

DOGMA FEIJOADA

A invenção do cinema negro brasileiro

Noel dos Santos Carvalho

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas – SP, Brasil – E-mail: noelsantoscarvalho@yahoo.com.br

Petrônio Domingues

Universidade Federal de Sergipe (UFS), Aracaju – SE, Brasil. E-mail: pjdomingues@yahoo.com.br

DOI: 10.17666/339612/2018

Introdução

No dia 17 de agosto de 2000, o jornal *Folha de S. Paulo* noticiava que o Dogma Feijoada prometia ser uma das atrações do 11º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, ao propor o debate sobre a imagem do negro no cinema brasileiro, tema novo na programação do evento, que já havia exibido, em 1997, na seção Foco, obras de cineastas negros de vários países.

Assim, o manifesto *Gênese do Cinema Negro Brasileiro*, escrito pelo jovem cineasta Jeferson De (nome artístico de Jeferson Rodrigues de Rezende), então estudante do curso de cinema na Universidade de São Paulo (USP), foi lido e debatido em uma das sessões do festival. Seis filmes (entre curtas e documentários) integravam o programa Dogma Feijo-

ada – Mostra da Diversidade Negra foram exibidos: *Dia de alforria* (Zózimo Bulbul, 1981), *Abá* (Raquel Gerber e Cristina Amaral, 1992), *Almoço executivo* (Marina Person e Jorge Espírito Santo, 1996), *Ordinária* (Billy Castilho, 1997), *O catedrático do samba* (Noel Carvalho e Alessandro Gamo, 1999) e *Gênese 22* (do próprio Jeferson De, 1999) (*Folha de S. Paulo*, 2000a).

Essa foi a primeira de uma série de reportagens que esse jornal publicou sobre o Dogma Feijoada. Mas, em que consistia o manifesto *Gênese do Cinema Negro Brasileiro*? Aliás, o que seria esse movimento que preconizava um “debate sobre a imagem do negro no cinema brasileiro”? Qual a sua proposta estética, política e conteudística? E quais seriam suas implicações na produção cinematográfica de Jeferson De, um dos idealizadores do Dogma Feijoada, e de outros diretores que se autoproclamavam afro-brasileiros? Como esse movimento definiu o cinema negro e foi pautado por setores da impren-

Artigo recebido em 18/08/2016

Aprovado em 22/08/2017

sa? A finalidade deste artigo é justamente responder a essas questões. Longe de esgotar o assunto, o que nos interessa aqui é tecer uma discussão preliminar de aspectos da produção contemporânea dos cineastas negros brasileiros.

Desde o final da década de 1990, a produção de filmes de diretores que assumem seu pertencimento como sujeitos vinculados à população afro-brasileira cresce e começa a ocupar espaço na cena artístico-cultural, ao mesmo tempo que as demandas dos movimentos sociais negros e da chamada “classe média negra” – setor que reúne um número ascendente de profissionais com formação superior, buscando afirmar um gosto de classe e estilo de vida sofisticado no universo de consumo – ampliam-se e adquirem visibilidade institucional, o que tem contribuído para a construção de um ambiente favorável ao multiculturalismo e à diversidade étnico-racial nos meios audiovisuais (*Veja*, 1999). Faltam, entretanto, reflexões acadêmicas voltadas a essa nova produção fílmica. Para além dos apontamentos de Robert Stam (2008), Noel dos Santos Carvalho (2005, 2014), Pedro Vinicius Lopera (2007), Mahomed Bamba (2012) e Teresa Cristina Matos (2016), são raras as pesquisas que se debruçam sobre o processo de racialização do cinema brasileiro contemporâneo.

O audiovisual em preto e branco

Antes, porém, de responder às indagações relativas ao Dogma Feijoada, faz-se necessário reconstituir o panorama do audiovisual no momento em que esse movimento floresceu.

A redemocratização do Brasil reacendeu a esperança no desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional. O tema mobilizou a atenção dos profissionais do setor. Entretanto, não demorou para essa expectativa ser frustrada, pois, quando assumiu a presidência da República em 1990, Fernando Collor de Mello decretou a extinção da Embrafilme – a empresa estatal responsável por patrocinar a produção e garantir a distribuição e exibição dos filmes nacionais. Os danos dessa medida para o cinema brasileiro foram devastadores. A produção de novos filmes foi reduzida drasticamente, desenca-

deando uma forte crise no setor. Em sintonia com o quadro econômico do país, as atividades cinematográficas só readquiriram dinamismo em meados da década de 1990, momento em que as leis de incentivo fiscal à cultura – Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual – surtiram efeito e impulsionaram as atividades do setor audiovisual. Essa é a fase da “retomada” do cinema nacional, quando novas películas despertaram a atenção do público e da imprensa, como *Alma corsária* (Carlos Reichenbach, 1994), *A terceira margem do rio* (Nelson Pereira dos Santos, 1994), *Veja esta canção* (Cacá Diegues, 1994), *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995), *O quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) e *Central do Brasil* (Walter Sales, 1998).

Uma das características do cinema da retomada é a diversidade na estética, na linguagem e no modo de realização dos filmes. As produções acenam para a multiplicidade de narrativas e pluralidade temática, dedicadas amiúde a explorar os diferentes nichos do mercado cinematográfico nacional. Pragmáticas ou de estilo *pop*, as novas produções apresentavam uma proposta de sétima arte comprometida, sobretudo, com o espetáculo e as regras do mercado, sem preocupação de investir no experimentalismo nem contestar o *establishment*. As mazelas e contradições da sociedade brasileira, por exemplo, lhes servem apenas de ornamento, não são discutidas.¹ Tal abordagem levou a pesquisadora e crítica Ivana Bentes a argumentar que, no cinema da retomada, a “estética da fome” – uma alusão ao ideal de Glauber Rocha de produção de um cinema com baixo orçamento, porém engajado, tanto com as causas sociais e políticas, quanto com o processo de renovação da linguagem cinematográfica – foi substituída pela “cosmética da fome”, um discurso segundo o qual os filmes, ambientados em cenários de carências, visavam ao entretenimento e ao espetáculo agradável de se ver e não a uma reflexão contundente (Bentes, 2001, 2007).

Sem a perspectiva, portanto, de transmitir mensagens de conscientização e politização da sociedade – tal como fizera o Cinema Novo (Rocha, 2004; Xavier, 2001) –, os filmes brasileiros contemporâneos irão se conectar à nova ordem mundial (marcada pelo fim do socialismo na União So-

viética, pela queda do muro de Berlim, pelo triunfo dos projetos neoliberais etc.) tendendo a se esvaziar de sentidos ao adotar técnicas e narrativas cinematográficas tradicionais, pasteurizadas, para explorar melodramas, relações familiares e de amizade, tensões do cotidiano, mundo da favela e a violência característica da vida nas grandes cidades brasileiras.

Todavia, essa nova fase do cinema nacional – de euforia e novas perspectivas de produção, distribuição e exibição, inclusive no mercado internacional – não implicou uma mudança significativa nas tradicionais imagens e representações sobre o negro. Quando o ensaísta Robert Stam concluiu o livro *Multiculturalismo tropical*, em 1995, ele notou que a sétima arte no país parecia sofrer de certo “embranquecimento” (Stam, 2008, p. 501), qual seja, os negros geralmente ficavam ausentes dos filmes ou somente apareciam em papéis secundários, ao passo que as pessoas brancas eram super-representadas, ocupando o primeiro plano. Havia pouca atenção para o multiculturalismo e a diversidade racial, quer no cinema brasileiro, quer no audiovisual como um todo.

Na televisão, a presença de atores e personagens negros nem de longe refletia a proporção desse segmento populacional no país. Entre 1991 e 1994, 72 novelas traziam personagens negros, no entanto, oscilando entre papéis estereotipados e subalternos e com poucas possibilidades de interpretação de personagens heroicos – no caso das novelas ambientadas no período da escravidão –, sem falar que nenhuma, do conjunto dessas novelas, tratou das tensões raciais na sociedade brasileira diretamente. Somente em 1995, *A próxima vítima* trouxe, pela primeira vez, uma família de classe média negra em horário nobre. Não é de estranhar, assim, que a população afro-brasileira estivesse invisibilizada em dois terços dos programas dramatúrgicos levados ao ar nas emissoras de televisão no período (Araújo, 2000a, pp. 79, 85).

A mensagem publicitária também manejou uma política racial marcada pela ausência de negros, quando não pela reificação de estereótipos desabonadores desse segmento populacional. Em agosto de 1995, o instituto de pesquisa Datafolha acompanhou os intervalos comerciais de 115 horas de programação das emissoras de sinal aberto de São Paulo

e verificou que a discriminação contra os “negros” e “mestiços” na publicidade brasileira era cristalina. A discriminação racial se manifestava tanto no menor tempo de exposição desse segmento populacional, quanto na sua inferioridade numérica – a proporção de comerciais com participação de negros variava entre as emissoras, de 4,7% a 17,8%. A pesquisa constatou que a recorrência de papéis estereotipados (empregadas domésticas, posições subalternas em geral, esportistas e músicos) era um padrão típico de representação dos negros na publicidade. Além disso, os afro-brasileiros apareciam duas vezes mais no papel de coadjuvantes do que no papel de protagonistas (*Folha de S. Paulo*, 1995).

No decorrer da segunda metade da década de 1990, houve pequeno aumento da presença negra na televisão e no cinema, como modelo cultural e estético. Todavia, nada que fosse tão animador em termos quantitativos e qualitativos, algo quase anódino diante do peso real desse segmento populacional no Brasil. Segundo Joel Zito Araújo, a “ação politicamente correta de publicitários e empresários não ultrapassou os marcos de uma sub-representação do personagem negro, que, em média, aparecia cinco vezes menos que os modelos brancos nas propagandas” (Araújo, 2000a, p. 89).² Fato é que o imaginário racial de produtores, cineastas, diretores, autores e patrocinadores tendia a mudar lentamente, muito em decorrência das polêmicas, das controvérsias e dos avanços no campo dos direitos da população negra.

Assim, as mudanças que se operaram no período não estavam relacionadas somente às iniciativas internas do setor audiovisual. Várias evidências demonstravam um salto nas ações do movimento negro. A preocupação com os meios de comunicação era antiga e constante na agenda da militância afro-brasileira, que, em vários momentos, pautou nas instâncias do Estado e da sociedade civil a necessidade de diversidade racial na mídia, em geral, e da resignificação da imagem do negro, em particular. A compreensão de que apenas um esforço sistemático dos próprios afro-brasileiros no seio do audiovisual poderia garantir um futuro diferente levou a debates em torno das estratégias de pressão e inserção no setor. Nesse sentido, seminários, encontros e congressos do movimento negro foram convocados

para discutir a temática, desdobrando-se em propostas de cotas raciais,³ representações na Justiça⁴ e mobilizações que até sensibilizaram parte da opinião pública. Isso não significa dizer que esse movimento tenha conseguido influenciar diretamente a configuração do audiovisual, mas certamente suas denúncias e proposições ecoaram no imaginário racial brasileiro (Ramos, 2002; Telles, 2003).

Dogma Feijoada

Foi nesse contexto de retomada da produção cinematográfica nacional, por um lado, e de problemas relacionados às desigualdades raciais no setor audiovisual, por outro, que produtores, documentaristas e curtametragistas negros de São Paulo (Jeferson De, Rogerio de Moura, Ari Candido, Noel Carvalho, Billy Castilho, Daniel Santiago, Lilian Solá Santiago e Luiz Paulo Lima) passaram a questionar as imagens e representações de seu grupo racial no cinema brasileiro. Desde 1998, eles vinham mantendo contatos informais, trocando ideias e tomando conhecimento dos trabalhos e projetos uns dos outros. Nesse ano, por exemplo, Billy Castilho teve seu curta *Ordinária* (1997) selecionado e exibido no 9º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo. Em 1999, foi a vez de Jeferson De, Noel Carvalho e Alessandro Gamu participarem do mesmo festival. O primeiro, com o filme *Gênese 22* (1999) e os dois últimos codirigindo *O catedrático do samba* (1999). Também em 1999, Jeferson De e Daniel Santiago organizaram o 1º Encontro de Realizadores e Técnicos Negros, no Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo, no qual se discutiu a possibilidade de haver um cinema negro. Compareceram ao encontro afro-brasileiros de perfis heterogêneos: desde militantes da cultura e do audiovisual (como o poeta Arnaldo Conceição e o fotógrafo Luís Paulo Lima), passando pelos realizadores neófitos (como Rogério de Moura e Lilian Solá Santiago), até os mais experientes, como Agenor Alves,⁵ Valter José,⁶ Celso Prudente⁷ e Ari Cândido.⁸

Em 2000, entra em cena o Dogma Feijoada – Mostra da Diversidade Negra, no 11º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, sessão copatrocinada pela *Folha de S. Paulo*, cuja

programação foi aberta com um debate sobre a imagem do negro no cinema nacional, seguido pela exibição dos filmes já citados. Na ocasião, Jeferson De tornou público o manifesto que pautava o Dogma Feijoada – *Gênese do Cinema Negro Brasileiro* –, no qual preconizava sete exigências (ou mandamentos) fundamentais para a produção de um cinema negro: (1) o filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro; (2) o protagonista deve ser negro; (3) a temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; (4) o filme tem de ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; (5) personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; (6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; (7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados.⁹

Na edição de 30 de agosto de 2000, o jornal informa: “a reivindicação por maior espaço para cineastas negros no Brasil imprimiu a tônica do debate ‘Dogma Feijoada: – manifesto acerca da imagem do negro no cinema brasileiro’”. Além de Jeferson De, participaram da mesa o *rapper* Xis, vencedor na categoria *rap* do Video Music Brasil em 2000 – evento da MTV que premiava os melhores videoclipes do ano –, e o escritor Ferréz, que havia publicado naquele ano seu primeiro livro, *Capão pecado*, acerca da periferia de São Paulo. A mediação do debate foi feita pelo jornalista Sérgio Rizzo, crítico de cinema e então colaborador da *Folha*. Jeferson De iniciou expondo os pontos que norteavam o manifesto. “É preciso evitar personagens negros estereotipados”, afirmou. “No período da chanchada havia Grande Otelo, que só interpretava preto burro assexuado. Na minha infância, meu ídolo era o Mussum, que fazia um negro bêbado que falava errado, isso é um absurdo. Em *Orfeu*, não me identifiquei quando vi aquele sambista compondo num *laptop*. Tem algumas coisas que me incomodam no filme [...]”. Jeferson De comentou também sobre a realidade da indústria brasileira de cinema negro comparada à dos Estados Unidos, tomando como exemplo o diretor Spike Lee. “Quando o Spike Lee precisou de dinheiro para fazer o *Malcolm X*, ele ligou para o Michael Jordan. Se eu ligar para o Vampeta [então jogador de futebol] pedindo dinheiro para complementar o meu curta, eu duvido que ele vá dar algum”.¹⁰ O *rapper* Xis e o escritor

Ferréz acrescentaram ao debate sua experiência na produção independente de música e literatura, respectivamente, e disseram que estavam conquistando espaço aos poucos na indústria cultural (*Folha de S. Paulo*, 2000b).

Cerca de dez dias depois do evento, o mesmo jornal (10 set. 2000) publicou uma matéria sobre “a difícil arte de filmar” no Brasil e não perdeu a oportunidade de se perguntar: aqui “cinema negro, seria possível? Jeferson De, cineasta e mentor do Dogma Feijoada – Manifesto da gênese de um cinema negro brasileiro acha que sim”. Mas como foi concebido aquele movimento? De acordo com o jornal, De passou “dois anos pesquisando a participação de atores e personagens negros vistos sob a ótica dos cineastas brancos que procuraram dar voz aos negros”. Foi a partir daí que teria tido a ideia de procurar reverter essa situação, investindo numa “nova filmografia, autorreferente, que olhasse para o próprio umbigo”. Seria uma “biografia do negro brasileiro em película, já iniciada por talentos ‘invisíveis’, como o cineasta Zózimo Bulbul”.

De fato, o manifesto foi fruto dos estudos feitos por Jeferson De entre 1997 e 1998, quando era graduando do curso de cinema na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP e desenvolveu uma pesquisa de iniciação científica sobre diretores cinematográficos negros brasileiros. A pesquisa lhe possibilitou conhecer a trajetória dos principais cineastas afro-brasileiros e estabelecer contato direto com vários deles, como Zózimo Bulbul, Agenor Alves, Waldir Onofre, Ary Candido, Quim Negro (Joaquim Teodoro), entre outros. Ao mesmo tempo que estudava cinema, Jeferson De era editor na Cinematográfica Superfilmes, de propriedade de Zita Carvalhosa, a produtora de cinema que dirigia o Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, o maior do gênero na América Latina. Quando concluiu o primeiro curta, *Gênesis 22* (1999), Jeferson De teve seu filme selecionado e exibido na décima edição do festival. Assim, foi a partir das reflexões suscitadas pela pesquisa sobre as imagens e representações raciais no cinema brasileiro, de um lado, e da experiência de direção e filmagem, de outro, que ele encampou o desafio de buscar definir os parâmetros de um cinema negro no Brasil e lançar o Dogma Feijoada.

O nome Dogma Feijoada se inspirou no Dogma 95, um movimento cinematográfico animado a partir de um manifesto publicado em Copenhague, na Dinamarca, em 1995. Seus idealizadores, os cineastas dinamarqueses Lars von Trier e Thomas Vinterberg, preconizavam um cinema mais realista (ou seja, sem artificialismo) e menos comercial, fora dos moldes de Hollywood. O manifesto do Dogma 95 estabelecia dez controvertidas regras de cunho técnico e estético, também conhecidas como “votos de castidade” (Trier e Vinterberg, 2000). Esse movimento ecoou no meio cinematográfico brasileiro, para não dizer no internacional. Todos os filmes que recebiam o selo Dogma 95 obedeciam rigorosamente às famigeradas regras.

Já o vocábulo “feijoada”, que aparecia no nome do manifesto nacional, conferia um tom provocador e jocoso ao movimento de cineastas negros. No melhor sentido tropicalista, o Dogma Feijoada procurava canibalizar o Dogma europeu. Se este primava pela austeridade e sisudez, aquele remetia à maleabilidade e plasticidade, significando a própria inversão de qualquer sistema rígido (Carvalho, 2014). Afinal, nada menos dogmático que a feijoada, considerada um prato típico da culinária brasileira, que amalgama ingredientes de diferentes tradições culturais.¹¹ A ambiguidade da expressão Dogma Feijoada saltava aos olhos, o que, de modo travesso, contribuiu para divulgar o movimento.

Quando Jeferson De redigiu o manifesto em 1999, apresentou-o para alguns professores da ECA, especialmente para Jean-Claude Bernardet e Carlos Augusto Calil. Os produtores Zita Carvalhosa, Francisco César Filho, Daniel Santiago e o documentarista Noel Carvalho leram a primeira versão do documento e discutiram o seu conteúdo. Ainda 1999, Jeferson De e Daniel Santiago promoveram um encontro sobre cinema negro no MIS-SP, ocasião na qual o manifesto foi submetido ao escrutínio dos realizadores negros presentes, que o discutiram e decidiram assiná-lo. E, assim, a produção do 11º Festival Internacional de Curtas incluiu o Dogma Feijoada na programação e reservou uma sessão especial para debatê-lo. Próximo ao lançamento do manifesto, a *Folha de S. Paulo* fez chamadas semanais em notas que tinham títulos sugestivos: “Dogma Feijoada lança polêmica”, “Temática

negra está no Dogma Feijoada”. No dia do evento, o *Jornal do Brasil*, sediado no Rio de Janeiro, reportou-se aos “jovens diretores” que lançariam em São Paulo “mandamentos” para incentivar a produção de filmes que revelariam o negro brasileiro:

Não existe cinema negro no Brasil. Não há diretores, há poucos bons papéis para atores, não há longas. Desde a propalada retomada da produção nacional – iniciada em 1994 e que já contabilizou mais de 100 filmes – não há nenhum longa dirigido por um negro. [...] Por isso, e por nunca se reconhecerem plenamente nas telas, um grupo de cineastas reunidos no Festival de Curtas de São Paulo lança hoje o Dogma Feijoada, espécie de cartilha para a produção de filmes com temáticas negras (*Jornal do Brasil*, 23 ago. 2000).

Finalmente, na sessão de 23 de agosto de 2000, à noite, o manifesto veio a público, causando controvérsias, algumas exaltadas, na plateia. A revista *Isto É Gente* o repercutiu na reportagem “Celuloide com feijão” (Cancino, 2000). Já a *Folha de S. Paulo* (Anderson, 2000) não só repercutiu a edição do documento, como saudou a iniciativa dos “jovens diretores”: “Vida longa ao Dogma Feijoada, que, assim como a iguaria afro-brasileira, é imbatível para muitos, mas provoca arrepios noutros tantos”.

O historiador francês Pierre Sorlin entende que o meio cinematográfico é formado pelo público dos filmes e pelas forças periféricas que legitimam a sua existência e a de seus realizadores. Essas forças em jogo na construção da “encenação social” – como festivais, jornais, revistas, críticos etc. – estruturam uma rede de relações de dependência e complementaridade, cumprindo para o meio cinematográfico o papel de legitimadores e divulgadores de suas atividades ao fabricarem suspenses, rumores, factoides e expectativas no seio da opinião pública (Sorlin, 1977, pp. 101-102). O Festival de Curtas e a imprensa desempenharam exatamente essa função no caso do manifesto Dogma Feijoada. A adesão, quer dos produtores do maior evento de filmes de curta-metragem na América Latina, quer do jornal *Folha de S. Paulo*, foi de suma importância para divulgar e ressoar o manifesto junto a um público mais amplo que o do meio cinematográfico de São Paulo.

O Dogma Feijoada, com seu tom provocativo ao *mainstream*, desencadeou reações polêmicas e divergências múltiplas. Suas propostas foram vistas, ora como mera imitação do movimento Dogma 95, criado pelos europeus, ora como mandamentos fundamentalistas, que cerceavam a liberdade de criação artística, ora como apenas uma jogada de *marketing* de autopromoção de Jeferson De. Até mesmo cineastas brasileiros tarimbados se viram divididos na controvérsia. Enquanto Cacá Diegues recebeu as propostas do Dogma Feijoada com entusiasmo, Sylvio Back as (des)classificou de “sectárias” e “racistas”, por açular um tipo de separatismo racial que, a seu ver, era incompatível com a tradição cultural brasileira (*O Estado de S. Paulo*, 2001a).

Seja como for, o manifesto lançado em 2000 ensejou uma surpreendente discussão sobre a possibilidade de um cinema brasileiro feito por negros, sem incorrer nos discursos – panfletários e/ou de vitimização – típicos dos movimentos antirracistas. De forma pragmática, cavou uma agenda mínima para se pensar um cinema negro nacional. Nos anos seguintes, Jeferson De e os realizadores afro-brasileiros que se aglutinavam em torno do movimento passaram a se encontrar frequentemente. Criaram, então, um nome para o grupo, Cinema Feijoada, e mantiveram um *site* na internet até 2004 (com a biografia, a filmografia, fotos de cena, *making of* e informações sobre os novos projetos dos integrantes do grupo). Também promoveram mostras e debates sobre as imagens e representações do negro no cinema.¹²

O impacto e o *frisson* produzidos pelo manifesto contribuíram para impulsionar a carreira de alguns dos membros do Cinema Feijoada, conferindo-lhes certa “autenticidade” e reconhecimento no circuito alternativo. Alguns deles, aliás, chegaram à direção de filmes de longa-metragem (Carvalho, 2005, p. 97).¹³

Na mesma linha, outro manifesto veio a público durante o V Festival de Cinema do Recife, em 2001. Cineastas e atores negros de destacada trajetória na televisão e no cinema (Milton Gonçalves, Antonio Pitanga, Ruth de Souza, Léa Garcia, Maria Ceixa, Maurício Gonçalves, Norton Nascimento, Antônio Pompêo, Thalma de Freitas, Luiz Antonio Pilar, Joel Zito Araújo e Zózimo Bulbul)



Da esquerda para a direita, os cineastas: Ari Candido, Billy Castilho, Daniel Santiago, Jeferson De, Noel Carvalho, Rogerio de Moura e o veterano Zózimo Bulbul. Fonte: Site Cinema Feijoada, que ficou no ar entre 2000 e 2004.

subscreveram o *Manifesto do Recife*, um documento que conclamava o fim da marginalização dos atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros na indústria audiovisual (produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão). Para tanto, reivindicavam a “criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil”; a “ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes”; a “criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira”.

Este manifesto é uma atitude de denúncia. Expressamos o fim da nossa paciência com a persistência em nossa indústria audiovisual (TV, cinema e publicidade) da cota de segregação existente que não consegue oferecer mais de 10% de trabalho para atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros em seus programas, filmes e peças publicitárias. A invisibilidade e a falta de reconhecimento dos atores negros demonstram por parte dos produtores uma completa ignorância do impacto negativo dos seus produtos nos processos de autoestima da população negra e indígena do nosso país, em especial de nossas crianças. Expressamos, as-

sim, o nosso descrédito com a capacidade das entidades associativas ou autorreguladoras de publicitários e produtores de TV de, espontaneamente, tomar iniciativas que ponham fim à injustiça histórica que nos condiciona a uma ínfima presença nas imagens produzidas sobre o Brasil.¹⁴

Em síntese, o *Manifesto do Recife* reclamava a inserção do negro em toda a cadeia audiovisual. Para efetivar tal projeto, exigia sanções legais às emissoras de televisão, produtoras de cinema e agências de publicidade – que insistiam na prática da discriminação racial – e evocava uma “aliança ampla, geral e irrestrita” entre todos os produtores de audiovisual de todas as etnias, a fim de criar uma “nova estética” para o Brasil, tendo em vista promover a sua “multirracialidade”. Durante o festival, Joel Zito Araújo – um dos articuladores do manifesto – exibiu *A negação do Brasil*, longa-metragem baseado no livro homônimo do cineasta, que mapeia a questão da representação do negro nas telenovelas brasileiras no período de 1963 a 1997. O filme veicula estatísticas que demonstram a discriminação racial, mas também faz menção aos esforços do negro para conseguir uma representação mais adequada, sem estereótipos, caricaturas ou folclorizações. A conclusão de Araújo – tanto

no livro quanto no filme – é que a telenovela não retrata fielmente a composição racial do Brasil. De 98 novelas produzidas pela Rede Globo, apenas em 29 o número de atores negros contratados ultrapassou a marca de 10% do total do elenco; as imagens predominantes em todas elas carregam, como subtexto, o elogio dos traços brancos como o ideal de beleza para todos os brasileiros; em poucas novelas, os atores negros interpretam os papéis principais, de protagonistas ou antagonistas. De modo geral, ao ator afro-brasileiro estão reservados os personagens sem, ou quase sem, ação, os personagens passageiros, decorativos, que buscam compor o espaço da domesticidade, ou da realidade das ruas, em especial das favelas; são raras as famílias negras, assim como as cenas de preconceito e discriminação. O racismo brasileiro é “representado da mesma forma em que ele aparece na sociedade, como um tabu sempre escamoteado no discurso oficial e privado dos brasileiros” (Araújo, 2000b, pp. 305-310).¹⁵

A sétima arte pelas lentes escurecidas

No que tange ao Cinema Feijoada, este se inclinou a demarcar território no circuito audiovisual ao longo da primeira década do terceiro milênio. Sob a influência direta ou indireta dos preceitos estipulados pelo movimento, diversos realizadores negros investiram em produções cinematográficas. Em vez de “uma câmara na mão e uma ideia na cabeça”, temos a câmara na mão do “outro” e muitas ideias em várias cabeças. Rogério de Moura, que estreou com os curtas-metragens *A revolta do videotape* (1999) e *Velhos, viúvos e malvados* (2001) e trabalhou no roteiro de diversos filmes, dirigiu *Bom dia, eternidade* (2010), seu primeiro longa-metragem, o qual aborda uma história de realismo fantástico sobre o futebol, com um elenco protagonizado por atores negros. Depois de *O catedrático do samba* (1999), Noel Carvalho dirigiu *Novos quilombos de Zumbi* (2002), documentário que cartografa o Capão Redondo, região periférica da Zona Sul paulistana, sob três aspectos: o do movimento *hip-hop*, o da produção artística de escritores e artistas plásticos moradores do local e o das iniciativas de ação social empreendidas por associação de mo-

radores e lideranças comunitárias, negras em sua maioria.¹⁶

Luiz Paulo Lima dirigiu *Outros carnavaís* (2009), curta-metragem que, de modo original, tece os fios das memórias e vivências de célebres mestres do samba e foliões antigos de São Paulo. Os irmãos Daniel Santiago e Lilian Solá Santiago, por sua vez, filmaram *Família Alcântara* (2004), documentário que aborda a trajetória da família homônima do Quilombo do Caxambu, em Minas Gerais, enfatizando suas atividades de preservação cultural (coral, peças teatrais e congadas), experiências identitárias, memórias e tradições, que, embora reinventadas do outro lado do Atlântico, remontam às raízes da região do Congo, na África. Lilian Santiago ainda dirigiu outros documentários, a exemplo de *Uma cidade chamada Tiradentes* (2007), *Caminhos preta* (2007) e *Graffiti* (2008), com destaque para *Balé de pé no chão – a dança afro de Mercedes Baptista* (2005), o qual acompanha a trajetória dessa singular bailarina, considerada a principal precursora da dança afro-brasileira, e *Eu tenho a palavra* (2010), a respeito de uma “viagem linguística”, centrada no legado bantu, em busca das origens africanas da cultura brasileira e das conexões entre os dois lados do Atlântico negro.

Da geração mais antiga de realizadores afro-brasileiros enfronhados no Cinema Feijoada, vale mencionar as produções de Celso Prudente – diretor de *Dialética do amor* (2012), película rodada em Maputo (Moçambique), que trata da importância das viúvas dos ex-combatentes do processo de descolonização dessa nação africana – e de Ari Cândido, um cineasta versátil e diaspórico, que, após suas experiências no exílio e conexões na Europa e África, regressou ao Brasil e filmou *O moleque* (2005), ficção baseada num conto do escritor afro-brasileiro Lima Barreto, depois *Pacaembu terras alagadas* (2006), sobre o bairro paulistano, e *Jardim beleléu* (2009), uma adaptação livre do conto “Não era uma vez”, do escritor afro-brasileiro Cuti (pseudônimo de Luis Silva). Antes da produção dessas películas, Cândido quis incursionar pela cinebiografia, e assim nasceu *O rito de Ismael Ivo* (2003) acerca do bailarino negro brasileiro.

Oriundo de uma família pobre da periferia da cidade de São Paulo, Ismael Ivo enfrentou uma sé-

rie de dificuldades até ascender na carreira e deixar o Brasil no início da década de 1980 para brilhar no exterior. Seus depoimentos sobre dança, seu estilo e suas *performances* são registrados por Ari Cândido com sensibilidade. Do ponto de vista da linguagem, a pantomima domina a cena através dos movimentos do bailarino. Embora haja uma conotação homoerótica nas imagens, o filme enruste essa parte. Trata-se, antes, da resignificação do corpo masculino negro feito pela câmera que acompanha os movimentos de Ivo: tomadas de seu dorso nu, das pernas e das costas justapõem-se às imagens de seus movimentos dançando. A intenção do cineasta não é outra senão exaltar a beleza corporal de um segmento populacional marcado pelo desprestígio social originado do racismo.¹⁷ As cenas que mostram o bailarino em contato com a natureza remetem ao ideário de uma África ancestral, icônica e essencial para o negro.

E como a filmografia de Jeferson De – o principal formulador do Cinema Feijoada – está comprometida com o projeto de um cinema negro brasileiro? Sua estreia se deu com *Genesis 22* (1999), curta que, inspirado na passagem bíblica de Gênesis, capítulo 1, versículo 22, foi rodado em uma única locação. *Genesis 22* se revela, sobretudo, um ensaio audiovisual situado na fronteira entre o documentário e a ficção, caracterizado pela revalorização de performances e identidades raciais. Conta a história da relação conflituosa entre um pai e seu filho. A questão da identidade emerge em pelo menos dois aspectos: na exploração fotográfica da pele escura e na estetização do corpo negro masculino. Opondo-se ao recurso visual das peles brilhantes, Jeferson De configurou a iluminação e a fotografia tendo em vista celebrar o corpo negro, que, de espécie de repositório dos martírios da escravidão, é resignificado como objeto de adoração e desejos.¹⁸ Quando se reportou ao lançamento do Dogma Feijoada no ano 2000, a *Folha de S. Paulo* (Anderson, 2000) reconheceu o potencial artístico de Jeferson De: “O movimento é legítimo e De é bom no que faz – basta ver o curta-metragem *Genesis 22*, do próprio, para saber que ali está uma promessa”.

Iniciava-se, assim, uma carreira ascendente de curtas-metragens premiados sob o selo Feijoada. Depois de *Genesis 22*, foi a vez de *Distraída para*

morte (2001), filme sobre três adolescentes negros que perambulam pelas ruas e avenidas da metrópole, correndo todo tipo de risco. Os dois meninos riem de suas próprias piadas racistas, enquanto a menina não compactua com tal comportamento. Vivendo precariamente e sem perspectiva de futuro, eles se lançam numa brincadeira inconsequente, que resulta na morte trágica de um deles. Um dos destaques do elenco é Ruth de Souza, uma das atrizes afro-brasileiras mais respeitadas no meio cultural. Sem circunlóquio, a temática negra é abordada no filme, assumindo o caráter de fio condutor da narrativa. Talvez seja por isso que o próprio Jeferson De tenha admitido: “ao escrever o roteiro de *Distraída para a morte*, percebi que o Dogma Feijoada (desenvolvido no universo da academia) ia tornando-se realidade” (Jeferson De, 2005, p. 112). Tal percepção foi reforçada após a exibição do curta numa sessão especial no início de julho de 2001. Eis como a *Folha de S. Paulo* (2001b) reportou o evento:

O cineasta Jeferson De, que está agitando o circuito alternativo do cinema brasileiro com seu Dogma Feijoada, fórmula moderna e original de posicionar o negro na frente das câmeras, fez, a convite da “Coluna Social”, uma exibição especial do seu curta-metragem “Distraída para a morte”. Os espectadores foram os jovens da Fala Preta, ONG que trabalha contra a discriminação e a violência étnico-racial. A maneira como Jeferson retrata o negro no filme deixou todos de queixo caído, e a discussão sobre o racismo no Brasil rolou solta. “É um trabalho de muito impacto. Eu nunca tinha me visto em um filme. Mostra o que acontece na vida real: a gente tem uma educação racista e aprende a ser racista com a gente mesmo”, diz “Rá”, 22 anos. [...] O curta fez a cabeça dos jovens da Fala Preta.

Distraída para a morte representou o Brasil no Festival Panafricano de Cinema de Ouagadougou (Fespaco), em Burkina Faso, na África.¹⁹ O afro-brasileiro, enfim, deixava de ser representado, idealizado, alegorizado; em vez disso, torna-se o sujeito da representação. Em 2003, Jeferson De lança

Carolina, curta baseado na história de uma mulher negra, Carolina Maria de Jesus (1914-1977), que vivia na favela do Canindé, na cidade de São Paulo, e escrevia diários até ser “descoberta” pelo jornalista Audálio Dantas e publicar *Quarto de despejo* (Jesus, 1960), livro que fez extraordinário sucesso, tendo sido traduzido em treze idiomas. Apesar de ter adquirido fama, algum dinheiro e reconhecimento em vida, a autora morreu pobre e esquecida.²⁰ O filme é ambientado dentro do barraco onde Carolina (interpretada por Zezé Motta) mora com a filha, nos anos 1950, e se estrutura em torno de três camadas sobrepostas: o livro, de onde foi extraído os textos da trama; as imagens documentais retiradas de arquivos da Cinemateca Brasileira e da TV Cultura, que se comunicam com as cartelas de textos mais informativos; e as imagens feitas no estúdio, realçando as dimensões intimista e subjetiva da protagonista. No início, predominam a encenação e os movimentos de câmera que procuram descrevê-la. A performance dá o tom da narrativa. À medida que o filme se desenvolve, as imagens documentais em preto e branco, os textos informativos e as pausas de silêncios poéticos ganham espaço. Premida por uma realidade de fome, miséria e preconceito, Carolina extravasa sua dor, angústia e revolta cotidianas por meio das palavras. Numa das cenas do filme, o texto do diário é projetado no corpo dela e de sua filha como tropo da vida de infortúnios e desventuras das duas mulheres negras. O desfecho da película traz a canção de protesto “Negro drama”, do grupo de *rap* Racionais MC’s. Composta décadas após a morte da escritora, a música veicula uma mensagem pungente: embora tenha se passado quase meio século, os males provenientes da opressão racial e social continuam afligindo milhares de pessoas. *Carolina* foi o filme vencedor na categoria curtas-metragens do 31º Festival de Cinema de Gramado, em 2003, tendo angariado também o prêmio de fotografia (de Carlos Ebert) e o da crítica.

No ano seguinte, Jeferson De dirigiu *Narciso rap*, fábula voltada ao público infantil e cujo roteiro, mais uma vez, ficava centrado na temática racial. Narciso, um garoto negro e pobre da periferia, ganha uma lâmpada mágica e faz um pedido pouco trivial para o gênio: quer ser rico, porém

visto pelos brancos como um garoto branco e reconhecido como um garoto negro pelos negros. O conflito se instala quando outro garoto, branco e rico, encontra a lâmpada e faz o mesmo pedido. Segundo resenha publicada na *Folha de S. Paulo*, o filme é uma “provocação” em “tempos de discussões polarizadas sobre as cotas e o Estatuto da Igualdade Racial”, assuntos que suscitavam acirrados debates na sociedade brasileira.

Mais do que resolver o problema proposto traçando um final feliz, o filme parece estar preocupado em colocar mais “fotograma no ventilador”, expondo o momento de crise em que se encontra a discussão sobre quem é e o que é ser negro no Brasil. Ao apontar para a canção “Nem vem que não tem”, de [Wilson] Simonal, fica a dúvida: será que o diretor indica um dos caminhos possíveis na discussão? É curioso perceber como essa e outras obras do cineasta e do seu grupo podem servir de contraponto à discussão racial que toma conta do Congresso e da sociedade e que já deu os seus primeiros passos (*Folha de S. Paulo*, 2006).

Já no documentário *Jonas, só mais um* (2008), Jeferson De conta a história de Jonas Eduardo Santos de Souza, um jovem negro trabalhador, que, ao ser barrado indevidamente e discutir com o segurança na porta de uma agência bancária na qual era cliente no centro do Rio de Janeiro, é assassinado cruelmente com um tiro no peito. Provavelmente a origem dessa violência, como mostrada no filme, está no fato de Jonas ter uma cor de pele vista como suspeita por setores da segurança pública e privada. Com depoimentos dos familiares de Jonas, o curta apresenta algumas cenas chocantes, como a do corpo da vítima estendido no chão da agência bancária. Além de retratar uma história de violência também enfrentada por outros jovens do mesmo grupo racial, o filme denuncia – de forma sensível, mas incisiva – o chamado “genocídio da juventude negra” brasileira.

Estribando-se nas premissas do Dogma Feijoadá, Jeferson De produziu curtas-metragens que, por diferentes olhares, narrativas e nuances, exploram a possibilidade de mostrar a figura do negro brasilei-

ro de forma realista, sem romantismos, o que vem provocando reflexões diversas em torno das identidades e relações raciais, em geral, e do preconceito e da discriminação racial que afetam a vida da população negra, em particular. Seu primeiro longa-metragem de ficção, *Bróder!* (2010), foi rodado após grandes expectativas. O filme se passa em 24 horas e enfoca o reencontro de três grandes amigos no Capão Redondo, bairro da periferia da cidade de São Paulo. Quando se comemora o aniversário de Macu (interpretado por Caio Blat) – um jovem branco, que continua morando no bairro onde entrou para o mundo do crime – seus dois melhores amigos de infância, que seguiram caminhos distintos ao crescer, aparecem de surpresa. São eles Jaiminho, um negro, jogador de futebol bem-sucedido, com carreira internacional, e Pibe, também negro, corretor de seguros, que, casado e com um filho, precisa trabalhar muito para sustentar a família. Em meio à alegria pelo reencontro, o fantasma da criminalidade ameaça a amizade do trio.

A questão racial tem seus desdobramentos em *Bróder!*. Assim, o fato de o filme trazer um protagonista branco, Macu, que se considera negro e se comporta como um “mano” da periferia, é umas das originalidades da trama.²¹ O filme aprofunda o debate sobre as tensões e ambiguidades relacionadas às identidades afro-brasileiras, as quais são enfeixadas no plano da afetividade. Negros e brancos vivem relações familiares conflituosas. Questões em torno da paternidade e do machismo do homem negro são abordadas de forma direta. É como se o ambiente “periferia” só aparentemente igualasse a todos. *Bróder!* se equilibra numa linha tênue: se faz concessões de um produto comercial apoiado pelo maior conglomerado brasileiro de comunicações;²² em contrapartida, é arrojado o suficiente para expressar o ponto de vista de um novo agente no meio cinematográfico: o cineasta negro. O filme foi escolhido para representar o Brasil no 60º Festival Internacional de Cinema de Berlim, foi premiado com quatro estatuetas no III Paulínia Festival de Cinema e se sagrou o grande vencedor do 38º Festival de Cinema de Gramado, com três kikitos: melhor filme, direção e ator (*O Estado de S. Paulo*, 2010; *Jornal do Brasil*, 2010).

Considerações finais

O negro e aspectos de sua história e cultura apareceram representados nos filmes do Cinema Novo, movimento estético e político que agitou a cinematografia brasileira nos anos 1960 e teve em Glauber Rocha seu maior ícone. Apostando numa noção de cultura nacional-popular como resistência à cultura colonizada, os cineastas vinculados ao movimento viam o negro como metáfora de povo – pobre, favelado e oprimido. O período foi marcado por filmes celebrativos de quilombolas, sambistas e adeptos dos cultos afro-brasileiros (Carvalho, 2005).

Na década de 1970, os movimentos negros articularam uma agenda ampla de lutas, que iam de reivindicações políticas gerais contra o racismo até demandas de ordem simbólica, o que passava pela construção de modelos positivos de autorrepresentação (Hanchard, 2001). O teatro, a literatura e o cinema foram agenciados em torno desse projeto de afirmação identitária. Zózimo Bulbul, um dos principais realizadores afro-brasileiros da época, teve sua produção associada às aspirações e expectativas do movimento negro. Dirigiu os curtas *Alma no olho* (1973), *Artesanato do samba* (1974), com Vera de Figueiredo, e *Dia de alforria* (1981), e o longa *Abolição* (1988). Outros cineastas negros também entraram em cena. Waldir Onofre realizou *As aventuras amorosas de um padeiro* (1975), Antonio Pitanga, *Na boca do mundo* (1978), e Quim Negro, *Um crioulo brasileiro* (1979).²³

Apesar desses avanços, foi somente no final dos anos 1990 que um grupo de produtores e diretores sistematizou diretrizes com vistas a formular um conceito de cinema negro. E assim foi se construindo esse conceito em meio a um cipoal semântico semelhante ao de outras linguagens artísticas que carregam a rubrica “negro”, especialmente o teatro e a literatura.

De acordo com Ieda Maria Martins, a distinção e singularidade do “teatro negro” não se prendem, necessariamente, “à cor, fenótipo ou etnia do dramaturgo, ator, diretor, ou do sujeito que se encena”, mas “se ancora nessa cor e fenótipo, na experiência, memória e lugar desse sujeito, erigidos esses elementos como signos que projetam e

representam” (Martins, 1995, p. 26). Nesse sentido, a expressão “teatro negro” não delimitaria, ou demarcaria, fronteiras discursivas excludentes, ou conceitos monolíticos, prescritivos. Martins busca discernir alguns “traços e rastros sígnicos” que lhe permitam apreender a “nervura da diferença, evitando, assim, o engodo das concepções generalizantes e universalistas, que, muitas vezes, discriminam sem, no entanto, compreender e apontar, criticamente, os traços da diversidade” (*Idem, ibidem*). De uma perspectiva diversa, Christine Douxami argumenta que a denominação “teatro negro” é controversa: pode tanto ser aplicada a um teatro que tenha a “presença de atores negros, quanto aquele caracterizado pela participação de um diretor negro, ou, ainda, de uma produção negra. Uma outra definição possível seria a partir do tema tratado nas peças” (Douxami, 2001, p. 313).²⁴

Já no que concerne à “literatura negra”, a questão não é menos polêmica. Enquanto Zilá Bernd a define como uma literatura que “não se atrela nem à cor da pele do autor nem apenas à temática por ele utilizada, mas emerge da própria evidência textual cuja consistência é dada pelo surgimento de um *eu* enunciador que se quer negro” (Bernd, 1988, p. 22), Eduardo de Assis Duarte prefere adotar a expressão “literatura afro-brasileira”, para se referir à literatura que reúne os seguintes componentes: uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; temática afro-brasileira; um *ponto de vista* ou *lugar de enunciação* política e culturalmente identificado à afrodescendência; um vocabulário pertencente às práticas linguísticas oriundas de África e inseridas no processo transculturador em curso no Brasil e, por fim, um projeto discursivo, explícito ou não, que dialogue com o horizonte de expectativas do leitor afrodescendente, combatendo o preconceito e inibindo a discriminação sem cair no simplismo muitas vezes maniqueísta do panfleto (Duarte, 2015, pp. 28-41).²⁵

Percebe-se, assim, que não há consenso em torno de um conceito do que seja “teatro negro” ou “literatura negra”, cabendo dizer o mesmo para o campo cinematográfico. Pode-se entender por cinema negro aquele que incursione, no seu roteiro, pela situação do negro? Ou esse conceito pode ser garantido apenas pela presença de atores afrodes-

centes em cena? Ou então pelo “simples” fato de o diretor ser desse segmento populacional? No caso do Dogma Feijoadá, engendrou-se um conceito de cinema negro baseado em alguns postulados fundamentais: o filme tinha de ser dirigido por um realizador negro, apresentar personagens, inclusive o protagonista, desse segmento populacional (sem fazer uso de estereótipos e maniqueísmos) e abordar temática relacionada à questão racial e/ou cultura negra.²⁶

Com esses postulados no horizonte, os cineastas associados ao movimento produziram películas cujas características mais recorrentes remetem a: privilegiar a luta diária do negro brasileiro comum, denunciar as situações de discriminação e preconceito raciais, valorizar as identidades e culturas (símbolos, ritos e tradições) afro-brasileiras, construir performances racializadas como dispositivo narrativo, assim como positivar, para não dizer humanizar, imagens e representações audiovisuais negras. Porém, dependendo do cineasta, surgem diferentes formas de realização do cinema negro. Uns acentuam aspectos da linguagem militante, em sintonia com o projeto de cidadania inclusiva e igualdade racial;²⁷ outros celebram o estilo e a presença estética do corpo negro em cena; e, ainda, há aqueles que jogam luz sobre importância da experiência afrodiaspórica, nos domínios da história, do modelo familiar, da religiosidade e das manifestações artístico-culturais.

Ocorre que cinema negro se trata de um conceito em construção ou, antes, em disputa. Não apenas em função de seu caráter polissêmico, multivocal, aberto, com diferentes concepções formais e estilísticas, mas uma disputa em torno de como essa categoria analítica se conecta aos planos estético e político. Cinema negro: processo e devir. Além de nicho ou segmento específico, consiste num componente integrado ao amplo encadeamento estrutural da sétima arte. Ao mesmo tempo “dentro e fora” do cinema nacional. Daí sua conotação muitas vezes marginal, porque fundado na *diferença*. Uma produção que implica, obviamente, novos direcionamentos (no âmbito da distribuição, da exibição, do público e da crítica) e novas hermenêuticas de sentido à história tradicional do cinema brasileiro contemporâneo.

O grupo Cinema Feijoada foi a primeira ação coletiva e unificada na esfera pública de diretores negros no Brasil, o que não é de somenos importância, tendo em vista que o modelo de produção do cinema nacional concentra o poder de decisão na figura do diretor. O movimento de cineastas negros sobraçou um desafio espinhoso, principalmente no terreno simbólico, questionando quem detém o monopólio sobre as imagens e representações de si, do seu grupo racial e dos outros. Parece que o questionamento surtiu efeito, pois aqueles que foram historicamente objetos do olhar e da representação dos produtores culturais audiovisuais – muitos dos quais brancos da classe média –, passaram a tomar em suas rédeas a produção de imagens sobre si, constituindo-se em sujeitos da representação. O chamado “marginal” ocupa o centro da nossa atenção; não vira herói, mas pelo menos torna-se sujeito, sem direito a demagogia nem paternalismo da parte do diretor (Stam, 2008, pp. 503-504). Em termos de prognóstico, tendemos a ver cada vez mais filmes e vídeos não “sobre” o negro, mas do próprio negro.

Portanto, é escusado dizer que o Cinema Feijoada procurou inovar no meio cinematográfico, urdindo narrativas mais plurais sobre as histórias, estéticas e subjetividades negras e colocando a sétima arte em rota de colisão com o racismo à brasileira (Venturi e Turra, 1995). Talvez seja por isso que venha influenciando, ainda que de maneira transversal, a produção coeva de alguns cineastas que se autoidentificam de origem afro-brasileira.²⁸ O grupo não só tentou promover a discussão – via imprensa, intelectuais, críticos e setores da opinião pública – sobre a diversidade racial no cinema brasileiro, como ainda buscou sensibilizar alguns interlocutores para a postura etnocêntrica de diretores, produtores e roteiristas brancos, sem falar que fomentou o advento de alguns realizadores negros que, sem a existência do grupo, dificilmente teriam feito carreira no audiovisual.

Notas

1 As reflexões sobre o cinema brasileiro da “retomada” se basearam em Nagib (2002, especialmente pp. 13-18) e Oricchio (2003).

- 2 Sobre a sub-representação do negro na publicidade televisiva brasileira na década de 1990, ver Leslie (1999).
- 3 Em 1995, a senadora negra Benedita da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT) do Rio de Janeiro, apresentou o Projeto de Lei nº 10, que “dispõe sobre a inclusão da presença dos negros nas produções das emissoras de televisão, filmes e peças publicitárias”. Tal projeto gerou grande polêmica na opinião pública, uma vez que propugnava a participação obrigatória de 40% de negros nas peças publicitárias governamentais e em produções nacionais para televisão, como novelas e minisséries. Em 1998, o deputado federal negro Paulo Paim, do PT do Rio Grande do Sul, apresentou o Projeto de Lei nº 4.370, que dispõe sobre a representação racial/étnica nos filmes, programas e peças publicitárias exibidas pelas emissoras de televisão. Seu artigo 3º prevê a obrigatoriedade às emissoras de televisão de “apresentar imagens de pessoas afrodescendentes em proporção não inferior a 25% do número total de atores e figurantes. As peças publicitárias deverão apresentar imagens de pessoas afrodescendentes não inferior a 40% do número total de atores e figurantes” (Cardoso, 1998). Na década seguinte, a ideia de ações afirmativas no audiovisual ganhou mais força, conforme noticiado: “Cotas nas telas: artistas e técnicos de cinema e TV pedem reserva de 30% para negros no mercado de trabalho audiovisual” (*Jornal do Brasil*, 2003).
- 4 No final de 1994, a ONG de mulheres negras Geledés fez uma interpelação formal junto à Rede Globo de televisão, “protestando contra a apresentação do comportamento servil de um personagem afrodescendente diante de uma agressão racista, na telenovela *Pátria Minha*, e demonstrando que o roteiro e representação feriram a autoestima da comunidade negra. Com esta ação, Geledés buscou interceder na trama, exigindo mudança de conduta dos personagens negros e brancos. Embora não tenha havido nenhum tipo de punição contra a Rede Globo, o desenvolvimento da trama atendeu à pressão das entidades afro-brasileiras, e em uma novela seguinte, no mesmo horário nobre, apareceu a primeira família de classe média negra” (Araújo, 2000a, p. 91).
- 5 Agenor Alves começou no audiovisual como fotógrafo. Seus primeiros trabalhos foram comerciais e documentários filmados em Super 8 e 16 mm. Ao longo da carreira, dirigiu sete longas-metragens no contexto da Boca do Lixo em São Paulo, entre 1979 e 1987, notabilizando-se no gênero designado de pornochanchada. O primeiro de seus filmes, *Tráfico*

- de fêmeas* (1979), foi protagonizado pelo ator negro Tony Tornado. Depois vieram *Noite de orgia* (1980), *As prisioneiras da ilha do diabo* (1980), *A cafetina de meninas virgens* (1981), *A volta de Jerônimo no sertão dos homens sem lei* (1981), *Lidia e seu primeiro amante* (1984) e *Eu matei o Rei da Boca* (1987). No final da década de 1990, preparava-se para filmar *O mistério da Maria do Ingá*, sobre a lenda que deu origem à cidade de Maringá, no Estado do Paraná (produção que não teve sequência por motivos que desconhecemos).
- 6 Valter José tornou-se doutor em filosofia pela USP no final dos anos 1990. Após trabalhar como jornalista e escrever críticas de cinema para o *Guia do Vídeo Erótico*, tornou-se produtor, roteirista e diretor de filmes pornográficos. Até o ano de 2002, tinha participado da realização de nove filmes, entre os quais *Eróticas criaturas* (1999), *Corpo amante* (2000) e *Sexo por dinheiro* (2000).
 - 7 Celso Prudente era doutorando em educação pela USP em finais da década de 1990. No mestrado, na área de comunicação social, pesquisou o negro como possível referencial estético no Cinema Novo de Glauber Rocha. Dirigiu o filme *Axé: a alma de um povo* (1987); mais tarde, teve uma experiência com cinema na África, onde rodou *Amor no Calhau* (1992), sobre aspectos do amor revolucionário na luta pela independência em Cabo Verde.
 - 8 Ari Cândido iniciou o curso de cinema na Universidade de Brasília (UnB) no auge da ditadura militar. Participou de várias atividades estudantis e políticas, alinhado que era aos ideais do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Em virtude disso, recebera ameaças de prisão por parte dos órgãos de repressão, quando então decidiu se exilar na Europa, em 1971. Foi nesse contexto que realizou o curta *Martinho da Vila Paris* (1977), acompanhando a passagem do sambista carioca pela capital francesa. Depois, foi para a África e codirigiu *Pourquoi l'Erythrée?* (1978), uma produção franco-tunisiana sobre a guerra da Eritreia. No final da década de 1990, Cândido já havia voltado do exílio, contribuído com a construção do Movimento Negro Unificado (MNU) e buscava captar recursos para filmar *O rito de Ismael Ivo*, projeto concluído em 2003.
 - 9 Ver notícia publicada na *Folha de S. Paulo* (2000a): “Dogma Feijoada lança polêmica”. A “cartilha” do manifesto também foi publicada no *Jornal do Brasil* (23 ago. 2000).
 - 10 Para análise do cinema negro nos Estados Unidos, abrangendo a produção do prestigiado diretor Spike Lee, consultar a coletânea organizada por Diawara (1993).
 - 11 Originalmente conhecida como “comida de escravos”, a feijoada se tornou, a partir dos anos 1930, em “comida nacional”, carregando consigo a representação simbólica do hibridismo associada à ideia de nacionalidade. “O feijão preto e o arroz branco remetem metaforicamente aos elementos negro e branco de nossa população. A eles misturam-se ainda os acompanhamentos: o verde da couve é o verde das nossas matas; o amarelo da laranja, um símbolo de nossas potenciais riquezas materiais” (Schwarcz, 1995).
 - 12 Em 24 de novembro de 2003, a *Folha de S. Paulo* divulgou a mostra Da Chanchada à Feijoada, prevista para acontecer no MIS: “Para o bom observador, um filme ou uma simples novela bastam: negros e pardos, que somam 46% da população brasileira, não estão proporcionalmente representados – diante ou atrás das câmeras – nas produções nacionais. Para chamar a atenção do público para o tema da inclusão racial, o Museu da Imagem e do Som (av. Europa, 158) inicia amanhã, às 20h30, uma semana de exibição grátis de curtas e longas-metragens brasileiros que enfocam a temática negra, em homenagem ao mês da Consciência Negra. A mostra ‘Da Chanchada à Feijoada’ integra o projeto ‘EnQuadros Negros’, que pretende levar às telas cinco curtas de diretores negros, além de longas que abordam o tema. Até domingo (30/11) serão exibidos filmes diariamente, às 19h e às 21h, entre os quais longas de Antonio Pitanga e de Nelson Pereira dos Santos. Na sexta (28/11), às 19h00, vai haver um debate entre o ator Norton Nascimento e o cineasta Jeferson De, autor do Dogma Feijoada, manifesto do cinema negro brasileiro”. A respeito das iniciativas do grupo Cinema Feijoada, ver ainda “Mostra reúne três gerações do cinema negro brasileiro” (*O Estado de S. Paulo*, 2001b); “Cinema” (*Jornal da USP*, 10-16 maio 2004); “Negros questionam estereótipos” (*Correio Braziliense*, 2005).
 - 13 Por volta de meados da primeira década do terceiro milênio, o grupo que girava na órbita do manifesto se dissipou gradativamente. Embora seus componentes continuassem dialogando entre si e selando parcerias eventuais, passaram a seguir caminhos próprios, realizando trabalhos em diversas áreas – principalmente no cinema, mas também na televisão, na publicidade e nos estudos acadêmicos –, sem perderem de vista a agenda da inserção do negro no audiovisual brasileiro.
 - 14 Arquivo pessoal de Noel dos Santos Carvalho: *Manifesto do Recife*, documento apresentado no V Festival de Cinema do Recife, em 30 de abril de 2001.
 - 15 1 Joel Zito Araújo é um dos mais notáveis diretores negros do cinema brasileiro contemporâneo. Depois de *A negação do Brasil* (2000), ele realizou *Vista minha*

- pele* (2003), *Cinderelas, lobos e um príncipe encantado* (2009), *Raça* (2013), com destaque para *Filhas do vento* (2004), filme de ficção com elenco todo negro, que recebeu oito kikitos no 32º Festival de Cinema de Gramado (ocorrido em agosto de 2004): o de melhor diretor, melhores atores e atrizes e o prêmio da crítica.
- 16 Sobre esse documentário, ver “Capão Redondo é visto por dentro e ‘desabafa’ sua dor” (*Folha de S. Paulo*, 2001).
 - 17 Para análise da celebração do corpo negro no processo de racialização e afirmação de novas culturas e identidades afrodiáspóricas, ver Sansone (2004).
 - 18 Possivelmente as mediações cinemáticas presente em *Genesis 22* visam evitar os recursos visuais de cunho etnocêntrico, pois, como adverte Robert Stam (2008, p. 473), “privilegiar a representação social, a trama e os personagens leva, muitas vezes, à escamoteação das mediações especificamente cinemáticas dos filmes: a estrutura narrativa, as convenções de gênero, o estilo cinematográfico. O discurso etnocêntrico do filme pode ser conduzido não pelos personagens ou pela trama, mas pela iluminação, enquadramento, *mise en scène*, música”.
 - 19 Segundo o artigo “Dogma Feijoada leva curta a festival na África” (*O Estado de S. Paulo*, 2001a), “o tradicional festival cinematográfico negro é realizado a cada dois anos desde 1969. Ouagadougou é a capital de Burkina Faso, país localizado na região Oeste da África”. *Distraída para a morte* concorreu com dez títulos norte-americanos e um da Martinica ao Prêmio da Diáspora.
 - 20 A respeito da vida e obra de Carolina de Jesus, ver Meihy e Levine (1994), Santos (2009) e Silva (2008).
 - 21 Quando indagado em entrevista (*O Povo*, 19 nov. 2007) a respeito da contradição de ter escalado um ator branco (Caio Blat) como protagonista de *Bröder!*, contrariando um dos itens do Dogma Feijoada, Jefferson De respondeu: “os sete itens do Dogma Feijoada fecham uma maneira de estabelecer a gênese de um cinema negro brasileiro. No *Bröder!*, a questão apresentada é: quem é negro e quem não é. Ter o Caio como protagonista é exatamente a polêmica. Há lugares na periferia dos grandes centros que a cor da pele não importa. Mas se saímos deste espaço, ser preto ou ser branco faz uma enorme diferença. *Bröder!* fala disso e de muitos outros assuntos. Mas é uma obra que vai pelo lado da emoção, da amizade e jamais da violência – embora ela sempre esteja presente onde há miséria humana”.
 - 22 O filme foi distribuído pela Globofilmes, empresa que adota um protocolo rigoroso para apoiar as produções cinematográficas, desde escalação dos atores, com preferência para os “da casa”, até o acompanhamento da elaboração do roteiro.
 - 23 Para análise sobre a questão racial no cinema brasileiro na década de 1970 e a filmografia de Zózimo Bulbul, ver Laperla (2012) e Carvalho (2006).
 - 24 A respeito do “teatro negro”, ver também Augel (2000).
 - 25 Sobre a “literatura negra”, ver também Brookshaw (1983).
 - 26 Robert Stam nota uma tendência no cinema brasileiro, da virada da década de 1990, no sentido de incluir atores negros, notadamente nos filmes ambientados nas favelas. Nesses filmes, “o que se encontra marginalizado em termos sociais e políticos se revela crucial em termos simbólicos e culturais. Vemos exemplos dessa tendência em filmes como *Orfeu* (1999) de Cacá Diegues, *Madame Satã* (2001), de Karim Aïnouz, *Natal da Portela* (1988), de Paulo César Saraceni, e, sobretudo, *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles” (Stam, 2008: 506). Realmente, tais filmes expressam uma tendência de certa “blackização” – para pegar de empréstimo o neologismo de Stam – no cinema brasileiro contemporâneo, principalmente em termos temáticos e performáticos, mas, como eles não são dirigidos por cineastas negros, pelos critérios do Dogma Feijoada é indevido classificá-los sob o selo cinema negro.
 - 27 Sobre o projeto de cidadania inclusiva e igualdade racial a partir do papel propositivo do cinema negro, consultar o pronunciamento do então ministro da Cultura, Gilberto Gil, durante o Seminário Cinema Negro no Brasil: reflexões e perspectivas, realizado na Faculdade de Educação da USP em 13 de novembro de 2003. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/discursos/-/asset_publisher/DmSRak0YtQfY/content/pronunciamento-do-ministro-gilberto-gil-no-seminario-cinema-negro-no-brasil-reflexoes-e-perspectivas-na-usp-35911/10883>; acesso em: 9 maio 2016. Ver ainda “Na USP, Gilberto Gil reafirma incentivos ao cinema negro” (*Jornal da USP*, 2003).
 - 28 Mesmo não tendo ligação direta com o Cinema Feijoada, outras produções cinematográficas reverberaram de alguma maneira os ideais do movimento. Este foi o caso de *Cinema de preto* (Dandara, 2004), *Negro ingrato* (Dandara, 2005), *Cores e botas* (Juliana Vicente, 2010) e, mais recentemente, *O dia de Jerusa* (Viviane Ferreira, 2014), selecionado para fazer parte da programação de curtas-metragens do Festival de Cannes, em 2014.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, Joni. (2000), "A difícil arte de filmar". *Folha de S. Paulo*, Revista da Folha, 10 set.
- ARAÚJO, Joel Zito. (2000a), "Identidade racial e estereótipos sobre o negro na TV brasileira", in L. Huntley e A. S. A. Guimarães (orgs.), *Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil*, São Paulo, Paz e Terra.
- ARAÚJO, Joel Zito.. (2000b), *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo, Editora Senac.
- AUGEL, Moema Parente. (2000), "A fala identitária: teatro afro-brasileiro hoje". *Afro-Ásia*, 24: 291-323.
- BAMBA, Mahomed. (2012), "Os modos de figuração da memória e das experiências diaspóricas em quatro documentários brasileiros". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Disponível em <http://nuevomundo.revues.org/62679>. Consultado em 10 maio 2016.
- BENTES, Ivana. (2001), "Da estética à cosmética da fome". *Jornal do Brasil*, Caderno B, pp. 1-4, 8 jul.
- BENTES, Ivana. (2007), "Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome". *Alceu*, 8 (15): 242-255.
- BERND, Zilá. (1988), *Introdução à literatura negra*. São Paulo, Brasiliense.
- BROOKSHAW, David. (1983), *Raça & cor na literatura brasileira*. Porto Alegre, Mercado Aberto.
- CANCINO, Cristian Avello. (2000), "Celuloide com feijão". *Isto É Gente*, 56, 28 ago. Disponível em http://www.terra.com.br/istoegente/56/reportagem/rep_celuloide.htm. Consultado em 7 ago. 2017.
- CARDOSO, Edson Lopes. (1998), "Organizar a pressão sobre o Legislativo", in E. Berquó (org.), *População negra em destaque*, São Paulo, Cebrap.
- CARVALHO, Noel dos Santos. (2005), "Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro", in Jeferson De (org.), *Dogma feijoada: o cinema negro brasileiro*, São Paulo, Imprensa Oficial.
- CARVALHO, Noel dos Santos. (2006), *Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul*. São Paulo, tese de doutorado em sociologia, FFLCH-USP.
- CARVALHO, Noel dos Santos. (2014), "Dogma feijoada e Manifesto do Recife dez anos depois", in E. P. Souza (org.), *Negritude, cinema e educação*, Belo Horizonte, Mazza Edições, vol. 3.
- CORREIO BRAZILIENSE. (2005), "Negros questionam estereótipos". Caderno C, 14 out.
- DIAWARA, Manthia (org.). (1993), *Black American cinema: aesthetics and spectatorship*. Nova York, Routledge.
- DOUXAMI, Christine. (2001), "Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono". *Afro-Ásia*, 25-26: 313-363.
- DUARTE, Eduardo de Assis. (2015), "Por um conceito de literatura afro-brasileira". *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, 81: 19-43.
- FOLHA DE S.PAULO. (1995), "Propagandas na TV reiteram o racismo". Ilustrada, 14 out.
- FOLHA DE S.PAULO. (2000A), "Dogma Feijoada lança polêmica". Folha Acontece, 17 ago.
- FOLHA DE S.PAULO. (2000B), "Debate analisa o manifesto elaborado pelo cineasta Jeferson De em 1999. 'Feijoada' quer negros no cinema". Ilustrada, 30 ago.
- FOLHA DE S.PAULO. (2001A), "Capão Redondo é visto por dentro e 'desabafa' sua dor". Ilustrada, 15 fev.
- FOLHA DE S.PAULO. (2001B), "O maior desafio é ser brasileiro". Equilíbrio, 5 jul.
- FOLHA DE S.PAULO. (2003), "Cinema como arma para a inclusão". Ilustrada, 24 nov.
- FOLHA DE S.PAULO. (2006), "Cinema e a questão racial". Ilustrada, 24 nov.
- HANCHARD, Michael. (2001), *Orfeu e o poder: movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988)*. Rio de Janeiro, Eduerj.
- JEFERSON DE (ORG.). (2005), "Distraída para a morte", in _____, *Dogma feijoada: o cinema negro brasileiro*, São Paulo, Imprensa Oficial.
- JESUS, Carolina Maria de. (1960), *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo, Francisco Alves.
- JORNAL DA USP. (2003), "Na USP, Gilberto Gil reafirma incentivos ao cinema negro", 24-30 nov.
- JORNAL DA USP. (2004), "Cinema", 10-16 maio.
- JORNAL DO BRASIL. (2000), "O Dogma Feijoada". Caderno B23, ago.

- JORNAL DO BRASIL*. (2003), “Cotas nas telas: artistas e técnicos de cinema e TV pedem reserva de 30% para negros no mercado de trabalho audiovisual”. Caderno BI, 16 jun.
- JORNAL DO BRASIL*. (2010), “Gramado ‘tá dominado’”. Caderno B6, ago.
- LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. (2007), “A politização das categorias raciais no cinema brasileiro contemporâneo”. *Ciberlegenda*, 19: 1-16.
- LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. (2012), *Do preto-e-branco ao colorido: raça e etnicidade no cinema brasileiro dos anos 1950-70*. Niterói, tese de doutorado em comunicação, Niterói (RJ), Universidade Federal Fluminense.
- LESLIE, Michael. (1999), “The representation of blacks on commercial television in Brazil: some cultivation effects”, in L. Crook e R. Johnson (orgs.), *Black Brazil: culture, identity and social mobilization*, Los Angeles, UCLA Latin America Center.
- MARTINS, Ieda Maria. (1995), *A cena em sombras*. São Paulo, Perspectiva.
- MATOS, Teresa Cristina Furtado. (2016), “Cinema brasileiro, tempo passado e tempo presente: o lugar da memória e a questão racial”. *Análise Social*, 51 (218): 170-190.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom & LEVINE, Robert M. (1994), *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ.
- NAGIB, Lúcia (org.). (2002), *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo, Editora 34.
- O ESTADO DE S. PAULO*. (2001A), “Dogma Feijoada leva curta a festival na África”. Caderno D3 Cinema, 21 fev.
- O ESTADO DE S. PAULO*. (2001B), “Mostra reúne três gerações do cinema negro brasileiro”. *Cultura Cinema*, 15 out.
- O ESTADO DE S. PAULO*. (2010), “Filme ‘Bróder’ leva Capão Redondo ao festival de Berlim”. Caderno Cultura, 17 fev.
- O POVO*. (2007), “Por uma pluralidade do olhar”. *Vida e Arte*, 19 nov.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. (2003), *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo, Estação Liberdade.
- RAMOS, Silvia (org.). (2002), *Mídia e racismo*. Rio de Janeiro, Pallas.
- ROCHA, Glauber. (2004), *Revolução do Cinema Novo*. 2. ed. São Paulo, Cosac & Naify.
- SANSONE, Lívio. (2004), *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador/Rio de Janeiro, EdUFBA/Pallas.
- SANTOS, Joel Rufino dos. (2009), *Carolina Maria de Jesus: uma escritora improvável*. Rio de Janeiro, Garamond.
- SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. (1995), “Complexo de Zé Carioca: sobre uma certa ordem da mestiçagem e malandragem”. *RBCS – Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 10 (29): 49-63.
- SILVA, José Carlos Gomes da. (2008), “Carolina Maria de Jesus e os discursos da negritude: literatura afro-brasileira, jornais negros e vozes marginalizadas”. *História & Perspectivas*, 39: 59-88.
- SORLIN, Pierre. (1977), *Sociologie du cinema*. Paris, Aubier Montaigne.
- STAM, Robert. (2008), *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo, Edusp.
- TELLES, Edward. (2003), *Racismo à brasileira: uma nova perspectiva sociológica*. Rio de Janeiro, Relume Dumará/Fundação Ford.
- TRIER, Lars von & VINTERBERG, Thomas. (2000), “The Dogma 95 Manifesto and vow of chastity”. *A Danish Journal of Film Studies*, 10: 6-8.
- VEJA. (1999), “A classe média negra”, 1611 (32-33): 62-69, 18 ago.
- VENTURI, Gustavo & TURRA, Cleusa (orgs.). (1995), *Racismo cordial: a mais completa análise sobre o preconceito de cor no Brasil*. São Paulo, Ática.
- XAVIER, Ismail. (2001), *O cinema brasileiro moderno*. 3. ed. São Paulo, Paz e Terra.

DOGMA FEIJOADA: A INVENÇÃO DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO

Noel dos Santos Carvalho e Petrônio Domingues

Palavras-chave: Cinema; Negro; Produção audiovisual; Relações raciais.

A finalidade deste artigo é analisar aspectos do Dogma Feijoada, um movimento de diretores e profissionais negros do audiovisual de São Paulo que, desde o final da década de 1990, preconizava a necessidade de ressignificar as imagens e representações sobre o negro no cinema brasileiro. A partir do lançamento do manifesto Dogma Feijoada, em 2000, escrito pelo cineasta Jeferson De, o movimento buscou produzir filmes centrados na temática racial e desenvolver um conceito de “cinema negro” brasileiro, o que causou polêmicas e controvérsias no meio cinematográfico, sem contudo deixar de influenciar a produção contemporânea de cineastas autodeclarados afro-brasileiros.

FEIJOADA DOGMA: THE INVENTION OF THE BRAZILIAN BLACK MOVIES

Noel dos Santos Carvalho e Petrônio Domingues

Keywords: Cinema; Afro descendant; Audiovisual production; Racial relations

The aim of the current article is to analyze the aspects of the *Feijoada Dogma*, which was a movement launched by black movie directors and audio-visual professional in São Paulo, who, since the late 1990s, advocated for the need of giving new meanings and representations to Afro descendants in the Brazilian movie industry. Based on the *Feijoada Dogma* manifesto, from 2000, which was written by Jeferson De, the movement had the goal to produce films about the race issue and to develop a concept of “Brazilian black movie industry”. It led to controversy in the cinematographic field, although it did not stop influencing the contemporary production of self-declared Afro-Brazilian movie makers.

LE DOGME FEIJOADA: L'INVENTION DU CINÉMA BLACK BRÉSILIEN

Noel dos Santos Carvalho et Petrônio Domingues

Mots-clés: Cinéma; Black; Production audiovisuelle; Relations entre les races.

Le but de cet article est d'analyser les aspects du *Dogme Feijoada*, un mouvement de directeurs et de professionnels de l'audiovisuel à São Paulo qui, depuis la fin des années 1990, préconisaient la nécessité de ressignifier les images et les représentations de l'homme noir dans le cinéma brésilien. C'est à partir du manifeste du *Dogme Feijoada*, en 2000, écrit par le cinéaste Jeferson De, que le mouvement a tenté de produire des films centrés sur le thème racial et de développer un concept de « cinéma black » brésilien, ce qui a provoqué des polémiques et des controverses dans le milieu cinématographique, sans toutefois empêcher une influence sur la production contemporaine des cinéastes autoproclamés afro-brésiliens.