeira e seu histórico de insurgências

Analisar o Cineclube Mário Gusmão é refletir sobre um espaço formativo que está localizado em um território muito particular de troca e recepção: a cidade de Cachoeira, que se situa às margens do Rio Paraguaçu, distante cerca de 120km de Salvador, na Bahia. Segundo a estimativa realizada pelo IBGE², em 2021, sua população é de 33. 659 habitantes. Diante disso, devemos salientar que uma vez por ano, no dia 25 de junho, Salvador deixa de ser capital da Bahia para dar lugar à Cachoeira – o gesto é uma homenagem à relevância do município e do seu povo nas batalhas pela conquista da independência do Brasil. Desde o seu tombamento total, em 1971, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, este município passou a ser reconhecida como “Cidade Heroica e Monumento Nacional”.

De acordo com Souza (2018), foi em uma casa da região que se iniciaram as articulações entre senhores de engenho, membros de irmandades, congregações e a classe trabalhadora para planejar a libertação. Ademais, foi sede do governo durante a Revolta da Sabinada³, fruto da insatisfação com o governo regencial que se instalou no país após a independência. No século XVIII, fase do seu apogeu, chegou a ser uma das cidades mais ricas e importantes do país. Era produtora de cana de açúcar – com mão de obra escravizada trazida de África – e tabaco, responsáveis pela base da economia. Sua localização, porto da integração entre o Recôncavo e Salvador, era cruzamento de rotas de escravizados, negros fugidos e quilombolas.

Segundo Pinho (2019), no século XX, a partir do desenvolvimento do transporte rodoviário e de políticas de desenvolvimento concentracionistas desenvolvidas pelo regime militar, houve uma decadência significativa. Hoje, Cachoeira carrega construções relevantes do seu acervo arquitetônico como uma memória do período colonial. A cidade conserva o espírito de insurgência e ancestralidade por meio da preservação de saberes, celebrações e formas de expressão que se materializam nos terreiros de candomblé, comunidades quilombolas, grupos de samba de roda, etc.

² Em números absolutos temos uma população residente urbana constituída de aproximadamente 31.199 habitantes. Deste total, 13.020 de cor/raça preta, 3.325 de cor/raça branca, 696 de cor/raça amarela, 14.854 de cor/raça parda e 131 de cor/raça indígena.

³ A Sabinada foi um movimento de revolta que eclodiu na Bahia. Foi liderada pelo médico Francisco Sabino Álvares da Rocha Vieira, por isso ficou conhecida como Sabinada. O principal objetivo da revolta era instituir uma república baiana, enquanto o herdeiro do trono imperial não atingisse a maioria legal.

Embora essas manifestações representem uma grande riqueza cultural e, inclusive, destaquem a cidade como um centro turístico, o município lida com índices altos de pobreza e subdesenvolvimento.

Segundo a Secretaria do Planejamento do Estado da Bahia, em 2004 o contingente populacional ocupado no mercado formal de trabalho em Cachoeira não chegava aos três mil, contabilizando 2.840 pessoas, ou seja, menos de 10% da população. Destes, apenas 1.234 tinham o ensino médio completo. Em números absolutos temos uma população residente urbana constituída de aproximadamente 31.199 habitantes. Deste total, 13.020 de cor/raça preta, 3.325 de cor/raça branca, 696 de cor/raça amarela, 14.854 de cor/raça parda e 131 de cor/raça indígena (PINHO, 2019, p.127).

Destacamos essas características para que se trace uma ideia de quem estamos falando quando citamos a comunidade em torno de onde se construiu o Centro de Artes, Humanidades e Letras da UFRB, seu Bacharelado em Cinema e Audiovisual e o Cineclube Mário Gusmão, considerando que o território é marcado por esse histórico de lutas e disputas de poder. O conceito de território que trabalhamos aqui é aquele forjado por Milton Santos (1999): “território usado”.

O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é o fundamento do trabalho, o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida (SANTOS, 1999, p. 8).

Pensar nesse território significa pensar a partir da margem: geograficamente e também socialmente. Para hooks (2019), a margem é um lugar tanto de repressão quanto de resistência, considerando que a opressão forma as condições de resistência. Portanto, não deve ser vista apenas como um espaço periférico, mas um espaço de possibilidades, “um espaço de resistência e possibilidade”, de “criatividade, onde novos discursos críticos se dão” (CESAR, 2020, p.141). Nesse sentido, buscamos refletir sobre quais são as implicações da produção de conhecimento nesse território, a partir da construção da UFRB, do Cahl e de suas ações extensionistas, tomando como objeto a experiência do Cineclube Mário Gusmão.

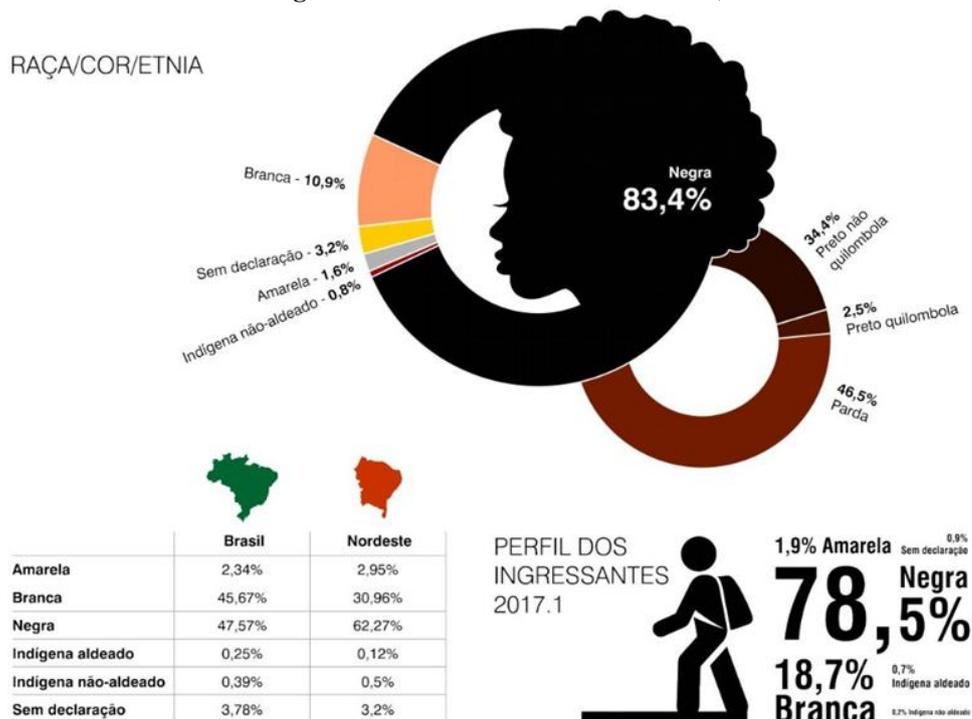
A chegada da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

A criação da UFRB, em 2005, fez parte de uma proposta do Governo Federal que buscou promover o desenvolvimento social no Brasil, a partir de uma política de expansão e interiorização do ensino superior na esfera federal. A universidade – pública e gratuita – foi constituída em sete Centros de Ensino localizados em seis Campus: Cruz das Almas, Santo Antônio de Jesus, Cachoeira/São Félix, Santo Amaro, Amargosa e Feira de Santana. Entre os seus objetivos, está o foco na contribuição para o desenvolvimento territorial. Cachoeira, por

sua vez, recebe o Centro de Artes, Humanidades e Letras (Cahl), na qual, em 2008, inaugura-se o curso de graduação em Cinema e Audiovisual.

A universidade adota políticas afirmativas desde a sua criação, tornando-se pioneira na criação de uma Pró-reitoria de Políticas Afirmativas. O perfil dos estudantes da UFRB demonstra o impacto dessas ações, bem como do seu histórico de violências coloniais que resultaram na precariedade das condições de vida da população.

Figura 1: Perfil dos Estudantes da UFRB, 2017



Portfólio UFRB – 2017

Figura 2: Renda Familiar Per Capita Por Região, 2017



Portfólio UFRB – 2017

Nesse aspecto, a presença da UFRB cria um espaço de possibilidades e contestação. Aqui entendemos a universidade enquanto um lugar de produção de conhecimento e tecnologia, mas também de manutenção de poder. À medida em que ela é construída por esses novos atores – que antes estavam lá apenas como objeto de estudo – são criadas pontes para novas epistemologias. Pinho (2019) analisa que a presença negra na cidade e na universidade fazem da UFRB “um ponto de conexão crítico, nevrálgico e nervoso para a reflexão das relações entre integração e subversão social” (PINHO, 2019. p.128).

O autor analisa, ainda, que as políticas de inclusão – como as cotas sociorraciais, que foram estabelecidas na UFRB desde a sua criação – possibilitou também o surgimento de diversos coletivos de estudantes negros/as/es, que ele define como uma terceira geração de ativistas negros brasileiros. Essa terceira geração seria mais radical que as suas antecedentes, pois propõe uma subversão completa das estruturas do Estado e da sociedade, e o enfrentamento das questões consideradas mais relevantes para esses jovens: a violência (o genocídio do povo negro), o corpo (gênero e sexualidade) e o epistemicídio/eurocentrismo (produção de conhecimento) (PINHO, 2019, p. 129).

Em Cachoeira, podemos citar o Núcleo Akofena, o Coletivo de Mulheres Negras e o Tela Preta, que tem sua atuação voltada para o cinema. Desse modo, o Cineclube Mário Gusmão, abrigado nesse ponto de conexão crítica, torna-se um dos espaços que dão vazão a essa radicalidade. A partir dos exercícios de curadoria, visionamento crítico, escrita e debate constroem-se processos de resistência por um outro meio que é a imagem.

A presença negra que compõe a maioria da cidade e a universidade torna-se um lugar de reconhecimento para os estudantes que chegam de outras cidades, e um ponto de tensão dentro de bases curriculares historicamente eurocêntricas. Nesse contexto, projetos de extensão como o cineclube, o CachoeiraDoc, o Quadro a Quadro, entre outros, apresentam-se como uma alternativa outra de ensino-aprendizagem, assim como se retroalimentam na consolidação de uma cultura fílmica nesse território.

O Cineclube Mário Gusmão

No centro dessa conexão é criado o Cineclube Mário Gusmão, em 2010, nas cidades de Cachoeira e São Félix. O trabalho é um projeto de extensão vinculado ao Cahl, que busca estabelecer diálogos com as produções audiovisuais nacionais e independentes, por meio de uma curadoria que envolve desde filmes clássicos até as obras produzidas dentro da própria universidade. Dito isto, enquanto projeto nascido no seio de uma universidade pública,

diríamos que ele tem uma tripla responsabilidade: a de contemplar o seu público, a de atuar como espaço de formação, e ainda a de estabelecer diálogos com o cenário brasileiro.

De acordo com a Resolução Nº 38/2017, do Conselho Acadêmico da UFRB (Conac) são objetivos da Extensão Universitária:

- I – promover a socialização e o compartilhamento entre as comunidades acadêmica e não-acadêmica do conhecimento produzido pela Universidade e pelos demais grupos sociais;
- II – incentivar a democratização do conhecimento acadêmico e a participação efetiva da sociedade na vida da Universidade;
- III – colaborar para a resolução dos problemas sociais, o desenvolvimento regional, sociocultural e melhoria da qualidade de vida da população;
- IV – contribuir para reformulações de concepções e práticas curriculares da Universidade, bem como para a sistematização do conhecimento produzido;
- V – incentivar a prática acadêmica que contribua para o desenvolvimento das habilidades, competências e da consciência social e política, formando profissionais-cidadãos;
- VI – contribuir para ao desenvolvimento artístico-cultural da comunidade acadêmica e de outros espaços culturais da sociedade em geral;
- VII – promover a socialização/troca de tecnologia na forma de inovação de processos e produtos.

O cineclube inicia a sua história com os/as estudantes Izadora Chagas, André Araújo, Daniela Fernandes, Evandro Freitas, Emerson Santos, Gleydson Publio e Larissa Brujin, sob a coordenação da professora Cyntia Nogueira, idealizadora do projeto de extensão. Em seu primeiro ano, eram realizadas duas sessões por semana, por meio dos recursos da própria universidade e parcerias locais. A sessão inaugural, realizada em outubro de 2010, celebrou o ator que carrega o nome do projeto. *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), filme de Glauber Rocha, e que trazia Mário Gusmão na pele do negro Antão, foi exibido no Centro Cultural Danemann, em São Félix. Já nesse período, era obrigatório que os alunos participantes escrevessem críticas sobre os filmes que eram exibidos.

Ao longo desses onze anos, o CMG realizou 26 mostras, 132 sessões gratuitas e a exibição de 233 filmes brasileiros e de cinematografias não-hegemônicas de curta, média e longa duração. Os eventos ocorreram entre as duas cidades e buscaram ultrapassar os muros da universidade, marcando presença nas ruas, praças, terreiros e espaços culturais. Em síntese, para além de pensá-lo enquanto um espaço de formação para estudantes, estamos falando também de um espaço que procurou articular-se com a comunidade em seu entorno. Segundo Nogueira, Scaldaferrri e Oliveira (2019), as ações conseguiam articular desde a empresa local que lucrava com o aluguel das cadeiras, até os ambulantes e o bar que cedia a energia para os equipamentos.

Somente a partir de 2014 o projeto passa a contar com financiamento para bolsas de extensão, contemplando alunos cineclubistas. É quando o grupo consegue integrar as diversas dimensões do fazer cinema: a relação com os filmes, produtoras e direitos autorais; a curadoria; o debate com o público ao final das sessões; a técnica da exibição; as estratégias de comunicação e preservação da memória.

Breve história sobre o príncipe negro

O nome escolhido para o projeto dá alguma dimensão do percurso que se pretendia percorrer. A trajetória de Mário Gusmão, nascido em Cachoeira em 1928, atravessa os anseios do cineclubista em diferentes dimensões, a começar pelo seu lugar de origem. Segundo Bacelar (2006), Mário vivenciou Cachoeira durante toda a sua infância e adolescência: a década de 30, marcada pela perseguição aos cultos afro-brasileiros; os flagelos da cheia periódica do Rio Paraguaçu; as festas populares, em sua maioria de raízes africanas; o seu primeiro contato com a educação enquanto uma possibilidade de romper as barreiras que eram estabelecidas por sua classe e raça; e o declínio da cidade, pós Segunda Guerra Mundial.

Aos 20 anos, quando se mudou para Salvador, experimentou a capital em um período de efervescência, quando foi criado o Clube de Cinema da Bahia e Glauber Rocha se tornava o grande expoente do Cinema Novo. Foi um período de grande movimentação cultural, a ponto de Antônio Risério entendê-lo como o único momento em que a Bahia se estabeleceu como vanguarda artística do Brasil (BACELAR, 2006, p.64).

Mário foi o primeiro homem negro na Faculdade de Teatro da UFBA. Bacelar (2006) conta que, a partir do teatro, “ele estaria perfeitamente inserido no mundo dos brancos, um mundo especial, marginal, mas ainda assim dentro do mundo dos brancos” (BACELAR, 2006, p.69) - condição para que ele alcançasse a ascensão social - além de ter sido onde encontrou um estilo de vida em que o seu fazer artístico, sua sexualidade e transgressão eram melhor compreendidos. Tornou-se um ator reconhecido nacionalmente, participou de diversos espetáculos que o consagraram no meio artístico baiano e atuou em filmes, como *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha (1969), no qual performou a cena icônica em que ele, na pele do cego Antão, a cavalo, vestido com as roupas de Oxóssi, mata o fazendeiro com uma lança.

Uma outra face de Mário que vale ser ressaltada, e está ligada a todos esses aspectos, foi o seu trabalho com teatro para além da atuação. Em 1981, o ator foi contratado como professor da Secretaria de Educação e Cultura de Ilhéus, e prestador de serviços na

Coordenação dos festejos do centenário da cidade. Nesse período, ele trabalhou com cultura e educação em diversas escolas do sul da Bahia - um exemplo foi a montagem, em 1982, do espetáculo *África Presente*, em que aliou a atividade artística às suas convicções políticas. Nesse sentido, o ator tornou-se referência para a juventude negra da região e uma espécie de griô que abria as portas da sua casa para diálogos, oficinas e aconselhamento artístico. Ainda assim,

estava cômico de que sua presença - e de outros raros negros - não fora capaz de alterar a “cor” do teatro baiano. Mais ainda: não existia uma dramaturgia que revelasse a história, cultura e vivência dos negros e, portanto, espetáculos que os colocassem no centro do palco e proporcionassem aos negros o desenvolvimento de suas capacidades artísticas (BACELAR, 2006, p.165).

Foi uma vida marcada por um reconhecimento artístico que não acompanhou sua mobilidade social. Em outros termos, mesmo após anos de trabalho na cultura, o ator continuou sofrendo dificuldades financeiras com as quais lidou até o dia da sua morte. É pensando nessa trajetória que acreditamos que a escolha do seu nome para o cineclube é simbólica. Mário representa um legado de cultura e ancestralidade, a busca de inserção e autorrepresentação dentro do cinema nacional e os mecanismos de auto-organização e resistência por meio da arte e da educação. Nogueira (2021) conta que a escolha representou também uma busca pela memória de Cachoeira.

Eu acho que é o encontro com essa trajetória de Mário que vai definir, dentro de um espaço de experiência mesmo, de vivência, o modelo de cineclubismo que a gente vai fazer. Então é algo que vai se construindo, né, dentro do processo... mas de todo modo o que eu posso dizer, hoje, é que esse encontro com Mário vai nos possibilitar, é claro, caminhar em direção ao debate, a se tornar... o cineclube ele acaba se tornando um espaço de acolhimento, de formação, né, eu costumo dizer de formação e de construção de passados e presentes do Cinema Negro Brasileiro contemporâneo, então esse referencial de Mário e a própria história de Mário faz com que, me parece, o Cineclube Mário Gusmão, ele se torne um espaço mesmo de acolhimento, e de formação na construção de um cinema brasileiro, de um Cinema Negro Brasileiro contemporâneo (NOGUEIRA, 2021).

Procuramos entender, portanto, quais os desdobramentos de um espaço de formação alocado dentro desse território, e como têm sido construídas as trajetórias desses novos autores. Que tipo de bagagem e formação leva esse grupo a disputar narrativas historicamente compartilhadas?

A pesquisa baseia-se nas trajetórias de três realizadores. Fábio Rodrigues Filho – crítico, pesquisador, realizador, cartazista e curador, diretor do filme *Tudo que é Apertado Rasga* (2019) e *Não Vim no Mundo Para Ser Pedra* (2022); Thamires Vieira – diretora e produtora, responsável pela produção de filmes como *Ilha* (2018), *Ilhas de Calor* (2019) e

direção de *Não Pare na Pista* (2021); e Larissa Fulana de Tal, diretora de criação responsável pelos curtas *Lápis de Cor* (2014), *Cinzas* (2015) e da série documental *Diz Ai! Afro e Indígena do Canal Futura* (2018), além de empresária na produtora Olhos Abertos Audiovisual. Ademais, para além de serem realizadores negros, os três possuem trajetórias de produção direcionadas e imbricadas às questões raciais, produzem obras de resistência, estão presentes em grandes festivais e ampliam o debate sobre fazer cinema por meio de eventos e publicações.

Se antes a premissa era pensar o cineclube enquanto um espaço formador para os Cinemas Negros e como ele impactou diretamente nos percursos desses estudantes, o desenvolvimento da pesquisa aponta, na verdade, para uma construção mútua. Com efeito, ao passo em que o cineclube proporciona um espaço de aprendizado alternativo à sala de aula – mais acolhedor, horizontal, direcionado ao cinema brasileiro, e catalisador nos processos de formação sobre curadoria, difusão, distribuição, produção e realização de filmes; a identidade do coletivo enquanto um espaço de Cinemas Negros é impulsionada pelos próprios estudantes, que passam a tensionar a organização, além dos processos de mediação dentro do grupo e, inclusive, ocupar a coordenação do projeto.

O estudo exploratório buscou contemplar o movimento cineclubista no Brasil, sua dimensão formativa dentro das universidades, as práticas de mediação e os processos de coletividade. Na tese escrita por Rose Clair Pouchain Martela, em 2007, intitulada *Experiência e narrativa no movimento cineclubista da década de 1970: “corações e mentes”*, temos um panorama histórico do movimento cineclubista no Brasil, mais especificamente no período de ditadura militar. É uma pesquisa importante para o entendimento do movimento enquanto uma ferramenta de resistência, e a sua importância enquanto experiência coletiva na potencialização de ações emancipatórias.

Assim como nós, a autora optou por utilizar as narrativas dos próprios cineclubistas para entender como a experiência no movimento contribuiu no processo de formação daqueles que fizeram parte. Destacamos o período no qual a pesquisa se concentra, visto que ele evidencia o caráter de luta em que o movimento surge, em que se perpetua ao longo dos anos, incorporando outras questões sociais vigentes.

Diante disso, por meio da pesquisa de Izabel de Fátima Cruz Melo, na dissertação *Cinema é mais que filme: uma história do cinema baiano através das Jornadas de Cinema da Bahia*⁴ nos anos 70 (2009), e depois na sua tese *Cinema, circuitos culturais e espaços*

⁴ Um dos eventos cinematográficos mais antigos do país, espaço fundamental para atividade cinematográfica baiana e brasileira durante a ditadura militar (CRUZ MELO, 2009).

formativos: novas sociabilidades e ambiências na Bahia (1968 – 1978) (2018), temos um exemplo de um trabalho que busca relacionar a prática do cinema enquanto espaço de sociabilidade e formação como fomentador para a gestação de uma nova geração de cineastas.

Em sua tese, a autora demarca um período histórico, entre os anos 60 e 70, para analisar a triangulação entre o Clube de Cinema da Bahia (CCB), o Grupo Experimental de Cinema (GEC) e as Jornadas de Cinema da Bahia como espaços formativos de uma cultura cinematográfica em Salvador, cultura essa que possibilitou a emergência de críticos, cineclubistas e diretoras no cenário de cinema nacional. O cinema é visto por ela como uma prática cultural que se estabelece justamente a partir dessas redes de sociabilidade e aprendizagem.

A frase que dá nome ao primeiro trabalho, “Cinema é mais que filme”, é também a síntese da nossa pesquisa. Quando optamos por centralizar a pesquisa em cinema dentro de um espaço formador, e a partir das trajetórias de realizadores, é por entender que para além do filme, o cinema envolve processos de difusão, crítica, conservação e pesquisa que o constituem enquanto prática social.

Na dissertação de Veruska Anacirema Santos da Silva (2010), *intitulada Memória e cultura*: cinema e aprendizado de cineclubistas baianos dos anos 1950, a autora trabalha em cima da trajetória de sete cineclubistas que compartilharam da mesma ambiência cultural existente em Salvador, em 1950. A partir das noções de cultura encontradas em Raymond Williams e Nestor García-Canclini, ela discorre sobre a rede de significados que esses autores estavam inseridos e, conseqüentemente, os seus potenciais de formação e de aprendizado social.

A pesquisa de Francine Nunes da Silva (2011), por sua vez, denominada *Prática do dizer, prática do fazer*: cineclubismo, imagens e política, traz uma perspectiva do cineclubismo como prática e discurso, além das mediações que se inserem entre os praticantes e sua experiência social.

Para a contextualização do Cinema Negro no Brasil, utilizamos os textos “Kbela” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoadá” aos dias de hoje (2016) e *With the Alma no Olho: Notes on Contemporary Black Cinema* (2021) de Janaína Oliveira; “Cinema Negro Brasileiro: uma potência de expansão infinita”, de Kênia Freitas (2018); “Passado, Presente e Futuro: Cinema, Cinema Negro e Curta-metragem”, de Heitor Augusto (2018), “Com Alma nos Olhos: Cinema Negro a Partir de Alma no Olho de Zózimo Bulbul”, de Amália Coelho de Souza (2020), “Atravessando abismos em direção a um Cinema Implicado:

negritude, imagem e desordem”, de Matheus Araujo dos Santos e “QuilomboCinema: ficções, fabulações, fissuras”, de Tatiana Carvalho Costa.

Os trabalhos nos dão um panorama de conceitos e formas de pensar os Cinemas Negros. Além disso, nos ajudaram a delinear o histórico do segmento no Brasil, bem como apontar o que se discute, hoje, em torno das produções – como os diretores negros têm olhado? Nesse aspecto, considerando que a representatividade não é mais o único foco, quais outras questões o cinema negro tem trazido que o consolidou enquanto um movimento?

O conceito de identidade será trabalhado a partir dos Estudos Culturais, mais especificamente de Stuart Hall, que nos ajuda a compreender a perspectiva do povo colonizado, e as alternativas de resistência na construção de subjetividades dentro da cultura. Traremos ainda a ideia de “olhar opositor” proposta por bell hooks, e o confronto de se fazer uma reconstrução histórica alternativa e emancipatória que se oponha à perspectiva eurocêntrica. Para ela, o olhar é um espaço de resistência para o povo negro e colonizado – uma brecha para resistir de modo ativo à imposição de formas dominantes de ver e de saber, pois ao politizar as relações do “olhar”, abrimos um espaço de agência capaz de mudar a estrutura da realidade (HOOKS, 2019).

A metodologia da pesquisa teve como base as entrevistas realizadas com as pessoas que vivenciaram a experiência do cineclube, com as quais pudemos delinear a história desse espaço e de suas implicações. Utilizamos a proposta metodológica de Fernanda Carrera, intitulada roleta interseccional. Nessa análise, a construção do sujeito pesquisado tem como base as hastes identitárias que delimitariam eixos de opressão. A partir disso, o pesquisador/a deve pensar nas perguntas de acordo com as formas como os sujeitos deixam rastros da imagem de si nos seus discursos. Carrera traz, ainda, três conceitos importantes para o entendimento dessa imagem: a formação interseccional discursiva, baseada na ideia de discurso de Foucault; o *ethos* interseccional, que é justamente o rastro dessas identidades dentro do discurso; e as negociações interseccionais – os contatos sociais cotidianos.

Além dos três realizadores, foram feitas entrevistas com a idealizadora do cineclube, Cyntia Nogueira; e os professores e alunos que passaram pela coordenação do grupo – Marcelo Matos, Danilo Scaldaferrri, Jamile Cazumbá e Manuela Muniz. Todas as entrevistas foram realizadas no período de pandemia, por meio de chamadas de vídeo, com perguntas previamente elaboradas.

Nesta introdução, fazemos um panorama acerca do território de Cachoeira, levando em consideração a sua importância histórica nas lutas pela independência do Brasil, seus episódios de insurgência e a sua atual configuração. Uma cidade que viveu o seu apogeu no século XVIII,

baseado na produção de cana de açúcar – com mão de obra escravizada trazida de África – e tabaco, chegando a ser uma das cidades mais ricas e importantes do país; mas que sofreu uma decadência significativa a partir, principalmente, do desenvolvimento do transporte rodoviário e de políticas de desenvolvimento concentracionistas desenvolvidas pelo regime militar.

Hoje, Cachoeira carrega construções relevantes do seu acervo arquitetônico como uma memória do período colonial. A cidade conserva o espírito de insurgência e ancestralidade por meio da preservação de saberes, celebrações e formas de expressão que se materializam nos terreiros de candomblé, comunidades quilombolas, grupos de samba de roda, etc.

Contextualizamos, ainda, a chegada da UFRB na região, a partir do perfil dos estudantes da universidade. À medida em que ela é construída por novos atores – que antes estavam lá apenas como objeto de estudo – são criadas pontes para novas epistemologias. Pensamos na produção desse território a partir de hooks (2019), para quem a margem é um lugar tanto de repressão quanto de resistência, considerando que a opressão forma as condições de resistência. Falamos também sobre a trajetória do ator Mário Gusmão e como a sua existência atravessa o cineclube em três eixos, a saber: o cinema negro brasileiro contemporâneo, o espaço formativo e as questões raciais vinculadas ao território.

No primeiro capítulo, intitulado Mário Gusmão atravessa a sua lança, falamos sobre a história do cineclubismo a partir de dois marcos que balizam o movimento no país: a criação do primeiro cineclube oficialmente brasileiro, o Chaplin-Club, fundado em 13 de junho de 1928; e o Golpe de Estado, em 1964, que se intensifica com a outorga do Ato Institucional nº5. Além disso, contextualizamos o cenário do movimento cineclubista na Bahia, e situamos nosso espaço de estudo dentro desse contexto, reivindicando a história de Cachoeira com o cinema, levando em consideração que a cidade é um território de cinema muito antes da existência do Cineclube Mário Gusmão ou da própria UFRB. Também, elencamos eventos importantes de cinema que ocorreram no município, além de filmes que foram realizados na região.

Delineamos um panorama inicial do Cineclube a partir da Caixa Anjo Negro, organizada em celebração ao primeiro ano de atividade do grupo; e falamos sobre três mostras que foram importantes dentro do nosso recorte de Cinemas Negros: 5x Cinema Negro Brasileiro, que marca a entrada de Larissa Fulana de Tal para o grupo; Mostra Permanente de Resistências, Mostra Performance Negra e Rede Cinema Negra - as três organizadas a partir da coordenação de Fábio Rodrigues Filho e Thamires Vieira.

No segundo e último capítulo, tratamos mais especificamente das trajetórias dos realizadores, a partir das entrevistas que realizamos. Aqui explicitamos o porquê da escolha de cada um: a partir de Larissa Fulana de Tal, podemos refletir sobre a realização audiovisual

enquanto um modelo de negócio, suas estratégias e práticas de difusão; com base na trajetória de Fábio, discutimos aspectos do cinema mais relacionados à pesquisa, crítica e curadoria. Thamires, por sua vez, nos dá base para a reflexão sobre os caminhos entre a produção e a realização em Cinema Negro, a partir da prática de olhar para si por meio das obras.

1. MÁRIO GUSMÃO ATRAVESSA SUA LANÇA

1.1. Cineclubismo: primeiras formações e ambiências na Bahia

À título de contextualização, um cineclubes é um espaço onde pessoas se reúnem para assistirem a filmes e debatê-los. Gatti (1997, p.128, *apud* CAMPOS, 2013) define suas especificidades como “o fato de estar legalmente constituído, possuir caráter associativo e conter, nos seus estatutos, como finalidade principal, a divulgação, a pesquisa e o debate do cinema como um todo”.

A história do cineclubismo, no Brasil, tem dois marcos que balizam a história do movimento no país. Costa Júnior (2015) divide esses marcos em duas fases: a primeira é caracterizada pela criação do primeiro cineclubes oficialmente brasileiro, o Chaplin-Club, fundado em 13 de junho de 1928; e a segunda se inicia a partir do Golpe de Estado, em 1964, e se intensifica com a outorga do Ato Institucional nº5. É importante destacarmos essas duas fases iniciais, uma vez que elas contextualizam o caráter do movimento cineclubista no Brasil: desde a sua criação, ele atua enquanto resposta a um contexto político em que está inserido – é um movimento de contestação.

Nos seus primeiros anos, a luta comum era a de elevar o cinema à condição de arte – em consonância com o movimento cineclubista francês. Nesse sentido, embora existam diferentes pontos de vista sobre seu “status”, se ele nasceu ou não enquanto arte, uma questão indiscutível é que levou um tempo até que ele fosse reconhecido como tal – e os cineclubes tiveram um papel significativo nesse ganho.

Àquela época, já havia outras iniciativas cineclubistas, a exemplo do Clube do Paredão, que mantinha encontros informais no Rio de Janeiro, no final da década de 1910, para compartilhar ideias sobre cinema. No entanto, é o Chaplin-Club que carrega a marca do pioneirismo inscrita na História.

O Chaplin-Club, ao contrário do Clube do Paredão, chegou a ter sede – duas, na verdade, e sempre provisórias –, um regimento interno e também uma programação própria de filmes, o que lhe imprimiu um caráter bem mais formal que o agrupamento de Adhemar Gonzaga e amigos. Desde quando planejaram sua criação, os quatro membros fundadores do Chaplin-Club tinham a clara intenção de fortalecê-lo institucionalmente (SANTOS, 2012, p.10).

A atividade do clube funcionava em conjunto com o periódico *O Fan*, definido por eles mesmos enquanto órgão oficial do cineclube. Por meio dele, os cineclubistas externavam as críticas acerca dos filmes que assistiam, além de informações teóricas sobre cinema. O espaço era também o próprio meio de divulgação do grupo. Entre as suas contribuições está o lançamento do filme *Limite*, de Mário Peixoto, em 1931.

Uma característica importante não só do Chaplin-Club, mas de grande parte dos cineclubes desse período, é o perfil dos cineclubistas. O Chaplin era formado por estudantes jovens do Rio de Janeiro, brancos, de classe média/alta e educação católica. Segundo Costa Junior (2015, p. 86), não havia entre eles a preocupação em ampliar seu público leitor, o debate se dava entre os seus iguais. O objetivo maior do grupo era justamente a inserção do cinema no debate intelectual brasileiro.

Apesar dessa inclinação elitista, esses grupos tiveram importância significativa, pois o debate instituído por eles foi um dos pilares para a construção do cinema enquanto linguagem. Entre as considerações discutidas nas exibições estavam, principalmente, a análise de elementos estéticos, o uso da câmera na construção da narrativa cinematográfica, a superioridade estética da imagem silenciosa, a noção de montagem – apresentada pelos cineastas russos – e, especialmente, a confirmação do diretor como o principal criador de uma obra cinematográfica (SANTOS, 2012, p. 38). Desse modo, considerando a ausência de escolas de cinema na época, e o fato de os cineclubistas estarem ali também para aprender a prática de cinema, esses clubes acabaram iniciando os primeiros cineastas brasileiros.

Nas décadas de 40 e 50, o movimento ganhou força com a criação do Clube de Cinema, fundado em 1940. Não demorou para que se entendesse que o cinema poderia servir também enquanto instrumento de educação, questão que impulsionou a Igreja Católica a mobilizar a criação e a interiorização de cineclubes, visionando uma base para doutrinação ideológica e/ou catequese. Em síntese, era um eixo de ação cineclubista no sentido de educar o olhar dos católicos em relação ao que era consumido, já que na década de 50, ir ao cinema era um hábito cotidiano para os brasileiros (SILVA, 2010, p.48).

No início da década de 1960, temos um aumento vertiginoso da atividade, que passou a ocupar também as cidades dos interiores dos estados. Entre algumas instituições importantes

estão o Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), em Belo Horizonte; a Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) e diversas outras iniciativas ao redor do país.

Izabel de Fátima Cruz Melo (2018) indica como a Bahia acompanhou esse movimento a partir da triangulação entre o Clube de Cinema da Bahia (CCB), o Grupo Experimental de Cinema (GEC) e as Jornadas de Cinema da Bahia nos anos 60 e 70, em Salvador – espaços que elaboraram uma formação cinematográfica que escapava ao circuito exibidor comercial. O CCB tem sua fundação, organizada por Walter da Silveira, acompanhado por Glauber Rocha, ainda nessa primeira fase cineclubista.

Em contraposição ao cinema das “estrelas” de Hollywood – que se consagraria como padrão em um período posterior -, forjava-se o cinema de “autor” e, por outro lado, esboçava-se, sobretudo após Rio 40 Graus, de Nelson Pereira dos Santos, a possibilidade de uma “autêntica” cinematografia nacional. E Glauber Rocha, como sabemos, se tornaria o grande nome do Cinema Novo no Brasil. Iniciou-se, nesse tempo, o ciclo do cinema baiano, mas não só; a Bahia se tornaria o cenário para inúmeros filmes brasileiros, entre eles, O Pagador de Promessas, vencedor do Palma de Ouro, em Cannes, em 1963 (BACELAR, 2006).

Já o segundo momento cineclubista acontece em um período muito particular da história brasileira, considerando que o país experimentava, ao mesmo tempo, a censura e uma efervescência cultural que atingiu do cinema às artes plásticas. A grande reviravolta se deu entre 1964, a partir do Golpe de Estado e o regime ditatorial instalado no Brasil, e 1968, com a promulgação do AI-5, ato institucional que controlava, entre outras coisas, a liberdade de expressão.

A música representa o principal meio de expressão nesse período. A criação do tropicalismo representou uma nova perspectiva de crítica e apreensão de uma realidade que mudava de forma intensa, com o desenvolvimento da indústria cultural, na estrada pavimentada pela modernização conservadora implementada pelos militares (MELO, 2009, p.30). No cinema, a maior parte dos cineastas estão voltados para o Cinema Novo.

A proposta do grupo de jovens era realizar um novo cinema, que desse conta das problemáticas sociais brasileiras, transformando-o em um vetor de reflexão e crítica, atribuindo-lhe uma nova função, diferente da diversão que alienaria o espectador da realidade. Era a possibilidade de fazer surgir na tela uma representação do Brasil “mais verdadeira”, diferente e acidamente desconstrutora das chanchadas da Atlântida e dos filmes da Vera Cruz, considerados pelos cinemanovistas como cópias mal realizadas do cinema hollywoodiano, as quais, mesmo com os esforços de modernização, sofriam com a precariedade técnica e temática (MELO, 2009, p.29).

A preocupação estética do movimento cineclubista move-se, então, para o segundo plano e dá lugar a um debate político, à luta contra a censura e ao fortalecimento da produção

e difusão de curtas-metragens autorais com temas nacionais. Vale ressaltar, ainda, que a maior parte dos cinemanovistas tinham formação cineclubista – em especial o seu maior expoente Glauber Rocha –, portanto, eram movimentos totalmente interligados.

Duas iniciativas são importantes nesse contexto: a primeira foi a criação do Mercado Paralelo (MP) do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), e a Dinafilme, distribuidora organizada também pelo CNC.

O MP se constituiu num esforço de estabelecimento de um mercado para o curta-metragem, independente do mercado tradicional do cinema, que não manifestava interesse por curtas metragens, e a despeito das iniciativas do Estado, seja pelas leis de obrigatoriedade ou pela atuação da Embrafilme. Por sua vez, a Dinafilme foi uma distribuidora organizada pelo CNC, que, substituindo o MP, tinha objetivos comuns, embora mais abrangentes (MELO, 2018, p.65).

Nesse sentido, os cineclubes se constituem enquanto um veículo importante não só de resistência à censura, mas de divulgação do cinema brasileiro, tendo em vista que representam uma alternativa ao monopólio do mercado comercial. A própria estrutura do movimento também se altera. Em linhas gerais, buscava-se dar aos cineclubes um caráter mais democrático, mais participativo e menos contemplativo. Incentivava-se a criação de cineclubes em comunidades, junto às associações de moradores, em associações de classe ou em sindicatos (COSTA JÚNIOR, 2015).

A Dinafilme instituiu seu Centro de Redistribuição em Salvador em março de 1977, funcionando a partir de características específicas do movimento cineclubista da Bahia:

1. Grande número de cineclubes, principalmente aqueles ligados a colégios e faculdades; 2. Funcionamento esporádico e irregular desses mesmos cineclubes, motivado por uma série de razões, entre as quais: a. Dificuldades financeiras; b. Carência generalizada de equipamento de projeção disponível na cidade; c. Vinculação desses cineclubes (de boa parte deles) a entidades com intensa atuação no movimento estudantil, o que ocasiona suspensão das atividades cineclubísticas em épocas de trabalho estudantil mais intenso; 3. Existência de um certo número de entidades não especificamente cinematográficas, o que as inclui dentro do mercado potencial a ser atingido pela DINA (Atuação do Centro de Redistribuição da Dinafilme de Salvador).

Na Bahia, o vínculo do Clube de Cinema com a UFBA trazia uma perspectiva de formalização do aprendizado ao realizar seminários, que confluíram ao longo dos anos de 1970 e 1980 com a conquista da abertura política e o crescimento da vida cultural estudantil (CARIBÉ, 2019). Nesse contexto, uma das figuras importantes foi o intelectual Luiz Orlando da Silva, responsável por coordenar uma rede de cineclubes que Caribé (2019) chama de

*cinema de terreiro*⁵. Sua atuação é relevante dentro do cenário do cinema baiano porque ele desenvolve, a partir da sua atuação nos movimentos negros e da própria herança de espectadorialidade da sua família, metodologias de mobilização e leituras de filmes em territórios negros.

O trabalho de Luiz Orlando está diretamente ligado às Jornadas de Cinema da Bahia. Foi lá que ele exerceu o seu primeiro ofício dentro do cinema, como bilheteiro, seguido da função de projecionista e, enfim, um dos responsáveis pelo trânsito de receber os filmes nas distribuidoras, levar na censura e sistematizar o acervo - foi assim que criou uma relação estreita com diversos tipos de distribuidoras, segundo Caribé (2019).

Em 1980, cria-se na FUNCEB, ou seja, a Fundação Cultural do Estado da Bahia, o setor de cinema do Programa de Ações Socioeducativas e Culturais para as Populações Carentes Urbanas (PRODASEC), no qual Luiz Orlando é convidado para atuar em um cineclube. O projeto que, inicialmente, visava projetar filmes em cinco bairros de Salvador, desembocou em oficinas de projeção que foram replicadas em diversas outras comunidades, escolas e organizações.

No findar do segundo ano de atuação o relatório do PRODASEC indica que esses locais geram 474 projeções para um público de 83.452 pessoas, um número que, somado aos 50 pontos de exibição registrados no ano de 1982, é considerável, enquanto as salas de cinema estão em declínio no país, mas ainda aquelas propensas às cinematografias presentes em círculos como as Jornadas e as crescentes salas de arte (CARIBÉ, 2019, p. 162).

Caribé (2019) aponta que, fora de Salvador, existiam ainda cineclubes em Ilhéus, Feira de Santana, Santa Maria da Vitória e Cachoeira. Segundo ele, Cachoeira é um território-chave, visto que na formação dos candomblés e do reggae no Brasil transcorreu o I Encontro Estadual de Cineclubes, organizado pela Comissão Pró-Federação de Cineclubes Baianos, entre março e abril de 1983. O evento circulou entre o centro da Urbis, a Rua da Feira, o teatro Arena de Jardim Grande e o distrito de Capoeiraçu, com a Mostra de Filmes Mexicanos e Africanos, a Semana de Filmes Brasileiros, feiras de livros, teatros e shows musicais. No entanto, não foi a primeira vez que Cachoeira se mostrou enquanto um território propício para o cinema. Anos antes, a cidade já havia abrigado diversas iniciativas relacionadas à sétima arte.

⁵ Pedro Caribé organizou um museu digital do cinema negro em Salvador e Recôncavo, a partir do acervo e biografia do cineclubista e militante Luiz Orlando. Pode ser conferido em: cinemadeterreiro.com.

1.2 A cidade heroica enquanto território de cinema

Para traçar uma história de Cachoeira com o cinema, faz-se necessário um recuo que nos posiciona antes da criação da UFRB e, por consequência, do próprio cineclubes. A primeira exibição cinematográfica na cidade aconteceu em 1899, por meio do Cinema Edson, um projeto de cinema itinerante criado em Salvador. A primeira casa de cinema foi instalada em 1914, o Cine Elegante. Era um espaço luxuoso que, para além dos filmes, também incorporava a realização de festivais e outras modalidades artísticas. As atividades eram divulgadas na imprensa local.

(...) Foi realizada [na] noite de terça-feira ultima, no Elegante, a encantadora sorée litero-artisitica dedicada às gentis demoiselles cachoeiranas. Neste luxuoso cinema que na mencionada noite se achava lindamente engalanado, um auditório selecto e numerosíssimo se acotovelava á espera do desenrolamento da sumptuosa festa que naquele instante se effectuava, quando em frente de uma falange de intelletuaes cachoeiranos surgiu á scena do sr. Leonidio Rocha que pronunciou um discurso de agradecimento a Gastão Vasco. Em seguida recitaram primorosos versos de sua lavra os inteligentes poetas Sabino de Campos e Aristides Rabello, recitando Augusto Azevedo uma bella poesia de Guerra Junqueiro e Luiz Regis uma formosa tradução de François Coppée pelo festejado poeta cachoeirano Pacheco de Miranda Filho, sendo ao terminar todos estes distinctos moços delirantemente applaudidos. Tambem leu uma bellissima palestra literária o intelligente cultor das letras sr. Maciel Junior, 12 O Social. Cachoeira, 8 de maio de 1915. p 03. 5 colhendo um successo admiravel. Tomaram parte ainda nesta magnifica funcção o comico por excellencia Le Choclat, Les Chocorizo, Les Salinava e a apreitada philarmonica Lyra Ceciliana que executou com maestria empolgantes trechos de bôa musica. Um bem organizado serviço de gelados e bonbons foi offerecido ao bello sexo e foi tirado instantâneos para a A Noticia pelo seu photographo (*Pequeno Jornal: Cachoeira*, 6 de junho de 1915. p. 03. *Apud ANDRADE*, 2015).

O Cine Elegante teve vida curta e suas atividades foram substituídas em 1919, por outra casa de exibições que também teve um período curto de funcionamento, tendo sido destruída por um incêndio pouco tempo depois da sua abertura. Em 1923, foi inaugurado o Cine Teatro Cachoeirano, mais uma vez se constituindo em um espaço que não se restringe à exibição de filmes: a partir da exibição de peças teatrais, manifestações civis e religiosas, etc., se constituiu em um dos principais centros de entretenimento e lazer da sociedade cachoeirana entre as décadas de 1920 e 1930 (ANDRADE, 2015, p. 5).

Nota-se que o cinema em Cachoeira surgiu como um verdadeiro espetáculo. Ao contrário da proposta global, de criação de um entretenimento das camadas populares, o cinema cachoeirano em suas primeiras décadas de funcionamento, serviu as pessoas mais abastadas da cidade e aqueles que possuíam um nível de escolaridade elevado, funcionando como um mecanismo de exclusão das camadas populares. Neste contexto, o simples ato de ir ao cinema era considerado um elemento de distinção social (ANDRADE, 2015).

O perfil do espaço só vai mudar a partir da década de 50, quando o prédio é arrendado por uma companhia de cinema chamada Cine Glória, sendo reinaugurado em 1952, como Cine-

teatro Glória. O lugar passa a abrir as portas para um público mais amplo, passando a abrigar também as camadas populares de Cachoeira e das cidades vizinhas. Esse processo de popularização, que desagradou a elite cachoeirana, foi se moldando aos poucos para contemplar todos os públicos.

Esses mecanismos de distinção no interior do cinema se explicitam na organização da programação, onde as atrações e os dias são direcionados a públicos distintos, onde os dias e horários mais nobres eram direcionados a “classe nobre” da cidade, já os dias de semana era os “mais humildes”; na configuração da estrutura do próprio espaço, onde existem cadeiras reservadas a uma elite da cidade e aqueles que ocupavam cargos de importância, a exemplo do delegado da cidade, ficando as cadeiras laterais reservadas ao novo público, como expressa um dos entrevistados: “Lá em cima tinha a cadeira para os delegados que era separado. Tinham os lugares separados no cinema, as laterais que era tipo, geral” (ANDRADE, 2015, aspas do autor).

Andrade (2015) aponta que o cinema, juntamente com o clube particular conhecido como A Desportiva, era o único espaço de entretenimento da cidade. No seu período de maior funcionamento, o espaço contou com shows de nomes como Ângela Maria e Luiz Gonzaga, exibiu partidas de futebol, peças de teatro infantis e adultas, além dos filmes clássicos de caubói e romances como *E o Vento Levou* (1939). É importante destacarmos isso porque, mesmo com a sua decadência, em 1993, o espaço durou tempo o bastante para fazer parte da criação de uma cultura fílmica, em Cachoeira, que ia muito além de assistir filmes. Era um lugar de sociabilidade, de discussões e encontro para a população cachoeirana.

Nas décadas de 1970 e 1980, houve ainda eventos significativos para a nossa discussão. Segundo a Cartografia do Cinema do Recôncavo⁶, em junho de 1975, aconteceu a I Mostra de Filme Super-8, realizada pelo Foto Cine Clube da Bahia⁷ e pela Galeria de Arte Amanda Costa Pinto, com a colaboração da Coordenação Central de Extensão da UFBA, do Instituto Goethe e da Bahiatursa. A mostra fazia parte do Festival de Inverno de Cachoeira, promovido pela Prefeitura, e era parte de um projeto do Foto Clube de interiorizar a cultura.

O III Encontro da Federação Nordeste de Cineclubes teve uma mesa redonda realizada em Cachoeira, em 1976, juntamente à uma exposição de cartazes de cinema. O evento fez parte do Programa de Desenvolvimento Cultural e Artístico de Cachoeira, da UFBA, em colaboração

⁶ Projeto de pesquisa produzido por Camila Gregório, Iago Cordeiro Ribeiro e Alex Antônio, sob orientação de Cyntia Nogueira. A pesquisa catalogou, até o momento, mais de 130 filmes, produzidos desde 1923 até 1989 em 21 municípios, são eles: Cabaceiras do Paraguaçu, Cachoeira, Castro Alves, Conceição do Almeida, Cruz das Almas, Dom Macedo Costa, Governador Mangabeira, Maragogipe, Muniz Ferreira, Muritiba, Nazaré das Farinhas, Salinas das Margaridas, Santo Amaro, Santo Antônio de Jesus, São Félix, São Felipe, São Francisco do Conde, São Sebastião do Passé, Sapeaçu, Saubara e Varzedo.

⁷ O clube surgiu em 1967, filiado à Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, que tinha como presidente um dos seus fundadores, o jurista José Mário Peixoto Costa Pinto. A sede inicial do clube foi na Galeria Bazarte, que ficava no Politeama de Cima, centro de Salvador (FATH, 2012).

com o MEC. De acordo com nota publicada na Tribuna da Bahia (1976), houve uma discussão importante sobre os rumos do movimento cineclubista no município.

Como principal reivindicação, os universitários cachoeiranos pediram ao prefeito que todo o equipamento cinematográfico - filmadores, projetores, filmes -, de posse do Foto-Cineclube, fique acessível a todos que queiram realizar uma atividade cinematográfica. O representante universitário Luiz Araújo afirmou que até o momento os membros do Foto-Cineclube promoveram uma “elitização do movimento cineclubista” [...] Esclarecendo sobre o que um cineclube deve ter como meta, Guido Araújo disse que “a atividade cineclubista visa fundamentalmente o cinema nacional. Os problemas estéticos e os filmes estrangeiros são secundários em nossos objetivos” (*TRIBUNA DA BAHIA*, 13 de dezembro de 1976).

Em 1978, é realizada a VII Jornada Nordestina de Cineclubes, organizada pela Federação Nordeste de Cineclubes, com a coordenação do Clube de Cinema de Cachoeira e colaboração da Associação Baiana de Cinema. As atividades foram realizadas no Colégio Estadual da Cachoeira. Discutiu-se a prática cineclubista, o combate à censura, o atentado ao jornal *Em Tempo* e a edição de uma revista dos cineclubes nordestinos (nota no Jornal IC n° 192 03/09/1978, *apud* Cartografia do Cinema no Recôncavo).

Por sua vez, 1983 e 1984 foram os anos em que Cachoeira recebeu as Jornadas de Cinema da Bahia. Segundo Guido Araújo (2012), então organizador das Jornadas, a ideia surgiu a partir de uma viagem que teria acontecido em 1982. A XII Jornada Brasileira de Curta Metragem aconteceu em setembro de 1983, com o apoio de Thomas Farkas - fotógrafo, dono da *Fotoptica* - que colaborou com uma tela cinematográfica; o distribuidor Aquiles Mônaco, que viabilizou o equipamento para projeção em 35mm; além do apoio da Prefeitura, do museu, das pousadas e restaurantes que se mobilizaram para receber os participantes do evento.

A abertura contou com a exposição “Retratos do Brasil em Curta Metragem”, no Museu do IPHAN, e a primeira sessão de curtas no Cine Astro, atual Cine Theatro Cachoeirano. A composição do júri da premiação contou com nomes como João Ubaldo Ribeiro, Orlando Fassoni, e Jurema Penna, além do diretor estadunidense Lionel Rogosin, o homenageado da edição.

A XIII edição, no ano seguinte, foi marcada pelo surgimento do Prêmio Paulo Emílio Salles Gomes, instituído pela Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo. Entre os nomes importantes do júri estavam Denoy de Oliveira, diretor, ator, roteirista e músico paraense; e Fernando Coni Campos, cineasta baiano, nascido no Recôncavo Baiano. Segundo Araújo (2012), a sessão mais marcante aconteceu na abertura da Mostra Cachoeirana, com a exibição do filme *O Mágico e o Delegado*, de Fernando Coni Campos.

A exibição de “O Mágico e o Delegado” durante a Jornada foi um acontecimento memorável. Poucas vezes presenciei o Fernando tão feliz como naquela noite

presenciando a reação viva do público, grande parte figurantes e atores do filme, quando eles próprios apareciam na tela. Foi um espetáculo de encantamento indescritível (ARAÚJO, 2012).

Além disso, tomamos nota ainda da existência do *Cineclube Terra em Transe*, do qual a pesquisa não obteve mais informações, mas estava presente na lista de entidades que exibiam filmes do acervo da Dinafilme a partir de 1977, de acordo com documento da própria Dina.

Desse modo, falando sobre os filmes, a Cartografia aponta que o primeiro filme rodado em Cachoeira foi *Brasil Pitoresco: Viagens de Cornélio Pires*, realizado em 1925 pelo folclorista e escritor Cornélio Pires. O filme mostra sua viagem pelo rio Paraguaçu, passando por Cachoeira, São Félix, Feira de Santana e Santo Amaro. Em 1960, é lançado, ao que se sabe, o primeiro filme de ficção gravado no Recôncavo, o longa-metragem *Bahia de Todos os Santos*, de Trigueirinho Neto.

Em 1963 é gravado, em Cachoeira e São Félix, o longa de ficção *A Montanha dos Sete Ecos*, dirigido pelo português Armando de Miranda – filme que contou com a participação da população das duas cidades, mas foi impedido de ser exibido pelo regime militar. Em 1966, Ney Negrão e Álvaro Perez gravam *Cachoeira, Cidade do Recôncavo*; em 1975, Geraldo Sarno grava *Segunda-feira e Espaço Sagrado*. O segundo filme foi realizado em um terreiro de candomblé e contou com uma participação intensa da comunidade – a iluminação da obra é assinada por um dos moradores, Arnol Conceição. No mesmo ano, Aginaldo “Siri” Azevedo filma *As Phylarmônicas*, tornando-se o primeiro diretor negro a dirigir um filme no Recôncavo. Em 1976, o português Manoel da Silva Lobo grava, em Super-8, o filme *Cachoeira, Cidade Heroica*; Entre 1985 e 1986, Nelson Pereira dos Santos grava *Jubiabá*, adaptação do livro homônimo de Jorge Amado.

Em outras palavras, ao levarmos em consideração a máxima de que “cinema é mais que filme” (MELO, 2008), Cachoeira já é um território de cinema muito antes de se pensar em fazer filmes na região. A cidade estava presente em grande parte dos circuitos que visavam interiorizar a cultura baiana. A população cachoeirana, por sua vez, desenvolveu o hábito de consumir cinema muito cedo e, posteriormente, quando o município se tornou paisagem de curtas e longas metragens baianos, esta passou a pensar também sobre os modos de produção e representação dessa arte. Isso nos dá pistas de que, quando o curso de cinema chega na região, representa um resgate e a consolidação desse legado.

1.3 Panorama inicial: Caixa Anjo Negro (2010-2011)

Para celebrar o primeiro ano de atividades do grupo, bem como criar um registro físico da memória dessa trajetória, o cineclube lança, em 2013, a *Caixa Anjo Negro: Cineclube Mário Gusmão 2010-2011*, um compilado das experiências construídas pelo grupo no seu primeiro ano de existência. Integram a caixa quatro DVDS com 43 curtas baianos – curadoria realizada para a mostra *Curtas Baianos – um panorama*; um encarte educativo para professores do ensino básico; e um catálogo com 27 críticas produzidas por estudantes e professores dos cursos de Cinema e Audiovisual, Comunicação e Ciências Sociais do Centro de Artes, Humanidades de Letras da UFRB.

As críticas reproduzidas no catálogo resultaram das sete mostras que ocorreram nesse primeiro ano: *Mário Gusmão: o anjo negro da Bahia*; *Clássicos do Cinema na Bahia*; *Diretores Brasileiros Contemporâneos*; *Sessão Especial CachoeiraDoc*; *Novos Curtas Brasileiros (2009-2010)*; *Curtas Baianos – um panorama (1953-2010)* e *Antônio Pitanga e o Ciclo Baiano*.

Quadro 1: Filmes exibidos no primeiro ano

Mostras	Filmes exibidos
Mostra Gusmão: o anjo negro da Bahia	O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (Dir. Glauber Rocha, 1969); Mário Gusmão: o Anjo Negro da Bahia (Dir. Élson Rosário, 2005); Troca de Cabeça (Dir. Sérgio Machado, 1993); O Anjo Negro (Dir. José Umberto, 1972); O Caipora (Dir. Oscar Santana, 1964); Dona Flor e Seus Dois Maridos (Dir. Bruno Barreto, 1976)
Clássicos do Cinema na Bahia	SuperOutro (Dir. Edgard Navarro, 1989); Meteorango Kid, o herói intergaláctico (Dir. André Luiz Oliveira, 1969); Caveira My Friend (Dir. Álvaro Guimarães, 1970); Tocaia no Asfalto (Dir. Roberto Pires, 1962); O Mágico e o Delegado (Dir. Fernando Coni Campos, 1983)
Diretores Brasileiros Contemporâneos	Terra Estrangeira (Dir. Walter Salles, 1995); Baile Perfumado (Dir. Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1996); Durval Discos (Dir. Ana Muylaert, 2002); Madame Satã (Dir. Karin Ainouz, 2002); Cinema, Aspirinas e Urubus (Dir. Marcelo Gomes, 2005)

Sessão Especial CachoeiraDoc	Viramundo (Dir. Geraldo Sarno, 1964/1965); Viva Cariri! (Dir. Geraldo Sarno, 1970); Eu Carrego Um Sertão Dentro de Mim (Dir. Geraldo Sarno, 1980)
Novos Curtas Brasileiros (2009-2010)	Flash Happy Society (Dir. Guto Parente, 2009); Handebol (Dir. Anita Rocha da Silveira, 2010); Ensaio de Cinema (Dir. Allan Ribeiro, 2009); Faço de Mim o Que Quero (Dir. Petrônio Lorena e Sérgio Oliveira, 2010); Recife Frio (Dir. Kleber Mendonça Filho, 2009); Dias de Greve (Dir. Adirley Queirós, 2009); Zigurate (Dir. Carlos Eduardo Nogueira, 2009); A Casa dos Mortos (Dir. Débora Diniz, 2010); Supermemórias (Dir. Danilo Carvalho, 2010); Avós (Dir. Michael Wahrmann, 2009); Fantasmas (Dir. André Novais, 2009), Perto de Casa (Dir. Sérgio Borges, 2009); Bailão (Dir. Marcelo Caetano, 2009)
Curtas Baianos – um panorama (1953 – 2010)	Ogodô Anos 2000 (Dir. Marcondes Dourado, 1996); Como Uma Onda no Mar (Dir. Marcondes Dourado, 1998); Navarro (Dir. Marcondes Dourado, 1999); Erotismo (Dir. Marcondes Dourado, 2005); Doido Lelé (Dir. Ceci Alves, 2008); Carreto (Dir. Cláudio Marques e Marília Hughes); Nego Fugido (Dir. Cláudio Marques e Marília Hughes, 2009); Cães (Dir. Adler Paz e Moacyr Gramacho, 2008); O Sarcófago (Dir. Daniel Lisboa, 2010); Vadição (Dir. Alexandre Robatto, 1954); Um Dia na Rampa (Dir. Luis Paulino dos Santos, 1960); Comunidade do Maciel – há uma gota de sangue em cada poema (Dir. Tuna Espinheira, 1973); O Capeta Carybé (Dir. Agnaldo Siri Azevedo, 1996); Bahia (Dir. Mônica Simões, 1999); Adeus Rodelas (Dir. Agnaldo Siri Azevedo, 1990); Memórias de Deus e o Diabo em Monte Santo e Cocorobó (Dir. Agnaldo Siri Azevedo, 1984); Porta de Fogo (Dir. Edgard Navarro, 1984); O Anjo Daltônico (Dir. Fábio Rocha, 2005); Carro de Boi (Dir. Nicolas Hallet, 2007); Sob o Ditame de Rude Almajesto: Sinais de Chuva (Dir.

	<p>Olney São Paulo, 1976); 1978 – Cidade Submersa (Dir. Caetano Dias, 1978); Anil (Dir. Fernando Belém, 1990); Brabeza (Dir. José Umberto Dias, Robinson Roberto Sales Barreto, 1978); Silent Star (Dir. Alexandre Guena, 2009); Agosto (Dir. Wallace Nogueira, 2010); Sensações Contrárias (Dir. Jorge Alencar, 2007); O Pátio (Dir. Glauber Rocha, 1959); Vermelho Rubro do Céu da Boca (Dir. Sofia Federico, 2005); 29 Polegadas (Dir. Bernard Attal e Joselito Crispim, 2004); 10 Centavos (Dir. César Fernando de Oliveira, 2007); Rádio Gogó (Dir. José Araripe Júnior, 1996); Mr. Abrakadabra (Dir. José Araripe Júnior, 1996); Gato Capoeira (Dir. Mário Cravo Neto, 1979); Ogodô Anos 2000 (Dir. Marcondes Dourado, 1996); Capitália (Dir. Danillo Barata e Ayrson Heráclito, 2004); Barrueco (Dir. Danillo Barata e Ayrson Heráclito, 2004); Alice no País das Mil Novilhas (Dir. Edgard Navarro, 1976) ; Exposed (Dir. Edgard Navarro, 1978); O Rei do Cagaço (Dir. Edgard Navarro, 1979); Lin e Katazan (Dir. Edgard Navarro, 1979); Na Bahia Ninguém Fica de Pé (Dir. Edgard Navarro, José Araripe Júnior e Pola Ribeiro, 1980).</p>
Antônio Pitanga e o Ciclo Baiano	Bahia de Todos os Santos (Dir. Trigueirinho Neto, 1960); A Grande Feira (Dir. Roberto Pires, 1961); Barravento (Dir. Glauber Rocha, 1961)

Destacamos a mostra “Curtas Baianos – Um Panorama (1953-2010)”, tendo em vista que foi justamente a escolhida pelo grupo para o encarte educativo direcionado aos educadores, o que nos permitiu delinear as concepções formadoras do cineclube naquele momento. O encarte foi fruto de uma parceria com o Quadro a Quadro, outro projeto de extensão da universidade que tem como objetivo promover o visionamento crítico de imagens audiovisuais desde a educação infantil, além da apropriação da linguagem audiovisual como mais uma forma de expressão. As atividades se dividem em oficinas para professores (as), crianças e jovens; cineclube e grupo de estudos.

O encarte é dividido da seguinte forma: um texto de apresentação do projeto, escrito por Ana Paula Nunes, coordenadora do Quadro a Quadro, e os oito programas exibidos. Cada programa, por sua vez, apresenta a sessão “Filmes”, em que as obras são listadas junto com um texto informativo sobre a curadoria; e a sessão “Caminhos Pedagógicos”, em que são sugeridas estratégias de organização das mostras com os estudantes. Além disso, todas as páginas contam com ilustrações desenvolvidas para o próprio projeto, a partir de uma parceria com o Duas Quadras, grupo de pesquisa em comunicação visual da UFRB.

Figura 3: Encarte para Educadores (as): Projetando Ideias



Cineclube Mário Gusmão - 2013

Nesse primeiro momento, o cineclube tentava engajar o público por meio de uma atividade intensa, com até duas sessões por semana, na medida em que buscava consolidar a própria identidade enquanto um espaço de cinema brasileiro. Essa característica descentralizava a discussão sobre a defesa do cinema nacional feita pelo movimento cineclubista nas capitais, ao passo em que também se tornou um limite para o grupo.

A gente tinha uma discussão sobre como é que o cineclube podia tratar de outros temas que não fossem só a história do cinema brasileiro, né, e aí nisso tinha essa coisa

da relação com a cidade, né, a gente falava assim “poxa, quando a gente fala de história do cinema brasileiro, a gente tá falando de uma certa seleção de filmes, né, que tratam de certos temas e que... a cidade de Cachoeira não se enxerga nesses filmes, né?” (MUNIZ, 2022, aspas do autor).

Essas discussões engajaram o cineclube em um movimento de busca pela memória, numa pesquisa intensa em torno dos filmes produzidos no Recôncavo. Exemplo simbólico desse movimento foi a busca pelo filme *A Montanha dos Sete Ecos* que, embora o cineclube nunca tenha conseguido exibir, esteve em pauta durante anos dentro do grupo. Assim, encontramos nesse período obras que estavam inseridas no contexto do território, seja pelo espaço de produção, pelo elenco envolvido ou pelo tema retratado.

Essas primeiras mostras ilustram qual era a proposta formadora do cineclube e como ela se desenvolveu nesses primeiros anos. Uma característica importante é a escolha pelo cinema baiano, que por si só já o diferencia dentro do cenário cineclubista. Sendo assim, o projeto se consolida enquanto um canal para esse segmento. A partir daqui, investigaremos o percurso pelo qual o CMG tornou-se um espaço essencialmente voltado aos Cinemas Negros.

1.4 5x Cinema Negro Brasileiro: a entrada de Larissa Fulana de Tal

Larissa Fulana de Tal esteve no cineclube em dois momentos importantes, ainda na sua primeira fase. Ela esteve ao lado dos primeiros integrantes quando o cineclube ainda estava no lugar das ideias. Depois, Fulana de Tal acaba tomando outro caminho, junto ao Quadro a Quadro, e só volta para o CMG quando ele já está completamente formado, permanecendo entre os anos de 2011 e 2013.

Ela foi bolsista PIBEX e, segundo Cyntia, uma das responsáveis por trazer o debate racial para o grupo. Uma das criadoras do Tela Preta, coletivo de cinema preto surgido na UFRB, e integrante do Akofena, núcleo de discussões sociais e raciais também criado por estudantes, Larissa propôs a mostra **5x Cinema Negro Brasileiro** em 2011. O projeto levou uma homenagem ao ator e cineasta Zózimo Bulbul, com uma crítica dela ao curta *Alma no Olho* (1973).

A programação aconteceu em cinco dias, todos em novembro. Na entrevista realizada com a cineasta, ela chamou atenção para o fato de sempre ser chamada para compor curadorias de mostras com temática racial, justamente por ter se colocado nesse lugar de pautar a presença negra nas telas em todos os espaços possíveis. Esse também foi um tema pautado por Thamires, que disse ter passado a reivindicar a curadoria de mostras que não necessariamente falassem de raça.

A primeira sessão realizou-se na Praça da Aclamação, em Cachoeira. Foram exibidos o curta *Samba no Trem* (2005) de Zózimo Bulbul e *5x Favela – agora por nós mesmos* (2010), de Cacau Amaral, Cadu Bacellos, Luciana Bezerra, Manaira Carneiro, Rodrigo Felha, Wagner Novais e Luciano Vidigal. Produzido por Carlos Diegues e Renata de Almeida Magalhães, *5x Favela* baseou-se no filme homônimo realizado em 1962. Dessa vez, o longa foi construído pelo olhar dos próprios moradores de favelas do Rio de Janeiro – estudantes de oficinas de capacitação - que dirigiram, escreveram e conceberam a ideia do filme. A produção traz cinco curtas-metragens, cada um com cerca de vinte minutos.

Samba no Trem, salientamos, mantém o mesmo compromisso do registro a partir de um olhar negro no Rio de Janeiro. O curta documenta a celebração do Dia Nacional do Samba, no trem que sai da Central do Brasil em direção a Oswaldo Cruz, com os vagões lotados de rodas de sambas diferentes. A câmera transita por todos os espaços e Zózimo se assume enquanto personagem à medida que vai encontrando amigos e os entrevistando.

Em meio a figuras como Paulinho da Viola, Beth Carvalho, Teresa Cristina, Luiz Carlos da Vila e muitos outros, o filme extrapola os limites da documentação, o que, de início, demonstrava ser um registro da festa enquanto evento, deságua numa coleção de depoimentos e imagens que contam a história do samba, reivindicam sua importância dentro da cultura carioca e brasileira, e destacam as personalidades negras por trás da sua criação. Não à toa, o curta é dedicado ao sambista Paulo da Portela, pioneiro das escolas de samba.

É a partir desse coro que o cineasta constrói um discurso de resistência que tem como foco a celebração da cultura negra e seus costumes. As falas construídas pelos personagens ressaltam a importância do mantimento dessas ações enquanto um ato de luta por espaço e memória. Além disso, voltamos à questão da margem: o subúrbio registrado por Zózimo é o subúrbio resistente. Aquele que é ocupado por negras e negros que, a partir dessa posição, reivindicam seu lugar de poder, como ressalta Monarco, sambista integrante da Velha Guarda da Portela:

Aqui que é o lugar para se festejar samba. Não é em lugares caros, que o samba é pé no chão, o samba não tem dinheiro, o sambista é humilde, é pobre. Não adianta fazer Dia Nacional do Samba no Copacabana Palace (MONARCO, 2005).

No segundo dia de mostra, no Auditório Fundação HANSEN-Bahia, foram exibidos *Aniceto do Império – em dia de alforria* (1981), de Zózimo, e *Cinderelas, Lobos e um Príncipe Encantado* (2008), do cineasta Joel Zito Araújo.

Cinderelas, Lobos e um Príncipe Encantado é um documentário sobre turismo sexual no Brasil. O filme fala sobre mulheres que sonham em mudar de vida a partir da chegada do

“príncipe encantado”, o homem estrangeiro. O diretor ilustra o imaginário coletivo que foi construído acerca dos corpos das mulheres brasileiras: territórios disponíveis, em que se exalta uma hiperssexualização camuflada de liberdade sexual.

Na sequência, em *Aniceto do Império – em dia de alforria*, Zózimo faz mais uma celebração à cultura negra. O curta documenta a história de Aniceto de Menezes, um dos responsáveis pela fundação da escola de samba Império Serrano, compositor e sambista. Logo no início, lê-se que o filme é dedicado a Zumbi dos Palmares e todos os quilombolas mortos e vivos, enquanto Aniceto sobe as ruas do morro. “Salve a Serrinha! Hoje é Império Serrano!”, ele grita enquanto cumprimenta os moradores e apresenta o lugar. O próprio Aniceto narra sua história, a das escolas de samba Prazer da Serrinha e Império Serrano, do seu trabalho no Cais do Porto e do Sindicato da Resistência.

São duas as principais características que fazem do filme uma obra de relevância para os Cinemas Negros. A primeira retoma a questão da territorialidade. No curta, o espaço sob o olhar de quem o conhece e o vive enuncia-se. Constrói-se uma narrativa historiográfica sobre o território que está intrinsecamente ligada à história do negro no Brasil e sua importância política enquanto lugar de resistência pós-abolição.

A segunda questão diz respeito à subjetividade que é conferida à figura do personagem. Zózimo escolhe trabalhá-la a partir de três vertentes: a da entrevista, em que escutamos a visão dele sobre sua vida e assistimos a sua relação com a cidade e a comunidade; as imagens do passado, fotos em preto e branco de Aniceto nas escolas de samba; e por fim, a cena em que ele se apresenta no palco para uma plateia que o reverencia. Juntas, as imagens compõem um registro documental do sambista como uma personalidade, além de resgatar uma memória da cultura afro-brasileira.

A terceira exibição, também no auditório, apresentou os filmes *Alma no Olho* (1973), de Zózimo Bulbul e *Terra Deu, Terra Come* (2010), de Rodrigo Siqueira. *Terra Deu, Terra Come* acompanha a representação do enterro de João Batista, um homem que morreu de velhice aos 120 anos, no Quilombo Quartel do Indaiá, na cidade de Diamantina, em Minas Gerais. O funeral é comandado por Pedro de Aleixina, um dos últimos cantadores de vissungo – cantigas entoadas por escravizados africanos, em dialeto benguela, para carregar os mortos pelas periferias de Diamantina e São João da Chapada e Serro.

O curta *Alma no Olho* (1974), exibido no mesmo dia, como foi dito anteriormente, é um marco para o movimento de Cinema Negros. O curta tem onze minutos de duração e é um retrato da história do negro através do corpo de Bulbul. Da escravidão à diáspora, ele interpreta a narrativa em um fundo branco, com elementos de cena como correntes, óculos e diferentes

roupas. Dito isto, nos abstermos de fazer uma análise aprofundada sobre o filme, ou mesmo sobre Zózimo, porque acreditamos que esse caminho foi contemplado pelas autoras e autores que nos referenciaram até aqui. É o caso de Carvalho (2012), Oliveira (2016) e Souza (2020).

Elencamos a exibição do filme como um marco porque, segundo Souza (2020), ele faz parte da crescente retomada e reapropriação da obra de Zózimo em catálogos, exposições e mostras recentes de Cinemas Negros no Brasil.

Alma no Olho (1974), o cine-exorcismo de Zózimo Bulbul, funda o gesto transformador que nos permite pensar a relação entre negritude, imagem e cinema no seio de uma experiência histórica de profunda invisibilidade. A partir dessa obra, Zózimo cava com seu próprio corpo o território fílmico negro no cinema. Em sua obra e vida, o autor inaugura um espaço ainda inexistente no Brasil, um território filosófico novo em que podemos fruir imagens, tomar o olhar, e mirarmos juntos a experiência imagética negra na diáspora, com suas conformações históricas, sensíveis e simbólicas (SOUZA, 2020, p.15).

Ainda falando sobre a mostra, a quarta sessão ocorreu no Terreiro Guarani-Oxossi, no Alto do Rosarinho. Foi exibido o longa-metragem *O Jardim das Folhas Sagradas* (2010), de Pola Ribeiro, seguido de um debate com o ator Antônio Godi. Enxergamos esse como um dos momentos mais importantes da mostra, considerando principalmente dois aspectos. O primeiro diz respeito à materialidade de uma das propostas do cineclube: fazer com que as sessões ultrapassassem os muros da universidade, envolver a comunidade no projeto.

A escolha de exibir o filme dentro do terreiro, para além de um diálogo direto com o próprio objeto fílmico, colabora para a estruturação do cineclube enquanto um projeto consciente das potencialidades do local onde nasce, e que se pretende construir em parceria com o seu entorno. Além disso, um aspecto relevante foi a presença do ator na exibição, pois abre uma possibilidade de diálogo que não é possível somente com os cineclubistas: a de se discutir a produção do filme e os processos pelos quais ele foi realizado.

Figura 4: sessão no Terreiro Guarani-Oxóssi



Cineclube Mário Gusmão – 2011

Por fim, foram exibidos no Auditório do Cahl os curtas *Pequena África* (1973), de Zózimo Bulbul, e *Bróder* (2010), de Jeferson De. A escolha é simbólica, pois coloca lado a lado um dos pioneiros dos Cinemas Negros e aquele que lançou o seu manifesto.

Bróder, primeiro longa-metragem de Jeferson De, narra o reencontro de três amigos que viviam no Capão Redondo, na periferia de São Paulo. Um deles tornou-se jogador de futebol e vive na Espanha, outro saiu do bairro com a companheira, e o protagonista, Macu, é o único que continua morando naquele espaço. O filme se passa em um dia, durante o aniversário de Macu, entre tensões do personagem com a criminalidade do bairro, o cotidiano da favela e os dramas familiares.

Com isso, fechando a homenagem a Bulbul, seu último filme exibido é *Pequena África*, no que talvez seja a obra em que fique mais evidente o seu esforço de cuidar da memória da população negra. O curta apresenta a Praça XI, a Central do Brasil, Gamboa, Saúde e o bairro de Santo Cristo, região do Rio de Janeiro que nos idos de 1850 até 1920 era conhecida como “Pequena África”, uma vez que era um lugar habitado por ex-escravizados durante o período imperial e depois.

Esses territórios são apresentados de forma quase didática por seus personagens: uma tia que conta a história da sua família para o sobrinho, o próprio neto que narra o espaço em que vive, uma conversa emblemática entre três gerações – uma garota, um garoto e um senhor - sobre aquele lugar e a falta de incentivo público para sua melhor estruturação. Aqui, ficção e documentário se misturam para fazer um registro da territorialidade que foi construída naquele espaço ao longo dos anos. Dito isto, por meio da história oral, entendemos como esse território surgiu e se desenvolveu, como viviam as populações negras que ali chegaram e como elas mesmas criaram novas formas de habitar.

Consideramos que a mostra foi um pontapé para o início das discussões sobre Cinemas Negros dentro do cineclube. Duas particularidades foram fundamentais nesse processo: os lugares nos quais as sessões ocorreram, numa busca por descentralizar as exibições; e a homenagem a Zózimo, que sozinha já traria questões essenciais à mostra. Um ponto caro à nossa pesquisa é que, segundo Oliveira (2016), Bulbul é uma das referências centrais para a juventude negra que se aventura a fazer cinema no país.

Ele permanece como uma referência fundamental para uma geração de realizadores e realizadoras negras que começam a produzir filmes a partir da década de 2010. É uma geração que, de um modo geral, se forma ainda no âmbito universitário ou dos cursos livres em cinema e que reconhecem no realizador carioca uma referência fundamental para suas obras e ações (OLIVEIRA, 2016).

Ainda segundo Oliveira (2016), ele é um dos responsáveis pela revitalização dos Cinemas Negros no país no final da década de 2000, visto que foi este o criador do Centro Afrocarioca de Cinema e do Encontro de Cinema Negro, que atuavam diretamente na construção de um diálogo entre o Brasil e o continente africano por meio do audiovisual.

Para além dessas particularidades da mostra, ela foi também a primeira em que Larissa esteve envolvida efetivamente. Entendemos que ela não foi a responsável por trazer o debate para o grupo, pois estamos falando de um espaço de trocas coletivas, com várias cabeças pensando juntas. Ainda assim, não podemos ignorar o impacto desses estudantes negros para o cineclube nesse momento em que as discussões sobre raça ainda eram incipientes, ao passo em que projeto também se tornou um lugar seguro para que eles expressassem os seus incômodos.

De forma geral, minha presença na universidade se deu, se desenhou muito por esse embate sobre a presença negra no cinema. E aí eu acabei ficando inclusive tachada, né, nesse lugar de mulher preta que debate a mulher preta. Agora que eu tô me descolando dessa imagem porque a gente começa a perceber que isso vai engessando o olhar sobre a gente. Eu falo sobre tantas coisas. Eu posso falar sobre criação, eu posso falar sobre montagem, e que isso pode entrelaçar, mas não pode ser determinante, né. Mas naquele momento, e naquele momento na universidade, eu praticamente ficava o tempo todo infernizando sobre a presença negra no cinema assim. Eu era muito... demarcava muito sobre isso. Então, praticamente, minha presença no cineclube, a minha presença em todos os espaços assim na universidade foi esse lugar de demarcar a presença negra (FULANA DE TAL, 2021).

As mostras seguintes continuaram seguindo a primeira linha do cineclube: cinema brasileiro e baiano. Ainda em setembro de 2011, realizou-se a **Mostra Cinema Policial Brasileiro**, com os filmes *Assalto ao Trem Pagador* (1962), de Roberto Farias; *Lúcio Flávio, passageiro da agonia* (1978), de Héctor Babenco; *O invasor* (2001), de Beto Brant; *Máscara da Traição* (1969), de Roberto Pires, e *Tropa de Elite 2: O inimigo agora é outro* (2010), de José Padilha. Em outubro do mesmo ano, aconteceu a mostra com os filmes premiados do **Panorama Internacional Coisa de Cinema; Mostra CineCachoeira**, com cinco curtas brasileiros.

Em abril de 2012, aconteceu o **III Encontro Baiano de Estudos em Cultura - Diálogos Culturais: Cinema e Preservação**, em que foi exibido o filme *Redenção* (1958), de Roberto Pires. Entre maio e julho do mesmo ano, houve a **Mostra Elas Fazem Cinema**. Foram exibidos os filmes *A falta que me faz* (2009), de Marília Rocha; *Um céu de estrelas* (1996), de Tata Amaral; *Carlota Joaquina* (1995), de Carla Camurati; *Mutum* (2007), de Sandra Kogut; *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral; *Amélia* (2000), de Ana Carolina; e *Capitães da Areia* (2011), de Cecília Amado.

Já em 2013, entre março e maio, aconteceu a **Mostra Música para os Olhos**, com os filmes *Cartola - Música para os Olhos* (2006), de Hilton Lacerda e Lírio Ferreira, e *Noel por Noel* (1981), de Rogério Sganzerla. Mais adiante, entre julho e outubro, houve a **Mostra Cinema para os Ouvidos**, com os filmes *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman; *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade; *Jango* (1984), de Silvio Tendler; *Aboio* (2007), de Marília Rocha; *Vou rifar meu coração* (2012), de Ana Rieper; *Nem Sansão, Nem Dalila* (1954), de Carlos Manga; *Amei um Bicheiro* (1952), de Jorge Ieli e Paulo Wanderley, e *A noite do espantalho* (1974), de Sérgio Ricardo.

Na **Mostra Recôncavo**, que aconteceu na *Quarta dos Tambores* em outubro de 2013, foram exibidos o clipe *Airosa Passeata* (2013), de Artur Dias; o curta *Samba de Roda* (2013), de Jefferson Parreira e Robson Moreira; *Domingos Preto* (2009), de Marcelo Rabelo e A Irmandade da Boa Morte (1981), de Alonso Rodrigues.

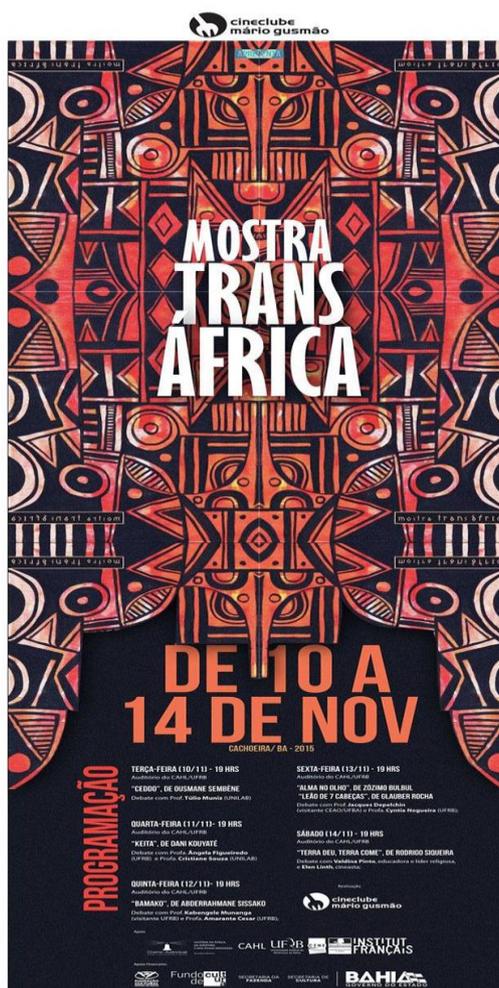
Entre junho e agosto de 2014, aconteceu a **Mostra Cinema Yemanjá**. Os filmes exibidos foram *O regresso de um aventureiro* (1966), de Moustapha Alassane; *Os cowboys são negros* (1966), de Sergi-Henri Moati; *Sudoeste* (2011), de Eduardo Nunes; *África sobre o Sena* (1957), de Mamadou Sarr e Paulin Vieyra; *As estátuas morrem* (1953), de Chris Marker e Alain Resnais; *Os panteras negras* (1968), de Agnès Varda, e *Os dias com ele* (2014), de Maria Clara Escobar.

Na **Mostra Infanto-juvenil I**, ocorrida entre junho e agosto de 2015, foram exibidos *Menino da Gamboa* (2014), de Pedro Perazzo e Rodrigo Luna; *Balú* (2014), de Paula Gomes, e *A bicicleta do vovô* (2012), de Henrique Dantas, no Colégio Estadual Rômulo Galvão, em São Félix, no Colégio Estadual de Cachoeira para alunos do Ensino Fundamental, e na Escola Montezuma. A mostra contou ainda com a exibição de *Uma história de amor e fúria* (2013), de Luiz Bolognesi, no Colégio Estadual de Cachoeira e no auditório do Cahl.

A **Mostra TransÁfrica** aconteceu em novembro de 2015. Foram exibidos os filmes *Ceddo* (1977), de Ousmane Sembène; *Keita! O Legado do Griot* (1995), de Dani Kouyaté; *Bamako* (2006), de Abderrahmane Sissako; *Alma no Olho* (1974), de Zózimo Bulbul; *Leão de Sete Cabeças* (1971), de Glauber Rocha, e *Terra Deu, Terra Come* (2010), de Rodrigo Siqueira. Há uma particularidade nessa mostra, pois é a segunda que centraliza “temas negros” na totalidade da sua programação. Manuela Muniz, ex-integrante do cineclube, conta que foi uma retomada às discussões sobre negritude dentro do cinema. De acordo com Muniz, já existia um desejo de construir uma mostra que não necessariamente fosse de filmes brasileiros, mas que dialogasse com a realidade de Cachoeira. A partir de uma disciplina de cinemas africanos, ministrada pela professora Amaranta Cesar, eles tiveram acesso a filmes que não eram comuns

na grade curricular do curso de cinema – a curadoria da mostra foi feita a partir do trabalho final da disciplina.

Figura 5: Programação Mostra TransÁfrica



Cineclube Mário Gusmão

O fato de que teve gente dedicada, empolgada, de que a identidade visual ficou bonita, que a divulgação foi feita com muito sangue no olho, e de que deu gente, de que teve gente pra debater os filmes, né, tinha pelo menos dois convidados por noite e foi uma sequência assim... Aí eu acho que isso deu uma acendida mesmo, né, no “poxa, o cineclube pode muita coisa, para além do cinema brasileiro, a gente pode inventar muita coisa” e pode não ser só um cineclube de cinema, né? Porque eu lembro que uma das... um dos limites do cineclube era isso: a gente exibe filme brasileiro. Aí a gente conseguiu assim, teve uma mostra que não fosse só de cinema brasileiro, mas que dialogasse com a realidade da cidade. Pelo menos as pessoas pretas que estavam na universidade se interessaram (MUNIZ, 2022).

Ainda nesse período, houve outro fator que, para Manuela, foi determinante para a mudança de olhar sobre o cinema: Thamires lançou o seu primeiro filme. Ela considera que a trajetória da realizadora, que estava saindo do espaço de produção – comumente destinado às mulheres – e ocupando um lugar de direção, influenciou a forma como as pessoas se viam dentro do cineclube.

Elas conseguiu migrar desse espaço da produção e ela fez isso de forma muito competente assim, sacou? Continua fazendo isso muito bem. Mas essa vontade dela de dizer assim “não, vou ser uma diretora”, isso também influenciou muito na trajetória do cineclube. De que tinha uma integrante ativa do cineclube, que era uma mulher preta e que ia ser diretora, que fez o próprio filme, né? A trajetória de Thamires também foi super importante junto com a mostra (MUNIZ, 2022).

Os diálogos aconteceram a partir de dois eixos: dos diretores africanos e dos diretores brasileiros que reinventaram o continente africano no Brasil. A mostra contou com o apoio do Cahl, do Mestrado Profissional em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas/UFRB, da Cinemateca da Embaixada da França no Brasil e do Institut Français; além do apoio financeiro do Governo da Bahia, através do Fundo de Cultura do Estado da Bahia (FCBA).

Em janeiro de 2016, aconteceu a **Mostra Por Um Cinema Negro no Feminino**. Foram exibidos os filmes *O dia que ele decidiu sair* (2016), de Thamires Vieira; *Kbela* (2015), de Yasmin Thayná; e *Cinzas* (2015), de Larissa Fulana de Tal. Consideramos esse um momento importante para o cineclube. A mostra foi resultado de uma parceria do CMG com o Tela Preta e o Ficine (Fórum Itinerante de Cinema Negro) e foi realizada a partir da curadoria de Janaína Oliveira. Além do filme *Kbela*, que é um marco para a nova geração de cineastas negras brasileiras, chama atenção o fato de terem sido escolhidos os curtas de Thamires e Larissa, que eram integrantes do cineclube e estavam presentes naquele momento de protagonismo, enquanto autoras da construção desse cinema negro no feminino.

Na **Mostra Dib Lutfi**, no mesmo mês, foram exibidos *Esse Mundo é Meu* (1963), de Sérgio Ricardo; *O Desafio* (1965), Paulo César Saraceni; *Os Deuses e os Mortos* (1970), de Ruy Guerra; *Carreiras* (2007), de Domingos Oliveira; *Fome de Amor* (1968), de Nelson Pereira dos Santos e *Quando o Carnaval Chegar* (1972), de Cacá Diegues.

Em abril de 2016, aconteceu a **Mostra Infanto-Juvenil - Rede Cineclubista nas Escolas**. Foram exibidos os filmes *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado; *O Menino e o Mundo* (2014), de Alê Abreu; *Uma história de amor e fúria* (2013), de Luiz Bolognesi; *Os narradores de Javé* (2004), de Eliane Caffé; *Preto contra Branco* (2004), de Wagner Morales; *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat, e *Anjos do Sol* (2006), de Rudi Lagemann, *Depois*

da Chuva (2015), de Cláudio Marques e Marília Hughes; *O preço do amanhã* (2011), de Andrew Niccol; *Operação Big Hero* (2014), de Chris Williams e Don Hall; *Uma lição de vida* (2014), de Justin Chadwick. As sessões ocorreram na Escola Padre Alexandre Gusmão e no Colégio Estadual de Cachoeira.

Em julho de 2016, aconteceu o **II Seminário Cinema Negro Brasileiro**, com apoio do cineclube, que reuniu cineastas, pesquisadoras, produtoras e gestoras negras. Estavam presentes nomes como Adélia Sampaio, Edileuza Penha de Souza, Viviane Ferreira, Daniela Fernandes, Yasmin Thayná e Valdineia Soriano. O objetivo do evento era apresentar os Cinemas Negros produzidos e protagonizado por mulheres e traçar caminhos de políticas públicas para esse setor.

Em 2016, então, termina o que chamamos de primeira fase do cineclube. Citamos aqui as mostras que ocorreram, nesses primeiros anos, para que possamos entender de que forma os Cinemas Negros vão ganhando lugar dentro do grupo.

1.5 Mostra Permanente de Resistências: a coordenação de Fábio Rodrigues e Thamires Vieira

O ano de 2016 pode ser considerado um período de virada para o cineclube. Uma virada que foi se construindo gradativamente, ao longo dos anos, mas que teve sua passagem marcada nesse momento. Foi quando Cyntia – fundadora e coordenadora do cineclube - precisou se afastar para dedicar-se ao doutorado, no Rio de Janeiro, e Fábio Rodrigues – aluno do curso de Jornalismo e cineclubista - assumiu a coordenação. Foi a primeira vez que um estudante assumiu essa posição dentro do CMG, e a primeira vez que havia uma pessoa negra à frente do grupo.

Essa não foi uma transição que se deu de forma rápida e tranquila, contudo, foi fruto de um processo de turbulência e reestruturação do cineclube que envolveram diversas crises. Uma delas estava na própria autonomia dada aos estudantes com o afastamento de Cyntia - o professor Danilo Scaldaferrri assumiu a coordenação, mas com a ressalva de que tinha outros projetos como prioridade e que, portanto, ele seria um apoio mais pedagógico e burocrático do grupo, do que de fato uma coordenação.

De Danilo pra frente a gente foi tentando entender o que era aquilo, né? Porque no início era muito massa os estudantes fazerem a coordenação do cineclube, mas isso obviamente é de um grau de responsabilidade que é muito difícil pra gente sustentar enquanto estudante, né? Porque a gente tá ali em transição, uma hora as pessoas vão se formar e a gente tem que se preocupar com a nossa própria formação também...

até o feijão com arroz de finalizar as disciplinas, de assistir aula... Era também muito conflituoso pra gente trabalhar coletivamente. A gente não tinha esse costume também, eram pessoas que mais ou menos se conheciam, algumas tavam mais afinadas ou não, mas foi um espaço que foi se abrindo assim e a gente não tinha estrutura pra ocupar, né, então eu acho que essa abertura assim deu uma desestruturada também (MUNIZ, 2022).

Além disso, houve uma crise interna relacionada a um abuso sexual envolvendo integrantes do grupo que foi determinante nessa desestruturação. Optamos por não discorrer sobre o caso, mas o citamos porque provocou tensões que determinaram não só o enfraquecimento do cineclube, mas também a consequente mudança no corpo de estudantes. É nesse período que Danilo Scaldaferrri deixa a coordenação do grupo, e o cineclube fica sem coordenação até a entrada do professor Marcelo Matos.

Em meio a essa conjuntura, em que pairava a dúvida se o cineclube conseguiria continuar de pé, Fábio escreveu e submeteu o projeto ao Edital do Fundo de Cultura, Setorial do Audiovisual da Secretaria de Cultura da Bahia. Dessa maneira, uma vez aprovado o projeto, em 2016, Fábio assume a coordenação do cineclube, sob a coordenação pedagógica de Marcelo. O professor relata que, nesse momento, a composição do grupo era majoritariamente branca: “Eu lembro muito dessa angústia de Fábio, de tá coordenando um cineclube com o nome de Mário Gusmão, e ao mesmo tempo não sentindo que a equipe representava o objetivo que o projeto se propunha” (MATOS, 2022).

Esse momento de transição marca também a retomada de Thamires para o grupo. Seu primeiro contato foi quando produziu o Panorama Coisa de Cinema, uma parceria da produtora Coisa de Cinema com o Mário Gusmão. Depois desse trabalho, ela passa a ter uma presença ativa dentro do grupo, realizando outras mostras, mas sem conseguir dedicar-se completamente por conta de outras demandas, o que acaba afastando-a do cineclube. Quando Fábio assume a coordenação, é justamente com a condição de que ela voltaria junto com ele, dessa vez no lugar de produção executiva, num espaço de gestão conciliada entre os dois. Juntos, eles produzem três mostras: a Mostra Permanente de Resistências, a Mostra Performance Negra e a Rede Cinema Negra.

Segundo Thamires, o objetivo deles era entregar essas três mostras, sendo que duas delas eram voltadas para a temática racial, e isso daria conta das suas ambições e do desejo de estar ocupando esses lugares. No entanto, nesse processo eles começam a se perguntar por que nunca tinham se pensado enquanto curadores de outras mostras, e porque o próprio grupo não propunha essa rotatividade de funções.

A gente começou a trazer a questão dos nossos colegas. Eu acho que era um campo muito de disputa assim, que é “por que a gente tem que fazer as curadorias negras?”

As outras são vocês...” [...] e eu acho que a gente entrou nessa discussão, e a gente foi tentando construir isso também [...] um desejo de construir com o outro, que é... tá bom então, a gente tem essa curadoria aqui, só tem pessoas brancas que vão curar, por que elas não vão curar a mostra lá das pessoas negras? Porque a maioria não se sente à vontade [...] então a gente vai intervir no modo de curadoria que vocês já estão fazendo... intervir não, a gente vai abrir... vai abrir, a gente vai pensar, e a gente vai fazer uma vivência pra gente discutir que tipo de curadoria é esse que fala sobre tantas coisas, inclusive sobre a gente, mas que quando a gente precisa falar da gente, a gente fica ali no cantinho. A gente já tem as nossas mostras então a gente não vai tocar nas de vocês. É como se fosse uma divisão de território assim, e que era uma divisão racial. No final das contas, sobretudo era uma discussão extremamente racializada, era um debate racial, mas era um debate racial que estava muito na entrelinha, né? (VIEIRA, 2021).

Fábio comenta que essa também foi uma maneira de respeitar a história do cineclubes.

É um cineclubes, né, que leva o nome de uma pessoa negra importante e cadê os estudantes negros no cineclubes? E claro, havia os estudantes negros ao longo da história do cineclubes que construíram o cineclubes, por exemplo a Larissa Fulana né, que é tipo assim, uma pessoa que eu amo, que eu leio, que eu vejo os filmes, né, que enfim... então era um pouco respeitar também essa história que tem a ver com a história negra, inclusive. Mas tinha uma outra coisa que era assim, Juliana, isso é meu entendimento, tá?... Que é do cineclubes, mas é mais. É do cinema também. Quem é que fala nas sessões, sabe? Quem é que tem coragem de falar, quem é que escolhe os filmes? Eram sempre as mesmas pessoas, sempre as mesmas pessoas e poderíamos dizer, quase sempre brancos (RODRIGUES FILHO, 2022).

Dito isto, ao pensarem acerca disto, ao organizar a Mostra Permanente de Resistências, realizada entre março e julho de 2017, eles apontam para uma direção diferente na prática curatorial. A equipe organizadora do cineclubes abre mão desse espaço de poder para compartilhar com a comunidade o lugar de mediação, por meio de uma convocatória. Já existia um núcleo de curadoria dentro do grupo, e esse núcleo se dividiu em eixos que as pessoas inscritas puderam escolher. Ao todo foram cinco vivências, elaboradas pelos cineclubistas Augusto Daltro, Camila Gregório e Larissa Leão, em que o CMG e o público trocaram referências e curaram as sessões que seriam exibidas.

A partir de março, começaremos um processo compartilhado para construirmos uma nova curadoria, para construir um contra-ataque. Trata-se da Mostra Permanente de Resistências, um espaço para exibições de filmes urgentes, engajados, de enfrentamento; de filmes que discutam as demandas, as desigualdades, as minorias; de filmes que reajam e nos faça reagir. Mas não será uma mostra resumida à exibição, pelo contrário, ela tem na exibição o ponto de partida e partilha. Queremos juntas e juntos constituir um campo de articulação de coletivos, movimentos e pessoas, num debate contínuo e permanente sobre temas que tangem à conjuntura política atual. O que pode o cinema diante das urgências do mundo? Iniciaremos agora em março uma vivência na curadoria para se aprofundar nessa questão e buscar respostas coletivas. Essas vivências serão espaços de exibições, discussões, pesquisa e composição da curadoria. No mês de março, o Cineclubes Mário Gusmão fará três vivências abertas da Mostra de Resistências (15, 22 e 29 de março - 05 de abril), sempre às quartas-feiras, no CAHL, em Cachoeira (CMG, Portfólio 2017-2018).

A proposta teve como referência uma iniciativa que já havia ocorrido antes, em Cachoeira, por meio de outra ação de extensão, o CachoeiraDoc – festival de documentários que acontece na cidade desde 2010. Em sua sétima edição, em 2016, o festival realizou durante a programação desta edição a “vivência em curadoria da perspectiva das mulheres”, em um encontro que reuniu atuantes curadoras brasileiras para uma experiência de diálogo e consolidação do pensamento sobre curadoria em cinema.

Quando pensamos que a existência histórica dos filmes é, ela também, uma construção da crítica e das instituições curatoriais, instâncias majoritariamente ocupadas por homens, como não suspeitar que a aparente frágil presença de mulheres no cinema brasileiro não se deve também às perspectivas masculinas que estariam imiscuídas aos critérios de valoração dos filmes? Nos perguntamos, então, em que medida a atuação minoritária das mulheres na curadoria e na crítica condiciona os parâmetros de legitimação dos filmes em vigor, bem como a notável negligência crítica em relação às mulheres do/no cinema brasileiro. Assim, a partir da consideração de que a curadoria, instância fundamental para a inscrição dos filmes na História dos cinemas, é uma ação política e perspectivada, a *Vivência em curadoria da perspectiva das mulheres* levanta e tenta enfrentar a questão: o que podem as mulheres para a legitimação e escritura histórica dos filmes de mulheres e de suas trajetórias? (CachoeiraDoc, 2016).

“O que pode o cinema diante das urgências do mundo?” foi a pergunta que uniu o festival e a mostra no cineclube. Isso diz muito sobre o contexto de efervescência que Cachoeira se encontrava naquele momento, onde os projetos de extensão dialogavam e se relacionavam na demarcação não só de uma cultura cinematográfica na região, mas de uma posição política de embate dentro do cenário de tensão no país. É preciso lembrar que era o ano do golpe contra a presidente Dilma Rousseff, e da mobilização nacional que visava impedir a tramitação/aprovação da PEC 241, convertida no Senado em PEC 55. Naquele mesmo ano, em dezembro, os Centros de Ensino e a Reitoria da UFRB foram ocupados pelos estudantes⁸.

Diante disso, através do que eles chamaram de “programas-fogueira”, a proposta da mostra era construir uma “fábula do fogo”, ocupando diferentes lugares da cidade com as sessões, simbolicamente representadas com caixas de fósforo que incendiariam os espaços. Uma das estratégias utilizadas pelo grupo para gerar aproximação do público era a distribuição de pipoca nas sessões, uma prática que também acontecia no CachoeiraDoc. Foi um momento que definiu novos caminhos e solidificou uma identidade para o grupo.

A sessão de abertura da mostra foi centrada no eixo Educação e realizada no pátio da UFRB, em Cachoeira. O evento contou com a exibição dos filmes *Educação* (2017), de Cezar Migliorin e Isaac Pipano; *Tempo de Guerra*, uma direção coletiva; e o *discurso da estudante*,

⁸<https://www.ufrb.edu.br/portal/noticias/4606-nota-sobre-a-ocupacao-do-predio-da-reitoria-e-centros-de-ensino>

de Ana Júlia na Assembleia Legislativa de São Paulo, um vídeo que viralizou em 2016 no período das ocupações dos estudantes secundaristas pelo país. Além disso, o diretor Cezar Migliorin esteve presente na discussão.

Cartaz 1: Mostra Educação, BA, 2017



Portfólio Cineclubes Mário Gusmão 2017-2018

O filme que norteou o debate, *Educação*, é uma montagem com diversos vídeos disponíveis na Internet. Por meio do recorte das imagens, os realizadores trazem temas como as práticas de controle e disciplinamento nas escolas – questão significativa num momento em que se falava muito sobre os retrocessos na educação, durante o governo do então presidente Michel Temer; sugestões educacionais para serem aplicadas em sala de aula; precarização do ensino público e a mercantilização da educação, todos costurados com as imagens de uma ocupação ocorrida numa escola estadual em São Paulo.

Fazendo jus ao nome da mostra, todos os vídeos pautam resistência. Existe um discurso implícito que critica a suposta neutralidade da educação e convoca estudantes, famílias e

sociedade a não só pensarem criticamente, mas questionarem e lutarem por seus direitos, num chamado de coletividade. Ela aparece dentro da mostra como um objeto de disputa de poder capaz de transformar estruturas de comportamento, economia e o próprio modelo de sociedade. A reflexão proposta pelos curadores, por sua vez, era sintomática: o que pode a universidade diante das urgências do mundo?

É uma reflexão muito potente para a sessão em questão por alguns motivos. O primeiro diz respeito ao próprio caráter do cineclubes que, para além de uma base cineclubista, é uma ação extensionista que visa, entre outras questões, a formação de estudantes. Ao abrir esse debate, cria-se um espaço de reflexão sobre o projeto e as suas possibilidades, a presença da universidade – e do Centro de Humanidades, Artes e Letras - no Recôncavo Baiano, e as estratégias possíveis dentro desse território.

Ademais, a mostra é proposta no momento em que o cineclubes, pela primeira vez, é coordenado por estudantes, ou seja, é um espaço de formação que desconstrói a dinâmica da sala de aula, pelo próprio deslocamento do lugar, mas também pela construção de uma lógica diferente de avaliação e aprendizagem. Uma gestão colegiada que inflama a discussão sobre educação e formação no campo prático. É a primeira vez, ainda, que o cineclubes cria uma convocatória para uma curadoria coletiva. Segundo Cyntia, era um momento significativo para aquele tipo de ação, considerando que o projeto de sociedade que tinha dado origem ao cineclubes, e à própria Universidade no Recôncavo, estava sendo colocado em xeque após o golpe.

É um projeto que passa a ser atacado frontalmente... e é claro que aquilo criou um sentimento em toda a comunidade acadêmica, em toda a comunidade, né, do Cahl, de muita insegurança, de muita instabilidade. E acho que foi muito interessante o cineclubes abrir, nesse momento, a curadoria, né, e fazer uma convocatória pra quem quisesse participar, entre estudantes do Cahl, de uma vivência em curadoria [...] uma questão foi colocada logo no início, que era justamente quais eram as nossas urgências individuais e coletivas, o que é que fazia com que estivéssemos ali juntos e querendo construir algo juntos e uma mostra que expressasse aquele momento (NOGUEIRA, 2021).

A sessão Memória dá nome e rosto ao chamado histórico pela resistência. Nela são exibidos os curtas *Antonieta* (2015), de Flávia Person; *As várias vidas de Joana* (2010), de Cavi Borges e Abelardo Carvalho; e *Procura-se Irenice* (2016), de Marcos Escrivão e Thiago Mendonça. O evento foi realizado na Praça do Caquende, no centro da cidade.

Nos três filmes são contadas as histórias de mulheres que lutaram para resistir ao próprio apagamento. Em *Antonieta*, assistimos ao registro de uma biografia que tem relevância significativa para o nosso país: professora, cronista e feminista em um tempo em que poucas

mulheres podiam sê-las, Antonieta de Barros foi a primeira mulher negra a assumir um mandato legislativo no país.

Cartaz 2: Mostra Memória, BA, 2017



Portfólio Cineclubes Mário Gusmão 2017-2018

Embora seja um nome conhecido na região onde viveu, em Florianópolis (SC), ainda se falava pouco sobre suas contribuições para a educação, a valorização da cultura negra e a emancipação feminina no Brasil. Nesse sentido, justamente pelo seu papel de relevância na região, o curta usa como pano de fundo a própria história do desenvolvimento de Florianópolis, o avanço do modernismo na cidade, o progresso capitalista e o ranço escravocrata que permeava as instituições. Um cenário que se assemelha ao que todo o país experienciou na época e nos dá a dimensão do quão transgressora foi a trajetória de Antonieta.

As Várias Vidas de Joana, por outro lado, traz Joana como um rosto que poderia ser de muitas mulheres que resistiram ao regime militar. Ao acompanhar as várias fases da vida de Joana, por meio de imagens de arquivo, o curta abre espaço para a identificação do público. Para a noção de que ela foi uma das pessoas que tiveram a vida interrompida pela ditadura, justamente por ter escolhido lutar contra ela. Ao final, há o registro de outros nomes que, como a protagonista, estiveram envolvidos nos movimentos de libertação.

Procura-se Irenice talvez seja o exemplo mais emblemático dessa sessão. O curta indaga precisamente o que se fez da história de Irenice, uma mulher que foi uma das atletas mais importantes do país, e teve seu nome intencionalmente apagado pela ditadura militar. Desse modo, por meio do perfil traçado pelas pessoas que a conheciam e a sua própria trajetória dentro do esporte, é possível tirar duas hipóteses: a de que ela teria levado o Brasil a um outro nível no atletismo mundial; e que ela foi impedida de fazer isso por ser quem era: uma mulher negra, consciente da sua raça e do seu lugar dentro do esporte, e que reivindicava seus direitos de forma determinada.

Uma fala que chama atenção, no filme, é que o nome de Irenice surge na pesquisa pela ausência e não pela presença. Tanto que só é viável reconstruir sua história por meio da memória das pessoas que a conheceram, visto que grande parte do que se tinha de registro sobre ela foi destruído. Por isso, o destacamos como um filme emblemático para a mostra. Numa sessão em que se discute memória, é significativo falar sobre o seu apagamento. Além disso, a sessão parece antever um processo que se intensifica justamente naquele período no Brasil, com o golpe de 2016 e os esforços gradativos para se colocar em dúvida a história sobre a ditadura.

Destacamos, ainda, que dois dos três filmes propostos registram histórias de mulheres negras – personagens que pouco aparecem nas obras sobre ditadura militar no Brasil, embora também tenham feito parte da luta. Ademais, ainda que haja um recorte no período ditatorial, são figuras importantes para a história do Brasil e para a construção de identidades dessa população.

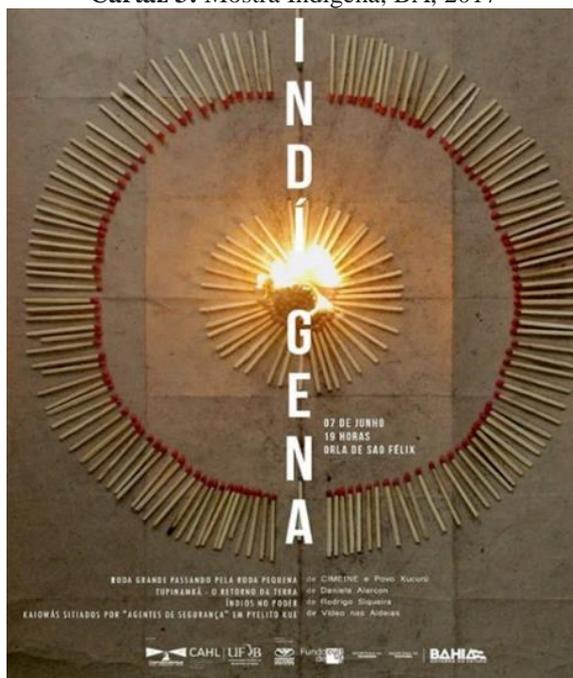
A terceira sessão, realizada na orla de São Félix, contou com os filmes *Roda grande passando pela roda pequena*, de CIMEINE e Povo Xukurú; *Tupinambá – o retorno da terra*, de Daniela Alarcon; *Índios no poder*, de Rodrigo Siqueira; e *Kaiowás Sitiados por Agentes de Segurança em Pyelito Kue*, do Vídeo nas Aldeias.

Aqui, a mostra faz um pequeno delineamento da insurgência indígena pelo país. *Roda grande passando pela roda pequena* é um documentário que registra a rebelião dos indígenas Xukurú após o assassinato do cacique Xicão em suas terras. O filme acompanha a expulsão do

fazendeiro responsável pela morte, e a caravana de povos indígenas do Norte que visitam as áreas Xukurú, Kambiwá e Pipipa para troca de experiências de vida e estratégias de luta.

Tupinambá, por sua vez, registra o processo de expropriação e retorno do povo Tupinambá às suas terras. As retomadas acontecem gradativamente, ao passo em que são criminalizadas pela grande mídia e recebem ataques tanto do Estado, quanto da própria população por meio de grupos contrários aos seus direitos.

Cartaz 3: Mostra Indígena, BA, 2017



Portfólio Cineclube Mário Gusmão 2017-2018

O filme alinha os depoimentos dos indígenas, com figuras importantes como o cacique Babau, construindo um discurso em defesa dos seus direitos e, mais do que isso, mostrando a importância daquele povo para o próprio território. Isto fica evidente nas falas em que são narradas as mudanças que ocorreram na terra desde a retomada – o cuidado com o solo, as plantas e os animais.

Os dois últimos vídeos apresentam o caráter de denúncia da sessão. Em *Índios no poder*, discute-se a falta de representatividade da população indígena nos meios institucionais políticos brasileiros, por meio da não reeleição de Mário Juruna, primeiro indígena parlamentar na história do país. Com isso, o filme percorre o processo de candidatura do cacique Ládio Veron a deputado federal, nas eleições de 2014, sob ameaças do agronegócio e a total falta de recursos.

O curta cria uma atmosfera de desesperança e revolta, ao mesmo tempo, ao apontar a falta de apoio dos partidos, a ausência de pautas que contemplem a situação desses povos no congresso, e a frustração de promessas não cumpridas – como foi o caso da ex-presidente Dilma Rousseff, que foi eleita com o apoio indígena, mas não conseguiu avançar em suas reivindicações. O último vídeo, por sua vez, registra o dia após o ataque sofrido pela comunidade Gurarani Kaiowá por agentes de segurança contratados por fazendeiros. A equipe produtora entrega uma câmera nas mãos da comunidade para que eles possam filmar, caso recebam novos ataques – o que acontece poucos dias depois.

Finalmente, a sessão é o momento em que a temperatura da mostra, que vai se construindo a partir da emoção do público, começa a subir. Há um limiar entre essa denúncia da situação do povo indígena no país e a luta legítima que eles mantêm incansavelmente. A sessão fortalece o compromisso que o cineclube começa a firmar, principalmente a partir dessa mostra, com um cinema de resistência, engajado nas lutas sociais e das minorias. O conjunto de filmes exibe uma representatividade do povo indígena que está presente tanto na tela quanto nas produções dos vídeos, a partir de narrativas que destacam a luta desses povos. Nesse sentido, a mostra marca um momento de redefinição da atuação do cineclube, a partir de uma afirmação mais clara das suas políticas.

A quarta sessão é a que melhor representa o viés “incendiário” da mostra. Os quatro curtas exibidos são filmes de guerrilha, que registram diretamente a resistência das minorias, reivindicam o direito à comunicação e enfatizam a importância da imagem nas disputas de poder.

Cartaz 4: Mostra Território e Identidade, BA, 2017



Portfólio Cineclube Mário Gusmão 2017-2018

Em *Acercadacana* (2010), de Felipe Calheiros, assistimos à luta de Maria Francisca pela posse da terra em que sempre morou e que pertenceu à sua família, mas agora é foco de expansão de uma grande empresa. Mais de 15 mil famílias foram expulsas dos seus sítios nesse processo, mas Francisca permanece na demanda por seus direitos.

Na Missão com Kadu (2016), de Aiano Benfica e Pedro Maia de Brito, é um filme em memória de Kadu, liderança comunitária da Ocupação Vitória que foi assassinado quatro dias depois do conflito fundiário urbano que foi um dos maiores da América Latina. O documentário traz imagens do dia do evento, em 2015, feitas por ele mesmo enquanto fugia da polícia junto aos outros moradores da região ocupada. Mais uma vez, é reforçado o poder da imagem enquanto ferramenta de denúncia: mesmo em meio ao fogo, Kadu faz questão de gravar o conflito, em que fica evidente a desproporção do ataque da polícia frente aos manifestantes.

Já *Hiato* (2008), de Vladimir Seixas, recupera a história de uma manifestação ocorrida em 2000, na zona sul carioca, em que um grupo de pessoas – negras e pobres – ocupam um grande shopping. Entre imagens de arquivo e algumas entrevistas, o curta mostra o espanto e o despreparo dos transeuntes e vendedores de loja ao se depararem com aqueles grupos presentes naquele que era um lugar de conforto e segurança para eles.

Notícias de uma Tragédia Racial Subnotificada é um vídeo feito pela Campanha Reaja ou Será Morto, Reaja ou Será Morta, definido por eles mesmos enquanto um panfleto anticolonial. O filme pauta o genocídio da população negra em Salvador, por meio do caso dos 12 jovens que foram mortos pela Polícia Militar, no bairro Cabula.

O curta foi produzido justamente com a premissa de gerar revolta e impulsionar as pessoas a agirem politicamente, a partir do uso de cenas que poderiam ser questionadas quanto à sua utilização. Corpos negros estirados no chão, lavados de sangue – uma imagem que é comum aos noticiários policialescos – tomam um caráter diferente quando exibidos em outro contexto? Qual o efeito de assumir a perspectiva da violência, mas, ainda assim, ir além do discurso de dor? É possível dominar a luta que se pretende transformar?

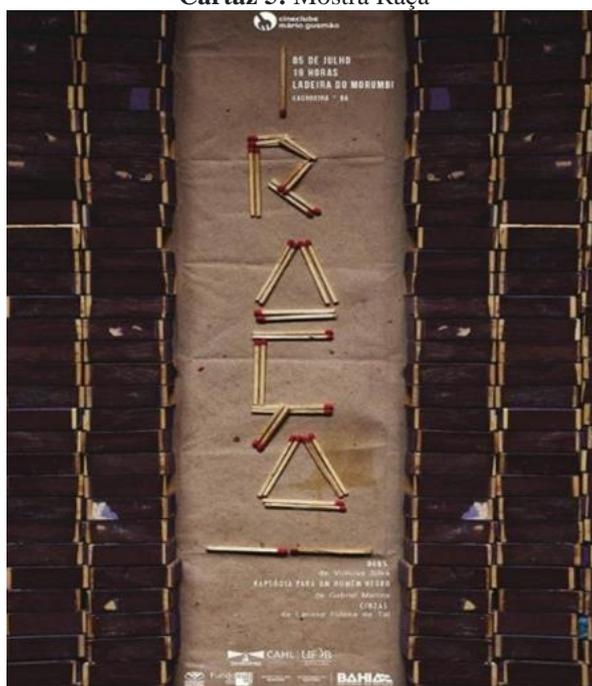
Para Pinho (2020), essas imagens estariam completando o trabalho de exposição e humilhação do corpo negro, o que ele considera uma profanação e uma coisificação da pessoa negra. O autor chama atenção, ainda, para a discussão trazida por Judith Butler sobre as imagens de violência.

No regime de representações sob o capitalismo, ou a sociedade do espetáculo, as imagens não nos aproximam do sofrimento, na verdade nos distanciam mediante operação voyeurística de gozar com o sofrimento alheio e nesse sentido cancelar

qualquer possibilidade de empatia, uma vez que o sofrimento não humaniza, mas nos torna “animais humanos” (PINHO, 2020, aspas do autor).

A última sessão, intitulada “Raça”, finalizou a mostra suavizando a curva de emoções. Os filmes trazem situações cotidianas, personagens com vivências comuns à realidade de muitas vidas brasileiras. O primeiro filme, *Deus* (2017), de Vinícius Silva, retrata a rotina de uma mãe solteira na zona oeste de São Paulo. *Rapsódia para um homem negro* (2015), de Gabriel Martins, por sua vez, fala sobre a perda de Odé, um homem negro que teve seu irmão assassinado durante um conflito. *Cinzas* (2015), de Larissa Fulana de Tal, apresenta Toni, um jovem negro que trabalha como operador de telemarketing em Salvador – detalharemos melhor o filme no segundo capítulo.

Cartaz 5: Mostra Raça



Portfólio Cineclubes Mário Gusmão 2017-2018

A mostra é a primeira em que se discute raça diretamente, por isso é importante destacarmos a curadoria dos filmes. À despeito do caráter de ebulição da mostra, e de vários filmes que poderiam ter sido escolhidos para manter essa linha – a exemplo de *Chico* (2016), dos Irmãos Carvalho – a opção por *Deus* apela para outros regimes de visibilidade que não a denúncia. Diferente da maioria da mostra, é uma obra que escolhe falar sobre raça por meio do afeto, da subjetividade do cotidiano, das relações familiares, da representação da maternidade negra.

Não existe uma cartilha com o passo a passo para a produção de Cinema Negros. Dito isto, assim como qualquer outro movimento – o Cinema Novo, por exemplo – ele está

condicionado às escolhas, às diferentes formações e trajetórias dos seus realizadores. Por isso mesmo, há uma ampla variedade de temas e representações que, ainda que distintas, conversam entre si por meio do desejo de criação de novos mundos para a população negra.

A opção, dentro dessa sessão, foi por obras que vão além da denúncia, além do racismo ou da dor. São filmes produzidos e protagonizados por pessoas negras, preocupados com uma construção de identidade e representatividade que ultrapassam a presença do corpo negro nas telas. São retratos de subjetividade, tempo, espaço e contexto político que permeiam essas vivências. Não é à toa que a mostra termina em *Cinzas*. Depois de uma série de filmes de resistência, que incitam o público a agir politicamente, a sessão final apaga o fogo lentamente, mostrando caminhos alternativos. Nos questionamos, portanto, quais são as leituras possíveis após o contato com essas imagens que divergem das narrativas hegemônicas. Para hooks,

Se nós, pessoas negras, aprendemos a apreciar imagens odiosas de nós mesmos, então que processo de olhar nos permitirá reagir à sedução das imagens que ameaçam desumanizar e colonizar? É evidente que esse é o jeito de ver que possibilita uma integridade existencial que consegue subverter o poder da imagem colonizadora. Apenas mudando coletivamente o modo como olhamos para nós mesmos e para o mundo é que podemos mudar como somos vistos. Neste processo, buscamos criar um mundo onde todos possam olhar para a negritude e para as pessoas negras com novos olhos (HOOKS, 2019).

Afinal, o Cineclube Mário Gusmão redefine as temporalidades possíveis naquele espaço, propondo o deslocamento das invisibilidades por meio de uma rede de relações sociais de significados e de pessoas. A realidade, muitas vezes vista como um projeto de exclusão, pode ser renegociada por meio do imaginário, num campo de disputas e estratégias que visam descalcificar conceitos – este é o desafio que se coloca em forma de subjetividade. A mostra também foi um marco para os processos de curadoria do cineclube, que segue com a proposta de curadoria coletiva e, em seguida, passa a adotar as curadorias autorais, nas quais estudantes são convidados a curar as mostras baseado em temas e filmes que os atravessam.

1.6. Mostra Performance Negra

A Mostra Performance Negra teve curadoria de Fábio Rodrigues, Ulisses Arthur, Reifra Pimenta, Manuela Muniz e Álex Antônio. Ao todo, foram exibidos sete filmes, em cinco sessões consecutivas. A escolha das obras valorizou, principalmente, o elenco envolvido nas produções. O texto de divulgação do evento enfatizava a presença de artistas como Grande Otelo, Léa Garcia, Mário Gusmão, Ruth de Souza, Zezé Motta e Zózimo Bulbul, e pretendia “lançar olhares sobre a presença dos atores e atrizes negras nos filmes, bem como pensar suas

trajetórias, para interpretar e reexaminar a cinematografia brasileira” (Cineclube Mário Gusmão, 2018). A mostra foi realizada no período entre 6 e 9 de março de 2018, em Cachoeira, e entre 26 e 28 de setembro de 2018 em Maceió, Alagoas, por meio do CineSesc.

Figura 5: cartazes da *Mostra Performance Negra* e do filme *Tudo que é apertado rasga*



tocar o cinema, 2022

O cartaz da mostra traz uma característica importante na sua construção visual, uma vez que dialoga diretamente com a estética do filme *Tudo que é apertado rasga*, em que Fábio viria a lançar um ano depois e sobre o qual nos debruçaremos no segundo capítulo. A ideia do “rasgo na imagem” está presente tanto nos filmes quanto na pesquisa acadêmica do realizador.

O evento iniciou com a apresentação do monólogo “Contos da África”, de Antônio Carlos Osvaldo, conhecido como Badinho, artista do Núcleo de Estudos e Pesquisas Teatrais do Recôncavo da Bahia (Nuclearte). A peça conta histórias vividas nos terreiros de Cachoeira na época em que os atos religiosos de matriz africana eram proibidos. Os primeiros filmes exibidos foram *O Menino e o Velho* (1988), dirigido por Miguel Silveira, que estava presente na mostra; e *Rio, Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos. A noite terminou com um show da cantora baiana Luedji Luna.

Na nossa busca pelos filmes apresentados, percebemos que *O Menino e o Velho* é um filme de difícil acesso, diferente da maioria das obras apresentadas pelo Cineclube que podem ser encontradas no *Youtube* com livre acesso. É um filme icônico dentro da trajetória do ator

Mário Gusmão e também o primeiro filme da carreira do ator Lázaro Ramos, que tinha oito anos à época. O filme não aparece nas filmografias dos atores disponíveis no *Wikipedia* e há poucos registros sobre ele na Internet – as referências encontradas sobre a obra são justamente aquelas ligadas à Mostra Performance Negra. Na biografia de Mário, escrita por Jefferson Bacelar e já citada aqui, ele aparece como uma nota no apêndice: “Participa, em televisão local, de um especial de Natal, com Lázaro Ramos, denominado *O Menino e o Velho*” (BACELAR, 2006, p. 294).

O filme em sua simplicidade apresenta uma criança, representada por Lázaro Ramos em sua primeira aparição no cinema, e um velho (Mário Gusmão) que se encontram numa rua de barro, que remete muito ao encontro de um griot incorporado por Gusmão passando o seu conhecimento para uma criança cheia de vontades e apressada enquanto caminham por essa estrada. Apesar da cópia exibida estar prejudicada pelo tempo, são perceptíveis o esmero e o afeto com que são tratados, e bastante significativo o filme ser um dos poucos registros de um ator aos 60 anos, com carreira vasta na Bahia passando pela dança e teatro e a primeira vez em tela de um promissor ator, iniciando sua carreira. O filme acaba por ultrapassar a barreira da ficção, sendo um documento sobre o tratamento dessas performances negras do cinema baiano (FELIPE, 2018).

O filme está disponível no Facebook do CMG⁹ e faz parte da Caixa Anjo Negro, o que diz muito sobre o esforço do cineclube na preservação desses arquivos audiovisuais.

Rio, Zona Norte, por sua vez, está disponível no *Youtube* e é um filme preservado pela Cinemateca Brasileira. O filme é o segundo de uma trilogia que começou com *Rio, 40 Graus* e não terminou. Embora seja uma obra respeitada hoje, o filme demorou pelo menos dez anos para ser reconhecido pelo público e pela crítica.

A obra, inspirada na vida do cantor e compositor Zé Keti (as composições que aparecem no filme pertencem a ele), conta a história de Espírito, interpretado por Grande Otelo, um sambista que, ao cair nos trilhos durante uma viagem de trem, passa a rememorar sua vida e carreira de artista. Diante disso, ainda que seja um compositor talentoso, o artista precisa lidar com a dificuldade de se inserir no mercado musical, marcado pela desigualdade social e racial, enquanto lida com a falta de dinheiro, problemas com o filho que está envolvido na criminalidade e uma companheira que o cobra por uma vida melhor. É um dos grandes papéis da carreira de Otelo. Em crítica do *Globo*, no lançamento do filme no *streaming* da empresa, lê-se:

A alma de Rio Zona Norte está em Grande Otelo. Em seus gestos, em seu modo de cantar, no brilho que percebemos em seus olhos diante das belezas do mundo e a forma como expressam seus fracassos e desenganos. Ele era familiarizado com o universo do samba e compositor de algumas canções, como o clássico “Praça onze”, parceria com Herivelto Martins. O diretor americano Orson Welles conheceu Otelo

⁹ <https://www.facebook.com/watch/?v=846939496059060>

quando veio ao Brasil nos anos 1940 e dizia que ele era um dos maiores atores da história. Não é difícil compreender o porquê desta afirmação. Grande Otelo foi um mestre das comédias e um gênio na atuação dramática. Ele possuía um domínio gestual e expressivo e uma inteligência cênica fora do comum (MENDONÇA, 2021).

A segunda sessão da mostra exibiu o filme *O Anjo Negro* (1972), dirigido por José Umberto Dias. O evento contou com uma roda de conversa com o tema “Rastros, Ecos e Movimentos de Mário Gusmão”, com o professor e dançarino Clyde Morgan, a professora Cyntia Nogueira, a dançarina Laís Morgan e o cineasta Miguel Silveira.

Na obra, Mário Gusmão interpreta o Calunga, um emissário de Exu que surge misteriosamente na vida de uma família tradicional que vive em um casarão colonial em Salvador – Hércules, um latifundiário e juiz de futebol; Júlia, sua esposa; o pai de Júlia; dois sobrinhos do casal e duas empregadas. A figura do Calunga surge no momento em que o protagonista, Hércules, passa por crises tanto na profissão quanto no seu casamento. Ele acaba se inserindo dentro da família e se relacionando com as mulheres da casa, denunciando os falsos valores patriarcais. Foi daí que surgiu o termo “o Anjo Negro da Bahia” para se referir a Mário Gusmão, a exemplo do documentário sobre sua biografia dirigido por Élon Rosário, além da própria celebração de um ano do Cineclube que já citamos aqui.

A terceira sessão apresentou o filme *Compasso de Espera* (1973), dirigido por Antunes Filho. O debate após a sessão ocorreu com o professor Osmundo Pinho, o antropólogo Valdir Alves e a mediação da professora Izabel Fátima Cruz Melo.

O longa traz Zózimo Bulbul como protagonista, na pele do publicitário Jorge de Oliveira, um homem de origem pobre que experimentou uma ascensão social, visto que foi apadrinhado pelo ex-patrão da sua mãe, que bancou os seus estudos. No entanto, o personagem enfrenta o limbo de estar em um lugar social ainda distante para a maioria dos negros, ao passo em que ele próprio não está completamente inserido, uma vez que ainda é um negro no meio dos brancos e passa por situações de racismo cotidianamente. Assim, Jorge vivencia conflitos tanto no meio dos brancos quanto no ciclo de amigos negros, e na sua família – há um diálogo simbólico com a sua irmã, representada por Léa Garcia, no qual ela aponta o afastamento da sua origem e da sua cor.

Na quarta sessão foi exibido o filme *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, e contou com um debate com a professora Ângela Figueiredo e a atriz Valdineia Soriano. A obra é inspirada na história de Francisca da Silva, chamada apenas de Xica no enredo, uma escravizada que viveu no Brasil, no século XVIII, e envolveu-se em um romance com o contratador de diamantes português, João Fernandes. O filme foi uma adaptação do livro *Memórias do distrito de Diamantina*, de Joaquim Felício dos Santos.

Francisca da Silva é uma figura que levanta controvérsias nas suas representações. Tanto a representação escolhida por Diegues, interpretada por Zezé Motta, quanto a posterior adaptada por Walcyr Carrasco para a televisão e interpretada por Taís Araújo, resumem a história de Chica à sexualização – uma mulher que tinha uma sede de sexo insaciável e quase selvagem, que conseguia usá-la ao seu favor para conseguir o que quisesse dos homens. Em linhas gerais, teria sido assim que ela conquistou João Fernandes e todo o império que veio junto dele. A historiadora Júnia Ferreira Furtado contrapõe essa história no livro *Chica da Silva e o contratador de diamantes: o outro lado do mito* (2003), no qual ela procura distanciar Chica do estereótipo da sensualidade e contextualizar a maneira como ela se inseriu na sociedade da época e persistiu, mesmo após a volta de João Fernandes para Portugal.

Esse é um dos grandes papéis da carreira de Zezé Motta e, talvez, o mais importante, considerando que foi a partir dele que a atriz se popularizou.

Depois do convite do Cacá, me dei conta de que só sabia fazer a escrava. Já tinha feito várias. O que não sabia, nem na vida nem na arte, era ser rainha. Por isso, digo que minha vida é dividida entre antes e depois de Xica. Ela me fez popular e me deu independência (MOTTA, 2015).

Dentre os filmes da mostra, consideramos que é onde a ideia do “rasgo”, da agência implícita do ator/atriz negra que é premissa da mostra, está mais explícita. Ainda que a representação forjada por Cacá Diegues tenha popularizado o estereótipo sobre Chica da Silva e, inclusive, desagradado o movimento negro na época, Zezé Motta conseguiu imprimir uma personagem que vai além – que se comporta como realeza, que não abaixa a cabeça para os brancos e que os desafia durante todo o filme.

A performance negra é entendida aqui, portanto, como esse ato de resistência. No encontro do ator com o público através da imagem, um rasgo acontece: apresentação que insurge a uma representação estigmatizada e por vezes estereotipada. Não se trata mais, pois, de “fazer um papel de”, rasga-se o papel para se escrever e inscrever-se através dos movimentos; corpos que incessantemente criam imagens fazendo do quadro cinematográfico campo de disputa (CineSesc Alagoas, 2018).

Por fim, a mostra encerrou-se com os filmes *O Dia de Jerusa* (2014), de Viviane Ferreira, e *As Filhas do Vento* (2004), de Joel Zito Araújo. O evento contou com uma conferência de encerramento com Viviane Ferreira.

Em *O Dia de Jerusa* – curta que se desdobrou no longa *Um Dia Com Jerusa*, em 2020 - conhecemos Jerusa, interpretada por Léa Garcia, uma senhora que está preparando o seu aniversário de 77 anos quando recebe a visita de Silvia (Débora Marçal), uma pesquisadora que passa de casa em casa aplicando questionários de quinze minutos sobre sabão em pó. O

que era para ser uma visita breve, torna-se uma longa conversa sobre o passado de Jerusa e a solidão da velhice.

As Filhas do Vento, por sua vez, conta uma história de duas gerações de mulheres, centralizadas nas figuras de Cida (Taís Araújo) e Ju (Thalma de Freitas), duas irmãs que foram criadas por um pai severo, interpretado por Milton Gonçalves, que as cria sozinho depois de a mãe tê-las abandonado para seguir o sonho de ser artista – evento do qual ele guarda grande rancor e que deposita na criação das filhas. A questão é acentuada no caso de Cida, que além de ser muito parecida com a mãe, é uma grande fã de radionovelas e sonha em ser atriz. Depois de um mal-entendido entre os três, Cida vai embora para seguir o seu sonho e Ju fica na cidade, onde tem várias filhas e cuida do pai. As duas só se reencontram 45 anos depois, dessa vez representadas por Ruth de Souza e Léa Garcia.

Os dois filmes escolhidos encerram a mostra de forma muito simbólica. O longa de Joel Zito exprime, além de outras questões, a dificuldade de se consolidar enquanto atriz/ator negro na época. O filme mostra que Cida consegue um lugar na televisão quando se muda para o Rio de Janeiro, mas que mesmo após 45 anos de uma carreira já consolidada, ela ainda não tem o reconhecimento proporcional ao seu trabalho. A filha de Ju, por outro lado, interpretada pela atriz Dani Ornellas, vai morar com a tia para tentar uma carreira como artista e também não tem uma vida fácil, de modo que, em uma das cenas, ela faz um teste para um papel e a diretora diz que ela é muito bonita e muito educada para o papel de uma favelada, “parece figurante de filme americano”. Ademais, vale destacar um diálogo marcante entre sobrinha e a tia:

Dora: Sou um novo tipo de estereótipo, figurante de filme do Spike Lee. **Cida:** Não se deixe abater, filha.

Dora: Eu fico cada vez mais irritada com isso, tia, e o último papel que eu peguei na novela? Só pra tapar buraco. Eles põe a gente nessa fria só pra mostrar que são politicamente corretos.

Cida: Quantas vezes eu me matei pra fazer uma boa cena. Aí quando ia ver na televisão, a câmera estava focalizando na bonitona branca. (*As filhas do vento*, ARAÚJO, 2004).

O papel de Cida não se distancia muito das trajetórias das atrizes negras brasileiras, muitas citadas na mostra. Um filme como *O Dia de Jerusa*, portanto, não só preenche o nosso imaginário com novas imagens de representatividade, afeto e cotidiano negro, mas também reverencia esses artistas negros.

Com a realização dessa mostra, o cineclube reencontra-se com a reflexão sobre a representatividade e o corpo negro nas telas, todavia, propõe uma discussão que vai além, a partir do pensar sobre as agências e os atos de resistência que esses atores e atrizes empregam na tela. Esta é uma discussão que vai se estender pelo trabalho de pesquisa de Fábio Rodrigues,

dando origem ao seu Trabalho de Conclusão de Curso na UFRB, e que desemboca em sua dissertação de mestrado e projeto de pesquisa de doutorado.

1.7. Rede Cinema Negra

A Rede Cinema Negra teve a proposta de ser uma mostra continuada. Em parceria com a Rebento Filmes (produtora criada em 2017 por Larissa Fulana de Tal, Thamires Vieira, Clarissa Brandão e Daiane Silva), a Rede foi uma plataforma de exibição de filmes de mulheres negras com mulheres negras. A ideia era organizar encontros mensais que fossem divididos entre a mostra de filmes, na qual uma cineasta era homenageada, e oficinas de formação – o projeto aconteceu entre os anos de 2017 e 2018.

A mostra de abertura teve curadoria de Thamires Vieira, Elaine Bittencourt e Clarissa Brandão. Os curtas exibidos foram *El Reflejo* (2016), *Caixa D'água: Qui-lombo é esse?* (2012), *Allegro ma non troppo: la sinfonia de la belleza* (2016), *Conflitos e Abismos: a Expressão da Condição Humana* (2014), *La Santa Cena* (2017) e *Monga - Retrato de Café* (2017), todos de Everlane Moraes, documentarista cachoeirana que se formou em Artes Visuais na Universidade Federal de Sergipe (UFS) e se especializou na cátedra de Documentário na Escuela Internacional de Cine Y Televisión (EICTV), em Cuba, entre 2015 e 2017. A realizadora é uma das maiores referências em Cinemas Negros no Brasil atualmente.

Figura 6: cartaz da Rede Cinema Negra



Tocar o Cinema

A ação tem importância significativa dentro do programa do cineclubes, em um momento em que prática e teoria construíam o conceito de “Cinema Negro no feminino” (OILVEIRA, 2016). A equipe organizadora foi quase completamente composta por mulheres e a escolha por Everlane enquanto primeira cineasta homenageada também é simbólica, considerando sua própria história com Cachoeira.

Os filmes da realizadora são essenciais para pensarmos os Cinemas Negros. Desde o seu primeiro curta, *Caixa D'água: Qui-lombo é esse?*, lançado em 2012, a cineasta aposta na valorização do povo e da cultura negra. Um aspecto característico dos seus filmes, por exemplo, é a fotografia utilizada – a maioria desta feita por Flávio Rebouças, cineasta negro também formado pela EICTV – que enaltece a beleza da pele negra, além dos próprios temas que ela escolhe para transformar em narrativa.

Em *Caixa D'água: Qui-lombo é esse?*, Everlane Moraes apresenta a importância histórica e cultural do bairro Caixa D'água, quilombo urbano na cidade de Aracaju - SE, onde ela cresceu. O documentário é construído a partir das falas de antigos moradores, fotografias projetadas no corpo da própria Everlane e cenas montadas com um ator, Gilson Marinho, que remonta a história de trabalho dos quilombolas que permaneceram naquele chão. Ainda que haja menção ao período de escravização do povo negro, inclusive de forma subjetiva, como no caso dos planos com arame farpado, essa não é a questão essencial ao curta. O que centraliza o filme é a história daqueles moradores – que conhecem Everlane e mostram-se à vontade de compartilhá-la com ela – e a importância que eles têm para a cidade e a cultura negra dentro do estado.

Em *Conflitos e Abismos*, a cineasta registra a história do seu pai – o artista plástico sergipano Everton Santos, através da sua obra e impressões sobre arte. “O principal objetivo é tratar filosoficamente sobre a relação existente entre arte e vida, usando um tema ao qual o artista se detém: a expressão da condição do homem” (sinopse, 2014). O filme tem um tom pessoal que externaliza a relação dela com o pai, ao passo em que imortaliza a sua obra.

Os últimos quatro filmes foram gravados em Cuba como exercícios da sua especialização. Em *El Reflejo*, uma avó narra a história de uma árvore africana para a neta enquanto trança seu cabelo. Na fábula, a árvore teria sido castigada pela Mãe Terra por não estar satisfeita com a sua aparência. O curta imprime uma atmosfera de sonho e fabulação à medida em que reproduz cenas cotidianas como esse momento de intimidade do cabelo sendo trançado. Quanto a *Allegro ma non troppo*, este se refere a uma “investigação acerca da vaidade e auto representação que constituem parte da juventude cubana na cidade de Havana” (sinopse,

2016). Novamente, Moraes se utiliza de situações cotidianas, como cabelos e unhas sendo feitos no salão, para conceitualizar essa vaidade por meio da imagem.

Em *La Santa Cena*, Everlane parte de uma representação do quadro *A Última Ceia*, de Leonardo da Vinci, para subvertê-la a partir do preparo da refeição de uma família afro-cubana. O cerne do filme está na descrição com que se filma o sacrifício do galo, um ritual sagrado e que se mostra extremamente respeitoso para aquela família. Por fim, *Monga* traz a história de Ramona Reyes, uma mulher que trabalha nas plantações de café herdadas do pai – haitiano assassinado durante a Revolução. O curta todo é montado a partir do diálogo dela com Everlane, que registra ela mesma nas cenas.

Figura 7: frame *La Santa Cena*



Verberenas

A cineasta tem intitulado seu cinema como um “Cinema-Espelho”.

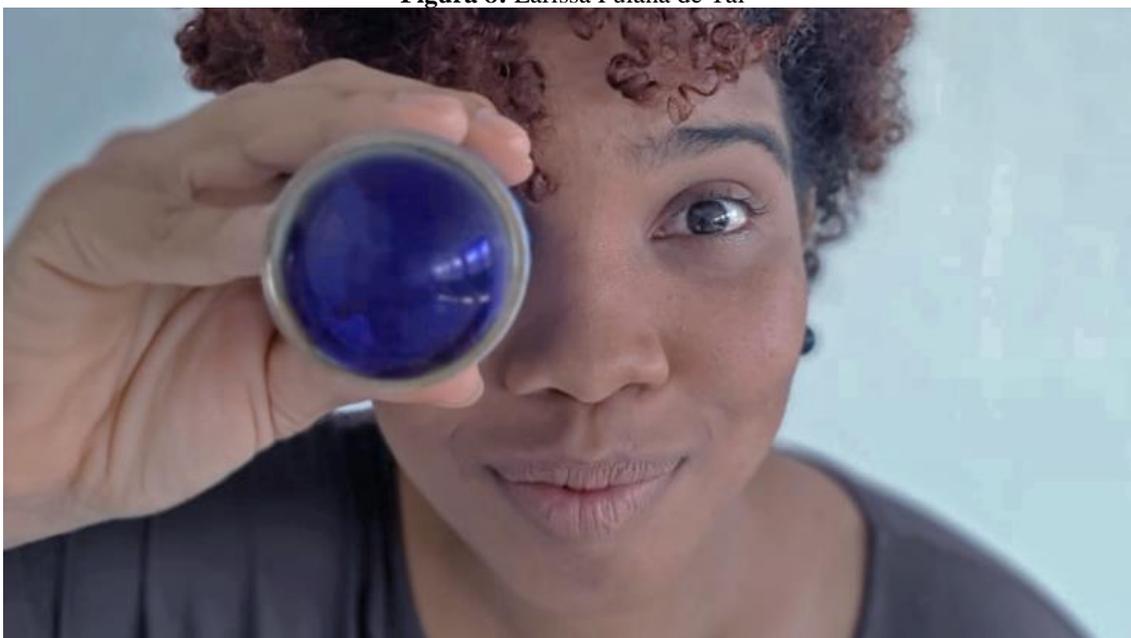
Eu me vejo nos meus filmes. Não faço filmes nos quais eu não me veja. São filmes que falam de mim para os outros e que também falam dos outros, que é a mesma coisa que falar de mim. Então são filmes nos quais eu tô confortável ali, porque eu tô me vendo, é o meu próprio reflexo. Eu nunca vou fazer um filme de pessoas que eu não admiro, porque eu não tenho essa capacidade de falar mal de alguém. Então, só faço filme de gente que eu me apaixono. Depois que eu me apaixono pelo o que ela é e vejo que ela tem uma potência subjetiva em si, vejo que ela tem uma persona, eu tento cativar ela pelo olhar mesmo, e pelo olhar ter esse brilho, ser esse espelho, são sinais que chegam (MORAES, 2021).

Essa paixão é visível na sua obra. Everlane constrói imagens que dão conta da banalidade do cotidiano, a partir de uma bagagem técnica que entrega uma beleza extremamente calculada.

2.PASSADOS, PRESENTES E FUTUROS

2.1. Larissa Fulana de Tal: realização audiovisual e modelo de negócios

Figura 8: Larissa Fulana de Tal



Reprodução

Ao longo das muitas conversas que surgiram ao longo dessa dissertação, o nome de Larissa Fulana de Tal sempre esteve presente – ao falar sobre Cinemas Negros, Cineclube Mário Gusmão ou sobre o curso de Cinema na UFRB, no qual esteve entre 2009 e 2015. Esse detalhe nos provocou sobre o lugar que Larissa ocupou e ocupa nesses espaços, e a relevância da sua carreira enquanto realizadora aos 31 anos de idade. Nascida Larissa dos Santos Andrade, decidiu adotar o “Fulana de Tal” em referência a Luis Fulano de Tal, autor da novela *Noite dos Cristais*, que narra a Revolta dos Malês, na Bahia; e “à multidão de pessoas comuns que tentam conquistar um espaço dentro do sistema”.

Em 2013, ela recebeu um prêmio de Menção Honrosa no 3º Festival de Videoclip – Festclip – São Paulo/SP, com a direção do videoclipe *Axé* (2012), do grupo de Rap Conceito Articulado; em 2014, lançou o curta *Lápis de Cor*, fruto da disciplina *Documentário II*, orientado pela professora Amaranta Cesar e contemplado pelo 1º Chamado de Curtas

Universitários do Canal Futura; em 2015, lançou *Cinzas*, adaptado do conto homônimo de Davi Nunes, que foi apresentado na UFRB como trabalho de conclusão de curso, e teve estreia no Festival Latinidades, em Brasília. Hoje coordena a sua segunda produtora, a empresa Olhos Abertos Audiovisual.

Larissa nasceu em 1990, em Salvador, e cresceu na Estrada da Rainha, no bairro Baixa de Quintas. Na entrevista realizada com a realizadora, ela conta que nunca sonhou ou planejou estar no cinema, pois, segundo ela, não era uma área que estava no horizonte da população negra. Seu primeiro contato com as artes e processos criativos veio a partir do avô, que era restaurador de imagens.

Eu não tinha noção disso. Esse ano que eu tô começando a ter e entendendo a minha forma de fazer escolhas enquanto realizadora. É meu avô muito assim... outra coisa que eu falo... ele foi um fazedor, um autodidata. Desde a restauração ele foi autodidata, inclusive a gente tá catando coisas assim. Ele é autodidata na restauração, ele costurava livros, ele fazia sapato, ele construiu os blocos da própria casa. Então é um cara que mete a mão e faz (FULANA DE TAL, 2022).

Esse contato próximo com o avô deu permissão à Larissa as noções de desenho, história da arte e o primeiro impulso de prestar vestibular para artes plásticas – que acabou abrindo mão, tendo em vista que considerou que não seria uma profissão que traria um retorno financeiro prático. Sendo assim, no momento de escolher qual curso seguiria, optou pelo Cinema – um dos poucos cursos disponíveis na UFRB à época, considerando sua área de interesse.

A entrada na universidade proporcionou uma formação que foi além da profissão. Foi na UFRB que Larissa teve o primeiro contato com o Movimento Negro, por meio do Núcleo de Estudos de Negros e Negras, posteriormente nomeado de Akofena. Ademais, foi através do Akofena que ela se entendeu enquanto mulher negra pela primeira vez.

Meu mundo deu de ponta cabeça. Porque nunca me considerei uma mulher negra, mas também eu sabia que não era uma mulher branca. Minha família [paterna] é uma família literalmente branca, e a outra família materna literalmente negra [...] Eu ficava nessa sensação do não lugar, porque na minha família branca, eu não era branca. Na minha família negra, ela não é tão negra assim... Então quando eu vou pra universidade e encontro o Núcleo, encontro o Núcleo Akofena, as coisas viram de ponta cabeça no sentido de que “velho, não tem dúvidas de quem você é, sabe, você nunca vai ser vista como uma mulher branca, e você não é uma mulher parda”. Não existe parda, assim nesse sentido, né? Mesmo tendo uma pele mais clara. E aí eu começo a construir a minha identidade real. Porque eu me colocava nesse lugar da morena e eu acho que é comum também, a sociedade faz isso com a gente (FULANA DE TAL, 2022).

O que percebemos, a partir dos relatos de Larissa, é que a entrada na universidade foi o ponto de partida para o reconhecimento da sua identidade. Embora tenha crescido rodeada de

mulheres negras, em uma família matriarcal, existia esse “não lugar” da interracialidade. Nesse sentido, o ingresso na UFRB proporcionou uma estrutura que permitiu esse reconhecimento: o movimento negro; o primeiro contato com escritores como bell hooks, Lélia Gonzales, Alice Walker e Malcom X; e além disso, dois pontos que são significativos para a nossa discussão: primeiro, a “necessidade de se posicionar” que espaços como o Akofena criavam – que estendemos também para o cineclubes; e segundo, a cidade de Cachoeira.

Cachoeira fervia com “Recita poeta, recita poetisa” e a gente recitava no meio das ruas. E eu sinto que isso... parece que não, parece não ser, mas esse movimento efervescente de Cachoeira naquela época foi fundamental, porque inclusive de poesia, de troca de livro, de ouvir jazz no Bar do Michel... de ter Reggae... Cachoeira em si como uma cidade efervescente de cultura e inclusive o próprio contato com a religiosidade (FULANA DE TAL, 2022).

Em algum momento dessa pesquisa, passamos a considerar Cachoeira enquanto a nossa quarta personagem, não à toa dedicamos a ela uma grande passagem no início da dissertação. No entanto, se antes falamos das suas questões geográficas e territoriais, gostaríamos de enfatizar aqui o seu papel na construção de identidades. As três entrevistas com os realizadores apontaram que o fato de Cachoeira ser um território essencialmente negro, e que tem essa característica refletida na sua produção cultural, fez dela uma base de reconhecimento para esses então estudantes. Hall (2013) sugere que a cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, mas uma viagem de retorno.

A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu “trabalho produtivo”. Depende de um conhecimento da tradição enquanto “o mesmo em mutação” e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse “desvio através de seus passados” faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar (HALL, 2013).

Enquanto Larissa cita a questão da interracialidade como determinante na dificuldade de se entender como mulher negra, Thamires conta que nunca havia pensado sobre isso justamente por estar rodeada de pessoas negras. Nasceu numa família de mulheres pretas, sempre morou na periferia, então, de acordo com ela, nunca precisou lidar com o racismo diretamente. No entanto, o processo de intelectualização que viveu dentro da universidade, e o contato com pessoas de realidades diferentes da sua, a propiciou outra noção de Brasil.

Eu me vi negra, com certeza, pela primeira vez, lá em Cachoeira. Eu começo a olhar pra minha realidade, da onde eu venho, a partir dessa relação em Cachoeira. Então tem uma coisa que é para além do que a universidade proporciona, claro, de estar lá, mas a vivência com a cidade, com todos os trabalhos que eu tive... No meu primeiro

semestre eu fui convidada pra fazer um filme sobre uma rezadeira que tava perdendo a memória num quilombo do Iguape. E assim, várias escolhas que eu fui sendo escolhida pra determinadas coisas, eu só fui me recordando que “ah, você tá aqui porque você é preta”. Então tem esse lugar de começar a existir e que eu não tinha consciência, e do lugar também de me juntar pra tentar pautar um monte de coisa a partir da existência lá, e ser validada por todos os lugares. E aí eu acho que eu tive vários trânsitos de processo. E eu costumo falar que Cachoeira é um lugar que potencializa o conflito. Então eu acho que ter me tornado uma mulher negra lá, produtora, realizadora de cinema, potencializa. Eu poderia viver isso em qualquer lugar, mas estando em Cachoeira isso é muito mais barulhento, principalmente internamente, sabe? [...] Eu começo a participar do coletivo de mulheres negras que tem lá, o Coletivo Angela Davis, eu começo a trabalhar com elas, eu entrevistei Angela Davis. Então assim, várias coisas vão acontecendo e vários acolhimentos que eu fui tendo, que era por tá em Cachoeira, que era por ter me tornado uma mulher negra lá. Por ter me entendido uma mulher no cinema. E até o meu próprio trânsito no cinema é também dessa experiência de estar lá, entendeu? Acho que não é... se eu tivesse tido essa vivência em outro lugar, provavelmente eu encararia as coisas de uma outra forma. Eu acho que Cachoeira é esse lugar de ebulição (VIEIRA, 2022).

Esse é um aspecto importante para pensarmos de onde parte a produção dos nossos realizadores. Em outros termos, uma vez se reconhecendo enquanto mulher negra e inserida em espaços de debate ligados ao movimento negro, quais pautas eram caras à Larissa e ao próprio contexto antirracista naquela época? E de que forma ela conseguiu trabalhar esses temas dentro da sua obra?

Uma iniciativa que está diretamente ligada a esse processo é a criação do coletivo Tela Preta, um desdobramento do Núcleo Akofena. Segundo Fulana de Tal, a ideia surgiu a partir da percepção de que o cinema não era o lugar para pessoas negras. Em sua página no *Facebook*, o grupo enuncia:

Em reverência e respeito aos mais velhos pedimos Agô; ao grande ator Mario Gusmão, ao pioneiro cineasta negro Zózimo Bulbul; ao grande Joel Zito; aos parceiros Dogma Feijoada, ao guerreiro Spike Lee; a todos os negros cineastas em África e em diáspora, para com as armas do recôncavo baiano com a fúria e a voracidade da juventude que nos caracteriza da força e da inteligência de nossos ancestrais nos fortaleça travar essa guerra pelo direito de construir a auto representação, combatendo veementemente o racismo no cinema e no audiovisual (TELA PRETA).

O coletivo foi idealizado por Larissa juntamente com o realizador David Aynan, que também era estudante de cinema e fazia parte do Akofena. O grupo promoveu debates e seminários em que se discutia a presença do negro no cinema, além de atuar na própria realização de filmes. Em 2013, por exemplo, foi lançado o curta *Canções de Liberdade*, dirigido por Davi, com fotografia e assistência de montagem de Larissa (foi realizado dentro das disciplinas Novas Tendências do Documentário e Gêneros do Documentário, ministradas por Amaranta Cesar e Ana Rosa Marques). O documentário de quase seis minutos aborda a questão quilombola no Brasil, através da Comunidade Quilombola de Bananeira da Ilha de

Maré, na Bahia, e do depoimento de Djalma, uma das lideranças da Comunidade e do Movimento de Pescadores da região.

Para além da representatividade negra nas telas, o grupo pautava a profissionalização de realizadores negros e negras, para que esses pudessem criar suas próprias narrativas. Era essa a bagagem que Fulana de Tal carregava quando participou dos projetos de extensão Quadro a Quadro e do Cineclube Mário Gusmão, a convite de Cyntia Nogueira, então coordenadora deste último projeto. A experiência com o Tela Preta, somada a esses dois grupos, fundamentou sua concepção de cinema.

Para Fulana de Tal, o cineclube teve um papel importante principalmente no que diz respeito à crítica sobre os filmes – é o primeiro eixo que destacamos acerca da sua trajetória no grupo. Em sua entrevista, ela enfatiza a escrita obrigatória sobre as obras que eram apresentadas nas sessões – acreditamos que esse foi um dos exercícios que lhe proporcionou ferramentas para a construção de um olhar crítico sobre o cinema e como se colocar dentro do debate.

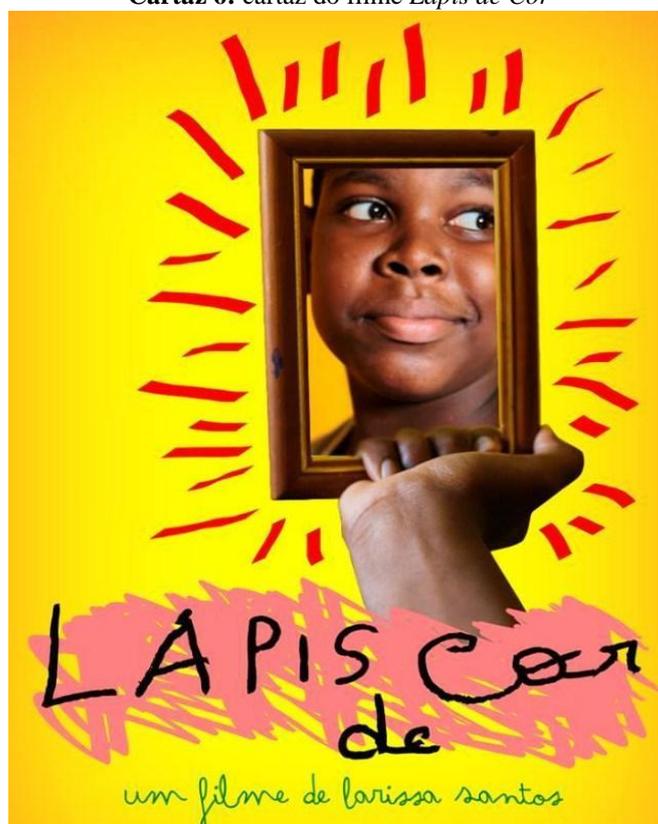
Eu acho que o cineclube, a UFRB, traz esse lugar de uma visão crítica que eu só percebi o quanto a UFRB tem uma visão crítica ou fomenta, o Cahl fomenta esse lugar da crítica, quando eu fui me deparar em outros espaços de cinema. E aí eu tive um choque. Por isso que eu falo que é uma bolha. Eu nasci enquanto cineasta nesse espaço, então pra mim cinema era aquilo ali, era daquele jeito. Tanto que quando eu fui pra determinados espaços, e fazia determinada crítica, ou fazia uma observação, ia pra esse lugar da polêmica ou ia pra esse lugar do “problemática”. E ali eu comecei a ter um choque, eu falei velho, não é normal, né. Eu fiquei pensando, no espaço de cinema não é normal. Não é normal as pessoas criticarem os filmes de forma tão evidente ou de forma pública. A gente tem um lugar... os outros espaços de cinema que não é o cineclube ou que não é a sala de aula, tem um lugar da elitização do rolê, do lugar da... para além da elitização, do lugar do holofote. O filme é bom e ponto. O filme tem que ser aclamado e acabou. Não tem esse lugar da análise que o cineclube tem... então eu acho que... tinha situações assim de a gente passar horas debatendo, de a sessão acabar e ficar horas, ou então ter que ir expulsando as pessoas da sala e as pessoas continuarem o debate na 25¹⁰, sabe... vá pra mesa do bar debater (FULANA DE TAL, 2021).

Consideramos que essa reflexão desenhada dentro da UFRB, dentro do cineclube, é o desdobramento do que bell hooks chama de “olhar opositor”. É o questionar da obra, desenvolver “uma forma de olhar além da raça e do gênero para aspectos de conteúdo, forma, linguagem” (hooks, 2019, p. 226). Desse modo, a partir disso, a própria forma como esses sujeitos vão construir os seus filmes abre novas possibilidades de “agência”. Fábio Rodrigues Filho, cuja trajetória será abordada a seguir, comenta, por exemplo, que se hoje ele se considera realizador, é porque antes esteve na crítica e programação de filmes. É como se o espaço do cineclube oferecesse a munição para o desenvolvimento dessas agências.

¹⁰ A Rua 25 de Junho é um importante espaço boêmio de socialização em Cachoeira, onde muitos estudantes se reúnem após as aulas.

O curta *Lápis de Cor*, estreia de Larissa Fulana de Tal como diretora, foi lançado em 2014. Num período em que o debate sobre Cinemas Negros ainda estava ganhando força, a obra registra conversas com meninas e meninos negros sobre cabelo, cor de pele e racismo. Assim, corroborando a postura que ela tinha assumido desde a sua entrada no curso – a de demarcar a questão de raça – o filme é certeiro ao mostrar que a estrutura do racismo está calcificada a ponto de atingir pessoas negras ainda na infância.

Cartaz 6: cartaz do filme *Lápis de Cor*



TV Brasil, EBC, 2022

Em determinada cena, Neto, um menino de cinco anos, fala que gostaria de ter nascido da cor da sola do pé ou da palma da mão dele. Contudo, da cor da sua pele, “deus é mais”. É a essência do discurso de auto ódio ensinado à população negra desde que esta coloca os pés no mundo. Na dinâmica sugerida pela diretora, em que as crianças devem se desenhar da forma como elas gostariam de ser, a maioria decide representar-se com olhos azuis. Não é difícil traçar um paralelo dessas cenas com a personagem de Toni Morrison, Pecola, no romance *O olho mais azul* – uma criança que “toda noite, sem falta, ela rezava para ter olhos azuis”.

Figura 9: frame do filme *Lápis de Cor*

Youtube - Canal Futura

Pensarmos nos debates que o filme levanta é também situarmos os Cinemas Negros e a luta antirracista brasileira no tempo. Naquele período, existia um forte debate sobre estética dentro desses movimentos – o filme *Kbela* seria lançado um ano depois, centralizado na construção da identidade da mulher negra e as suas relações com o cabelo. Falar em questões negras, nesse período, era a ponta da lança começando a perfurar – existia um tom cortante de denúncia ao racismo, como é o caso de *Cinzas*, o segundo filme de Larissa, ao passo que em que havia a necessidade de se afirmar enquanto povo negro a partir da construção de autoestima. E como não pensar na centralidade da produção de imagens nesse contexto?

Ainda fazendo referência à Morrison, em determinado momento a escritora cita a educação da mãe de Pecola, bem como ela foi moldada através do cinema.

Além da ideia de amor romântico, foi apresentada a outra - à da beleza física. Provavelmente as ideias mais destrutivas da história do pensamento humano. Ambas se originavam da inveja, prosperavam com a insegurança e acabavam em desilusão (MORRISON, 2019).

Para além da construção do que é belo, essa produção tem como premissa o controle da imagem. Para hooks, “da escravidão em diante, os supremacistas brancos reconheceram que controlar imagens é central para a manutenção de qualquer sistema de dominação racial” (2019, p.33). É nesse sentido que os Cinemas Negros, embora múltiplos e de linguagens diversas, têm em comum o fornecimento de imagens para a população negra. Para Larissa,

Criar, produzir e conduzir fincado em um propósito da política da identidade é um desafio duplo, pois põe em questão principalmente como romper com o que é estabelecido e que contraditoriamente faz parte de toda sua bagagem carregada de referências do que você não é (ANDRADE, 2015).

O segundo curta de Larissa foi lançado no ano seguinte, em 2015. *Cinzas* registra um dia comum na vida de Toni, um homem negro periférico. Entre os diversos problemas que são vividos pelo personagem, que vão desde o trabalho precarizado até à falta de suporte para os estudos, ele passa por situações que são marcadamente vividas por pessoas pretas. A angústia de ouvir no rádio que jovens negros foram assassinados pela polícia, a própria angústia de caminhar de volta para casa e ouvir uma sirene de polícia.

Figura 10: frame do filme *Cinzas*



Arquivo pessoal

A obra explicita um contexto cotidiano na vida de milhares de homens negros no Brasil – Toni é mais um desses homens. Diante disso, o que chama atenção no curta é a subjetividade conferida pela voz em *off* do personagem. Oliveira (2016) destaca a referência ao cineasta Ousmane Sembène, no filme *La noire de...* (1966). Segundo ela, sua voz em *off* aponta para “a subjetividade e complexidade dos africanos que estiveram ausentes das telas durante os anos marcados pela representação dominante no cinema colonial” (2016, p.7).

Toni, neste sentido, se junta a Diouana no universo de personagens que se opõem às representações hegemônicas e carentes de subjetividade que encontramos nas produções audiovisuais eurocêntricas (Shohat e Stam 2006), propondo novas formas de representar o povo negro (OLIVEIRA, 2016).

Oliveira (2016) destaca, ainda, que esse é um movimento importante dentro de uma geração de cineastas que fazem uso de referências negras em seus filmes. O espaço da universidade, e aqui abarcamos tanto a sala de aula como os projetos de extensão e os coletivos

criados de forma independente, são fundamentais nesse processo de construção de referência dentro do campo. *La noire de...* é um exemplo de filme que pouco circulava no Brasil, assim como o cineasta Ousmane Sembène, referência no cinema africano.

O próprio curso de Cinema e Audiovisual da UFRB, em sua matriz curricular original, dedica às cinematografias africanas um lugar marginal, a inclusão desses filmes tem dependido da iniciativa de professores que agregam os filmes ao plano de curso original. Foi em 2009, na ocasião da Mostra 50 anos de Cinema da África Francófona, curada pela professora Amaranta Cesar, e incluída no conteúdo programático da disciplina Cinema 1 - Mundo, ministrada por ela, “o contato inaugural com a cinematografia africana da cineasta Larissa Fulana de Tal, naquela ocasião graduanda” (CESAR, 2021, p. 91).

Outro exemplo simbólico é o fato de Fábio Rodrigues Filho ter realizado o seu primeiro curta e, posteriormente, a sua pesquisa de mestrado a partir da obra de Grande Otelo; e ter iniciado o doutorado com uma pesquisa sobre Mário Gusmão. Isso se torna ainda mais significativo quando pensamos que estamos falando de realizadores que, em sua maioria, não têm referências familiares dentro do cinema ou das artes, ou mesmo o contato com essas possibilidades desde a infância. Pensar em referências negras, nesse contexto, é como reivindicar uma ancestralidade dentro do campo.

Ferreira da Cruz (2019) reflete sobre o impacto de ter “um nome” nas estruturas sociais brasileiras:

Um dos nomes que lideram os negócios no campo audiovisual brasileiro é o de Walther Moreira Salles Júnior, diretor de *Terra Estrangeira* (1995), *Central do Brasil* (1998) e *Abril Despedaçado* (2001), falante fluente dos idiomas português, espanhol, inglês e francês, nascido no Rio de Janeiro em 1956, herdeiro, banqueiro, empresário, diretor e produtor de cinema brasileiro, filho do banqueiro embaixador Walther Moreira Salles e da embaixatriz Elisa Margarida Gonçalves Moreira Salles, membro da família que detém o controle acionário do grupo Unibanco – parte da holding Itaú-Unibanco –, irmão do banqueiro Pedro Moreira Salles, e do também cineasta João Moreira Salles. Sendo nossas entrevistadas sabedoras da realidade de que dividem o mesmo campo de atuação e disputam oportunidades de negócios com os irmãos Salles, apresentar-se com nome e sobrenome é um ato de afirmação da própria existência como instrumento de questionamento das estruturas assimétricas no setor audiovisual. (FERREIRA DA CRUZ, 2019).

Ciente dessa realidade, Larissa buscou por políticas públicas que financiassem seus projetos e lhe permitissem competitividade dentro do mercado audiovisual. Na falta de um sobrenome de peso, contou com o apoio estrutural da Universidade e com recursos de editais públicos ou privados nos seus primeiros passos. Assim, *Lápis de Cor* é lançado a partir do edital de Curtas Universitários do Canal Futura, já *Cinzas*, a partir do Curta Afirmativo, lançado

pelo Ministério da Cultura do Brasil (MINC), em parceria com a Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR). Além disso, é importante ressaltar que não foram processos simples. No caso do segundo curta, por exemplo, o edital fez parte de um conjunto de editais direcionados para criadores/as e produtores/as negros/as lançado em 2012, com um investimento de 9 milhões de reais para 50 projetos contemplados. No memorial descritivo do curta, apresentado à banca de TCC, Larissa narra o processo:

No período da inscrição houve três prorrogações, os resultados demoraram mais de que data prevista, e quando saíram vieram acompanhados da notícia do embargo dos Editais, ação realizada pelo Juiz da 3ª Vara da Justiça Federal do Estado do Maranhão, o Excelentíssimo José Carlos do Vale da Madeira, com o argumento que beneficiaria apenas uma determinada etnia dentro de um Brasil tão diverso e misturado, afirmou que este incentivo seria uma prática racista e inconstitucional (ANDRADE, 2015).

Para fazer frente ao embargo, o Tela Preta juntou-se aos outros proponentes do edital em uma articulação nacional, por meio das redes sociais, campanha que foi nomeada “Daria um filme”. Entre diversas mobilizações que foram desde o contato com o MinC até a Fundação Palmares, o direito aos recursos só foi concedido em 2014. Dito isto, Larissa conta que o grupo criado para a articulação nas redes sociais passou a funcionar como um “espaço de troca de informação sobre trâmites burocráticos do funcionamento e andamento do Edital, bem como um espaço de compartilhamento do processo das obras” (ANDRADE, 2015, p. 22).

O argumento utilizado pelo juiz era o mesmo que, à época, se ouvia a respeito da Lei de Cotas (12.711/2012), a exemplo do manifesto assinado por 114 pesquisadores, artistas e professores contra a reserva de vagas nas universidades. É importante colocarmos em pauta esse cenário para termos dimensão do caminho que foi preciso percorrer para o avanço do debate racial no Brasil. Embora o contexto de hoje ainda esteja longe do ideal, a Lei de Cotas completa dez anos, a despeito do esforço da branquitude de proteger os seus privilégios.

Larissa Fulana de Tal nos conta que essas experiências, somadas às experiências de produção precarizadas que já havia vivenciado, possibilitaram o conhecimento sobre as diversas etapas da realização audiovisual – fato que contribuiu para a sua permanência dentro do mercado. Nesse sentido, uma vez dentro dele, e ciente das formas alternativas de modelos de negócios, Larissa opta por empreender, o que a possibilita, por exemplo, a montar uma equipe de pessoas negras e determinar quais trabalhos aceitar.

O Tela Preta me possibilitou um caminho alternativo... depois eu tive uma produtora, e agora eu tive outra... eu praticamente caminhei com minhas próprias mãos assim, sabe? No sentido de serviços que chegavam pra mim, eu executava. E vez ou outra participar de produções de outras pessoas. Então, de forma geral, a minha vida toda, na minha carreira profissional, eu trabalhei muito pra mim. E quando eu precisei trabalhar ou ter contato com as questões raciais de frente assim, pessoas brancas no

grande mercado, não foi fácil [...] Eu confesso que acabei me distanciando assim do grande mercado, eu não fiz parte. Fiz parte de um filme ou outro assim, mas de forma geral foi praticamente tudo autoral ou prestando serviço enquanto empresa (FULANA DE TAL, 2021).

É perceptível o incômodo de Larissa ao pensar em trabalhar em grandes *sets* de cinema, questão que provavelmente corroborou para que ela buscasse empreender dentro da área desde o início da carreira.

É muito violento assim, né? A galera fala de experiência de set, por exemplo, fala de processos, de violência. E tem uma outra questão também que a gente precisa começar a levar em consideração que nós precisamos nos preparar pra estar nesses espaços, não dá pra ir de peito aberto, saca? Tem que preparar o psicológico mesmo. Então é isso, preparar o psicológico pra estar nesse espaço porque não é fácil. Às vezes bate insegurança, bate medo, bate uma série de coisas. Então eu sinto que tem ganhado espaço, a população negra tem ganhado determinadas coisas, os criadores também, tem uma galera massa aí tomando os espaços, mas por outro lado tem essas negociações de conflitos que precisam passar (FULANA DE TAL, 2021).

Um segundo eixo importante que surgiu a partir da entrevista com a realizadora é a questão da formação do público – uma das tarefas básicas de um cineclubes. Larissa considera que a experiência de pensar o público, dentro do Mário Gusmão, foi fundamental para pensar o seu próprio público enquanto cineasta.

Eu acho que o cineclubes me deu régua e compasso de pensar esse lugar do fazer, ter contato com o público, circular, pensar a circulação do filme também. Tanto que os meus filmes, de forma geral, onde a galera pedia tava indo. Eu não tive essa coisa de trancar o filme não, foi... foi. Quem tava pedindo, tava levando... era o cineclubes de tal lugar, era o cineclubes da sala de aula... eu sempre achei muito importante assim, esse lugar do ser assistido, do assistir, do debater (FULANA DE TAL, 2021).

E, ainda, o tipo de público que quer atingir:

O meu cinema é um cinema que eu olho e eu desejo muito, é um cinema de público. É um cinema que seja realmente entendido, consumido. Eu não tenho desejo de ser um cinema de arte, por exemplo. Eu não me vejo nesse lugar do artista distante que as pessoas não entendem, incompreensivo... que é um estereótipo. É um estereótipo do artista, do cinema... mas eu tenho o desejo, e o meu desejo é esse: é o cinema de público que caia na televisão, um cinema que vá pra televisão, que as pessoas assistam, quem sabe um dia na Sessão da Tarde (FULANA DE TAL, 2021).

Tanto *Lápis de Cor* quanto *Cinzas* foram filmes que tiveram um público expressivo. O primeiro foi estrategicamente pensado enquanto um filme didático e, sendo assim, tornou-se material de apoio em escolas, cineclubes, rodas de conversa, etc. Em 2017, por exemplo, foi o fio condutor das Oficinas de Autorretrato propostas pelos educadores do Itaú Cultural, dentro da “Mostra Diálogos Ausentes”. Também participou do projeto “AfroeducAÇÃO no Cinema”, no Espaço Itaú de Cinema; e da 1ª Mostra Étnico-racial, Ethos, proposta pelo Cine Aruanda na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), entre outras atividades.

O segundo, por sua vez, foi o filme que lançou a realizadora enquanto cineasta de destaque em mostras e festivais específicos de Cinemas Negros. Após duas exibições lotadas, na sala Walter da Silveira, em Salvador, e depois no Museu Nacional na abertura do Festival Latinidades – Festival da Mulher Negra Afro Latino Americana e Caribenha, em Brasília, Larissa articulou a circulação do filme com coletivos, redes de professores e ativistas.

Tradicionalmente, o processo de envio dos filmes para festivais faz parte da etapa de investimento na obra e carreiras da equipe e empresa (se houver) envolvidas na realização. Ao receber a recusa do circuito tradicional dos festivais nacionais, Larissa Fulana de Tal tem a possibilidade de vivenciar uma nova forma de comercialização dos filmes, a partir de convites para compor a programação de atividades formativas e mostras no circuito alternativo, munidos de “remunerações simbólicas”, como nomeiam as pessoas que organizam esse tipo de evento audiovisual. E a partir da visibilidade e geração de público nesses espaços, alcançou o tradicional licenciamento, do Canal Brasil, para exibição na TV (FERREIRA, 2019).

Em outras palavras, a circulação dos curtas operou uma lógica de nicho: a maioria das exibições tinha a negritude como tema central. Para citar alguns exemplos, os trabalhos estiveram presentes no Odara – Instituto da Mulher Negra; na Caixa Cultural na mostra “Diretoras Negras do Cinema Brasileiro”; na Mostra de Cinema Negro de Curitiba; no Sesc Ipiranga na mostra “Cena Preta, Plano Negro”; na Mostra de Cinema Negro de Pelotas; no SescTV na coletânea de Mulheres Negras no Audiovisual; no Canal Brasil no especial “Pérolas Negras”; no Festival da Mulher Afro-latino-Americana e Caribenha.

Em várias dessas sessões, Larissa esteve presente em mesas de debates falando sobre representatividade no setor audiovisual brasileiro, políticas públicas e suas referências no cinema. Em artigo lançado em 2016, na publicação *Avanca*, Janaína Oliveira elege as obras *Cinzas* e *Kbela* para falar sobre como aquela geração de mulheres estavam alterando os rumos das representações da população negra no audiovisual, mais especificamente das mulheres. Seis anos depois, esse “cinema negro no feminino” está solidificado enquanto movimento.

Hoje, Larissa Fulana de Tal está à frente da “Olhos Abertos Audiovisual”, empresa fundada em 2019. Dentro do mercado, a realizadora reforça seus posicionamentos e a bagagem que a trouxe até aqui. Na apresentação nas redes sociais, ela sugere uma proposta de obras e equipe diversa, preocupada com a educação e o impacto da imagem na construção de narrativas, além de demarcar seu lugar de fala enquanto mulher negra, formada por espaços coletivos e pelos movimentos sociais.

Figura 11: Apresentação Olhos Abertos Audiovisual



Instagram Olhos Abertos Audiovisual

Em 2020, durante a pandemia de Covid-19, a realizadora participou do SESC Convida! com a oficina “Olhos Abertos: um olhar para montagem e edição de vídeo” – a mesma oficina foi realizada em 2021, na Roda Sesc de Cinemas Negros.

Figura 12: Equipe Olhos Abertos Audiovisual



Instagram Olhos Abertos Audiovisual

Na realização audiovisual, Larissa produz ao lado de instituições como a Odara Instituto da Mulher Negra – organização centrada no legado africano e voltada para o fortalecimento das mulheres negras – e a organização Reforma Política BR. Produziu, também, a série *Ebó por Cura e Justiça: narrativas de mulheres negras sobre violências sexuais*, uma realização em parceria com a *Revista Afirmativa* e, atualmente, tem divulgado a websérie *Preta Política*,

realizada pela Oxfam Brasil, sobre as diversas formas de atuação e participação política de mulheres negras.

2.2. Thamires Vieira: da produção à realização audiovisual

Figura 13: Thamires Vieira



Alagoar – Fábio Bouzas

Thamires Vieira tem um currículo extenso na realização audiovisual. Formou-se em Cinema e Audiovisual pela UFRB (2012-2016); faz parte da Associação de Produtores do Audiovisual Negro (Apan); atuou como produtora de importantes festivais brasileiros, como o CachoeiraDoc, o Panorama Internacional de Cinema, Paisagem Sonora e Fluxo-fixe; foi produtora de filmes como *A Morte do Cinema* (2013), *As Melhores Noites de Veroni* (2016), *Ilha* (2018), *Arco do Tempo* (2019) e *Ilhas de Calor* (2019); co-dirigiu a série *Diz Aí Afro indígena* para o Canal Futura; foi diretora de cena do documentário *Viva nossa Voz* (2020) para o Instagram e Canal Brasil, e do programa *A Vida Pede Mais* (2019), para a TV Kirimurê. Além disso, foi assistente de direção de *Café com Canela* (2016); e *Um dia com Jerusa* (2020).

Como diretora, realizou os filmes *O dia que ele decidiu sair* (2015) e *Não pare na pista* (2021). Atualmente, dedica-se ao seu primeiro longa como produtora executiva, o *Não Estamos Sonhando*, que teve participação e quatro premiações no Laboratório de Projetos Brasileiros – Br Lab 2019; teve o projeto “Paraíso de Amanda” selecionado na 12ª edição do Brasil Cine Mundi International Coproduction, um dos mais relevantes mercados do cinema brasileiro

independente. Desde 2021, está à frente da Terá Filmes, produtora independente, situada em Salvador, que tem como foco narrativas negras contemporâneas e trabalha principalmente no desenvolvimento e produção de projetos audiovisuais.

Thamires nasceu no subúrbio ferroviário de Salvador, Bahia, em 1998. Iniciou a sua carreira no audiovisual cedo, ainda antes de entrar na Universidade, em 2010. Ela fez parte da Oi Kabum! Escola de Arte e Tecnologia, uma iniciativa do Instituto de Responsabilidade da Oi, sob a coordenação da ONG Cipó Comunicação Interativa. O projeto era voltado para a formação de adolescentes e jovens de bairros populares de Salvador, nas áreas de artes, tecnologias da comunicação e ação comunitária. Paralelamente, ela tinha uma rotina escolar e fazia um curso de Desenho Industrial no Senai. Foi nessa época que Vieira pisou pela primeira vez em um set de filmagem.

Eu meio que não tava querendo estar comprometida com nada e, quando eu vi, eu tava comprometida com tudo, comprometida com roteiro, com produção de elenco, com produção, comprometida com montagem, comprometida com direção... E aí eu entendi que tinha chance, que tinha algum caminho. No ano seguinte já era ano de Enem, ano de Sisu, e aí eu já tentei fazer cinema tanto na UFRB quanto na UESB¹¹ que é uma Universidade aqui da Bahia que eu tenho família lá. Coloquei como primeira opção e o curso de Cinema foi tipo... já que eu vou, tô indo de vez, entendeu? Não vou arriscar outra coisa. Então minha relação com o cinema é uma relação que começa lá atrás, mas que vai se amadurecendo e vai se encorajando... (VIEIRA, 2021).

Ela considera que o seu contato com as telas já existia desde criança, pois vivia numa família somente de mulheres, em que todas elas trabalhavam, e ela acabava passando muito tempo sozinha.

A televisão foi a minha escola. Era minha escola, era minha segurança [...] Eu era extremamente dependente, viciada na televisão como um aliado. Eu chorava com as novelas, eu me apegava aos personagens... mas que eu acho que tem a ver com essa coisa de ser uma criança que precisa ficar sozinha, né, que você vai se cuidar, que precisa garantir ali que você não vai ser um problema pras outras pessoas. E aí eu sempre assisti muito e assisti tudo. Não tinha essa coisa da regra de esse filme você não pode ver, essa hora você tem que tá dormindo, eu tinha muita liberdade pra poder fazer as coisas dentro de casa (VIEIRA, 2021).

É importante considerarmos que existiu uma construção entre essa menina que tinha a televisão e os filmes como seus principais aliados e aquela que viu o cinema como uma possibilidade de vida. Um caminho que foi construído sobretudo por meio de políticas públicas.

Eu só faço cinema por causa das políticas públicas, então essa primeira concepção de cinema político é existir. Só dá pra existir por causa da política, antes não dava. Eu acho muito difícil da onde eu venho eu ter conseguido fazer cinema assim, nossa, sério, a galera... Ser a primeira a entrar na universidade já é muita coisa, aí você ser a

¹¹ Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

primeira a entrar na universidade e aí você fazer cinema é tipo... até pouco tempo... são muitas primeiras coisas pra fazer e eu acho que dá muito medo você começar a fazer algo que é algo tão distante do seu universo. Não tem uma pessoa da minha rua, que estudou comigo, que entrou na universidade pública no momento que eu entrei... não tem um amigo do mesmo lugar que passou no vestibular e foi viajar pra outra cidade. Tampouco fazer cinema. Então era uma aventura de uma escala tão larga, né? Minha mãe é assalariada, trabalha em supermercado... não tenho referências, sabe? Então se não fosse a política pública, antes que a cota, mas a política pública de permanência também, porque eu era bolsista de permanência, eu com certeza, mesmo trabalhando, não conseguiria segurar, ou me formar ou existir... então o cinema que eu sou só é possível por isso, né? Por esse tanto de coisa [...] Eu acho que essa coisa da impossibilidade, ela é muito cruel com nós, pessoas negras de periferia, isso é muito doido porque eu acho que é um marcador muito forte do lugar de classe que as pessoas se compreendem (VEIRA, 2021).

Quando chegou em Cachoeira, as suas relações começaram a se desenvolver principalmente pelo trabalho. No primeiro período da Universidade, ela já era formadora da Oi Kabum!, atuando enquanto uma multiplicadora do curso que havia feito. Além disso, foi indicada por um dos professores da ONG, Danilo Scaldaferrri, também professor da UFRB, para trabalhar no CachoeiraDoc, ou seja, ainda que fosse o início da sua graduação em Cinema, Thamires já entrava com uma vasta experiência na área, tanto de formação quanto propriamente de atuação.

Ao longo da sua formação, a realizadora atuou em frentes diversas dentro do cinema, mas principalmente na produção. Thamires conta que essa não foi uma escolha de início, mas que entender essa posição mostrou como ela pode ser política.

Eu fui escolhendo a produção porque acho que sou boa de realizar coisas, de erguer coisas. Tem várias coisas na comunicação que eu gosto. Eu gosto de formar gente, eu gosto de ter relações com outras pessoas que não são do cinema, e a produção é esse lugar também que você pode bastante, você pode... essa coisa de dividir o dinheiro, de compartilhar a economia... saber quem você tá pagando, saber que você é a cara do projeto... então eu gosto também de quebrar a expectativa, sabe? A produção me dá a chance de algumas formas de fazer política, mas também de interferir no filme de lugares que as pessoas não acham que podem. E aí eu acho que tem a ver com a minha trajetória... eu estou sempre interessada em formar gente... e principalmente interessada em me formar... E tem uma coisa que eu escuto muito que é que o cinema é uma coisa extremamente intuitiva. Eu não quero fazer um cinema assim. Em alguns lugares eu vou precisar tá pra não fazer com que o cinema que eu faço se torne isso. E eu sei que na produção é o lugar dessa decisão. É o lugar de... que as pessoas... quando você compreende a complexidade da profissão, você vai entendendo que tem uma disputa ali, tem um lugar que é muito mais um lugar de direcionar as coisas e de possibilitar as coisas. E isso me interessa muito (VEIRA, 2021).

A relação de Thamires com o Cineclube Mário Gusmão se inicia também pelo trabalho. Ela atuava como produtora no Panorama Coisa de Cinema, que estava sendo produzido em Cachoeira e tinha uma parceria com o Cineclube. Embora já tivesse ido a algumas sessões do grupo antes, era a primeira vez que Vieira estabelecia um contato mais próximo com os integrantes e com as próprias atividades do projeto. Nesse período, a cineasta passou a atuar

principalmente como produtora, mas precisou se afastar por conta de demandas de outros trabalhos. Seu retorno somente acontece a partir da gestão conciliada com Fábio Rodrigues, como descrito anteriormente.

A entrevista com a realizadora demonstrou que eles estavam mobilizados em um projeto de enegrecer o cineclubes, tanto no que diz respeito à curadoria das mostras, quanto com relação ao próprio corpo de estudantes.

Era um desejo de inflamar a discussão do campo prático, porque no campo teórico já existia uma discussão, mas eu acho que a gente tencionou a prática. Tencionou e de maneira muito violenta porque, não sei se isso está em algum dado, mas o grupo tinha muitas pessoas brancas, muitas pessoas brancas, e no final do processo a gente não tinha quase nenhuma pessoa branca mais. E eu lembro dessa coisa, dessa ausência dos nossos pares assim, e não rolou uma conversa do tipo “estou saindo porque eu não aceito a sua presença”. Era “nossa, rolou isso aqui... rolou isso aqui...” E aí na minha leitura de mulher negra, o espaço começou a não ficar confortável pra essas pessoas, entendeu? Porque o conflito tava muito em questão, a gente tava muito disposto a comprar uma briga, a enfrentar uma discussão. E uma discussão com o cinema, né, com os filmes, uma discussão sobre curadoria (VIEIRA, 2021).

Assim como Larissa, Thamires se descobriu enquanto mulher preta em Cachoeira e essa descoberta pautou a sua realização dentro do cinema. Ela considera que os espaços de formação pelos quais passou, no âmbito da Universidade, foram determinantes nesse processo – a exemplo do Tela Preta, que ela considera um marco na geração de cineastas da qual ela faz parte, e do próprio Mário Gusmão.

Não acredito neste cinema que se acaba na produção, no desejo, na ideia de um diretor. Entendo o cinema como ferramenta política de transformação social, acredito que os filmes nos permitem dizer e estar em lugares inimagináveis. Produzindo um Cinema Negro, o cineclubismo é a melhor forma de nos aproximar de fato do nosso público (VIEIRA, 2019).

É importante observarmos, dessa forma, o tipo de cinema que ela vai criando a partir dessas experiências, seja como produtora ou diretora. No tocante que à produção, já apontamos a sua percepção desse lugar enquanto um espaço de disputa e tomada de decisões.

Eu tenho estado também em sets grandes, mas muito trazendo essa discussão que é a minha presença mesmo. E a minha presença não só “eu sou/existo aqui bonita e tal”. Não é isso, entendeu? É que tipo de negociação que eu coloco, que tipo de imagem que eu não topo, e que tipo de lugar também eu posso topar, porque ainda é muito negociado tudo... não significa que os filmes que eu participe, que eu faço, não são filmes que causem algum tipo de opressão, mas eu acho que pensar Cinema Negro é lá e cá, sobre os projetos e intervenções que a gente continua fazendo, quer fazer, ou como a gente faz uma coisa ou outra... é um pensamento muito expandido assim... A Janaína fala que é uma prática, né? (VIEIRA, 2021).

Assim como Larissa, Thamires relatou o desconforto de estar nesses grandes sets e a necessidade de estar sempre atenta e demarcando posições.

Eu sempre estou muito atenta... e não que eu não reproduza opressões em algum lugar, porque eu acho difícil... mas eu sempre tento estar muito atenta... não esquecer que eu sou uma pessoa negra [...] Difícilmente eu vou estar num lugar extremamente calada, eu vou ser cirúrgica. Eu vou precisar me lembrar que se eu não falar, quem vai falar? Se eu não fizer agora essa intervenção, as coisas vão continuar sendo como elas são, e eu não quero que elas continuem sendo como elas são, então eu me boto muito pra jogo. É bem cansativo, mas tamo aí. Tamo aí de bote (VIEIRA, 2021).

A fala de Thamires aponta para um dos desafios que cercam a presença do corpo negro dentro do cinema. Para além do que se espera de qualquer profissional com relação à sua atuação no mercado, existe ainda a pressão de precisar estar em vigília constante. Na direção, por exemplo, Thamires escolhe armas diferentes para lutar.

Tem uma coisa de acreditar muito que essa história não dá pra ser contada de uma perspectiva outra que não seja a nossa... o movimento de Cinema Negro, o Cinema Negro não é uma coisa que vai passar. As pessoas acham muito que é um marco, e eu acho que não, eu acho que é uma questão de formação política, que é um lugar de “estamos aqui e não vamos passar sem a nossa presença” (VIEIRA, 2021).

O seu primeiro filme, *O dia que ele decidiu sair*, foi realizado ainda quando estava na UFRB, em 2015, sob a orientação do professor Marcelo Matos. O curta é um documentário sobre a mudança do seu avô, Tuiú, da casa em que ele vivia na periferia de Salvador para recomeçar a vida no interior do estado, em Jequié. A obra foi financiada com o prêmio de desenvolvimento pelo Calendário das Artes da Fundação Cultural da Bahia.

Dito isto, ainda que falemos de um filme político, a sua estratégia aqui se constrói por outras frentes que não o embate direto. O primeiro aspecto a ser levado em consideração é a agência conferida ao personagem Tuiú, com o qual o espectador se sensibiliza no drama de ir embora, de deixar para trás uma vida naquela cidade, na expectativa do que será recomeçar em outro lugar. Existe ainda uma atmosfera de intimidade no retrato do cotidiano com a família, em ações comuns como tomar os remédios, falar sobre a cirurgia que precisou fazer. A segunda questão é observar como Thamires localiza o território. Numa cidade como Salvador, marcada por paisagens como o Pelourinho e o Farol da Barra, o curta situa o público na periferia, sob o olhar de quem viveu e vive naquele lugar.

Cartaz 7: Cartaz *O dia que ele decidiu sair*



Embaúba Play

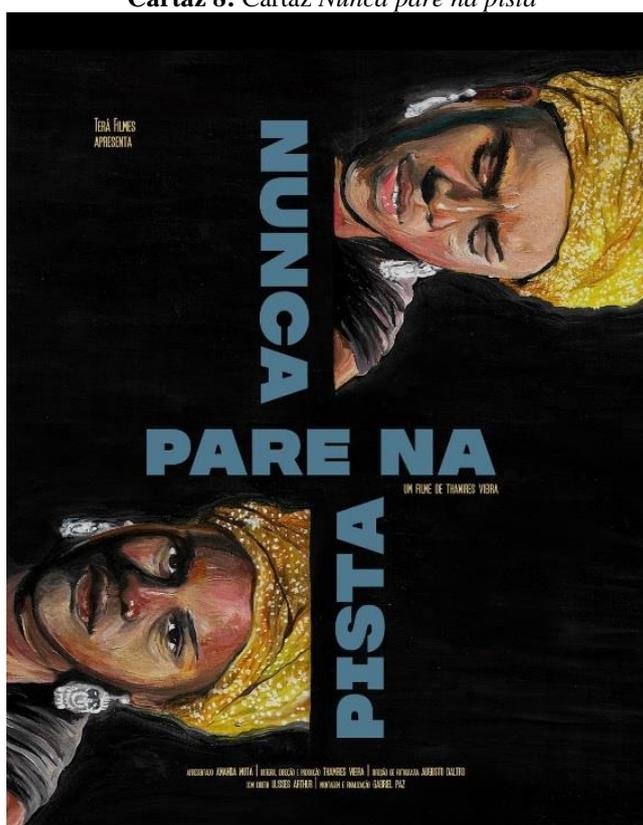
É um filme que fala sobre a ligação do meu avô com o lugar que ele mora. É um filme de periferia também, então tem um outro recorte, que é um filme realizado na periferia de Salvador, é um lugar que é pouco visto em relação ao cinema, então eu quis trazer um pouco disso para o cinema, uma linguagem periférica também. Então é mostrar um tipo de olhar sobre aquele lugar que é extremamente marginalizado, mas de uma maneira muito mais associada aos olhos do meu avô, essa poesia do que é a dor de deixar um lugar que você viveu e que você não pode morrer (VIEIRA, 2016).

O filme circulou em mostras e festivais universitários, tais como o Festival de Cinema Universitário de Belém - Toró e a Mostra Universitária da UFF; passou ainda pelo Festival Visões Periféricas, em 2015, pelo Festival Internacional do Plateau, em Cabo Verde, entre outros. O curta chegou a ganhar os prêmios de Melhor Fotografia e Melhor Montagem no Cine

Virada – festival realizado pelo Programa de Educação Tutorial (PET) da UFRB –, em 2016, na UFRB. Em 2018, foi licenciado para o Canal Brasil.

O segundo curta, *Nunca pare na pista*, foi realizado entre 2016 e 2017. O roteiro foi inicialmente pensado dentro de um projeto de extensão da UFRB, “Laboratório de Criação em Cinema e Audiovisual”, coordenado pelo professor Marcelo Matos. O filme segue uma lógica semelhante ao primeiro, dessa vez colocando a mulher negra no centro da narrativa. A obra tem como pano de fundo um município do interior e apresenta duas personagens que “correm risco na pista” – de um lado Amanda, prima de Thamires, que sonha em ser cantora e corre atrás do seu primeiro show; do outro a própria Thamires, que tenta fazer o seu primeiro filme.

Cartaz 8: Cartaz *Nunca pare na pista*



Instagram Terá Filmes

Ainda que o filme exponha a dificuldade de se lançar como artista sendo uma mulher negra periférica, a questão central é a coragem de Amanda e como ela está disposta a lutar por este sonho. Acompanhamos o seu desejo, seus anseios e decisões, seu processo de costurar a própria roupa e, por fim, a sua performance. Ao mesmo tempo, assistimos ao processo da diretora enquanto esta realiza o projeto que transita suavemente entre ficção, não-ficção e fabulação.

O que interessa a Thamires Vieira não é construir um drama em que a personagem vive a tensão da realização ou não do show. Não se trata de pólos opostos e binários que apelam para o fracasso ou o sucesso (também fracassado por ser o oposto do anterior) falacioso e romântico como visto em novelas da Rede Globo. O que interessa é a construção de outras narrativas/representações/imagens sobre nós, não estereotipadas, alegres, graciosas, fantasiosas. Sim, a fantasia como produção de vida. Amanda é fantasia, fabulação, coragem e ousadia; é desejo, é vontade, é viagem (NASCIMENTO, 2021).

A escolha por representar a própria família em ambos os filmes não é trivial e talvez seja, inclusive, aquilo que liga e fortalece o cinema de Thamires.

O cinema pra mim é um lugar de criação, mas é doido que é uma criação da possibilidade. Eu tenho uma irmã de oito anos e eu sei que é massa que ela tenha a mim como referência, sabe? Eu acho que ela não precisa não ter a possibilidade de ter uma referência. É massa dizer pros meus “você não precisa fazer qualquer coisa, qualquer trabalho”, que eles podem sonhar com outras possibilidades. Então é massa tá longe, mas me aproximando, porque eu sou a ponte de abrir uma série de coisas assim pro mundo. Então eu acho que o cinema tá um pouco nesse lugar de fazer outras coisas visíveis, outras coisas possíveis, e não só assim mas também pros meus, com as coisas que eu quero fazer, com as imagens que eu to fazendo. Essa coisa de ver beleza onde não tem... onde achar que tem assim, sabe? Eu tava conversando com a minha prima agora e é muito doido que ela era a pessoa mais não bem-vinda assim visualmente, sempre foi a feia da família, a mais preta, a mais gorda, a mais... e eu tenho colocado ela num lugar de “mano, você é muito linda, meu deus...” sabe? E que é uma coisa de se tornar uma mulher negra, e trabalhar com cinema e fazer um filme com ela... então eu acho que o cinema pra mim é isso realmente. Faz sentido muitas coisas, mas essas são as coisas mais importantes (VIEIRA, 2021).

Desse modo, mesmo que haja uma diferença considerável entre esses filmes que tratam do cotidiano de pessoas negras, como é o caso dos filmes de Everlane Moraes citados aqui, tais trabalhos são responsáveis por preencherem uma lacuna no que diz respeito à iconografia brasileira em relação a essa população. São filmes que ampliam a noção, por exemplo, do que é uma família negra – imagens que não estão respondendo à supremacia branca, mas repovoando o imaginário sobre o que é ser negro.

É também na ordem do cotidiano que podemos perceber as singularidades irredutíveis de pessoas, grupos ou culturas, aquelas que Édouard Glissant defende com a ideia de opacidade, e que está na base de Poéticas da relação. Aparentemente paradoxal, é no ordinário que também reside o singular, o idiossincrático no modo que cada uma/um tem de existir sem pretender ou ressoar com a universalidade, muito pelo contrário. Forma de ruptura pela proximidade, o cotidiano é um caminho outro no acesso da liberdade das epistemologias eurocêntricas. Uma via mais silenciosa que manifestos ou declarações explícitas contra violências e traumas, mas não por isso menos eficaz no abandono dos paradigmas de verossimilhança e transparência que regem esse modo de conhecer as coisas do mundo (OLIVEIRA, 2021).

O Curta foi exibido no Cine Urgente e em festivais como o Cabíria Festival, o 29º Festival de Cinema de Vitória, a Mostra Fincar, o Curta Taquary, o Fest Curtas BH, além da 2ª edição do Pan African Youths Film and Arts Festival.

Figura 14: Frame *Nunca pare na pista*

Arquivo pessoal

Como produtora de curtas metragens, Thamires assina *A Morte do Cinema* (2013); *As melhores noites de Verroni* (2016); *Arco do Tempo* (2019); e *Ilhas de Calor* (2019). Estes últimos dois, demos frisar, foram indicados ao Grande Prêmio de Cinema Brasileiro e circularam em festivais como o Curta Kinoforum, Janela Internacional de Cinema, Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, Cine Ceará – Festival Ibero Americano de Cinema, entre outros. Além disso, foi diretora de produção do longa-metragem *Ilha* (2018), que estreou em Rotterdam e também passou por festivais importantes no Brasil, como o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, a 43ª Mostra Internacional de Cinema e o Festival do Rio.

Nos últimos quatro anos, atuou como produtora em diversos projetos que estão em finalização, como o *Prisioneiro da Liberdade*, dirigido por Jeferson De e produzido pela Paranoid; foi também assistente de direção de *Um dia com Jerusa*, de Viviane Ferreira (Odun Filmes); e diretora de produção do longa-metragem *Deserto Particular*, de Aly Muritiba; e da série *Eu, empresa*, de Marcus Curvelo e Leon Sampaio.

2.3. Fábio Rodrigues Filho: realização e curadoria

Figura 15: Fábio Rodrigues



Goiânia Mostra Curtas 2021

Fábio Rodrigues Filho trabalha no cinema a partir de uma amplitude de eixos: crítica, curadoria, pesquisa, cartazismo e realização. É mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), entre 2019 e 2022, e cursou Comunicação Social na UFRB (2013-2019). É membro dos grupos Áfricas nas Artes (Cahl/UFRB) e Poéticas da Experiência (UFMG) desde 2019, participou da comissão de seleção de festivais e laboratórios de filmes como o FestCurtasBH, em 2019 e 2020; Diáspora Lab, em 2018; I Festival Internacional do Audiovisual Negro do Brasil (FIANB), em 2021; e o IX CachoeiraDoc, em 2020. Atualmente, contribui com textos para sites e publicações diversas, escreve no blog pessoal *Tocar o Cinema* e compõe, junto à Thamires Vieira, o *FLUXO-FIXO*, festival que discute continuidades no cinema independente.

Ademais, assim como Larissa Fulana de Tal, Fábio não sonhou ou planejou fazer cinema. Nasceu em Feira de Santana, na Bahia, em 1993, e sempre morou no centro – lugar onde não havia cinema, mas havia teatro. Foi assim que se deu o seu primeiro contato com as artes - no próprio movimento da cidade ao redor dos teatros que ocupavam a região.

Eu era muito rato de peça de teatro, eu amava teatro... pra você ter uma ideia, uma vez eu fiz uma coisa na escola, dessas coisas de teatro da escola, e uma tia minha falou assim comigo “você vai fazer teatro”. O teatro foi minha salvação. Minha salvação, inclusive, em relação à sexualidade, porque tudo eu descontava no teatro. Então assim... “Parece gay?”, “Ah, é o teatro”. Então por muito tempo foi minha salvação nesse sentido da desculpa, mas depois ele virou minha salvação em outro sentido. Acho que ele me deu o chão, me deu a base pra vida assim, sabe? Me deu fundamento pra viver até um certo período, né? Porque depois, em Cachoeira, acho que as coisas se redesenharam, acho que em Cachoeira eu realmente renasci. Renasci pra vida mesmo... não tenho qualquer dúvida, eu renasci mesmo ali naquela cidade, em Cachoeira. Mas eu acho que o teatro, o teatro continuou, ele continua aqui e tal, embora eu não esteja mais no palco (RODRIGUES FILHO, 2022).

A primeira apresentação nos palcos, aos 9 anos, marcou a vida de Fábio, pois, a partir dali, ele passou a estudar teatro. Foi matriculado no Cuca, um grupo ligado à Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), que se situava no entorno da casa dele, e o espaço passou a ser a sua segunda casa.

A entrada na Universidade foi através do curso de Administração. Embora sentisse vontade de fazer Publicidade, o curso não era oferecido na UEFS, de forma que estudar Administração pareceu a opção mais acessível. Ainda que fosse uma área distante do que queria e do que viria a seguir, Fábio considera uma fase importante justamente por ter sido o seu primeiro contato com a estrutura de uma universidade, com a pesquisa, e com disciplinas que foram imprescindíveis para sua formação.

Nesse período, Rodrigues Filho se envolveu com o diretório acadêmico do curso e foi lá que teve seu primeiro contato com um cineclube – o coletivo criado por eles, chamado Coletivo Identidade, construiu o Cine ADM, no esforço de construir sociabilidades e articular os estudantes de maneiras outras que não a discussão propriamente política. Além disso, foi nessa época que ele passou por um curso de design gráfico e passou a produzir cartazes tanto para o diretório acadêmico, quanto para o cineclube.

Ainda na Administração, em um momento em que já pensava em desistir do curso e buscava disciplinas de outras graduações, Fábio se matriculou na disciplina Técnicas e Recursos do Audiovisual, que fazia parte da pós-graduação em Desenho e seria significativa para os seus futuros passos.

O professor era tipo assim uma coisa muito elegante. Muito, muito, muito elegante. Era um professor negro retinto e ele parecia muito com Mário Gusmão, muito, muito, muito mesmo. Assim, essa é a questão muito doida, mas se eu lhe mostrasse uma foto você ia falar assim “nossa...”. Só que na época eu não conhecia o Mário Gusmão... Quando eu entrei nessa disciplina [...] ele lidava às vezes com coisas muito básicas assim mesmo, do tipo a gente fazer recortes de jornal... [...] eram técnicas muitas vezes artesanais mesmo, e que eu achava muito interessantes. Por exemplo, eu aprendi a usar o compasso, aquele tipo de régua, na disciplina dele. E foi muito importante aprender a usar o compasso na disciplina que era de técnicas e recursos audiovisuais. Mas o que eu quero dizer com isso é que nessa disciplina eu fiz um

filminho de arquivo. Era meio arquivo, meio filmagem, sobre o centro de Feira de Santana. E eu acho que esse professor ali, na UEFS, ele me deu muita coisa, sabe? De coragem, de vontade... sobretudo vontade de ir embora [...] tanto que quando eu me formei na graduação com um filme, eu mandei um e-mail pra ele (RODRIGUES FILHO, 2022).

Quando decidiu, enfim, sair do curso e deixar Feira de Santana, a carreira que mais se aproximava daquilo que queria, em uma universidade pública, era a de Jornalismo. Mudou-se para Cachoeira em 2013, quando passou no vestibular da UFRB. No seu primeiro ano na cidade, começou a dar aulas de teatro para crianças na ONG Casa de Barro, além de participar de algumas companhias de teatro como a Atropeça, ligada à universidade, e a Bocó Cia de Humor, um grupo de improviso.

Segundo Fábio, o movimento de sair de perto da família, de Feira de Santana e da Administração, deu-lhe outra sede de viver.

Eu morava em São Félix nesse começo... e eu amava atravessar a ponte, tipo, era um negócio meio assim, eu achava tudo muito incrível, muito bonito, então esse primeiro momento... foi um enorme encantamento assim, eu tava muito feliz de tá ali aprendendo coisas (RODRIGUES FILHO, 2022).

Esse encantamento fez com que o primeiro ano dele em Cachoeira tivesse um fluxo intenso. Participou de diversas ocupações na cidade, dançava nas ruas e, segundo ele, foi um momento “de explosão, de renascer para a vida”. O fluxo durou até o fim de 2014, quando ele decidiu voltar para Feira por questões financeiras e problemas de moradia. Continuou no curso, mas passou a ir e voltar da cidade todos os dias. Desse modo, Rodrigues Filho só retorna para Cachoeira em 2015, quando acontece a seleção de bolsista para a assessoria de imprensa do Cineclube Mário Gusmão.

Cheguei na entrevista completamente desvairado, mas eu tinha amado o filme que eles passaram. Porque eles sugeriram um filme pra gente assistir e pensar num plano de comunicação. Eu tinha amado o filme. Eu não tinha pensado bem no plano de comunicação assim, né, pensei num plano de comunicação... o mais trivial do mundo, mas o filme, eu tinha amado o filme, amei, amei, amei, que era *Esse Mundo é Meu*, do Sérgio [Ricardo]. [...] Então eu acho que um pouco isso me ajudou, sabe? Ter amado o filme... e chegado na entrevista assim... com um plano mais fraco, mas ter amado o filme... enfim, acho que era... aí eu chego no cineclube (RODRIGUES FILHO, 2022).

A cena que abre o filme *Tudo que é apertado rasga* (2019), trabalho de conclusão de curso e primeiro curta de Fábio, é justamente um recorte do filme *Esse mundo é meu*, na qual o ator Antônio Pitanga aparece andando de bicicleta.

Figura 16: Frame do filme *Tudo que é apertado rasga*



Antônio Pitanga em frame de *Esse mundo é meu e Tudo que é apertado rasga* (arquivo pessoal).

Fábio considera que os caminhos que fez pelas outras artes, como o teatro e o desenho, manifestaram-se dentro do cineclube e delinearão sua forma de lidar com o cinema. Em alguma medida, este é o cerne da formação cineclubista – a proposta não era compor um grupo de estudantes de cinema, mas justamente pensar em como articular um público diverso dentro daquele espaço.

A gente conseguiu experimentar algumas coisas, eu acho que tem um pouco a ver também com essas outras procedências, sabe? Com essas outras formações que não só de cinema da academia, e nem só o cinema de repertório cinéfilo... o cinema, de alguma forma, esse caminho mais linear, mas talvez curvas... E não só, claro, da minha experiência, ou seja, eu acho que eu via isso em outras colegas, em outros colegas também. Por exemplo, colegas que tinham muito interesse na dança. Ou então, enfim, formações multifacetadas, como por exemplo a de Thamires (RODRIGUES FILHO, 2022).

Essa articulação com a sua própria bagagem fica evidente nas frentes em que ele decide atuar dentro do cinema. Por exemplo, ele passa a produzir os cartazes do cineclube e de filmes e eventos realizados na região. Paralelamente, passa a compor outros coletivos, como o Cine Tela Preta, o Cinema em Vizinhança e a Quarta dos Tambores.

Figura 17: Cartazes *Tela Preta* e *Café com Canela*



Cartazes produzidos por Fábio. O primeiro para a mostra do Cine Tela Preta e o segundo para o filme *Café com Canela* (Tocar o Cinema, 2022)

Quando assumiu a coordenação do cineclube, em 2016, a principal questão de Fábio era “como expandir o pronome ‘nosso’ do cineclube?”. De acordo com Rodrigues Filho, havia uma consciência não só a respeito do cineclube, mas da forma como o cinema se organizava enquanto campo, de que aquelas estruturas, como estavam delineadas, não os contemplavam enquanto pessoas negras. Exemplo disso era a dificuldade que tinha de ultrapassar barreiras institucionais. Ele conta que, para acessar a sala do cineclube, no prédio Hansen, era preciso apenas a assinatura do coordenador. No entanto, ele constantemente precisava ligar para algum professor para que sua entrada fosse autorizada, visto que as pessoas não o enxergavam enquanto tal.

Outra questão relatada por Fábio foi o olhar dos próprios colegas brancos. Houve um episódio, na primeira vivência em curadoria organizada na sua gestão, em que ele não apareceu em nenhuma foto de cobertura do evento.

Não havia foto que eu aparecia, em nenhuma foto eu aparecia. E eu mediava a vivência. Era um fotógrafo branco, um colega ali do curso de cinema, e eu não apareci em nenhuma foto... contando assim, parece nada né, mas... havia toda uma conjunção que mostrava que tudo... que aquilo era sintomático, as imagens, sabe? Esses registros que me tiravam... (RODRIGUES FILHO, 2022).

Na sua entrevista, Marcelo Matos também cita o evento e o aponta como um acontecimento determinante para a tensão que se estabeleceu entre estudantes negros e brancos no cineclube. Para ele, havia uma dificuldade dos estudantes em reconhecer Fábio, “um menino preto, gay e periférico”, como coordenador.

Quando eu fui ver as fotos no *Facebook* nesse dia, Fábio não apareceu nas fotos. Nossa, quando eu vi aquilo... eu me desestruturei. Assim, óbvio que eu sabia que não era uma coisa de má fé, e de ‘ah tô fazendo isso porque pa pa pa pa’, mas é a questão do inconsciente mesmo, né? Inconsciente estrutural racista que a gente vive, né [...] Depois desse evento, eu não sei se Fábio conversou isso com as outras pessoas, eu não lembro, mas acho que a coisa ficou tão visível, né, porque aí foi pro visível. Foi a própria galera que trabalha com imagem e isso vai pra imagem. Depois desse evento a galera branca começa a sair do cineclube espontaneamente [...] A leitura que eu faço é que quando isso chegou na imagem, isso virou visível. É como se... tem a coisa do inconsciente, a coisa do ato falho [...] Era a maneira que o grupo tinha de mostrar pra si mesmo o que tava acontecendo na própria imagem, porque era sintomático mesmo, no sentido mais clínico que essa palavra pode ter, entendeu? Era o grupo dizendo pra ele mesmo que Fábio não era coordenador, e que eles não conseguiam reconhecer Fábio como coordenador. Eu acho, né, a leitura que eu faço (MATOS, 2022).

Marcelo relata, ainda, que à medida que esses estudantes foram saindo, abriu-se um processo seletivo para a entrada de novos membros, com uma perspectiva de ser um cineclube majoritariamente negro.

Para Fábio, estar em Cachoeira foi um catalisador nesse processo.

Tem uma coisa em Cachoeira muito importante, que é uma cidade majoritariamente negra. E não só isso, uma cidade em que as pessoas negras elas tão, se não em cargos de poder, elas tão com a sua dignidade de pé, elas não abaixam a cabeça fácil... Então eu acho que isso foi muito importante, inclusive pra ser acolhido e dialogar com algumas pessoas (RODRIGUES FILHO, 2022).

Nesse contexto, duas iniciativas foram importantes: a maneira como eles administraram os recursos do cineclube e a abertura da curadoria com a Mostra Permanente de Resistências. Por exemplo, eles passaram a convidar fotógrafos da cidade para registrarem as sessões, a partir de um olhar autoral, e essas pessoas recebiam cem reais pelo trabalho. Embora fosse um valor simbólico, Fábio conta que essa troca era um estímulo para que essas pessoas fossem até o cineclube e acabassem voltando em outras sessões. O mesmo foi feito com outras demandas de trabalho necessárias para os eventos. Em outros termos, criou-se um fluxo de pessoas que

não necessariamente estavam ali para assistir aos filmes, mas também para trabalhar nas sessões, o que em síntese fazia parte da construção do cineclube.

A abertura da curadoria, por sua vez, permitiu que outros corpos trouxessem seus repertórios e desejos para o grupo.

As vivências tinham diálogos incríveis assim, porque o que eu acho, por mais que algumas estudantes, inclusive me incluo nisso, negras, não havia um grande repertório de filmes, mas havia um olhar, sabe? Havia um... Um incômodo. E esse incômodo eu acho que a gente alimentou. O não saber, o incômodo, a discordância, o falar, o demarcar o seu espaço... então eu penso que... esse desejo de expandir o pronome nosso no cineclube, fez com que a gente já começasse de uma forma radical em termos de ocupar a curadoria que era assim: todo mundo, qualquer um pode fazer. Que era essa a premissa da Permanente de Resistências. Era uma mostra permanente, portanto todo mundo vai poder sempre (risos) (RODRIGUES FILHO, 2022).

A fala de Fábio nos traz novamente para a questão do olhar e como ali, no espaço do cineclube, construiu-se uma política do olhar que, para além de uma construção crítica daquilo que está sendo visto, elaborou também uma forma de fazer própria dos realizadores que estavam ali inseridos. Cyntia, neste sentido, descreve como se fecha um ciclo do fazer cinematográfico.

A crítica como uma dimensão do próprio fazer cinematográfico. Então eu acho que isso é muito interessante porque é a ponta que falta, digamos assim... A gente tá no campo da recepção, a gente tá no campo da curadoria, a gente tá no campo da crítica, a gente tá no campo da exibição, da comunicação, da produção. Mas é justamente esse exercício do olhar, que eu acho que possibilita em última instância o desenvolvimento de uma política do olhar. O amadurecimento de uma política do olhar, de uma consciência do olhar, né, das imagens. Da função de uma perspectiva crítica em torno das imagens, que vai pautar em última instância o seu próprio fazer (NOGUEIRA, 2021).

Segundo Fábio, o espaço do cineclube foi importante sobretudo para a criação de um corpo coletivo que defendia que aquilo que eles estavam fazendo também era cinema.

Quando a gente falava assim “bom, a gente é do cineclube, e o cineclube talvez seja esse lugar que nos lembre, não nos deixe esquecer, que a gente faz muita coisa, mas a gente faz cinema”. E eu acho que a curadoria foi um lugar muito estratégico disso, porque nos reativou uma coisa que assim, bom, é pra fora, né, mas é pra dentro também. É uma escola pra nós também. É a gente também aprendendo, é a gente também se formando. Forma-se o público, mas também nos forma enquanto profissionais. E nesse sentido a gente não pode desistir de ninguém, sobretudo aqueles que as pessoas facilmente desistem, que são os estudantes e as pessoas negras (RODRIGUES FILHO, 2022).

É importante delinear essa trajetória de Fábio, uma vez que, diferente de Thamires e Larissa, ele não veio de uma formação em cinema. Por isso destacamos a relevância da sua participação em projetos de extensão, marcadamente o Cineclube Mário Gusmão e o CachoeiraDoc, e sobretudo como a sua forma de fazer cinema, ou a sua linguagem, estão muito

relacionadas às experiências dentro desses coletivos. Uma das principais características do cinema de Fábio, por exemplo, é ser um cinema que convida o espectador a lançar um olhar crítico e participante sobre as imagens.

No curta-metragem *Tudo que é apertado rasga* (2019), seu primeiro filme e trabalho de conclusão de curso na UFRB, Fábio realiza um estudo acerca da presença do ator e da atriz negra no cinema brasileiro, especificamente entre as décadas de 1950 e 1980. Já falamos aqui sobre a pauta da representatividade e dos estereótipos construídos acerca da população negra e como estas eram questões caras no início das discussões sobre Cinemas Negros. Nesse estudo, Fábio avalia as implicações dessa construção e como os atores e atrizes negras reagiram à ela.

No seu segundo filme, *Não vim no mundo para ser pedra* (2021), Fábio segue na esteira dos rastros de atores e atrizes negras e na aposta do rasgo. A pesquisa que se iniciou com o estudo para o seu TCC, desdobra-se na pesquisa de mestrado intitulada *Um rasgo na imagem: Fagulhas para uma pequena história do cinema brasileiro*. Durante dois anos, ele desenvolveu, na Universidade Federal de Minas Gerais, a dissertação que acompanhou a produção do seu segundo documentário, um entrelaçamento entre a obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e a vida de Grande Otelo.

Figura 18: Frame do filme *Não vim no mundo para ser pedra*



Olhar de Cinema, 2022

Para ele, ainda, a crítica à representação pautada unicamente no estereótipo subsumia as outras tantas violências – os baixos salários, a pouca exploração do potencial artístico do ator, o pouco tempo de aparição em tela –, que juntamente com a estrutura profunda do

estereótipo, construía a ausência do ator e da atriz negra¹². No entanto, Fábio considera que havia resistência, uma agência sutil dentro dos filmes que confrontavam essa lógica de sub-representação. Nesse sentido, o cineasta busca, a partir de cortes e remontagens de cenas de filmes e entrevistas, dar a ver a complexificação e as tentativas de subversão dentro das representações.

Na tentativa de forjar uma ferramenta capaz de operar o corte por justiça, este filme retoma e intervém em imagens de arquivo, reestudando parte da cinematografia nacional à luz da presença e agência do ator e da atriz negra (sinopse do filme *Tudo que é apertado rasga*, 2019).

Os cortes das entrevistas demonstram a consciência que os atores e atrizes carregavam acerca dessas dinâmicas de trabalho. No início do filme, por exemplo, a atriz Zezé Motta diz acreditar que o ator Antônio Pompêo morreu de tristeza, decorrente da falta de oportunidade dentro do mercado. Além disso, há um jogo de montagem baseado na repetição que aponta para como esses artistas precisavam falar sempre sobre os mesmos assuntos, seja porque era uma pauta que eles necessitavam reafirmar ou porque os entrevistadores insistiam no mesmo repertório. Por exemplo, Zezé Motta fala repetidas vezes sobre sempre ser selecionada para os papéis de empregada.

De acordo com Fábio, uma questão que o assustou na pesquisa das imagens foi a autorização em recusar o rosto do ator/atriz negra.

Era recorrente nas falas dos atores e nas imagens que encontrávamos, a incidência da escolha de não dar tempo considerável para ver o rosto do ator e, marcadamente, da atriz negra. Não é incomum ver em entrevistas, depoimentos e mesmo em cenas fílmicas, a seguinte operação: enquanto a atriz fala, outras imagens (por vezes imagens ilustrativas e aleatórias) são mostradas no lugar do seu rosto (RODRIGUES FILHO, 2021).

(...)

Em 1978, Grande Otelo dizia, em entrevista ao Vox Populi²³, que o seu desgosto tanto no cinema como na televisão, é a sala de corte. Para o ator, muitas das cenas potentes de sua atuação eram retiradas na montagem. O problema do corte para com o ator negro, expõe, em alguma medida, uma das feridas que conformam a representação do negro no cinema brasileiro (RODRIGUES FILHO, 2021).

Assim, nesses filmes são selecionadas cenas em que os artistas entregam performances de altivez, que por meio de olhares, gestos e movimentos de corpo configuram o rasgo na estrutura de aperto/ausência que esses filmes encarnam.

¹² <http://www.arqueologiadodosensivel.ufba.br/2020-06-12-conversa-aberta-com-fabio-rodrigues-filho>

Figura 19: Frames do filme *Tudo que é apertado rasga*



Arquivo pessoal

O rasgo na imagem foi uma expressão que teve origem durante a Mostra Performance Negra no Cinema Brasileiro, já citada aqui. Ele aparece no filme de forma literal, assumindo a mesma estética utilizada na mostra, mas também de forma subjetiva, simbolizando as tentativas de rompimento com a ordem travada por esses atores e atrizes. Para Rodrigues Filho, os rasgos aparecem ali como “traição, contraestratégia e resistência mínima a uma força que ultrapassa em vários graus o ator”.

É importante refletirmos sobre essas remontagens, porque elas convocam sobretudo uma nova postura do público sobre essas cenas. São imagens que fizeram parte de uma história de ausência e apagamento, mas que ali, ressignificadas, convidam o espectador a pensar sobre as imagens possíveis diante daquelas atuações. A fortuna crítica dos filmes gira em torno do que é considerado uma ousadia na forma:

Estamos diante do desassombro formal de alguém cujo primeiro filme já manda o papo reto: manipulação despudorada dos materiais fílmicos (cortes, dessincronia, zooms, modulações sonoras, *raccords* de filmes heteróclitos) que embaralham imagem/som ao mesmo tempo que obstruem o acesso ao olhar *voyeurista*. Sem nunca que as reconfigurações sensíveis se equiparem a uma experiência sinestésica em que o trabalho reflexivo é abolido em prol de um sentir exclusivamente visual e auditivo – a forma, aqui, *pensa* (com o adendo de que todos os vídeos são claramente baixados

da própria internet, o que se torna um convite para que o espectador também faça suas próprias manipulações, numa lógica de combate a passividade do público).(PINTO, 2020).

“Não Vim ao Mundo para Ser Pedra” é um pequeno milagre. Com a impetuosidade dos jovens, Fábio Rodrigues conseguiu o que documentaristas e produtores experientes como Evaldo Mocarzel e Ailton Franco Jr não conseguiram até agora: realizar um filme sobre a trajetória do pequeno Grande Othelo. Evaldo, autor de duas dezenas de longas documentais, esteve com tudo pronto para transformar a complexa e rica carreira artística do astro mineiro em filme, mas não conseguiu superar os obstáculos. O produtor Franco Jr e o diretor Lucas H. Rossi venceram edital da Globo Filmes, Globonews e Canal Brasil e deram início a longa-metragem em 2018. Passaram-se cinco anos e não há data para estreia do filme nos cinemas, nem na TV. E não são conhecidas as razões do atraso (CAETANO, 2022).

Tudo que é apertado rasga teve duas exposições em Cachoeira, na fase de apresentação enquanto trabalho de conclusão de curso, sendo uma no Cine Teatro Cachoeirano, em 2018, e outra no Auditório do Cahl da UFRB, em janeiro de 2019. Depois disso, o filme reverberou por todo o país – esteve presente em 26 mostras e festivais, sendo que, em 2020, recebeu menção honrosa nos festivais Taguatinga de Cinema (DF) e Cine Baru (Mostra Sagarana de Cinema), além de ter sido premiado no XVI Panorama Internacional Coisa de Cinema – Competitiva Baiana, em 2021, com os prêmios de melhor curta baiano (júri oficial e júri jovem), e ter sido finalista do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro.

O documentário também foi exibido em cineclubes, cursos e grupos de pesquisa no Brasil, e internacionalmente participou da Mostra CineLatino em Tübingen, na Alemanha; Sessão *This is film!* no Eye Filmmuseum, na Holanda; e no Festival Diasporama - Cinemawon, na Martinica. Destacamos ainda que, embora o curta tenha passado por muitos e relevantes festivais de Cinemas Negros, como o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, este conseguiu alcançar uma gama diversa de festivais, a exemplo do Festival Internacional Olhar de Cinema, no Paraná.

Não vim no mundo para ser pedra já passou por dez mostras/festivais, entre eles a Mostra de Cinema de Tiradentes, o Festival de Cinema de Ouro Preto - CineOP e o XVIII Panorama Internacional Coisa de Cinema e o Festival Internacional Olhar de Cinema.

A presença de Fábio nos festivais, mostras e laboratórios de cinema acontece na interseccionalidade entre os seus trabalhos de realização, crítica e curadoria. Como curador, ele participou do FestCurtasBH, entre 2019 e 2021; do DiásporaLab em 2018; da II Mostra de Cinema Contemporânea do Nordeste em 2018; do CachoeiraDoc em 2020; do FIANb em 2020 e 2021; da Mostra Ifé de Cinema em 2022 e da 21ª Goiânia Mostra Curtas em 2022.

Pensar sobre essa atuação é algo que nos leva de volta à Cachoeira, não só pela sua trajetória dentro do Cineclube Mário Gusmão, mas novamente pelo cenário de diversas ações

que aconteciam e acontecem de forma contínua, e que têm construído uma reflexão significativa sobre o fazer curatorial no cinema.

O CachoeiraDoc inaugura o momento de reverberação acerca do pensar a curadoria enquanto um espaço de disputa política no Brasil, o que, segundo Garret (2020, p.56), coloca o festival em um lugar de destaque diante da nova configuração de festivais brasileiros. Para o autor, duas iniciativas foram essenciais para esse destaque: a “Vivência em curadoria da perspectiva das mulheres”, realizada em 2016 e já citada aqui; e a mostra originada do encontro, “Com Mulheres”, feita a partir de uma curadoria coletiva que envolvia representatividade (filmes de realizadoras) e representação (filmes sobre mulheres) no seu conjunto de filmes.

Em 2016 o CachoeiraDoc organizou a “Vivência em curadoria da perspectiva das mulheres”, que reuniu um conjunto de curadoras brasileiras para dialogar sobre a atuação das mulheres no cinema brasileiro contemporâneo, com especial atenção às áreas de curadoria e programação. A mesma vivência se repetiu em 2018 no Festival Internacional de Cinema de Realizadoras (Fincar), em Recife. Um ano depois, um encontro com características semelhantes se deu no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, no Rio de Janeiro, que abrigou a imersão em curadoria intitulada “Modos de ver: Curadoria e Descolonização” – em vez de partir do olhar de mulheres, o evento adotou a perspectiva de profissionais negros. Entre 2016 e 2018, reflexões sobre curadoria e programação foram propostas em mesas sediadas pelo Olhar de Cinema: Festival Internacional de Cinema de Curitiba, pela Semana dos Realizadores e pelo Fronteira: Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental. Mesmo o campo dos festivais tradicionais foi impactado por essa preocupação, vide a experiência do Festival de Brasília à época da direção artística de Eduardo Valente (2016-2018) (GARRET, 2020).

Segundo Cesar (2022, p.285), uma das fundadoras e coordenadoras do festival, o modelo de curadoria pensado no CachoeiraDoc está ancorado também no território.

A maneira como estou, por exemplo, conceituando curadoria tem a ver com isso, que é essa ideia de agenciamento de visibilidades e apagamentos. E o CachoeiraDoc tem a ver com esse mesmo momento. E mais do que isso, com um chamado histórico mais claro de que é preciso construir esse curso de cinema, nessa universidade, nesse lugar no interior da Bahia, numa cidade de cerca de 30 mil habitantes, ainda com muitos resíduos e traumas coloniais abertos, pobre, fora dos circuitos mesmo. Então a ideia de mediação aparece naturalmente na gênese do festival. É preciso fazer uma ponte com o que está fora. É preciso criar aqui um lugar de atravessamento, para que as coisas que circulam nos circuitos oficiais cheguem aqui, e para que a gente também possa atuar de alguma maneira nesses circuitos. Era algo muito orgânico que dizia respeito a uma necessidade, não só a um desejo, de agir num território e num tempo (CESAR, 2022).

Se a provocação do festival teve tamanha reverberação nacional, é significativo pensar na sua projeção dentro da própria cidade, da Universidade e dos outros projetos que coexistem ali. O Mário Gusmão tem um exemplo muito representativo a partir de 2016, na Mostra Permanente de Resistências, já citada neste trabalho, com a construção de uma curadoria coletiva inspirada no CachoeiraDoc. Após essa experiência, as curadorias coletivas deram lugar

a uma curadoria autoral realizada pelos estudantes. Marcelo Matos descreve duas experiências que foram emblemáticas nesse sentido:

Reunimos dois processos curatoriais e artísticos que estabeleceram percursos similares, mas também muito singulares. O primeiro protagonizado por Mari Pontes, teve como questão “o cinema pode se transformar e ser transformado pelas relações lésbicas?”, dando origem à mostra *O erótico como poder* e ao filme curto de ficção *E o que a gente faz agora?* (2019). O segundo, desenvolvido por Felipe Borges, perguntava “como as atmosferas de horror podem criar um pensamento crítico-social no cinema”, desdobrando-se na mostra *Estruturas do medo* e no filme documentário de média-metragem *Entre o céu e o subsolo* (2019) (BORGES; OLIVEIRA; PONTES, 2022).

Foram experiências que, embora distintas, parecem seguir uma lógica metodológica semelhante àquela também vivida por Fábio:

(1) a elaboração de uma questão a ser desenvolvida com e pelo cinema, (2) a pesquisa de uma curadoria na qual os filmes giravam em torno da questão, (3) a realização de uma mostra com os filmes escolhidos, seguida de debate com o público e (4) a produção de uma obra cinematográfica elaborada com e/ou a partir do problema trabalhado (BORGES; OLIVEIRA; PONTES, 2022).

Em síntese, festival e cineclube se aliam nesse “movimento de formação cinematográfica consolidado em Cachoeira” que “ultrapassa a multiplicação de uma experiência em produção cultural e ação para difusão e fomento dos cinemas da/na Bahia e que dá a ver os impactos político-sociais que podem ser provocados por um festival de cinema” (CESAR, COSTA, 2021, p. 171). Dentre muitos exemplos de mostras e festivais de alunos egressos que materializam essa dimensão formativa, trazemos aqui o Festival Fluxo-Fixo, gestado por Fábio Rodrigues e Thamires Vieira em 2021. Para Fábio Rodrigues, que nutre uma “relação umbilical” (RODRIGUES, 2021, p. 7) com o CachoeiraDoc, o Festival Fluxo-Fixo:

(...) certamente dialoga com um repertório e uma linguagem que um festival como o CachoeiraDoc possibilitou, construiu e prossegue. Digo linguagem porque me recordo de um texto de bell hooks quando ela declara seu amor e admiração por Paulo Freire. Uma das justificativas que ela dá é isso: encontrar e ler Paulo Freire possibilitou um encontro com uma linguagem para lutar e transformar a realidade, uma linguagem que a permitiu continuar (2021, *apud*. CESAR, COSTA, 2021).

2.3.1. Fluxo Fixo Festival

Entre 31 de março e 06 de abril de 2021, Thamires e Fábio Rodrigues estrearam, de modo virtual, o FLUXO-FIXO, festival idealizado por eles e que teve apoio financeiro do Estado da Bahia, por meio da Secretaria de Cultura e da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Programa Aldir Blanc Bahia). Thamires atuou enquanto coordenadora, produtora e produtora

executiva; enquanto Fábio atuou como coordenador e designer do projeto. Além disso, ambos fizeram parte da equipe de curadores, ao lado de Maria Dolores Rodriguez, Ana Luisa Coimbra, Izabel de Fátima Cruz Melo e Leandro Santos.

Em um momento crítico da pandemia de Covid-19 no Brasil, a pergunta que guiou a primeira edição do Festival foi “como continuar?”.

Ao invés de indicarmos uma resposta para a questão guia desta edição, pretendemos oferecer um prisma de exemplos, uma interligação de caminhos, um mapa provisório para continuarmos criando e gestando a transformação da realidade com o cinema. Os caminhos que exibiremos são exemplos de continuidades – diferentes percursos e trajetórias que esperamos que possam irrigar outros fluxos (apresentação do Festival).

Assim, entre mostras e programas sobre processos de criação de jovens realizadores, foram exibidos 25 filmes que dialogam com o cenário do cinema independente na Bahia e no Brasil. Eles estavam distribuídos em três linhas curatoriais.

A primeira linha foi “A-fluências” e dedicava-se ao “estudo de percursos de circulação de filmes e ao pensamento de como a circulação transforma as obras e contribui para continuidades do fazer cinema”. Essa curadoria contou com os filmes *Latossolo* (Michel Santos, 2017); *Rebento* (Vinicius Eliziário, 2019); *A Vida É Pra Valer* (Marvin Pereira, 2018); *Obatala Film* (Sebastian Wiedemann, 2019); *Mãe Celina de Xangô* (Milena Manfredini, 2019) e *Tem um Monte de Oxum no SUS* (Aline Brune, 2019).

A segunda, “In-fluências”, representou uma pesquisa histórica a partir da ideia de continuidades do cinema realizado na Bahia. “A concepção, aqui, é da história como construção política constante, imbricando tempos (passado, presente e futuro) fundamentando a tomada de posição”. A linha curatorial foi composta por três sessões: na primeira, chamada “O fixo - Triáde de Caxundé”, que exibiu *Xaréu* (Alexandre Robatto Filho, 1954); *Imagens do Xaréu* (Marília Hughes e Cláudio Marques, 2007); e *Por exemplo, Caxundé* (Antonio Cury, Eduardo Cabrera, Fernando Belens, Homero Teixeira, Maria Edna Oliveira, Pola Ribeiro e Romero Azevedo (Coordenação Guido Araújo, 1977)).

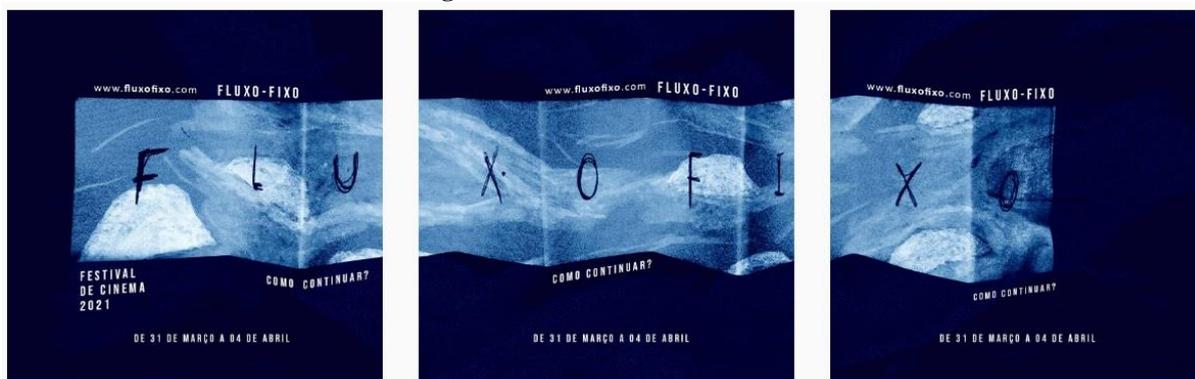
Na segunda sessão, intitulada “O fluxo da água”, foram exibidos *Céu sobre água* (José Agripino de Paula, 1978); *Como uma Onda* (Marcondes Dourado, 1998); e *Gato Capoeira* (dir: Mário Cravo Neto, 1979). Na terceira sessão, chamada “Fluências - A feira, a passagem”, foram exibidos *Um dia na Rampa* (Luiz Paulino dos Santos, 1960); *Feira da Banana* (Guido Araújo, 1972); *Segunda-feira* (Geraldo Sarno, 1979); *Sexta-feira* (Denise Oliveira e Rebeca Vitória, 2020).

A terceira e última linha, “Con-fluências”, dedicava-se às trajetórias de jovens artistas e realizadoras, a partir de poéticas e políticas de continuidades. “Tenta-se, aqui, uma aproximação inicial ao pensamento em torno da constituição de trajetórias no cinema”. Na primeira sessão, intitulada “Preseravações”, foram exibidos os filmes *Acervo ZUMVI - O Levante da memória* (Iris de Oliveira, 2020); *Contos da Família PU* (Pedro Nishi, 2020); e *Vamos à luta* (Paula Carneiro e Tenille Bezerra, 2021).

Na segunda sessão, “Traçar rotas, trançar correspondências”, apresentou-se os filmes *Irun Orí* (Juh Almeida, 2020); *Retratos pra você* (Pedro Nishi, 2016); e *Enraizadas* (Gabriele Roza e Juliana Costa, 2019). Por fim, na última sessão, “Entre rimas e sinfonias”, exibiu-se *Allegro Ma Non Troppo - la sinfonia de la bellezza* (Everlane Moraes, 2016); *Poesia Urbana* (Iris de Oliveira, Edson Bastos, Valnei Nunes, 2003); e *O L é de Lésbica* (Juh Almeida, 2020).

No site do festival, que não está mais disponível, criou-se um mapa com esses filmes, interligando as obras a partir das suas influências e continuidades.

Figura 20: Festival FLUXO-FIXO



Identidade visual do Festival FLUXO-FIXO, desenvolvida por Fábio Rodrigues (Instagram Festival FLUXO-FIXO)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensei muitas vezes em como reunir as considerações finais desta pesquisa. De todo o processo de escrita, foi o momento que considerei mais difícil, pois percebi que não havia como descrever as conclusões desse processo de três anos sem localizá-lo na História.

Quando cheguei em Cachoeira, no início de 2020, para iniciar o mestrado, estava com o peito cheio de desejos. Carregava, sobretudo, a certeza de que estava no lugar certo para desenvolvê-los – primeiro porque participaria das sessões do cineclube e poderia escrever de dentro desse corpo-coletivo; segundo porque fui arrebatada pela cidade desde o meu primeiro dia morando lá, nas margens do rio Paraguaçu. Trago isso para dizer que a explosão da pandemia global de Covid-19, em março daquele ano, deslocou não só o objeto de pesquisa, mas interferiu de forma significativa no meu desejo e no próprio sentido de continuar a pesquisar.

Havia uma política de morte em curso, orquestrada pelo próprio governo; havia um desmonte na educação que me fazia questionar porque insistir em continuar. Em muitos momentos, não fez sentido pesquisar cinema e, por isso, o desenvolvimento desta dissertação contou com grandes hiatos. Em cada um deles, consigo me recordar do porquê insistir.

Ainda no início da pandemia, participei da “Oficina de Afroficção”, ministrada por Anti Ribeiro – ela me apresentou “armas de guerra” que estavam direcionadas para o cinema, mas que me pareciam adequadas para o momento também. No segundo ano, comecei as entrevistas com Larissa, Thamires e Fábio. Foram entrevistas bastante espaçadas umas das outras – o que teve menos a ver com um planejamento e mais com a agenda deles – que me permitiram lembrar da importância de estar ali. Em cada uma delas, eu senti que era necessário inscrever essas trajetórias na História. Em uma análise pós-eleições de 2022, no podcast *Angu de Grilo*, a jornalista Flávia Oliveira desabafou:

As mulheres nunca arredaram pé, os negros nunca arredaram pé, os pardos nunca arredaram pé, os pobres nunca arredaram pé, o Nordeste nunca arredou pé. Os religiosos de matriz africana, os indígenas, os LGBTQIA+ nunca arredaram pé. Então foi uma vitória também maiúscula de uma união das minorias, ou das majorias minorizadas. Esculachadas nesses anos todos, muito esculachadas. Cada um de nós sabe o que passou de ataque, de risco, de luto, de empobrecimento, de fome. A gente se virou como pôde. Foi muito difícil atravessar (*Angu de Grilo*; Flávia Oliveira, 2022).

A insistência, portanto, veio também de um sentimento de que, se eles não arredaram pé, eu também não iria arredar. Foi nesse cenário que esse trabalho foi escrito.

A primeira parte centrou-se, principalmente, no território. Uma vez longe de Cachoeira, busquei reunir informações que situassem a mim e ao leitor nesse espaço. Trouxemos, desse modo, características históricas, geográficas e demográficas da região, bem como as características do corpo de alunos e alunas da UFRB. Esse levantamento demonstrou que o fato de o Cineclubes Mário Gusmão estar alocado nesse lugar de disputa, resistência e aquilombamento, proporcionou ao grupo uma identidade particular. Identidade esta que está ligada à história negra de Cachoeira, à história do ator cachoeirano Mário Gusmão, à história daqueles que vivem no entorno da Universidade e à história daqueles que construíram diretamente o cineclubes e reivindicaram um lugar de centralidade.

Estar na periferia, ou melhor, à margem dos eventos cinematográficos do país, revelou-se como uma localização produtiva para a consolidação de uma perspectiva crítica e curatorial genuinamente contra-hegemônica (CESAR, 2021).

No primeiro capítulo, intitulado “Mário Gusmão atravessa sua lança”, conceitualizamos o termo cineclubismo e o contextualizamos no Brasil e na Bahia. Descrevemos também a relação de Cachoeira com o cinema – consideramos esse panorama significativo para a cidade, visto que se resgata uma história que vai além da utilização do espaço enquanto paisagem para os filmes, mas que há décadas está inserido no campo de reflexão, produção, realização e circulação de cinema.

Delineamos, ainda, como os Cinemas Negros se tornaram centrais dentro do cineclubes. A partir do levantamento das principais mostras, desde a sua fundação em 2010 até o que chamamos de período de transição, em 2016, discutimos como os Cinemas Negros foram ganhando lugar dentro do grupo. Assim, percebeu-se que, embora existisse uma preocupação com os temas negros desde a sua criação, não à toa o projeto leva o nome de Mário Gusmão, as questões que mobilizaram a curadoria variaram de acordo com os anos, assim como o próprio corpo de estudantes.

Em 2016, quando Fábio Rodrigues assume a coordenação do grupo junto à Thamires Vieira como produtora executiva, o cineclubes passa efetivamente a focalizar nos temas negros. É quando ocorrem as mostras Permanente de Resistências, a Performance Negra e a Rede Cinema Negra. Esse período foi importante porque a realização destas três mostras possibilitaram também um novo arranjo de curadoria dentro do grupo, ou seja, abriu-se espaço para a experimentação de diferentes atores e, inclusive, de curadorias coletivas. Também foi nesse período que o CMG passou por uma mudança no corpo de estudantes, que passou a ser

ocupado majoritariamente por estudantes negros e negras, além de o grupo ter se tornado mais interdisciplinar com a vinda de alunos e alunas de outros cursos.

Esse processo foi descrito a partir das entrevistas com os cineclubistas que fizeram parte dessa transição. As impressões deles desse momento identificam contradições na maneira como o grupo se organizou étnico racialmente e que não dizem respeito à uma singularidade do cineclubista, mas da própria história do cinema brasileiro. Ainda assim, acreditamos que essas tensões delinearam o que o grupo é hoje, de forma muito consolidada: um cineclubista que traz os Cinemas Negros em sua centralidade, além de um espaço de aquilombamento que dialoga com a territorialidade da região.

Consideramos, ainda, que esse processo gradativo com que os Cinemas Negros se consolidaram dentro do grupo está em consonância com o próprio movimento dos Cinemas Negros Brasileiros. Esse exercício pode ser visto nos filmes – em algum momento, já foi essencial trazer o racismo como questão central das narrativas, assim como o cineclubista precisou tensionar a curadoria na construção de mostras que trouxessem questões de raça. Para Jamile Cazumbá, artista, estudante de museologia e atual coordenadora do Mário Gusmão, uma vez o cineclubista sendo composto por uma maioria negra, outro desafio se impõe: “De que forma esse grupo se articula, já que historicamente temos, enquanto referência de articulação, outras formas, que não nossas?” (CAZUMBÁ, 2020, p. 3, *apud.* NOVAES; AMORIM; NOGUEIRA; ALMEIDA; RIBEIRO; CAZUMBÁ; PIMENTA).

Na entrevista realizada com Jamile, ela relata que o grupo, hoje, novamente sob a coordenação pedagógica da professora Cyntia Nogueira, tem se articulado para pesquisar e consumir Cinemas Negros. No momento de pensar as curadorias, portanto, essa não precisa ser uma questão porque já se entende que os filmes surgirão a partir daquilo que eles consomem e que os atravessa.

A gente tá pensando muito e cada vez mais em poder pensar esse lugar do cinema a partir de um lugar de subjetividade [...] de poder pensar num cinema... não é nada novo nem nada disso, mas é o que nós escolhemos nesse momento pensar, que é que não tá só a partir da fala, que não tá só a partir da imagem, ou que não tá só a partir... enfim, de coisas ali que tá dentro de um lugar racional específico ali, que estão relacionados aos lugares mais comuns de comunicação... Mas de poder pensar o corpo dentro do cinema, por exemplo. Pra mim é muito caro poder pensar performance, pra mim é muito caro poder pensar videoarte, pra mim é muito caro pensar as expressões, pra mim é muito caro poder discutir não só o que tá ali enquadrado dentro da tela, mas das coisas que vazam, seja pelos corpos presentes, seja pelo que pode estar na periferia daquele encontro que tá na tela, sabe? Que a gente não consegue ver. Então pra gente, talvez isso tenha se encaixado enquanto um lugar, assim, que a gente goste de curadoria [...] Acho que nós, acho também que pelas pessoas que estão presentes no cineclubista agora, a gente gosta muito de poder pensar essas experiências que eu acho que tá no lugar não crítico apenas, não só ‘ah, crítico social’ ou de como se desenha as questões técnicas... Sim, também! Mas tudo

isso, como isso me afeta, como isso afeta a gente, afeta o meu corpo [...] Eu acho que a gente tem criado uma forma de poder pensar esse lugar do olhar através da experiência de alguns sentidos... ou de como a gente realmente se relaciona com o que a gente tá vendo (CAZUMBÁ, 2021).

Por fim, no segundo capítulo trouxemos as trajetórias de Larissa Fulana de Tal, Thamires Vieira e Fábio Rodrigues Filho, cineastas que atravessaram e foram atravessados pelo Cineclubes Mário Gusmão. Acredito, nesse sentido, que construímos um percurso, a partir dessas três histórias, que demonstram algumas questões fundamentais.

A primeira diz respeito às políticas públicas de educação e os reflexos do enegrecimento das universidades no Brasil, situando, mais uma vez, essa escrita na História, estamos falando do ano em que a Lei de Cotas completou dez anos, data prevista para sua revisão. Este percurso traçado aqui aponta para a gama de possibilidades e perspectivas que se abrem nas vidas desses estudantes, todavia, sobretudo para o tanto que as suas presenças acrescentam dentro desses espaços coletivos de ensino-aprendizagem. Por outro lado, a atuação desses cineastas hoje está totalmente imbricada à experiência que eles tiveram no cineclubes, seja nas histórias que decidem contar, na forma como conduzem os seus negócios, no pensar sobre as curadorias que são propostas nos festivais e mostras de cinema.

Com isso, essa pesquisa procurou dar conta da história do Cineclubes Mário Gusmão a partir da sua centralidade nos Cinemas Negros Brasileiros. O recorte feito aqui abarca principalmente as mostras que marcaram a construção dessa identidade dentro do grupo e, sobretudo, as trajetórias de Larissa, Fábio e Thamires. Acreditamos que ainda há muito a ser escrito e pesquisado sobre as experiências recentes de formação no Mário Gusmão – pessoas como Alderivo Amorim, por exemplo, estudante de ensino médio, cachoeirano, que faz parte do grupo; ou Álex Antônio, o único estudante negro cachoeirano, que coordenou o projeto de pesquisa.

Construir essa trajetória a partir das entrevistas com estudantes que estiveram em períodos determinantes para que essa centralidade fosse possível, nos permitiu criar um diálogo entre passados, presentes e futuros do cineclubes. A metáfora de transformação se mostrou prática e palpável. Dito isto, pudemos constatá-lo enquanto um corpo político, que constrói um espaço de formação de identidades a partir de políticas do olhar, dentro de um território simbólico de aquilombamento que se mostra uma “posição estratégica de dismantelamento da Ordem” (SANTOS, 2020, p.13).

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Larissa. **CADA FAVELADO É UM UNIVERSO EM CRISE: Memorial do processo da realização curta metragem Cinzas**. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2015.
- ANDRADE, Rosana. **A diversão da Cachoeira era o cinema: memórias do Cine Glória como um espaço de entretenimento e lazer. (1952-1960)**. X Encontro Regional Nordeste de História Oral. Salvador, 2015.
- AUGUSTO, Heitor. Passado, presente e futuro: cinema, cinema negro e curta-metragem. In: SIQUEIRA, Ana [et al]. **Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte** (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.
- ARAÚJO, Guido. Jornadas em Cachoeira - Os anos em que a “heróica” abrigou o cinema. **Revista Cine Cachoeira**, 2011. Disponível em: <https://www.cinecachoeira.com.br/2011/11/jornadas-em-cachoeira/>
- BACELAR, Jeferson. **Mário Gusmão - Um Príncipe Negro na Terra dos Dragões da Maldade**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- BARROS, Laan Mendes de; FREITAS, Kênia. Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro. **Dossiê Racismo – revistas.ufjf.br/index.php/eco_pos** – ISSN 2175-8689 – v. 21, n. 3, 2018.
- BOGADO, Angelita; MARQUES, Ana Rosa; MARTINS, Fernanda; SARMIENTO, Guilherme. **Cinema e Vida em Curso**. Cruz das Almas: Editora UFRB, 2022.
- CAMPOS, Marina. Cineclube Antônio das Mortes: traços da atividade no Brasil. **Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**, 2013. Cartografia do Cinema no Recôncavo.
- CARIBÉ, Pedro. **Cinema de Terreiro: o audiovisual negro de Luiz Orlando nos cineclubes em Salvador**. Tese de doutorado, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.
- CARRERA, F. (2020). **Roleta interseccional: proposta metodológica para análises em Comunicação**. *E-Compós*. <https://doi.org/10.30962/ec.2198>
- CARVALHO, N. dos S. **Cinema e representação racial: O cinema negro de Zózimo Bulbul**. Tese de doutorado, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH-USP, São Paulo, 2005.
- CESAR, Amaranta. **Conviver com o cinema: curadoria e programação como intervenção na história**. Salvador: EDUFBA, 2020.
- CESAR, Amaranta. O documentário como tomada de palavra: reflexões sobre a mise-en-scène da fala e os dispositivos documentais. In: **Ouvir o documentário vozes, músicas, ruídos**. Salvador: EDUFBA, 2015.

CESAR, Amaranta; COSTA, Leonardo. Memória e ação com o CachoeiraDoc: um festival de cinema com e como política pública. In: **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**. Ano 10. 20 julho - dezembro 21.

CESAR, Amaranta. Med Hondo na Bahia: cinema e memória para passar a limpo a história. In: **Mostra Sem Fronteiras: o cinema de Med Hondo**. Disponível em: https://www.mostramedhondo.com/_files/ugd/fc9f7b_bb6bcb98b0854484928907854c2a0c6c.pdf

CINECLUBE MÁRIO GUSMÃO. **Encarte para educadores (as): Projetando Ideias. CURTAS BAIANOS – UM PANORAMA (1953-2010)**. Disponível em: https://issuu.com/cineclubemariogusmao/docs/encarte_cineclube_mario_gusmao.

Cinema Brasileiro anos 10 – 10 olhares. **Catálogo Cinema Brasileiro**, V.22, 30 de abril de 2021. Disponível em: https://www.10olhares.com/_files/ugd/9c33a6_360d58153e9a4122a32d9120a17d1638.pdf

Cine Tela Preta, **facebook**. Disponível em <https://www.facebook.com/MovimentoTelaPreta/>

COSTA, Tatiana. QuilomboCinema: ficções, fabulações, fissuras. **Catálogo Forumdoc.bh. 2020**. Disponível em: https://issuu.com/forumdoc/docs/catalogo_forumdoc_2020_digital.

COSTA JÚNIOR, Hélio Moreira. **O onírico desacorrentado: o movimento cineclubista brasileiro (do engajamento estético à resistência política nos anos de chumbo - 1928 - 1988)**. Tese de doutorado, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo –FFLCH-USP, São Paulo, 2015.

FELIPE, Janderson. **Mostra Performance Negra no Cinema Brasileiro: 1º dia**. Disponível em: <https://alagoar.com.br/mostra-performance-negra-no-cinema-brasileiro-1o-dia/>. Acesso em: 16 nov. 2022.

FERREIRA DA CRUZ, Viviane. **Cinemas Negros: modelos de negócios viáveis às mulheres negras**. Dissertação (mestrado), Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

FREITAS, Kênia. Cinema Negro Brasileiro: uma potência de expansão infinita. In: SIQUEIRA, Ana [et al]. **Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte (catálogo)**. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

GARRET, Adriano. Agenciamento de visibilidades e apagamentos. Entrevista com a curadora Amaranta Cesar. In: **Ano 11. Nº1 - Rebeca 21**. Janeiro - Junho 2022.

GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes nos debates sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: Ricardo Henriques. (Org.). **Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal no. 10.639/03**; ed.Brasília: SEDAC/MEC, 2005, v., p. 39- 62.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOOKS, bell. **Olhares Negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

MATELA, Rose Clair Pouchain. **Experiência e narrativa no movimento cineclubista da década de 1970: “Corações e Mentes”**. Tese de doutorado, Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. **“Cinema é mais do que filme”: uma história do cinema baiano através das Jornadas de Cinema da Bahia**. Dissertação (mestrado), Faculdade de Filosofia da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. **Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiências na Bahia**. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MENDONÇA, Thiago. **‘Rio Zona Norte’ e o olhar de Grande Otelo**. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/epoca/thiago-b-mendonca/coluna-rio-zona-norte-o-olhar-de-grande-otelo-24934623>. Acesso em: 15 nov. 2022.

MORAES, Everlane. Verberenas. Entrevista A Beleza está dentro de nós, que olhamos. Disponível em: <https://www.verberenas.com/article/a-beleza-esta-dentro-de-nos-que-olhamos-entrevista-com-everlane-moraes>. Acesso em: 16 nov. 2022.

MORRISON, Toni. **O olho mais azul**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

NOGUEIRA, C; SCALDAFERRI, D; OLIVEIRA, M. **Extensão universitária e cineclubismo: a experiência do Cineclube Mário Gusmão e os lampejos da história**. Cruz das Almas: UFRB, 2018. Disponível em: https://ufrb.edu.br/proext/images/entensao_volume_2/ExtensaoUniversitariaUFRB10AnosV2.pdf

OLIVEIRA, Flávia. **Chica da Silva tem história revista para além de sua sensualidade**. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/chica-da-silva-tem-historia-revista-para-alem-de-sua-sensualidade/>. Acesso em: 16 nov. 2022.

OLIVEIRA, Janaína. **With the Alma no Olho: Notes on Contemporary Black Cinema**. University of California Press: Film Quarterly, 2020.

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

PINHO, Osmundo. Integração e Subversão – Produção de Conhecimento e Transformação Social. **Revista do PPGCS – UFRB – Novos Olhares Sociais | Vol. 2 – n. 1 – 2019**.

Portfólio Cineclube Mário Gusmão 2017-2018. Disponível em: https://issuu.com/cineclubemariogusmao/docs/catalogo_cineclube_mario_gusmao. Acesso em: 05 out. 2021.

RODRIGUES, João Carlos. **Arquétipos e caricaturas do negro no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/afroscreen/arquetipos-e-caricaturas-do-negro-no-cinema-brasileiro>. Acesso em: 28 dez. 2020.

SANTOS, Fabrício. **“A APOTEOSE DA IMAGEM” Cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club**. Dissertação (mestrado), Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2012.

SANTOS, Matheus Araujo dos. Atravessando abismos em direção a um Cinema Implicado: negritude, imagem e desordem. **Dossiê Instabilidade e Conflito das/nas Imagens**. Logos 52, vol. 27, nº 01. PPGCOM UERJ, 2020.

SANTOS, Milton. **O dinheiro e o território**. GEOgraphia – Ano. 1 – No 1 – 1999.

SILVA, Veruska Anacirema. **Memória e cultura: cinema e aprendizado de cineclubistas baianos dos anos 1950**. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Vitória da Conquista: UESB, 2010.

SILVA DA, Francine Nunes. **Prática do dizer, prática do fazer: cineclubismo, imagens e política**. Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, RS, 2011.

SOUZA, Amália Coelho de. **Com Alma nos Olhos: cinema negro a partir de alma no olho de Zózimo Bubul**. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Centro de Artes, Humanidades e Letras, Mestrado em Comunicação – Mídias e Formatos Narrativos. Cachoeira, BA, 2020.

SOUZA, Camila. **Histórias anônimas - Vidas Cachoeiranas**. Cachoeira, 2018.

Tocar o cinema. Disponível em: <<https://tocarocinema.wordpress.com/>>. Acesso em: 02 fev. 2022.

Tribuna da Bahia, 13 de dezembro de 1976.

FILMES

5X FAVELA - AGORA POR NÓS MESMOS. Dir. Cacau Amaral, Cadu Bacellos, Luciana Bezerra, Manaira Carneiro, Rodrigo Felha, Wagner Novais e Luciano Vidigal. Produzido por Carlos Diegues e Renata de Almeida Magalhães, 2010

ACERCADACANA. Dir. Felipe Calheiros, 2010

AS FILHAS DO VENTO. Dir. Joel Zito Araújo, 2004

ALLEGRO MA NON TROPPO: LA SINFONIA DE LA BELLEZA. Dir. Everlane Moraes, 2016

- ALMA NO OLHO.** Dir. Zózimo Bulbul, 1974
- A MONTANHA DOS SETE ECOS.** Dir. Armando de Miranda, 1963
- A NEGAÇÃO DO BRASIL.** Dir. Joel Zito Araújo, 2001
- ANICETO DO IMPÉRIO - EM DIA DE ALFORRIA.** Dir. Zózimo Bulbul, 1981
- ANTONIETA.** Dir. Flávia Person, 2015.
- AS PHYLARMÔNICAS.** Dir. Agnaldo Siri Azevedo, 1975
- AS VÁRIAS VIDAS DE JOANA.** Dir. Cavi Borges e Abelardo Carvalho, 2010
- BAHIA DE TODOS OS SANTOS.** Dir. Trigueirinho Neto, 1960
- BRASIL PITORESCO: VIAGENS DE CORNÉLIO PIRES.** Dir. Cornélio Pires, 1925
- BRÓDER.** Dir. Jeferson De, 2010
- CACHOEIRA, CIDADE DO RECÔNCAVO.** Dir. Ney Negrão, Álvaro Perez, 1966
- CACHOEIRA, CIDADE HEROICA.** Dir. Manoel da Silva Lobo, 1976
- CAFÉ COM CANELA.** Dir. Ary Rosa, Glenda Nicácio, 2017
- CAIXA D'ÁGUA: QUI-LOMBO É ESSE?.** Dir. Everlane Moraes, 2012
- CINDERELAS, LOBOS E UM PRÍNCIPE ENCANTADO.** Dir. Joel Zito Araújo, 2008
- CINZAS.** Dir. Larissa Fulana de Tal, 2015
- COMPASSO DE ESPERA.** Dir. Antunes Filho, 1970
- CONFLITOS E ABISMOS: A EXPRESSÃO DA CONDIÇÃO HUMANA.** Dir. Everlane Moraes, 2014
- DEUS.** Dir. Vinicius Silva, 2017
- EDUCAÇÃO.** Dir. Cezar Migliorin e Isaac Pipano, 2017
- EL REFLEJO.** Dir. Everlane Moraes, 2016
- ESPAÇO SAGRADO.** Dir. Geraldo Sarno, 1975
- HIATO.** Dir. Vladimir Seixas, 2008
- ILHA.** Dir. Ary Rosa, Glenda Nicácio, 2018
- ILHAS DE CALOR.** Dir. Ulisses Arthur, 2019

- ÍNDIOS NO PODER.** Dir. Rodrigo Siqueira e Kaiowás Sitiados por “Agentes de Segurança” em Pyelito Kue, do Vídeo nas Aldeias, 2015
- JUBIABÁ.** Dir. Nelson Pereira dos Santos, 1986
- KBELA.** Dir. Yasmin Thainá, 2015
- LA NOIRE DE...** Dir. Ousmane Sembène, 1966
- LA SANTA CENA.** Dir. Everlane Moraes, 2017
- LÁPIS DE COR.** Dir. Larissa Fulana de Tal, 2014
- LIMITE.** Dir. Mário Peixoto, 1931
- MONGA - RETRATO DE CAFÉ.** Dir. Everlane Moraes, 2017
- NÃO VIM NO MUNDO PARA SER PEDRA.** Dir. Fábio Rodrigues Filho, 2022
- NÃO PARE NA PISTA.** Dir. Thamires Vieira, 2021
- NA MISSÃO COM KADU.** Dir. Aiano Benfica e Pedro Maia de Brito, 2016
- NOTÍCIAS DE UMA TRAGÉDIA RACIAL SUBNOTIFICADA.** Dir. Campanha Reaja ou Será Morto, Reaja ou Será Morta, 2017
- O ANJO NEGRO.** Dir. José Umberto Dias, 1972
- O DIA DE JERUSA.** Dir. Viviane Ferreira, 2014
- O DIA QUE ELE DECIDIU SAIR.** Dir. Thamires Vieira, 2016
- O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO.** Dir. Glauber Rocha, 1969.
- O MÁGICO E O DELEGADO.** Dir. Fernando Coni Campos, 1983
- O MENINO E O VELHO.** Dir. Miguel Silveira, 1988
- ORÍ.** Dir. Raquel Gerber, 1989
- PEQUENA ÁFRICA.** Dir. Zózimo Bulbul, 1973
- PROCURA-SE IRENCE.** Dir. Marcos Escrivão e Thiago Mendonça, 2016
- RAPSÓDIA PARA UM HOMEM NEGRO.** Dir. Gabriel Martins, 2015
- RODA GRANDE PASSANDO PELA RODA PEQUENA.** Dir. CIMEINE e Povo Xucurú, 2010.

SAMBA NO TREM. Dir. Zózimo Bulbul, 2005

SEGUNDA-FEIRA. Dir. Geraldo Sarno, 1975

TERRA DEU, TERRA COME. Dir. Rodrigo Siqueira, 2010

TUDO QUE É APERTADO RASGA. Dir. Fábio Rodrigues Filho, 2019

TUPINAMBÁ - O RETORNO DA TERRA. Dir. Daniela Alarcon, 2017

XICA DA SILVA. Dir. Cacá Diegues, 1976

ANEXOS

Composição do cineclube:

Período	Coordenação	Coord. Pedagógica	Integrantes
2010	Cyntia Nogueira		Izadora Chagas, Evandro de Freitas, André Araújo, Daniela Fernandes, Emerson Santos, Gleydson Publio, Larissa Brujin
2011	Cyntia Nogueira		Daniela Fernandes, Evandro de Freitas, Beatriz Vieirah, André Araújo, Gleydson Publio, Larissa Brujin
2012	Cyntia Nogueira		Larissa Fulana de Tal, Daniela Fernandes, Beatriz Vieirah, Evandro de Freitas, André Araújo, Mateus Ribeiro, Carina Rosa, Larissa Brujin
2013	Cyntia Nogueira		Larissa Fulana de Tal, Beatriz Vieirah, Evandro de Freitas, Rwolf Kindle, Wendell Coelho, Wesley Pro, Mateus Ribeiro
2014	Danilo Scaldaferrri	Cyntia Nogueira + Manuela Muniz	Manuela Muniz, Evandro de Freitas,

		(coordenação de produção)	Thamires Vieira, Gabriela Palha, Thamires Duarte, Rwolf Kindle, Wendell Coelho, Mateus Ribeiro, Wesley Pro
2015	Danilo Scaldaferrri	Cyntia Nogueira + Manuela Muniz (coordenação de produção)	Manuela Muniz, Thamires Vieira, Fabio Rodrigues, Evandro de Freitas, Gabriela Palha, Wendell Coelho, Aline Portela, Thayná Dayube, Thamires Duarte, Bruna Maria, Larissa Leão, Camila Gregório, Mateus Ribeiro
2016	Fábio Rodrigues Filho	Cyntia Nogueira e Marcelo Matos	Fabio Rodrigues, Thamires Vieira, Gabriela Palha, Evandro de Freitas, Reifra Pimenta, Marina Pontes, Camila Gregório, Maria Clara Arbex, Bruna Maria, Pedro Maia, Larissa Leão, Augusto Daltro
2017	Fábio Rodrigues Filho	Marcelo Matos	Fabio Rodrigues, Thamires Vieira, Reifra Pimenta, Marina Pontes, Augusto Daltro, Maria Clara Arbex, Bruna Maria, Álex Antônio, Elaine Bittencourt, Carla Caroline
2018	Fábio Rodrigues Filho	Marcelo Matos	Fabio Rodrigues, Thamires Vieira, Reifra Pimenta, Álex Antônio, Elaine

			Bittencourt, Carla Caroline, Marina Pontes, Felipe Borges, Giovane Alcântara
2019	Álex Antônio	Marcelo Matos e Cynthia Nogueira	Álex Antônio, Jamile Cazumbá, Reifra Pimenta, Ema Ribeiro, Otávio Conceição, Alderivo D'Amorim, Daniela Almeida, Adrielly Novaes
2020	Jamile Cazumbá	Cynthia Nogueira	Jamile Cazumbá, Ema Ribeiro, Reifra Pimenta, Alderivo D'Amorim, Daniela Almeida, Adrielly Novaes
2021	Jamile Cazumbá	Cynthia Nogueira	Jamile Cazumbá, Ema Ribeiro, Reifra Pimenta, Alderivo D'Amorim, Daniela Almeida, Adrielly Novaes