

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

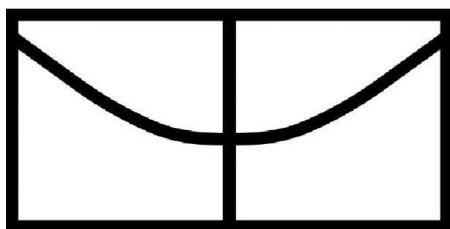
PEDRO ANDRADE CARIBÉ

**Cinema de Terreiro:
o audiovisual negro de Luiz Orlando
nos cineclubes em Salvador**



Brasília, 2019





UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA POLÍTICAS DE COMUNICAÇÃO E CULTURA

PEDRO ANDRADE CARIBÉ

CINEMA DE *TERREIRO*:

**o audiovisual negro de Luiz Orlando nos cineclubes em
Salvador.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB), como requisito parcial à obtenção do título de Doutor. Área de concentração: Comunicação e Sociedade Linha de Pesquisa: Políticas de Comunicação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Elen Cristina Gerales.

Brasília, 2019

PEDRO ANDRADE CARIBÉ

CINEMA DE TERREIRO:

o audiovisual negro de Luiz Orlando nos cineclubes em Salvador

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB), como requisito parcial à obtenção do título de Doutor. Área de concentração: Comunicação e Sociedade Linha de Pesquisa: Políticas de Comunicação e Cultura.

Prof(a). Dr (a). Elen Cristina Geraldes
(orientadora)

Prof(a). Dr (a). Edileuza Penha de Souza Santos
(UNB)

Prof (a) Dr (a). Ana Flávia Magalhães Pinto
(UNB)

Prof (a) Dr (a). Janara Kallile Leal Lopes de
Souza (UNB)

Prof (a) Dr (a). Ellis Regina Araújo da Silva
(suplente_UNB)

Brasília, 2019

*A Heitor e todas as crianças que
adoçam as nossas vidas e nos
religam com o destino no Àiyé.*

AGRADECIMENTOS

Às forças da natureza do tempo presente, passado e futuro.

Às minhas avós, Wanda e Matilde, forças ancestrais do cuidado, altivez e perseverança transmitidas ao meu pai, Coió, e à minha mãe, minha Flor, nas comidas, crenças, rezas. Os irmãos Daniel, Júlia e Maricota. À doçura, sorriso e paciência do meu filho, Heitor. O amor, parceria e compreensão de Dani. Ao meu padinho, Joaquim.

À Dona Marlene, com os segredos e ensinamentos do Vintém de Prata que seguem nos mais velhos, irmãos e irmãs. Aos banhos e religamentos proporcionados por Carol. Ao acolhimento de Antônio.

A todos envolvidos com audiovisual negro que trocam angústias e sonhos, a começar por Edileuza, uma amiga e orientadora, os alunos e monitores na UNB, em especial Helena e Léo, e os amigos desta jornada como Urânia Munzanzu, Aida Feitosa, Maíra Zenun, Carmem Luz, Viviane Ferreira, Everlane e David Aynan. Menção especial aos entrevistados Joel Zito, Filó, Antônio Olavo e Ras Adauto que abriram os caminhos.

Aos que encarnaram a solidariedade e o afeto de Luiz Orlando para ceder entrevistas e caminhos que começam com Camila de Moraes, Edson Cardoso, Vera Lopes, Déa e Nelson Maca, e segue em tantos outros de suma importância citados ao longo da tese: Conceição, Raimundo, Velame, Paulo James, Lu Cachoeira, João Batista Félix, Diogo Gomes, Luiz Claudio Pereira, Isabel Gouveia e Antônio Godi. Aos familiares, em especial a irmã Sandra, e o tio José Carlos, que abriram memórias nem sempre abertas.

Aos que cederam entrevistas não citadas neste trabalho, além de conversas, caminhos ou se disponibilizaram para um papo e não consegui realizar nesse momento: Diosmar, Vik, Fátima Fróes, Renata Pechine, Jeferson Barcelar, Milene Gusmão, Elzinha Abreu, João Jorge, Zulu Araújo, Gilberto Leal, Jaime Sodré, Isabel Green, Luciane Reis, Guido Araújo (in memoriam), Mila, Guido André, Raimundo Bujão, João do Cafezinho, Nilzete dos Santos, Rosangela Athayde, e Raimundo, irmão de Luiz.

A Lázaro Roberto e José Carlos do acervo Zumvi por se dispor a armazenar e iniciar a digitalização das fotografias. A Lázaro Faria da Casa de Cinema por guardar e não restringir o acesso à parte irrecuperável do acervo de Luiz. À Tatiana Lima e Izabel Melo por cederem depoimentos imprescindíveis de Luiz para esta pesquisa. À Maria Hildete por dar orientação quanto ao tratamento do acervo e todas as bibliotecárias da UFBA e do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia (IHGB).

A Edevard França por ceder filmes. A Claudio Leal e sua mãe, Esther Leal, por viabilizarem acesso a livros. À Laura Bezerra pelas referências. Aos cuidados da corretora Fernanda Silva e Sousa. A Alexandre Contreiras, que aceitou o desafio de desenhar os mapas.

Aos colegas e amigos que durante o mestrado e doutorado na UNB estavam imbuídos em fortalecer intelectuais negros e negras e todas as formas decoloniais de conhecimento e afeto, a exemplo de Ju Nunes, Kelly Cirino, Jean, Natália, Raquel, Bruna Pereira, Kauara, Felipe Canova, Timothe, Arthur, Vitor, Ortegá, Raquel, Laura e todos os que estiveram na disciplina de Sociologia das Relações Raciais, ministrada por Joaze Bernardino.

Aos amigos feitos ao longo da vida e aos novos que se cruzaram nestes anos, alguns citados e outros tantos a que os encontros cheios de abraços transcendem a lembrança aqui: Juci, Flávio, Raiça, Mara, Lua, Minêu, Joca, Cleide, Xica, Marcy, Gésio, Giulia, Gabi, Mônica Santana, Enderson Araújo, Alexandre, Lucas, Ilan, Ismael, André Santana, Paulo Rogério, Leandra, Sueide, Osete, Érica Daiane, Vivian Oyassi, Dayse, Cétila, Dani, Maycon, Keddy Onanga Innocet, os Okurins, o Vitória-Afro, e a rede em torno do Bahia1798.

À liberdade da orientadora Elen Geraldês; à CAPES pela bolsa; aos professores que ministraram aulas e participaram de bancas de qualificação e defesa; aos colegas por tantas trocas; às funcionárias do Poscom/UNB, Regina e Carol; à Ana Flávia Magalhães por apoiar e contribuir com este trabalho.

RESUMO

A tese pesquisa os modelos de produção do cinema ou audiovisual negro a partir da contribuição de um intelectual, Luiz Orlando da Silva, responsável por coordenar uma rede de cineclubes na década de 1980. A atuação na distribuição e na exibição o faz desenvolver uma curadoria na qual a formação do público é acompanhada por metodologias de mobilização e por leituras dos filmes em territórios negros. Ao longo do trabalho são abordadas a atuação da sociedade civil e as políticas de Estado quanto ao cinema nacional, independente e regional e suas relações com o cinema negro. O pesquisador imerge no corpus teórico-metodológico que cruza duas dialéticas de reconhecimento: a *dupla-consciência* de W.E.B Du Bois, que realça o aspecto normativo nas instituições; e o *desde dentro, desde fora*, da Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil (SECNEB), liderada por Mestre Didi e seguido por Muniz Sodré, que evidencia o território, a ancestralidade e as disputas no âmbito do sentido. A revisão histórica tem como base a presença do espectador negro em Salvador desde o fim do século XIX. No fim da ditadura militar, atores e diretores negros reivindicam maior participação na produção, e Luiz Orlando se insere na distribuição e exibição. Ele traz no repertório a ancestralidade de espectadores como o seu avô, Teotônio, e a mãe, Risoleta, além de uma atuação nos movimentos negros, que conflui com o cineclubismo para desenvolver o cinema de *terreiro*.

Palavras-chave: audiovisual; cinema negro; cineclubes; distribuição; exibição; Brasil.

ABSTRACT

This Thesis researches the models of production of black cinema or audiovisual based on the contribution of the intellectual Luiz Orlando da Silva, the responsible to coordinate a network of movie clubs on 1980s. His work at the distribution and exhibition made him developed a method of public mobilization which came together with reading of movies in black territories. Through this research we discusses the work of civil society and the state policies regarding national, independent and regional cinema and its relations with black cinema. The researcher immerses es on the theoretical-methodological corpus that passes trough two dialectics of recognition: the double-conscience of W.E.B. Du Bois, which highlights the normative aspect on the institutions; and the from inside, from the outside, of the Society of Brazillian Black Culture Studies (SECNEB), led by Mestre Didi and followed by Muniz Sodré, which highlights the territory, the ancestry and the disputes within the meaning. The historical review is based on the presence of the black audience in Salvador since the late nineteenth century. At the end of the military dictatorship, black actors and directors demand greater participation in the audiovisual production, and Luiz Orlando is part of the distribution and exhibition. He brings in his repertoire the ancestrality of people such as his grandfather, Teotônio, and his mother, Risoleta, as well as actuation in the black movements, which converges to the movies clubs movement and the development of the Terreiro's Cinema.

Keywords: audiovisual; black cinema; movie clubs; distribution; exhibition; Brazil.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CCB – Clube de Cinema da Bahia

CNC – Conselho Nacional de Cineclubes

CUT – Central Única dos Trabalhadores

DNER - Departamento de Estrada e Rodagens

FABS – Federação das Associações de Bairros de Salvador

FBC – Federação Baiana de Cineclubes

FUNCEB – Fundação Cultural do Estado da Bahia

GECAP – Grupo de Capoeira Angola Pelourinho

IAPC -Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Comercários

ICBA – Instituto Cultural Brasil Alemanha

IHGB - Instituto Histórico e Geográfico da Bahia

INSS - Instituto Nacional de Seguridade Social (INSS)

IRDEB – Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia

MDF – Movimento de Defesa do Favelado

MEC – Ministério da Educação e Cultura

MNU – Movimento Negro Unificado

MNU/CDR – Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial

NCAB - Núcleo Cultural Afro-Brasileiro

PCB – Partido Comunista Brasileiro

PCdoB – Partido Comunista do Bahia

PI – Pedagogia Interétnica

PRODASEC – Programa de Ações Sócio-Educativas e Culturais para as Populações Carentes Urbanas

PSB – Partido Socialista Brasileiro

PT – Partido dos Trabalhadores

TEN – Teatro Experimental do Negro

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UNE – União Nacional dos Estudantes

UNEB – Universidade do Estado da Bahia

USP – Universidade de São Paulo

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Praça Castro Alves, 1902.....	55
Figura 2 - Maria Julia do Gantois.....	55
Figura 3 - Agnaldo Siri Azevedo.....	102
Figura 4 - Teotônio Silva.....	109
Figura 5 - Risoleta e os filhos:.....	120
Figura 6 - Cartaz de <i>A Grande Feira</i>	126
Figura 7 - Capa da revista Filme e Cultura, nº 40, 1982.....	139
Figura 8 - Projeção em terreno cortado por uma vala.....	164
Figura 9 - Oficina de projeção.....	165
Figura 10 - Crianças no cineclube.....	176
Figura 11 - Certificado de Conselheiro do Olodum.....	183
Figura 12 - Cartaz de Rue Cases Negres.....	188
Figura 13 - Espaço Obá Biyi.....	213
Figura 14 - Jornal da XV Jornada Baiana, 1982	215
Figura 15 - Luiz Orlando na Jornada Baiana.....	221
Figura 16 - Charges do Fanzine da XX Jornada de Ouro Preto, 1985.....	226
Figura 17 - XVII Jornada Nacional de Piracicaba, 1982.....	230
Figura 18 - Jornada Nacional de Cineclubes, ano desconhecido.....	230
Figura 19 - XVII Jornada Nacional de Piracicaba, 1982.....	230
Figura 20 - XIX Jornada Nacional de Cineclubes de Curitiba, 1984.....	231
Figura 21 - Cineclubistas na Jornada Nacional	231

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 - Distribuição dos cineclubes em Salvador	179
Mapa 2 - Ocupações em Salvador 1949-1989.....	191
Mapa 3 - Cineclubes Liberdade / São Caetano.....	192
Mapa 4 - Cineclubes Alagados.....	200
Mapa 5 - Cineclubes Cabula.....	209

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
PARTE I - VIVER E CONCEBER O AUDIOVISUAL NEGRO.....	22
CAPÍTULO 1 - A dupla consciência.....	23
CAPÍTULO 2 - Desde dentro, desde fora.....	33
PARTE II - A CIDADE NEGRA ENCONTRA AS IMAGENS EM MOVIMENTO..	45
CAPÍTULO 3 - Salvador, uma capital <i>amefricana</i>.....	46
CAPÍTULO 4 - Desafrikanização nas salas e nas telas (1889-1930).....	52
CAPÍTULO 5 - A baiana, um ícone da expropriação (1930-1950).....	61
CAPÍTULO 6 - O autor, ator, sai das ruas e irrompe a tela (1950-1968)	77
CAPÍTULO 7 - Segregação e segmentação nas plateias (1968-1980)..	92
7.1 A tríade do cinema baiano.....	99
PARTE III - CINEMA DE TERREIRO.....	108
CAPÍTULO 8 - Teotônio, o filho do carpinteiro (1892-1944).....	109
CAPÍTULO 9 - Risoleta, o olhar nem sempre opositivo.....	120
CAPÍTULO 10 - “Sou militante negro”.....	128
CAPÍTULO 11 - Quando o negro deixa de ser assunto.....	139
CAPÍTULO 12 - Orlando, o cineclubista.....	151
CAPÍTULO 13 - O PRODASEC, um lençol branco e um projetor.....	158
CAPÍTULO 14 - A Federação Baiana de Cineclubes.....	165
CAPÍTULO 15 - Viver e conceber filmes nos territórios negros.....	172
15.1 - Pelourinho: os sons da resistência.....	180
15.2 - Territórios de invasões e liberdade.....	190
15.3 - Alagados: o ressignificar comunitário.....	197
15.4 - Nas terras dos terreiros.....	203
CAPÍTULO 16 - Os invasores nas Jornadas baianas.....	214
CAPÍTULO 17 - Os Feios, Sujos e Malvados no Conselho Nacional de Cineclubes.....	222
CAPÍTULO 18 - Um novo ciclo: o vídeo e os festivais de cinema negro	232
INTERVALO OU CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	236
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	243

INTRODUÇÃO

Na década de 1980 uma rede de mais de 50 cineclubes se espalha na cidade de Salvador, a exhibir, em sua maioria, longas e curtas-metragens nacionais, onde um projetor de 16mm cruza imagens em movimento na parede ou no lençol branco no campo de futebol, terreno baldio, escola, sobrado, associação, igreja ou sede de bloco afro. O importante era conseguir mobilizar crianças, jovens, adultos e idosos para apenas se divertir ou então refletir sobre o filme e/ou os problemas da comunidade onde poucos tinham acesso às salas de cinema e até a televisão ainda não era tão comum.

Na formação desses territórios, como Cabula, Alagados, Liberdade, Pelourinho e Engenho Velho da Federação, as pessoas trazem nos seus corpos, memórias e linguagens a experiência de terror e de liberdade comum à população negra no segundo porto que mais recebeu africanos escravizados no mundo durante quatro séculos. É uma gente que transforma o cotidiano da cidade em uma marca da identidade brasileira, enquanto o desejo das elites é por uma modernização que embranquece e europeíza (SODRÉ, 1988).

As sessões cineclubistas da década de 1980 fazem parte de uma dessas curvas acentuadas na trajetória da resistência ao racismo dissimulado por meio de uma rede ora difusa, ora organizada, que tem como horizonte de cidadania a revisão do mito da democracia racial no fim da ditadura militar (1964-1985), em consonância com os embates para dar fim ao apartheid na África do Sul.

Nos corpos e nas agendas a identificação negra está no renascimento dos blocos afro, nos afoxés, na capoeira de angola, nos ânimos no Movimento Negro Unificado (MNU), nos pioneiros do reggae, no alvorecer de Lazzo Matumbi e Margareth Menezes e na possibilidade de Gilberto Gil chegar à prefeitura pelo voto popular.

No meio dessa rede está Luiz Orlando da Silva (1945-2006), que vem das ruas, praças, largos, invasões e baixas e adentra as bibliotecas,

livrarias, universidades e salas de cinema. É assim que esse autodidata, leitor voraz e militante do movimento negro, antes mesmo de o termo entrar no vocabulário, torna-se projetorista, organizador de acervo e cineclubista encrostado no Clube de Cinema e nas Jornadas de Cinema, quando estes ainda ocorriam no Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA), no fim da década de 1970.

No ano de 1980 surge o convite para trabalhar na Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB). A estrutura era pequena, mas o suficiente para ensinar dezenas de jovens a projetar os filmes nas suas comunidades. Luiz então desenvolve uma metodologia de mobilização e análise fílmica que perdura parcialmente à fragilidade das políticas estaduais, até ter um duro baque no mesmo período do fim da Embrafilme.

É na presença de Luiz ao desenvolver e articular a distribuição e a exibição que o título deste trabalho se sintetiza em: “Cinema de *Terreiro* - O audiovisual negro de Luiz Orlando nos cineclubes em Salvador”. Cinema de *terreiro*, em itálico, é quando assumimos a autoria no processo de transmissão das trocas simbólicas. Uma autoria individual com o curador Luiz Orlando, e também coletiva, nas comunidades nas quais a ancestralidade comunga com a trajetória do presente em mecanismos de partilha que viabilizam uma autonomia nos meios de produção e das leituras das narrativas.

Espero ter seduzido um pouco o leitor ou leitora a seguir em frente e o convido a pensar: por que algo tão complexo, que enfrentou o acesso da população aos filmes, o maior gargalho do cinema nacional e da maioria dos territórios impactados por Hollywood, passa por tamanha descontinuidade nas bibliografias, nas organizações sociais e também na formulação e execução das políticas públicas do audiovisual?

A tentativa de responder a essa pergunta se inicia na **Parte I - Viver e conceber o audiovisual negro**, quando são apresentados os aspectos teórico-metodológicos. É quando quem vos escreve cruza a sua trajetória com os livros para apresentar duas dialéticas do reconhecimento

– trazidas nos dois capítulos iniciais – que prezam por expressões artísticas e culturais.

O *Capítulo 1 - A dupla consciência*, W. E. B Du Bois (1999) é seminal para compreender como a divisão racial na sociedade civil e no Estado-nação é respondida por uma consciência de si e para si que valoriza o caráter político do cinema negro.

No *Capítulo 2 - Desde dentro, desde fora* utilizo as formulações que compõem a Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil (SECNEB), liderada pelo Mestre Didi (SOUZA, 2014), para tratar da dimensão de reconhecimento da forma cultural negra brasileira, especialmente a partir dos estudos de Muniz Sodré. É quando a ancestralidade, o território e o corpo se colocam como categorias-chave na transmissão de um legado civilizatório africano em que os terreiros de candomblé são mananciais que se irradiam em centros urbanos.

O *desde dentro, desde fora* também é uma metodologia que permite organicamente chegar até essas experiências ao mergulhar nas memórias e mecanismos de solidariedade da comunidade negra, bem como nos documentos, filmes, fotografias e bibliografias que narram as nossas próprias trajetórias. Essas fontes estão primordialmente presentes nos arquivos de Luiz Orlando. encontrados, preservados e organizados na pesquisa.

Ao longo do texto veremos no audiovisual uma *Arkhé* negra que vai irromper as telas a partir do espectador, e na **Parte II - A cidade negra encontra as imagens em movimento** tal retrospecto parte para Salvador e o seu Recôncavo, o segundo porto do mundo a mais receber africanos sobreviventes de uma travessia forçada entre os séculos XVI e XIX.

No *Capítulo 3 - Salvador, uma capital amefricana*, veremos como uma gente que já era larga maioria e livre quando foi assinada a Lei Áurea (1888), mas sem alcançar a sonhada equidade, tem nos terreiros de candomblé o manancial para entranhar a herança africana no cotidiano.

É nesse contexto que o cinema aporta no *Capítulo 4 - Desafrikanização nas salas e nas telas (1898-1930)*. Nas imagens e no cotidiano das salas, o divertimento favorece os mecanismos de um racismo dissimulado, que tenta imitar o imaginário de Paris ou Nova York; porém, a presença negra está nas salas, nas apropriações das narrativas, suscitando as primeiras interrogações das barreiras raciais para ingressar nos processos de produção.

No *Capítulo 5 - A baiana, um ícone da expropriação (1930-1950)*, as indústrias culturais fortalecem o uso da cultura afro-brasileira, a exemplo dos personagens de Carmem Miranda, enquanto o espectador negro ainda é significativo nas salas. É quando Grande Otelo subverte a ordem ao trazer uma autoria de quem transforma a dor em sublimação. Sua atuação vai ser seguida por ícones como Ruth de Souza e Léa Garcia e, no mesmo período, despontam Luiza Maranhão e Antônio Pitanga, quando o território de Salvador e do Recôncavo vai servir de inspiração para cineastas de todo canto.

No *Capítulo 6 - O autor, ator, sai das ruas e irrompe a tela (1950-1968)*, Pitanga é, em especial, o espectador do centro da cidade que vai ver o cineclubismo e o cinema de autor e independente dos seus conterrâneos como uma das fontes do cinema moderno brasileiro, mais conhecido no Cinema Novo e nas políticas que viriam com a criação da Embrafilme.

No *Capítulo 7 - Segregação e segmentação das plateias (1968-1980)*, o acesso às salas de cinema é articulado com o aumento da *pobreza urbana* (SANTOS, 2008), intensificada com a reforma fundiária de 1968, em pleno boom demográfico. O centro secular e os seus equipamentos ficam degradados, com uma cinematografia centrada nas artes marciais e na pornografia. A possibilidade de assistir a imagens mais diversas volta-se às crescentes salas de arte e às atividades da tríade: Clube de Cinema da Bahia, a Jornada de Cinema e o Grupo Experimental de Cinema da UFBA, um espaço onde novas gerações de realizadores se organizam com uma agenda de políticas voltadas ao caráter independente e regional da

produção após a criação da Embrafilme (MELO, 2018); porém, os poucos negros presentes ainda estão distantes dos movimentos negros que emergem no fim dos anos de 1970.

A **Parte III - Cinema de Terreiro** começa com a ancestralidade do espectador. Vamos reconhecer a herança de Luiz Orlando desde aqueles que viveram na era do cinema. O avô, presente no *Capítulo 8 - Teotônio, o filho do carpinteiro*, foi um intelectual autodidata, barbeiro e sindicalista que chega ao auge na década de 1930. Ele morre em 1944, nove meses antes de Luiz Orlando nascer, e suas memórias são encontradas no depoimento do filho, José Carlos, ainda vivo e perto dos 90 anos quando o entrevistei por duas vezes no Rio de Janeiro, além de algumas conversas por telefone.

A mãe é realçada no *Capítulo 9 - Risoleta, um olhar nem sempre opositivo*. É uma mulher que cresce em um orfanato, vira doceira, empregada doméstica e merendeira e deixa um legado de sobrevivência e liberdade com ênfase na educação. Risoleta (1919-2011) vive em um período de empobrecimento da população negra e de assentamento do mito da democracia racial, representando um perfil distante das salas de cinema e também do protagonismo nos filmes, salvo raras exceções, como *A Grande Feira* (PIRES, 1962).

No *Capítulo 10 - "Sou um militante negro"*, é contextualizado o cenário dos anos de 1970, mais conhecido pelo surgimento do Movimento Negro Unificado (MNU) e do Ilê Ayê, mas dotado de uma diversidade de práticas e perspectivas em torno da educação, artes, religiosidade e política com o objetivo de romper com o mito da democracia racial em plena ditadura militar. Luiz acompanha esse contexto e nele atua como um formador por meio dos livros e, paulatinamente, através do cinema.

No *Capítulo 11 - Quando o negro deixa de ser assunto* é possível identificar que atores e atrizes se juntam às obras e diretores que abordam a cultura negra, o racismo e as ações políticas na África, na diáspora e no Brasil, com nomes como Antônio Pitanga, Odilon Lopez e

Zózimo Bubul. No âmbito das pesquisas a relevância está nas atividades e nos intelectuais ligados ao SECNEB, em 1981.

Já a contribuição de Luiz Orlando se dá dentro da cidade negra, sempre com livros nas mãos. Mesmo sem concluir o ensino médio, ele ingressa em organizações de esquerda de combate à ditadura militar e no seio da contracultura. É por aí que se torna, no *Capítulo 12 - Orlando, o Cineclubista*, trabalhando inicialmente como bilheteiro, mas depois passa a organizar o sistema de distribuição e aprende a arte de projetar filmes em 16 e 35mm. A fome pela leitura, a generosidade e a expertise nas análises fílmicas o fazem ingressar nos debates e na organização do movimento nacional cineclubista.

O *Capítulo 13 - O PRODASEC, um lençol branco e um projetor* se inicia com o convite para tocar na Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) um projeto de cineclubes em bairros populares, financiado pelo Programa de Ações Sócio-Educativas e Culturais para as Populações Carentes Urbanas (PRODASEC), do Ministério da Educação e Cultura (MEC). Por lá, compartilha o ofício da projeção com os jovens e desenvolve uma metodologia de mobilização com base nas necessidades de cada comunidade.

No *Capítulo 14 - A Federação Baiana de Cineclubes* é apresentada a organização na qual Luiz preside durante as três gestões, entre 1984 e 1989. Nas atas e depoimentos é possível identificar a complexidade e os limites de sustentabilidade frente aos agentes de mercado, às mudanças tecnológicas e às políticas do audiovisual, principalmente na Bahia.

O *Capítulo 15 - Viver e conceber filmes nos territórios negros* dedica-se a identificar a capilaridade dos cineclubes na cidade, os mecanismos de distribuição, o perfil dos filmes e a introduzir um modelo de análise dos filmes a partir do controle sobre o ambiente de exibição e as trajetórias comuns dos habitantes em territórios e movimentos negros.

O percurso inicia-se com o Centro Histórico, em *15.1 - Pelourinho: os sons da resistência*. O local que concentra as disputas civilizatórias e os

cinemas mais antigos de Salvador tem no Olodum e na capoeira de angola marcos de articulação cineclubista. No tópico *15. 2 - Terras de invasões e liberdade*, mobilizações por transporte e moradia entrelaçam lutas de raça e classe que permeiam as leituras e ações dos espectadores e curadores nos aglomerados da Liberdade e de São Caetano. *15.3 - Alagados: o ressignificar comunitário*, uma das zonas mais pobres e estigmatizadas da cidade, tem nos cineclubes um eixo na organização social a fim de dar novas perspectivas às histórias de vida dos habitantes. *15.4 - Nas terras dos terreiros*, Federação, Engenho Velho da Federação e Cabula trazem a força dos terreiros na vida das comunidades e também nos cineclubes.

No *Capítulo 16 - Invasores nas Jornadas Baianas* é registrada a presença da onda cineclubista no *desde fora*, no circuito das classes médias dos festivais, em que os cineclubistas atuaram como membros do júri, e como os filmes exibidos sobre seus dilemas transatlânticos passam a integrar os seus repertórios.

A participação mais incisiva nas decisões se dá nas Jornadas Nacionais de Cineclubes, presentes no *Capítulo 17 - Feios, Sujos e Malvados no Conselho Nacional de Cineclubes*. É também o momento em que as situações de racismo são explicitadas e as ideias pan-africanistas de Luiz e seus parceiros ainda não encontram uma síntese para desnudar o Véu da Raça e apresentar uma agenda política racial para o movimento e as políticas da Embrafilme.

No *Capítulo 18 - O vídeo e os festivais de cinema negro* é apontada inicialmente a emergência das tecnologias de vídeo por meio de diretores e produtores como Ras Adauto, Antônio Olavo, Filó e Joel Zito Araújo, bem como o cineclubista Luiz Orlando. Esse foi um processo em que os cineclubes já não tinham mais a mesma capilaridade, o que representa um dos aspectos da descontinuidade do audiovisual negro no Brasil, que irá se concentrar na demanda dos festivais por filmes negros estrangeiros e na reciclagem das abordagens da cultura negra e do racismo no Cinema Novo.

Na parte final da tese, **Intervalo, ou Considerações Finais**, há um casamento entre a experiência do cinema de *terreiro* nos cineclubes de Salvador e as estruturas teórico-metodológicas da *dupla consciência* e do *desde dentro, desde fora*. O objetivo é apontar saídas para análises fílmicas e aspectos normativos para o fortalecimento do cinema negro a fim de suplantar o genocídio por meio de modelos de produção e políticas que valorizem a distribuição e a exibição, o papel do curador e as diversas autorias artísticas na obra, além do diretor ou diretora.

PARTE I - VIVER E CONCEBER O AUDIOVISUAL NEGRO

CAPÍTULO 1 - A dupla consciência

Passados 29 anos de vida, saí de Salvador, sem previsão de retorno, para fazer um mestrado voltado às políticas de comunicação e cultura na capital federal, Brasília, em 2013. O cenário ainda era de otimismo no país, perceptível no tema da dissertação: a Lei da TV por Assinatura (12.485/2011), um inovador arranjo regulatório que protege e estimula a produção nacional, independente e regional e delinea limites à concentração na prestação dos serviços de telecomunicação e radiodifusão.

Analisar as forças que confluíram na Lei parecia ser um caminho para posicionar-me como pesquisador e ativista em defesa do direito à comunicação. Tudo parecia ir bem, mas alguma coisa ruía dentro de mim e no país quando os protestos de junho de 2013 abrem um buraco sem fim até os dias desta escrita. O otimismo vira frustração nas ruas e nas redes. No meio da encruzilhada, internalizo mais e mais que as bandeiras e políticas por democracia e diversidade tidas como de esquerda têm limites substantivos para enfrentar uma situação de terror na qual estamos imersos.

Como acreditaria em um futuro tão promissor enquanto era rodeado por dores como a chacina do Cabula¹ e por tantas outras famílias destruídas com a morte ou o encarceramento? A violência gratuita contra a população negra torna o cenário político uma repetição de ciclos anteriores da vida republicana, nos quais as nossas pautas, à margem da esfera pública, só aparecem desidentificadas, ou seja, o indivíduo e suas agendas ganham repercussão ao relegar o teor racial para o segundo plano, como ocorre nas manifestações de junho de 2013, impulsionadas por uma busca pela melhoria da mobilidade urbana (VARGAS, 2016).

Nas disciplinas e na literatura acadêmica aprofunda-se o sentimento de incompletude: a realidade, tal qual as ciências e as organizações

¹ 13 homens negros foram mortos com sinais de execução durante uma batida policial no bairro do Cabula, em Salvador, no dia 6 de fevereiro de 2015. Ver mais em: <<https://correionago.com.br/porta1/chacina-13-mortes-em-acao-da-pm-baiana/>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

sociais à esquerda compreendem e sobre a qual projetam transformações, torna-se, na maioria das vezes, incompatível com a realidade que sinto e enxergo. O resultado é que, ao final, a dissertação se depara com uma diversidade seletiva no cenário da Lei 12.485, em que os volumosos investimentos na produção de filmes e séries brasileiras e independentes continuam a se concentrar em empresas do eixo Rio-São Paulo, associadas às e/ou retroalimentando as Organizações Globo e as *majors hollywoodianas* (CARIBÉ, 2016).

E onde estão as pessoas negras no audiovisual brasileiro? Por que as suas reivindicações não aparecem na discussão de uma lei com tamanha envergadura? Que modelo de diversidade é esse?

Colocar o ser negro na roda não era uma questão nova, pois aflora em mim desde quando tive a ideia de entrar na universidade com *dreads* e aos 19 anos - sim, homens também podem ter no cabelo uma chave das suas descobertas. Foi nessa época em que pude me reconhecer nas reuniões do Etnomídia², enquanto a Faculdade de Comunicação da UFBA tinha mais de 80% dos alunos não negros, um quadro ainda mais difícil quando partia para os encontros nacionais de estudantes da mesma área.³

A partir de então, se fosse resumir minha vida com base na dialética do martinicano Frantz Fanon, em *Peles Negras, Máscaras Brancas*, escrito em 1952, diria que, nessa fase, descobri a negritude e a sua verve subversiva. O segundo estágio foi passar a crer na possibilidade de este ser negro, consciente do seu posto de objeto, tornar-se reconhecido no mundo controlado por uma branquitude na universidade, na política e no jornalismo. Mera ilusão, desfeita nas barreiras profissionais ou subjetivas dentro desses espaços.

A resposta se dá com violência, em múltiplas rupturas, conflitos e auto sabotagens. Ela vai até o fundo, sente-se o gosto da morte enquanto

² Grupo de pesquisa e extensão de mídia e relações sociais, um dos pioneiros no país, coordenado pelo professor Fernando Conceição, e com a presença de estudantes da UFBA, como André Santana, e de outras faculdades de Salvador, como Sueide Kintê e Naiara Leite.

³ Nos encontros me aproximei de Juci Santana, Patricia Santana, Luciane Reis e Paulo Rogério. Esses dois últimos, ao lado de André Santana, são criadores do Instituto de Mídia Étnica.

sujeito, a dor na carne e, por fim, chega a sensação de liberdade, a fuga daquilo que lhe aprisiona (FANON, 2008).

A questão é que esse ciclo vai e volta, cada vez com mais intensidade. Fui me dando conta de que, em qualquer lugar que eu estivesse, aspirar liberdade passaria por fortalecer as comunidades dotadas de códigos de partilha ancestrais e que a partir delas poderia alcançar um sentido histórico nas minhas ações, sem estar preso ao Outro. É um caminho longo, que não se esgota na importância de um mundo imagético e envolve o reconhecimento da nossa presença em pé de igualdade na construção do Estado e dos negócios e, de forma geral, em tudo o que podemos imaginar como encantador na modernidade, inclusive o cinema e o audiovisual.

No âmbito da metodologia histórica, a leitura da modernidade na pesquisa é influenciada por Gurminder Bambhra (2007)⁴. Ela defende a existência de múltiplas modernidades, desencadeadas por processos dos mais diversos povos e civilizações, que se interligam e refazem as leituras centradas na linearidade ou em rupturas temporais, nas quais se tece uma história de cima para baixo. Para ela, as leituras da modernidade passam por reconhecer a capacidade dos processos capitaneados pela subalternidade de incidirem sobre a história mundial ou um Estado-nação, o que está presente em fenômenos que se relacionam de forma transnacional e para além das noções congeladas do tempo.

Foi por meio dessa leitura histórica que passei a me interessar por uma teoria do reconhecimento na qual o indivíduo assegura a sua sobrevivência ao romper o ciclo de anulação e instaura um estágio comunicativo em que seu status atinge um patamar equânime. Entre autores contemporâneos que tratam de reconhecimento, a exemplo de Axel Honneth (2003), encontrei nos escritos de Willian Edward Burghart (W.E.B) Du Bois, no livro *As Almas da Gente Negra*, de 1903, uma dessas conexões com o presente que, assim como Fanon, refaz o modelo

⁴ A historiadora britânica, de origem indiana, deu aula sobre seu livro na disciplina de Sociologia Contemporânea que cursei, ministrada por Marcelo Rosa, na Pós-Graduação em Sociologia da UnB, no semestre 2013.2.

hegeliano⁵ e reposiciona os intelectuais negros e negras em uma dessas adorações modernas: as ciências sociais.

No tempo das leis de segregação nos EUA e de ferocidade colonialista na África, Du Bois aponta que o problema do século que viria pela frente era a questão da raça. Ele traz a noção de *dupla consciência*, uma dimensão ontológica do sujeito negro que, para alcançá-la, faz-se necessário descortinar o *Véu*, uma metáfora da barreira que nos impede de atuar de forma igualitária no desenvolvimento do país: “atrás do Véu, há problemas menores mas semelhantes de ideais, de líderes e de liderados, de servidão, pobreza, ordem e subordinação e, perpassando todos eles, o Véu da Raça” (DU BOIS, 1999, p. 136).

Nos seus escritos, a linguagem de uma consciência para si tem na arte um papel equivalente à filosofia. Nesse sentido, os cânticos e os batuques tecem os laços de solidariedades e subversão ao se considerar as características da exploração na época e os modelos societários de matriz africana: "Esta outra hierarquia poderia afirmar, por exemplo, que a música deve desfrutar de status superior, em função de sua capacidade de expressar uma imagem direta da vontade dos escravos" (GILROY, 2012, p. 159). Assim como a arte constrói o seu significado em diálogo com as possibilidades de ação sobre o mundo, a filosofia necessita de expressões simbólicas conectadas 'irracionalmente' com a subjetividade para estar inserida em uma cultura, ou seja, ter determinado significado ou identificação societária a ponto de produzir uma verdade no âmbito do sensível.

⁵ A obra *Fenomenologia do Espírito* (2003), escrita pelo filósofo alemão Hegel, em 1806, utiliza a metáfora do *senhor x escravo* como referência moderna de reconhecimento. Susan Buck-Morris (2009) destaca que, enquanto Hegel escreve, ocorre não apenas a independência dos EUA e a Revolução Francesa, mas também a Revolução do Haiti, que eclode como ícone de liberdade e instaura um paradigma de reconhecimento propositalmente ocultado na formulação de Hegel por deslocar do homem branco eurocidental o exclusivismo no reconhecimento e refazer a metáfora *senhor x escravo*. O Haiti demarca que povos livres foram escravizados em determinado período e reconquistam a liberdade por meio de uma ameaça que rompe a possibilidade de integração com uma comunidade de igualdade, antes dominada pelo 'senhor', representada na sociedade civil. O reconhecimento para os povos africanos e seus descendentes é um retorno com projeção de futuro e prevê o desmoronamento do projeto moderno, inclusive a ordem econômica alicerçada no trabalho racializado.

Dessa forma, o canto dos escravizados é o ponto de partida no processo de reconhecimento analisado por Du Bois e interpretado por Paul Gilroy (2012), que tem o seu significado construído na sobrevivência e na luta em uma sociedade em que seus traços fenotípicos e culturais são tratados como inferiores.

Para Paul Gilroy, os intelectuais e as expressões artísticas da cultura negra carregam em si, a todo momento, essa ambivalência. Eles negam, dialogam sobre e constroem um mundo em uma lógica de dupla consciência, sob uma profunda crença na valorização do espírito nacional dos seus pares, a ser respondido com uma agenda de reivindicações que envolvia 1) o voto; 2) o fim da segregação oficial; 3) a liberdade de expressão e circulação; 4) o tratamento equânime perante as leis; 5) a educação formal para as crianças (DU BOIS, 1970a).

As reivindicações de Du Bois passam longe de uma atitude acomodada. O erguimento do povo negro está nas suas costas, mas isso não é feito sem estar inserido em uma práxis educativa que visa à formação intelectual para uma interpretação civilizatória sobre a sua raça por meio de líderes capacitados (DU BOIS, 1970b).

Uma segunda prática interna à comunidade negra, defendida por Du Bois para alcançar os seus direitos, está na autonomia econômica. No artigo publicado na Associação Americana de Economia, em 1906, ele destaca a nova geração de profissionais liberais e pequenos empresários negros que, juntos, formam um sistema pujante, lastreado na cooperação. Os desafios para alcançar uma estabilidade são muitos e um deles está no cotidiano desses profissionais, em razão da dificuldade de atingir postos de relevo ou autoridade frente às barreiras raciais que continuam a ser colocadas. Um segundo desafio é a dificuldade de integrar as suas ações ao projeto de indústria nacional capitaneado pelo Estado:

There is therefore a double question in regard to the Negroes' economic advance; the first question is: how far is the Negro likely to gain a foothold as one of the economic factors in the nation's industrial organization? The second is: how far can the Negro develop a group economy which will break the force of race prejudice until his right and ability to

enter the national economy are assured? (DU BOIS, 1970c, p. 154-155)⁶

Du Bois apresenta nessa fase um caminho filosófico com lastro normativo de reconhecimento a partir das práticas culturais, apontando a necessidade de organizações que evidenciem a raça na sociedade civil, de modo que as suas pautas se transformem em políticas de Estado e estruturação do mercado.

Ainda assim, existem alguns limites a serem extrapolados nas suas ideias ou no que foi apresentado até aqui sobre seus escritos. O primeiro deles está na ideologia da elevação, que defende o papel de pessoas virtuosas, capazes de ter propriedade, constituir família, controlar território e dedicar-se aos estudos (GREEN, 2003). Esse horizonte tende a incutir em produtores culturais no audiovisual uma estima de superioridade frente ao seu alvo principal, o público, bem como divisões hierárquicas dentro da produção que geram ruídos entre os profissionais.

O segundo limite é o modelo de masculinidade. Du Bois não está fora da crítica das intelectuais negras quanto ao modelo heteronormativo de pensamento, que ignora ou subjuga a aliança entre racismo e patriarcado no processo de dominação (HOOKS, 1981).

O terceiro limite está na questão nacional⁷. O Estado-nação se constitui como um território controlado por elites que perpetuam o genocídio das populações de origem africana no continente americano por meio da projeção de uma sociedade civil inviável para o sujeito ou comunidade negra disputar hegemonia (WILDERSON, 2003).

⁶ “Há, portanto, uma dupla questão em relação ao avanço econômico dos negros; a primeira pergunta é: até que ponto o negro pode se firmar como um dos fatores econômicos na organização industrial do país? A segunda é: até onde o negro pode desenvolver uma economia de grupo que irá quebrar a força do preconceito racial até que o seu direito e capacidade de entrar na economia nacional sejam assegurados?”. Tradução do autor.

⁷ Du Bois questionou em outros momentos a possibilidade de uma inclusão negra no interior da comunidade nacional, principalmente ao estimular uma aproximação com a África. Tornara-se uma das principais lideranças pan-africanistas do século XX, a ponto de viver os últimos anos de sua vida em Gana. Qualquer sorte, o cerne de *As almas da Gente Negra* continua a influenciar muitos pensadores, ativistas e produtores culturais relacionados com a cultura negra.

É a partir desse terceiro ponto que enfatizo aqui Paul Gilroy, a fim de trazer uma leitura transnacional, presente na categoria de análise Atlântico Negro, que ressignifica a experiência de terror e as memórias e simbologias vindas da África como uma força de confronto da modernidade e, ao mesmo tempo, uma construção da modernidade, à medida que criticam e compõem o imaginário das indústrias culturais em nível global e as identidades de Estados-nação eurocidentais.

Em nível transnacional, pensar caso a caso como as iniciativas do cinema ou audiovisual negro se envolvem com as características de cada Estado, os modelos de desenvolvimento capitalista e os pactos coloniais, até chegar a situação do Brasil, tornaria a leitura institucionalista e permeada por métodos comparativos hierarquizantes, como se existisse um modelo melhor ou mais desenvolvido do que o outro, ao invés de pensar em conexões que tornam os modelos muitas vezes complementares (BHAMBRA, 2007; CONNEL, 2007).

Tal caminho fez aumentar as suspeitas de que, apesar da junção entre colonialismo e racismo, há um conjunto de experiências no Atlântico capaz de transformar as relações internacionais de mercado, o modelo das narrativas e o hábito do público, desde as obras mais conhecidas de Spike Lee, o vigor nigeriano de Nollywood, os ciclos ou movimentos *race movies*, a L.A Rebellion, o Black British, os diretores da África negra e o Kuxa Kanema em Moçambique.

E a experiência brasileira, por que tão frágil nesse Atlântico Negro? Temos um legado gigantesco na música, nas artes plásticas, na dança e na literatura. Nossa presença está desde as palavras que adentram o vocábulo, com poetas como Luiz Gama e Cruz e Sousa. Chegamos ainda no curso da luta abolicionista até a propriedade na imprensa – sim, donos de veículos, em que alguns assumiram o protagonismo no debate público, como Conceição Menezes e José do Patrocínio, no processo abolicionista (PINTO, 2019).

A intuição é de que as chaves de compreensão estariam mais em autores nacionais com Guerreiro Ramos, Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro. Já

havia folheado há algum tempo *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, escrito em 1978, mas somente nessa fase da vida Abdias do Nascimento fez mais sentido para mim. Além dos castigos e da eliminação física, ele realça o teor moral utilizado para inferiorizar e embranquecer o sujeito e a cultura de origem africana.

O fato de sermos maioria quantitativa no território e causarmos uma ameaça constante de sublevação foi acompanhado pelo mito de benevolência e liberdade aos africanos, que se reciclou em estratégias de *infiltração* e *bastardização* da cultura negra (NASCIMENTO, 1986). Na infiltração, a cultura negra só integra o panorama nacional no posto de subserviência, já na bastardização a expressão artística é sinônimo de uma relação primitiva e alienada entre homem e natureza, interpretada como folclore ou usurpada como comércio.

Foram estas as estratégias que Abdias do Nascimento presencia em intelectuais e na indústria cultural, em comunhão com o projeto de identidade nacional capitaneado pelo Estado nas décadas de 1930 e 1940 para assentar o mito da democracia racial e paulatinamente utilizadas pelo cinema brasileiro. No horizonte final, o mito não se desloca do desejo de nosso apagamento por completo, presente nas forças policiais, nos mecanismos de interdição do debate racial e na proibição das nossas heranças, desde a perda do nome e sobrenome até a perseguição à religiosidade (NASCIMENTO, 1986).

No audiovisual, o apagamento, ou embranquecimento, tem como marco a denúncia e a análise de Joel Zito Araújo em *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*, transformado em documentário em 2001 e em livro em 2006. No livro, ele traz uma agenda de pesquisa da qual vou destacar os seguintes pontos: as pessoas negras quase não estão presentes como atores e atrizes nessas obras ficcionais; quando estão presentes, costumam interpretar papéis secundários, permeados por subserviência e estereótipos; por fim, tal negação é imbricada com a ausência proprietários negros dos meios de comunicação no Brasil, e também no EUA.

Pois bem, passado mais de um século que o cinema aportou no país, sabe-se que nossa presença na produção audiovisual é pequena, fora as funções subalternizadas como camareira e eletricista, por isso, a inquietação posta desde os primeiros passos desta pesquisa é acompanhar processos abortados, atrofiados ou apagados. Mesmo aqueles que já têm seus nomes e trajetórias escritos por dirigirem obras deveriam ser imaginados como pessoas que poderiam fazer muito mais e, quem sabe, descobrir outras pessoas tão importantes quanto por exercerem outras funções no processo.

O que fizemos, apesar de negarem nossa presença? No meio de tantas rotas, segui os passos da imprensa negra no século XIX, delineados por Ana Flávia Magalhães Pinto (2019), pois a partir dos seus estudos é possível extrair que a população negra protagonizou o enfrentamento ao Véu da Raça desde o século XIX ao se apropriar de formas de formas de comunicação típicas da modernidade e contribuir com elas. Daí que jornalistas, articulistas ou proprietários que denunciam essa divisão no país compõem uma síntese de uma consciência para si que atravessou o século XX, evidentes na imprensa negra paulista e em jornais como *O Quilombo*, *o Jornal do MNU*, *o Irhoín*, *o Província da Bahia*, além dos mais recentes no meio digital, como o *Correio Nagô*.

No meu caso, a imersão nos movimentos negros ao longo de mais de uma década se dá como ativista por políticas públicas que reconheçam essas iniciativas ou denunciando as violências que integram o genocídio negro na grande imprensa. Também contribuí ao escrever textos em veículos controlados por pessoas não negras e, principalmente por pessoas negras, como o *Correio Nagô* e as revistas *Acho Digno!* e *Afirmativa*, até chegar ao *Bahia1798*, um projeto de mapeamento e articulação de conteúdo que idealizei e coordeno a execução.

Foi seguindo a trilha dessas ações reconhecidas nos movimentos negros que procurei a história dos que vieram antes. O primeiro contato que tive com a ideia de cinema negro foi, curiosamente, em uma mostra em homenagem a Luiz Orlando, após o seu falecimento em 2006. Na

ocasião, pude ver *Em Compasso de Espera* (ANTUNES, 1973), obra que Zózimo Bubul é o ator protagonista, interpretando o personagem Jorge, um intelectual que se depara com situações de racismo nos seus círculos e com a impossibilidade de plenitude sem estar acompanhado da família e da comunidade negra.

O impacto foi instantâneo e continua vivo na memória. Entretanto, só na pesquisa para o projeto de doutorado, em 2014, tive noção do legado de Zózimo Bubul, desde a construção do roteiro desse longa à realização do seu curta *Alma no Olho* (1975) e, muito tempo depois, do Encontro de Cinema Negro África, Brasil e Caribe, no Rio de Janeiro. Parece absurdo, mas em 2014 pouca gente no Brasil conhecia, compunha ou reivindicava um cinema negro nos moldes de Zózimo e dos manifestos Dogma Feijoada e Manifesto Recife (CARVALHO; DOMINGUES, 2017).

Nos anos seguintes o cenário do audiovisual viria a ganhar novos contornos. O movimento do cinema negro se amplia como uma organização na sociedade civil, entrelaçada com a trajetória da imprensa ou mídia negra, que tensiona o Estado e as indústrias a reconhecer a questão racial e as diferenças históricas que se perpetuam no presente, uma leitura e ação que se enquadra no conceito de dupla consciência de Du Bois. Todavia, para superar as regularidades que mantêm as desigualdades no país, este estudo aponta uma dimensão complementar do processo de reconhecimento e, para chegar até ela, passei a acompanhar o cenário de perto, ou melhor, de dentro, e foi a partir de então que este corpo e esta pesquisa tornaram-se parte do audiovisual negro.

CAPÍTULO 2 - Desde dentro, desde fora

No documentário *Óri* (BERGER, 1988), a narração e a autoria da ativista e pesquisadora Beatriz Nascimento durante a produção e a pesquisa o fizeram ser acolhido nas atividades que revisaram os 100 anos de assinatura da Lei Áurea e a permanência das chagas da escravidão. Na tradição africana predominante no Brasil, o Óri é nosso fluxo de consciência na interação espiritual com os elementos humanos e naturais, guiado por um ou mais Orixás que nos regem. A conexão com nossa potência espiritual tem na cabeça o centro, que desde a barriga da mãe é alimentado e expandido, mas também pode ser desidratado e bloqueado, mesmo inconscientemente.

Os caminhos me levam a cuidar dessa conexão no terreiro do Vintém de Prata, liderado pela Ialorixá Dona Marlene de Nanã⁸. No Vintém, pude aprender os ensinamentos dos mais velhos e um pouco de senso comunitário, o valor da hierarquia e como o silêncio, o riso, o cuidar dos animais, o varrer o chão ou o lavar os pratos cultivam nossa espiritualidade, além de existir um legado mantido e protagonizado por mulheres negras dos terreiros.

Nos últimos dias do resguardo de obrigação, em julho de 2015, estava em Brasília e me deparei no Festival Latinidades com os filmes e as falas da nova geração do cinema negro: as diretoras Viviane Ferreira, Everlane Moraes, Yasmin Thayná, Larissa Fulana de Tal e Juliana Vicente e a curadora Janaína Oliveira.

Foi a primeira das muitas atividades que participei nos quase quatro anos a seguir. Três meses depois fui à 1ª Mostra de Cinema Negro da Etnovis/UNB, da disciplina Etnologia Visual do Negro, criada e ministrada por Edileuza Penha de Souza, em 2009, na Pró-Reitoria de Extensão, em resposta à Lei 10.639/03, que prevê a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira e africana em todos os níveis educacionais.

⁸ As mãos que me levaram em 2010 foram de Leandra Silva, uma Ebomy filha de Oyá, do terreiro do Bogun, que conheci na faculdade.

A sinergia instantânea com Edileuza vale o convite para ministrar com ela a disciplina no semestre seguinte, composta quase que na totalidade por estudantes negros vindos das periferias do Distrito Federal. O tema foi animação e, com essa oportunidade, mergulhei no cinema negro em todo o seu ciclo, que vai desde a escolha dos filmes e textos, o diálogo com o receptor sobre suas impressões, o desenvolvimento de um argumento e do roteiro, a oficina de formação, até chegar na realização das imagens.

A importância da distribuição e exibição é direcionada na formação dos alunos, adaptada as mais diversas disciplinas, estágios ou processos educacionais em escolas, cursos técnicos, ongs, sindicatos, associações e terreiros, fundamentados por uma publicação organizada por Edileuza (2006) e composta por uma série de textos que subsidia a utilização do cinema para implementação da Lei 10.639.

Enquanto isso, as minhas leituras e reflexões continuavam a questionar a fragilidade da contribuição negra na formação do audiovisual brasileiro, além de temas e atores, como já é de algum conhecimento. Os estudos apontavam que as barreiras impostas por séculos no acesso à linguagem e à produção escrita eurocidental, presente na literatura, imprensa e educação formal, são recicladas mundialmente com a chegada do cinema e da televisão, conforme veremos adiante neste trabalho. Por isso, dediquei-me a compreender como surgem pessoas ou coletivos que, por mais longe que cheguem, ainda são pouco reconhecidos. O desmembrar dessas trajetórias seria uma forma de analisar as barreiras, como estas podem se reciclar e qual o papel do Estado nesse jogo.

O desejo inicial de fazer uma cartografia contemporânea foi se voltando às trajetórias com algumas décadas de atuação. Pouco são os registros acadêmicos sobre aqueles que vieram antes, fora os caminhos de Zózimo Bubul, Odilon Lopez e o Manifesto Dogma Feijoadá, protagonizado por Jeferson De, todos devidamente registrados por Noel Carvalho (2005; 2006; 2017), ou o pioneirismo de Adélia Sampaio, descoberto por Edileuza (2014).

Os primeiros nomes levantados foram Joel Zito, Filó, Antônio Olavo, Antônio Pitanga, Netinho de Paula e o mais recente, Lázaro Ramos. A ideia era reinscrever ações das mais diversas no roteiro, direção, produção e outras formas de propriedade no cinema e televisão. No meio desses já havia a ideia de falar sobre Luiz Orlando, um cineclubista que conheci rapidamente durante a graduação e que depois frequentei uma mostra em sua homenagem póstuma. O fato é que pouco sabia sobre Lui, e pretendia registrar sua trajetória em poucas páginas.

Na Marcha das Mulheres Negras, em Brasília, em novembro de 2015, enquanto hospedava Viviane Ferreira, conheci Camila de Moraes, embora já a avistasse antes, durante reuniões no Conselho de Desenvolvimento da Comunidade Negra (CDCN), quando presidido por Vilma Reis. Falei da minha pesquisa e do interesse em Luiz Orlando, sem saber da sua ligação. Foi quando ela me passou um texto com as lembranças do seu “painho baiano”, que a acolhia e cuidava dela na casa no Engenho Velho de Brotas, levando para ela filmes para assistir em Porto Alegre.

No verão de 2015-2016, Salvador recebia no seu solo as estreias com salas lotadas de *Órun Aiyé* (2016), *Cinzas* (2015), *Verão dos Deuses* (2014) e *Um Dia de Jerusa* (2014). No caldo, surgiu um coletivo chamado Via Malê⁹, com o objetivo de incidir no descaso e até na perseguição das políticas culturais às manifestações artísticas e midiáticas, que resultou em um ato público, o Sapataço¹⁰. Naqueles dias, Camila de Moraes ainda estava mais envolvida com o jornalismo, com a revista eletrônica *Acho Digno!*, e em fase de produção do documentário *O Caso do Homem Errado* (2017). É quando participo das filmagens para o *teaser* de arrecadação do filme na mesma casa onde Luiz recebia Camila, seus irmãos, a mãe Vera Lopes, os amigos gaúchos no Engenho Velho de Brotas, um andar acima onde Jonathas Conceição e Luiza Bairros viviam sua história de amor.

⁹ Os nomes de que recorro nas reuniões: Ismael Silva, Vilma Reis, Ana Maria Gonçalves, Vera Lopes, André Santana, Cíntia Maria, Jamile Coelho, Viviane Ferreira, Larissa Fulana de Tal.

¹⁰ O Sapataço alertava sobre a perseguição à escritora Lívia Natália por parte de policiais militares no interior do estado, a ponto de retirarem um outdoor com um poema seu. Ver mais em: <https://correionago.com.br/poensura/?fbclid=IwAR3LYFcu1uckbbBb40Wj_i7NDmplJfChG_Hjplim2iDCy4-VS3S6BnRVvuJU>. Acesso em 15 abr. 2019.

A pesquisa seguiu e fiz entrevistas com Filó, Olavo e Joel Zito no Rio de Janeiro e em Salvador. No meio disso tive uma conversa com o fundador do jornal *Irhoín*, Edson Cardoso, quando estava prestes a voltar a morar em Salvador após 40 anos morando fora dela. Foi uma conversa que se tornou uma orientação sobre a vida, o movimento negro e, principalmente, as armadilhas postas no ambiente acadêmico. Falei sobre minha pesquisa e o interesse por Luiz Orlando, e ele imediatamente saltou os seus olhos vibrantes sobre o amigo que conheceu em 1968.

Regressei a Salvador no dia 2 de fevereiro de 2017, dia de da festa de Yemanjá. Feita a acomodação de retorno, comecei a fazer as entrevistas sobre Luiz Orlando. Sabia de dois grandes amigos dele, a ponto de constituírem uma família, pessoas de referências nas artes negras, como a atriz e poeta Vera Lopes, e o poeta e músico paranaense radicado em Salvador, Nelson Maca.

Vera mantinha contato com Luiz Orlando desde o fim dos anos 1970 e trouxe, em sua entrevista, o espírito acolhedor e solidário de Luiz, os planos abortados de viajar para África e a ideia de *conector de redes*: alguém que transitava e mediava em vários espaços antes das tecnologias digitais. Já Maca o conhece nos anos de 1990 e conta com seu apoio no uso dos filmes na formação do movimento hip hop na Bahia, algo que Luiz fez durante a vida em vários coletivos, terreiros, capoeiras, blocos afro, grupos de estudantes; enfim, qualquer tipo de organização que compõe o repertório do movimento negro. Maca também o acompanha de perto nos últimos dias de vida e traz uma impressão corroborada por muitos: ele sentia o peso do descrédito no meio audiovisual quando partiu.

Nas primeiras entrevistas também conheci a força do cineclubismo nos anos de 1980, especialmente nas palavras de Jeane Costa. Mais conhecida como Déa, ela era uma adolescente na região de Alagados quando começou a fazer teatro popular e cineclubismo, conhecendo Luiz Orlando, uma mistura de pai, amigo e tutor que a levou a fazer faculdade de Letras e a integrar os movimentos comunitários e culturais no subúrbio de Salvador. Déa trouxe uma leitura precisa da forma como Luiz enxergava

a questão racial e como fazia para seduzir as pessoas sem doutrinação e refutando o colorismo.

O quadro inicial foi fechado com o acesso à irmã contabilista e bancária, Sandra Silva. A partir dela consegui os primeiros arquivos pessoais que sobraram e acessei um pouco da sua infância e juventude, o papel da mãe, Risoleta, e o contato com José Carlos Silva, um tio perto dos 90 anos que vive no Rio de Janeiro e guarda as memórias do pai e avô de Luiz, Teotônio Silva.

Com essas conexões e depoimentos segui em frente, mesmo na ausência de bibliografia, arquivos e demais fontes tradicionais do cinema e audiovisual. Havia pouco lastro material e muito de imaginação e intuição. Tal caminho metodológico foi se apresentando na mesma organicidade das entrevistas. Quando retornei a Salvador, já tinha em mãos, graças à Edileuza, textos sobre a Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil (SECNEB), criada na década de 1970, na cidade de Salvador, sob a liderança de Deoscórodes Maximiliano dos Santos, o Mestre Didi (1917-2013). Herdeiro de uma família-chave na formação dos *candomblés*¹¹ e nas pesquisas sobre a cultura e civilização africana no Brasil¹², ele é uma entrada para reconhecer perfis de intelectuais negros que combinam as linguagens controladas por um mundo não negro com a cultura oral e outros saberes capazes de gerar uma pedagogia que transforma, no caso de Didi, os seus contos em conhecimento “transmitidos e aprendidos lentamente através da convivência e da iniciação ritualística” (LUZ, 1977, p. 746).

¹¹ Durante uma viagem à África, Didi descobriu ser herdeiro da importante família Asipá, ramificada no antigo reino de Oyó na Nigéria, e do Ketu, no Benim. A sua trisavó, Marcelina da Silva, Oba Tossi, foi a segunda *lolorixá* daquela que é considerada a primeira casa de *candomblé* do país, o Terreiro da Barroquinha, na metade do século XIX. Já sua mãe, Maria Bibiana do Espírito Santo, Mãe Senhora, foi *lolorixá* do Ilê Axé Opó Ofonjá (CASTILHO, 2008; DIDI, 1977).

¹² Os *candomblés* que advogam a tradição *nagô* são originários da região da África que hoje corresponde a Nigéria e Benin, onde a escrita era usual no século XVIII em razão da influência islâmica. Na Bahia essa foi a linguagem que articulou a Revolta dos Malês (1835), a maior revolta urbana de escravizados nas Américas depois da Revolução do Haiti (1798), que também facilitou a perpetuação desse tronco etno-linguístico nas pesquisas etnográficas desde o fim do século XIX, protagonizado pela figura do Babalaô Martiniano Bonfim (1859-1943) e também de um intelectual que teve proximidade com esse legado, Manuel Querino (CASTILHO, 2008; REIS, 1986).

Entre as publicações que compõem o repertório da Sociedade, cabe a Juana Elbein dos Santos, em *Os Nagô e a Morte* (2000), sistematizar a metodologia nomeada *desde dentro e desde fora*. Neste estudo, publicado pela primeira vez em 1976, Juana Elbein se introduz nos espaços iniciáticos do candomblé, em especial no Ilê Axé Opó Ofonjá, para registrar o que ela considera ser uma comunidade nagô¹³. Este é primeiro passo do mergulho nas formas simbólicas e rituais que permitem o *vivido concebido*: conectar-se com a ancestralidade de uma comunidade no âmbito do sensível e apreender os seus mecanismos de transmissão e de legitimidade.

A perpetuação desse legado tem como caldo vital as mulheres. No documentário produzido pelo SECNEB, *Iyá-mi Agbá - Mito e metamorfose das mães nagô: arte sacra negra II* (ELBEIN, 1981), com assessoria especial de Mestre Didi¹¹, elementos da natureza e animais são o sentido de reprodução nos arquétipos de orixás como Nanã, Oxum, Yemanjá, mastigado no texto e narração:

Escrava, camponesa, operária, libertária. Cinco séculos de árdua batalha de geração a geração / Nesse contexto, a brasileira negra mantém o mito intacto, o mito das Iyá Iagbás, o poder herdado das suas mães ancestrais, enchem as ruas e os carnavais, estão nas ruas, nas roças, nas fábricas, nas feiras, são Iyá / O significado mais profundo do poder feminino é desempenhado nas comunidades terreiro e propaga-se nas redes da mulher negra e na sociedade global.

No crescimento da escrita, fotografia e imagens em movimento, as experiências de liberdade se complementam por meio de uma autoria dessas linguagens nos processos de transmissão de conhecimento. Um pioneiro nessa função no Brasil é Manuel Raymundo Querino (1851-1928). Político, sindicalista, jornalista e artista, ele vive a impossibilidade da sua cor e legado civilizatório africano prosperar no pós-abolição e passa concentrar os seus esforços na organização das comunidades de terreiro e

¹³ Ordep Serra (1977) evidencia o pioneirismo de Juana Elbein ao realçar conceitos dessas comunidades, como o axé, mas questiona alguns pontos, como o exclusivismo negro e a pureza nagô, supostamente transportados de uma região da África sem sofrer “aculturação”. Também vale relevar a influência de outros troncos etno-linguísticos na formação dos candomblés na Bahia, destacável no estudo de Nicolás Parés (2006) sobre a influência jeje-fon e de Yeda Castro (2011) sobre os bantos.

nas suas manifestações internas e externas, como o carnaval, principalmente através do registro fotográfico e escrito (CASTILHO, 2010; GLENDHILL, 2010).

Já Mestre Didi dá continuidade, de forma mais orgânica com os terreiros, a esse perfil predominantemente masculino. Um dos seus frutos, o SECNEB, vai adentrar no audiovisual a fim de construir uma referência no momento em que diretores se interessam mais e mais pelo tema, com um olhar ainda permeado pela objetificação, conforme é apontado no *Capítulo 11 - Quando o negro deixa de ser assunto*.

No começo fiquei instigado sobre a validade dessa metodologia para compreender outros modelos de comunidades afro-brasileiras e intelectuais, até relatar rapidamente meu caso e perguntar sobre isso à pesquisadora e filha de Mestre Didi, Inaicyrá Falcão dos Santos, durante evento em Salvador ¹⁴. A resposta foi positiva: poderia seguir em frente.

Imerso no mundo de Luiz Orlando, o desafio agora era conseguir ampliar os rastros do seu registro, já que ele não tinha como hábito escrever, tirar fotografias, ou mesmo filmar. Porém, ele segue a ancestralidade do avô, Teotônio, e a ressignifica para montar uma extensa biblioteca e acervo, com registros de liberdade. O material de Teotônio foi perdido após sua morte, nas águas de uma enchente no Rio de Janeiro. O destino quase pregou uma peça parecida ao acervo de Luiz, após a passagem para o Órun, pois o arquivo foi dado como perdido ou vendido. As autoridades na época negligenciaram a necessidade de uma devida preservação do material e um dos irmãos foi se desfazendo frente à falta de compreensão do que tinha em mãos e às necessidades materiais.

Ao longo da pesquisa uma parte dos documentos pessoais foi encontrada nas mãos da irmã, Sandra. Depois recorri ao extinto Setor de Cinema da UFBA, onde Luiz trabalhou, mas o que restou de cerca de três décadas do cinema baiano está amontoado em três armários na Biblioteca Central Reitor Macedo Costa, no Campus de Ondina. Durante as

¹⁴ II Ciclo de Debates Memória, Música e Devoção: Omolu - O Rei da Terra, no Departamento de Educação da Universidade do Estado da Bahia (Uneb), Campus I, em 24 de maio de 2017.

entrevistas a marca de solidariedade de Luiz esteve presente na doação de alguns materiais guardados pela amiga Conceição Miranda e a coordenadora do projeto na FUNCEB, Cristina Valle.

Já Izabel de Cruz Melo e Tatiana Silva me passaram duas entrevistas com Luiz. A primeira era uma transcrição de uma gravação em áudio, feita para a pesquisa de Izabel sobre as Jornadas de Cinema. A segunda era um vídeo de uma exposição na disciplina ministrada por Tatiana¹⁵. Nas duas situações a ênfase se deu sobre a experiência cineclubista na década de 1980, mesmo quando instado a falar sobre outros assuntos. Ficou evidente que esta foi a passagem mais significativa da sua vida e que de alguma forma ele gostaria de uma releitura no presente e no futuro.

Só no mês de novembro de 2018, seguindo os passos do seu velho amigo Lu Cachoeira, consegui acessar um material sobre Luiz Orlando doado por um dos seus irmãos à Casa de Cinema, que hoje abriga um hostel no Pelourinho. A situação era precária, entregue ao destino de uma forte chuva, mofo e a toda sorte de parasitas. O produtor e diretor Lázaro Faria, sem condições de cuidar do material, teve a mesma gentileza de Luiz, e me permitiu levar tudo para casa, onde limpei, armazenei e iniciei a catalogação com a orientação da bibliotecária e arquivista, Maria Hildete.

O pouco que sobrou tem valor imaterial inestimável, pois é possível ter noção de que Luiz tinha cerca de 500 publicações sobre história e cultura da África e diáspora, fora as centenas de livros de cinema, literatura, artes, sociologia, ciência política... Foi quase tudo perdido. Salvaram-se algumas cópias dessa bibliografia e recortes de jornais que eram repassados a terceiros nas suas pesquisas e inquietações, uma das suas principais marcas. Também se salvaram registros sobre os cineclubes, o vídeo popular entre os anos de 1980 e 1990 e a sua recepção dos festivais e filmes do cinema negro no Brasil e no mundo em mais de 30 anos. Todavia, aqui nos restringimos ao tratamento do acervo sobre cineclubes nos anos de 1980, pois o programa de pós-graduação no qual esta tese foi

¹⁵ A aula foi filmada por Rosalvo Neto, atual responsável pelo setor audiovisual do Instituto de Mídia Étnica, quando ainda era estudante no curso superior de Cinema e Audiovisual da Faculdade de Tecnologia e Ciências (FTC), iniciado em 2002, o primeiro do gênero na Bahia.

desenvolvida adotou uma série de medidas que inviabilizou o pedido de prorrogação de um semestre, comum em teses de doutorado e sem qualquer ônus na avaliação do programa na CAPES.

A partir daqui a metodologia que subsidia as lógicas de investigação que desnudam o pesquisador e o que está ao seu redor se cruza com uma teoria do reconhecimento que rearticula as contribuições civilizatórias de origem africana em confronto a uma racionalidade instrumental e às regularidades que estabilizam as estruturas e a ação dos sujeitos nas ciências sociais que as mantêm na subalternidade.

Tal teoria é desenvolvida por um dos membros do SECNEB, Muniz Sodré, e está concentrada em três livros: *A verdade seduzida* (1983), *O terreiro e a cidade* (1988) e *Pensar nagô* (2017). Nos dois primeiros, Sodré discorre sobre as formas de sobrevivência do legado africano no Brasil, com ênfase em dois centros urbanos, Salvador e Rio de Janeiro, responsáveis por marcar uma identidade nacional a partir do pós-abolição em que a cultura negra transgrede os propósitos do racismo científico e os mecanismos que impedem uma participação política na ordem republicana, bem como o acesso aos direitos sociais, principalmente a educação, que a impulsiona a viver na duplicidade: “A originalidade negra consiste em ter vivido uma estrutura dupla, em ter jogado com as ambiguidades do poder e, assim, podido implantar instituições paralelas” (SODRÉ, 1983, p. 133).

Nessas *urbis* se espalha uma *Arkhé*, termo de origem grega que representa a continuidade de uma comunidade no âmbito do sentido, utilizado nos estudos de Sodré como substituto para cultura popular. A *Arkhé* negra tem na existência do corpo a síntese de uma ancestralidade que circula em símbolos e se transmite no espaço das ruas. É um legado nos movimentos dos corpos e nos sons dos batuques, que segue em códigos indecifráveis para a pretensão de verdade ocidental. Está nos trejeitos, nas gírias, no andar sem um destino premeditado, no estar parado jogando e recebendo conversa ao vento, na combinação das cores

dos tecidos, na reverência ao arco-íris ou a um mar agitado, no ornamento na orelha, nas tranças no cabelo.

Na leitura de Muniz Sodré (1988), há aí um conjunto suficiente para formar um modelo de reconhecimento lúdico, colado ao corpo e expansivo às vistas, ouvidos e pelos que se arrepiam ao sentir uma força que suplanta o medo das diversas formas de morte ao ativar a alegria e a vontade de viver. A comunicação dessa cultura tem na rua o espaço privilegiado, onde se emite informações e se penetra no sensível e na corporalidade, até mesmo dos indispostos a dialogar no dia-a-dia ou nas festas. Porém, o manancial dessa persistência civilizatória é o terreiro de candomblé:

A comunidade litúrgica nagô (o egbé), o “terreiro de candomblé” é a organização responsável por um tipo de visibilidade, portanto, por aquilo que transforma em existente um suposto inexistente ou algo socialmente conotado como de fraca intensidade existencial. Essa comunidade, que inaugura uma experiência inédita no interior de um ordenamento social hegemônico, implica um tipo novo de subjetivação, em que ocupam um primeiro plano a experiência simbólica do mundo, o primado rítmico do existir, o poder afetivo das palavras e ações, a potência de realização das coisas, as relações interpessoais concretas, a educação para a boa vida e para a boa morte, o paradigma comunitário, a alegria frente ao real e o reconhecimento do aqui e agora da existência. Este último traço deixa manifesto, principalmente, que essa subjetividade não tem no pescoço a corda teológica, nem os pés fincados na presunção da eternidade. (SODRÉ, 2017)

As operações do sentido que performam esse espaço dual das cidades a partir dos terreiros penetram nas narrativas e no complexo mundo da produção, inclusive das indústrias culturais, a partir de modelos de consumo lastreados na necessidade de sobrevivência. Daí que Muniz Sodré tem a influência direta de Milton Santos (2002; 2013) que, por sua vez, desfaz a dicotomia entre centro e periferia a fim de defender nas economias “marginais” e seus modos de circulação, muitas vezes sem a presença do dinheiro, uma capacidade de ação nos circuitos superiores do capital a partir do consumo, mesmo em condição subalterna.

Esse projeto coletivo almeja, portanto, o sistema de produção a partir da autonomia, do fazer as suas próprias coisas, como bater uma laje, tapar uma vala, reivindicar uma obra pública ou fortalecer a distribuição e exibição de filmes: "O axé, em contrapartida, não implica "lutar contra alguma coisa", mas dar autoridade ao grupo, ao povo. Ao invés de uma força reativa, tem-se aí uma orientação no sentido de como o grupo deve conduzir-se para obter um perfil próprio" (SODRÉ, 1988, p. 105).

Na luta por reconhecimento no território confinado da modernidade, a cultura das comunidades negras estabelece uma relação de ambivalência com o modo de produção capitalista, que conjuga dois elementos aqui destacados, a troca e o segredo:

Na cultura negra, a troca não é dominada pela acumulação linear de um resto (o resto de uma diferença), porque é sempre *simbólica*, e, portanto, *reversível*: a obrigação (de dar) e a reciprocidade (receber e restituir) são as regras básicas. É o grupo (concreto) e não o valor (abstrato) que detém as regras das trocas. (SODRÉ, 1983, p. 127)

No *auô*, no segredo nagô, não há nada a ser dito que possa acabar com o mistério, daí a sua força. O segredo existe para, depois da revelação, se reduzir a um conteúdo (linguístico) de informação. O segredo é uma dinâmica de comunicação, de redistribuição de axé, de existência e vigor das regras do jogo cósmico. Elas circulam como tal, como *auô*, sem serem "reveladas", porque dispensam a hipótese de que a Verdade existe e de que deve ser trazida à luz. (Ibid., p. 142)

Esta é uma práxis reproduzida de forma sistêmica por intelectuais na elaboração de narrativas imbuídas de uma práxis educativa secular das comunidades de terreiro, algo que instigou o SECNEB a desenvolver diversos textos e pedagogias e a aplicar, de forma articulada com o poder público, na mini comunidade Obá Byi, uma espécie de escola onde as crianças aprendem a história, cultura, artes e o modo de vida ancestrais.

No transcorrer desta tese a operacionalidade dessa dialética do reconhecimento vai se cruzar com a *dupla consciência* a fim de compreender como o cinema ou audiovisual negro se fez presente na cidade de Salvador, desde espectadores e espectadoras, atores e atrizes, músicos, diretores, pesquisadores, enfim, às diversas autorias da produção e também da distribuição e exibição, sintetizadas na figura do curador,

Luiz Orlando, e no projeto coletivo dos cineclubes. É uma longa trajetória, que se inicia no fim do século XIX, quando o cinema aportou na cidade.

**PARTE II - A CIDADE NEGRA ENCONTRA AS IMAGENS EM
MOVIMENTO**

CAPÍTULO 3 - Salvador, uma capital *amefricana*

Até chegar nos cineclubes da década de 1980, vamos fazer um retrospecto do cinema na cidade de Salvador e sua relação com espectadores, como foram Teotônio, Risoleta e Luiz Orlando. Eles fazem parte do corpo de uma urbis que sintetiza a *amefricanidade*, categoria adotada por Lélia Gonzalez (1988) para compreender a *América Ladino*¹⁶, espaço onde os povos originários e africanos compõem a base sociocultural desde o modo de falar, que transforma o português em “pretoguês”, em razão das transformações léxicas e tonais, por exemplo. Porém, as elites locais têm uma síndrome psicossocial de negação dessa presença e exercem no histórico colonial mecanismos de racismo aberto e disfarçado, ou por *denegação*¹⁷, como é o caso do Brasil.

Na parte antiga da cidade de Salvador ainda são mantidos aspectos que, caso ainda não conheça, ao visitar te fazem reinventar na cabeça um filme de quase 500 anos de racismo disfarçado. A paisagem natural divide por uma escarpa a cidade baixa e a cidade alta. O cenário é acompanhado por edificações imponentes construídas desde o século XVI, que se mesclam com as dos séculos seguintes, e até mesmo os velhos locais de exibição estão presentes, reformados, em ruínas ou transformados em qualquer coisa, como igrejas ou pó. É um território feito e algumas vezes refeito às custas da miséria e da morte.

A sua gente também traz a mistura de passado e do presente. O olhar se depara com iaôs¹⁸ nas suas roupas brancas impecáveis, crianças, jovens ou adultos pedindo algum dinheiro para comer ou pegar um “busu”¹⁹ em troca de uma fita do Bonfim, a polícia desfilando com

¹⁶ Gonzalez defende que o “t” de latino seja substituído por “d” de ladino, ou seja, de origem africana.

¹⁷ Conceito freudiano que significa “processo pelo qual o indivíduo, embora formulando um dos seus desejos, pensamentos ou sentimentos, até aí recalcados, continua defender-se dele, negando que lhe pertença (LAPANCE & PONTALIS, 1970, Apud GONZALEZ, 1988, p. 77).

¹⁸ No yorubá, iyawo é “esposa mais jovem” ou “recém-casada”. No candomblé é o título adquirido pela iniciada após o ritual de feitura do Ori (LOPES, 2011). Nos terreiros mais tradicionais da Bahia a iaô costuma passar um ano em dedicação ao seu ori, vestindo branco, sem ter relações sexuais, consumir bebidas alcoólicas, dormindo em uma esteira no chão e frequentando com regularidade o terreiro.

¹⁹ “Busu”, na Bahia, quer dizer “ônibus”.

metralhadoras em estado de guerra, prostitutas esqueléticas, roupas feitas ou inspiradas em África vendidas ao lado de uniformes de jogadores de basquete fabricados no Sudeste Asiático.

Tal jogo por sobrevivência de corpos e culturas vindas de África tem uma esquina da história no fim do século XIX e no início do século XX. Durante quase quatro séculos, cerca de 1,5²⁰ milhão africanos concentrados em três troncos étnicos linguístico – bantos, nagôs e jejes-fon – moldaram e qualificaram a ação do homem na natureza, seja na agricultura, na criação de animais ou na extração mineral, conforme revisa Manuel Raymundo Querino, em 1916.²¹

Foram eles também que se juntaram aos povos indígenas, às mulheres e aos brancos nascidos ou identificados no Brasil na guerra que culmina com a independência da Bahia no dia 2 de julho de 1823²² e ainda tinham que lutar por sua sobrevivência nas respostas ao terror que estremece as montanhas do Atlântico.²³

Ora por conflito nas sabotagens, suicídios, saques, assassinatos, quilombos e levantes como a Revolta dos Malês (1835), ora por negociação a partir de reivindicações que envolviam relações de trabalho,

²⁰ No projeto www.slave.org é possível ter uma noção da origem, quantidade e distribuição do fluxo africano nesse período.

²¹ “(...) Chegar-se-á à conclusão de que o colono preto, ao ser transportado para a América, estava já aparelhado para o trabalho que o esperava aqui, como bom caçador, marinheiro, criador, extrator do sal, abundante em algumas regiões. minerador de ferro. pastor, agricultor, mercador de marfim, etc. Ao tempo do tráfico já o africano conhecia o trabalho da mineração, pois lá abundava o ouro, a prata, o chumbo. o diamante e o ferro. (QUERINO, 1980, p. 146).

²² Para Wlamyra Albuquerque (2009, p. 29), “os fatos e festas do Dois de Julho não seriam os mesmos sem a insistência dele [Manuel Querino] em destacá-los como episódios centrais da história nacional”. Nas festas durante o século XIX ele realça a presença dos membros de terreiros de candomblé homenageando os caboclos. Aos desavisados, as estátuas do caboclo e da cabocla são as principais do cortejo da independência da Bahia. O caboclo representa a presença dos índios e mestiços, e a cabocla, a índia Catarina Paraguaçu, é a fundadora da cidade. Existem outras referências negras nos cortejos, como Maria Felipa, uma marisqueira que liderou um batalhão de mulheres negras e de índios que seduziu um batalhão de soldados portugueses e lhes aplicou uma surra de cansação, uma planta que causa coceiras e queimaduras, enquanto queimavam cerca de 40 navios lusitanos. O papel de Felipa foi mantido pela tradição oral. Mais informações em: <<http://destinosdabahia.com.br/maria-felipa-mulher-que-derrotou-soldados-usando-ganhos-de-cansacao/>> Acesso em: 26 jan. 2019.

²³ Uma alusão ao texto “Todas as Montanhas Atlânticas Estremeceram”, sobre a influência das lutas dos trabalhadores no continente americano na formação da classe operária e seus respectivos direitos na Inglaterra, de Peter Linebaugh (1983).

formação familiar, prática religiosa e artística (REIS; SILVA, 1989), as violências não deixavam de pairar e se intensificavam caso as pautas questionassem as hierarquias e o papel deste território ²⁴.

O medo que os levantes ou a mera presença da população negra gera no imaginário das elites vai permanecer ao longo século XIX no país, mesmo nas décadas finais, quando uma sociedade mais complexa emerge com o número expressivo de pessoas negras livres em postos dinâmicos da economia, especialmente em atividades autônomas, como no comércio das ruas e feiras e nos ofícios manuais (AZEVEDO, 1987).

As experiências de liberdade no Recôncavo baiano no decorrer do século XIX também impulsionam o surgimento de terreiros de candomblé que viabilizam canais de comunicação que desarticulam senhores mais intolerantes e a divisão entre negros africanos, brasileiros e/ ou mestiços (REIS; SILVA, 1989).

No fim do século XIX, com a iminência da abolição, a função intelectual da Igreja Católica de combater os costumes e crenças africanas perde espaço com a Faculdade de Medicina da Bahia²⁵, um centro de formulação do racismo científico, corrente que tem seus primeiros vestígios na França no século XVII e se sedimenta no século XIX, seguindo com força até o fim da Segunda Guerra Mundial (1945), arguindo a hierarquia entre povos e raças a partir de elementos fenotípicos, como o formato do crânio, a quantidade de melanina na epiderme e a espessura dos lábios e narinas (SILVEIRA, 1999). Não que esse modelo de hierarquia fosse novidade na humanidade, pois há indícios de que povos europeus e do Oriente Médio se utilizam há milhares de anos classificações com base nos traços corporais a fim de subjugar pessoas negras, conforme nos

²⁴ Referência ao documentário *Revolta dos Búzios - 1798* (2018), de Antônio Olavo. Mais informações em: <<https://correionago.com.br/portal/subvertendo-discriminacao-historica-antonio-olavo-estreia-com-duas-sessoes-lotadas-filme-sobre-revolta-dos-buzios/>> Acesso em 26 fev. 2019. Foi o filme de abertura do Circuito Luiz Orlando. Disponível em <<http://portalsoteropreta.com.br/funcceb-lanca-circuito-luiz-orlando-de-exibicao-audiovisual-com-1798-revolta-dos-buzios-de-antonio-olavo/>> Acesso em: 26 fev. 2019.

²⁵ Fundada em 1808, é o primeiro centro de ensino superior no Brasil. Na passagem do século XIX para o século XX tem como principal referência Raimundo Nina Rodrigues, responsável por pesquisas de antropologia criminal que associavam aspectos degenerativos do comportamento humano aos traços físicos da herança africana.

explica Carlos Moore (2012), mas a (ir)racionalidade no interior das florescentes universidades sustenta o ápice da hegemonia das elites brancas ao tentar justificar que o “outro” é dotado de incapacidade civilizatória, intelectual, moral, psicológica e propensão ao crime, ramificando-se na subestimação das expressões culturais de outros povos e na sua posição de classe.

O racismo científico rege a mentalidade do estopim da conquista colonial no continente africano quando, entre 1880 e 1902, quase todo o território foi partilhado entre nações europeias²⁶ para mantê-lo como exportador de matérias-primas e consumidor de produtos manufaturados. A partir de então regiões como o Congo²⁷ e a Namíbia foram alvos de práticas de terror contra mulheres, crianças e idosos que vieram a impulsionar a Primeira Guerra Mundial e se assemelharam anos depois ao Holocausto na Segunda Guerra Mundial.

No Brasil, habitado na sua minoria por pessoas brancas, que atingiam 44% no censo de 1890, coube também acelerar um terceiro papel: transformá-lo em um espaço sem a persistência de uma identidade africanizada, fruto da união entre pretos e mulatos, vistos como perigosos, incivilizados e de saúde frágil. Daí que o estímulo à imigração em massa, entre 1887 e 1914, é fundamental a fim de reconfigurar os conflitos de classes por meio de um branqueamento (SKIDMORE, 1976), centrado nas porções meridionais do Rio Grande do Sul e em São Paulo, com a imigração intensiva de italianos, alemães, poloneses e portugueses para ingressar no mercado de trabalho no campo e na cidade.

No Recôncavo baiano foram maiores as dificuldades para exterminar ou esconder o corpo negro. Muitos deles eram familiarizados

²⁶ “Foi determinante na colonização o poder econômico advindo com a acumulação da Revolução Industrial, o desenvolvimento de vacinas para combater enfermidades como a malária, a agilidade do sistema de comunicação e transportes e, principalmente, um novo patamar logístico e bélico. Todavia, há séculos os europeus tentavam dominar o continente à força, mas sem sucesso. A resistência foi, então, minada ao serem estimuladas disputas internas entre etnias e ao serem enviados missionários para adquirir conhecimento sobre os territórios e as forças militares” (SILVÉRIO, 2013, p 344-145)).

²⁷ Cerca de 10 milhões de congoleses foram assassinados sob domínio belga entre 1885 e 1908 (HOCHSCHILD, 2000).

com o clima e as plantas, reinstituídos de uma relação com a terra, mesmo sem a posse jurídica dela, e protagonizando na *urbis* serviços manuais especializados de ferreiro, marceneiro e sapateiro. Além disso, outras tantas pessoas controlavam o comércio alimentício ou de utensílios manufaturados, com um número considerável nos centros de ensino superior²⁸, além de laços familiares, alguns de mais um de século, que mesclavam as suas origens étnicas em comunidades como terreiros e irmandades católicas.²⁹

Na passagem para o século XX as elites locais perdem a batalha de findar a herança africana e míngum no posto internacional que detinham graças à economia escravista, com o seu principal derivado, a cana de açúcar, em plena decadência. Os banqueiros e o cacau produzido no Sul do estado até geram novos dividendos sediados na região portuária, mas não o suficiente para evitar até os anos de 1950 a feroz perda de poder do estado e sua capital nas decisões e negócios federativos, refletida no frágil crescimento demográfico de Salvador para os padrões da época, que a faz descer da segunda para a quarta cidade mais populosa do país, ao sair de 206 mil habitantes em 1900 para 290 mil em 1940.

Independentemente da crise agroexportadora, Maria de Azevedo Brandão (1979) sinaliza que o menosprezo à passagem para o pós-abolição é uma recusa em compreender como a gente negra enraizada na terra dá prosseguimento ao dinamismo no mundo do trabalho, na vida política, cultural e religiosa, enquanto na universidade o racismo científico se mostra insustentável e o tratamento aos terreiros passa a ser desarticulado do seu caráter de classe, pois são compreendidos como expressões residuais por pesquisadores de uma antropologia alinhada com uma concepção evolutiva de cultura.

²⁸ Um texto de Tiburtino Moreira Prates, do início da República (1889), menciona que metade dos estudantes da Faculdade de Medicina da Bahia eram mulatos (Apud RISÉRIO, 2000, p. 266).

²⁹ Na década de 1880 a cidade de Cachoeira presenciou um crescimento dos terreiros nagô de candomblé: “Essa concentração urbana da população negra, a consolidação de uma elite negra de artesãos bem sucedidos e proprietários de terras e a ascensão social que a atividade religiosa podia oferecer à população negra desempregada no pós-abolição, explicam, em parte, o progressivo estabelecimento de congregações religiosas relativamente estáveis” (PARÉS, 2007, p. 196).

Anos depois, Wlamyra Albuquerque (2009) substancia tais impressões de Brandão ao trazer um estudo sobre a racialização dessa sociedade e encontrar nas manifestações carnavalescas uma síntese sobre a década de 1890 e o início dos anos 1900. É quando se suaviza o medo das revoltas e insurreições, mas os conflitos cotidianos voltam a impedir a perpetuação do legado civilizatório e cultural permeado de batuques, candomblés e capoeiras, principalmente no carnaval, quando ficava mais difícil conter as multidões que iam às ruas performar uma identidade afro-baiana em diversas agremiações.

O caminho para enfrentar tanta presença negra na cidade é lida por Wlamyra Albuquerque pela mesma lente do disfarce utilizada por Lélia Gonzalez (1988). Para ela, as hierarquias raciais nas instituições e na cultura são *dissimuladas* para manter uma sociedade com diferentes status de cidadania e, ao mesmo tempo, tentar ofuscar ou proibir a denúncia à racialidade de tal linha divisória. Falar de raça torna-se proibido a ponto de não estar nos registros das recorrentes manifestações populares por melhores condições de habitação, alimentação e transporte em uma sociedade recém-saída de uma escravidão com fundamento racial.³⁰

O jogo da dissimulação era jogado em um tabuleiro desalinhado, favorecendo as peças de um lado, mas não era de mão única. Estava em curso o que Muniz Sodré (1983; 1988) define como um *jogo duplo* entre uma forma cultural branca-ocidental judaico-cristã e outra forma cultural negra e popular, daqueles que viveram uma experiência comum de terror e recriam o arcabouço civilizatório africano ao desenvolverem outras instituições e outros modos de viver decoloniais.

³⁰ Pequenas organizações de trabalhadores navais foram às ruas em 1899 reclamar do preço da farinha; comícios em 1913 com até quatro mil pessoas protestaram contra os preços dos aluguéis nos cortiços e casarões; uma greve geral paralisou todos os serviços da cidade em 1919; e já no ano de 1930 uma quebradeira destruiu 83 bondes por causa da alta dos preços (SANTOS, 2001).

CAPÍTULO 4 - Desafrikanização nas salas e nas telas (1889-1930)

Na virada do século XX, as antigas cidades coloniais como Salvador e Rio de Janeiro estão no cerne do jogo duplo defendido por Muniz Sodré (1983) por serem espaços indispensáveis para tentar simular e impor exclusivamente a cultura euro-ocidental nas ruas, praças ou qualquer outro lugar onde circule gente por meio do *trompe-l'oeil* [engana olho]: uma tentativa de povoar o imaginário e moldar os corpos com padrões reproduzidos da Europa.

A estratégia desafrikanizadora tem como novidade a imersão coletiva vinda de Paris, em 1887, na mesma época em que um pacote de reformas urbanas chega, inspirado na arquitetura francesa. Na leitura de Raimundo Nonato da Silva Fonseca (2002), *moderno* era juntar-se para assistir imagens em movimento projetadas nas paredes ou tecidos, volta e meia acompanhadas de forma simultânea por pianos e outros instrumentos que formam as orquestras clássicas de origem europeia.

O nome da imersão variava conforme a patente dos criadores do aparelho de reprodução: *Fotoveramóvel*, *Catoptricon*, *Cinefone*, *Bioptik*, *Bioscópio* e, a mais comum, *Cinematografo* (BOCCANERA, 2007). No começo, as pessoas de menor poder aquisitivo ou residentes fora do núcleo urbano podiam fruir facilmente nas praças, salas adaptadas, circos, casarões, armazéns e até um ônibus cercado por lonas projetava imagens de Paris para estimular a sensação de estar circulando na capital francesa (FONSECA, 2002).

O teor popular é facilitado na dispensa do letramento do cinema silencioso, mesmo quando crescem as casas especializadas, tanto que, entre as seis casas inauguradas em 1910, quatro se localizam em bairros de trabalhadores na cidade baixa, como Itapagipe, Largo do Papagaio e Bonfim, onde sequer tinha exibição diária. Tanto à noite quanto nos fins de semanas os jovens dividiam o espaço com operários das poucas fábricas da cidade, ainda sem o rádio, muito menos televisão para se entreter ou

informar-se depois da labuta das jornadas de trabalho que variavam entre 10 e 14 horas (FONSECA, 2002).

A resposta daqueles fascinados em imitar a Europa é reforçar o divertimento nos teatros, auditórios, cafés, clubes de militares e católicos, enfatizados nos olhares e práticas conservadoras, como as registradas por Silvio Boccanera (1919). Durante as tardes, rapazes e moças que não precisam trabalhar para sobreviver encontram um lugar para os romances. Mesmo assim, onde circula a maioria dos poucos brancos da cidade, o poder público se concentra e as casas comerciais são mais robustas, coloca-se um modelo de negócios com a presença significativa dos mais pobres, como o tradicional Teatro São João³¹ na Praça Castro Alves, pertencente ao poder público e sob administração privada, o primeiro dos grandes a cobrar preços modestos, e o Politeama Baiano, que se adapta para acolher mais de 1600 assentos, dos mais variados custos, nos camarotes, frisas, cadeiras, galerias e gerais (BOCCANERA, 2007).

No ano de 1920, quando os EUA já dominavam o mercado brasileiro e mundial, diminui-se o abrir e fechar de salas e a exibição se concentra em nove casas especializadas (LEAL; LEAL FILHO, 2015) ao redor da Praça Castro Alves, da Baixa dos Sapateiros e da Avenida Sete de Setembro. Na Praça situa-se a Igreja da Barroquinha, onde ao fundo surgiu e foi expulso no fim do século XIX, o lendário Candomblé da Barroquinha, onde as mães de santo que residiam na região celebravam conjuntamente os cultos jejê-nagô e foram o embrião de três casas tradicionais: Alaketu, Casa Branca e o Ilê Axé Opó Afonjá (SILVEIRA, 2007). Sem poder utilizar essa zona central para bater o tambor da macumba, o jeito foi abrir os terreiros longe dali, onde as matas e as águas abundavam na Mata Escura, atual Vasco da Gama, e no Engenho Velho da Federação. Ainda assim, gente como Mãe Aninha³² e Mãe Menininha³³ mantinham residências nos sobrados da

³¹ O Teatro São João era um espaço de propriedade pública inaugurado em 1812 na Praça Castro Alves. Estima-se que recebia até 2 mil pessoas, mas passa a ser descreditado pelas elites até um incêndio o destruir em 1923 (LEAL; LEAL FILHO, 2015).

Ladeira da Praça e do Pelourinho, ao lado de igrejas católicas com irmandades para africanos e seus filhos, em especial a de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, liderada no início por bantos, o primeiro tronco étnico linguístico a chegar em grandes levadas e a semear práticas religiosas africanizadoras, precedentes às sociedades abolicionistas e à modernização do candomblé ao longo do século XIX (REGINALDO, 2011).

Impedia-se o tambor, mas nas salas de cinema populares a indumentária era livre, sem a obrigatoriedade de paletó e gravata, ou toilette com chapéu e luva (FONSECA, 2002). Imagina-se, então, as pessoas sentando em cadeiras e interagindo com expressões e sensações dentro dos repertórios de vida do *Arkhé*, banhadas de alfazema, balagandãs, contas, roupas de linho branco ou pano da costa.

Os conservadores deviam se incomodar como se incomodam com qualquer outra coisa que tinha um pingote de África nos teatros, haja visto o maxixe (BOCCANERA, 2007), uma dança de salão com os corpos colados e o requebrar na cintura, misturando sonoridades e movimentos africanos e europeus e ainda presente nos teatros que dividiam o palco com o cinematógrafo.

³² A coluna póstuma de Mãe Aninha, assinada por Édison Carneiro e Mestre Didi no jornal Estado da Bahia, do dia 5 de janeiro de 1938, registra que, após o velório na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, no Pelourinho: “Segunda a mesma, mais de duas mil pessoas compareceram e acompanharam, a pé, o cortejo, até as Quintas; o comércio e as das imediações da Igreja do Rosário, no Taboão e na Baixa dos Sapateiros, cerrou suas portas em homenagem a Aninha muito querida e respeitada na área e dela moradora, por longos anos, em casa vizinha à Igreja onde foi velado o corpo”, cf. LIMA, 1987, p. 63.

³³ Mãe Menininha do Gantois herdara o sobrado da tia Pulpéria, no Cruzeiro de São Francisco. (LANDES, 2002, Apud CASTILLO, 2010).

Figura 1- Praça Castro Alves. Fotografia de Mercier durante visita de navio-escola francês no final de 1902.



Fonte: Disponível em <<http://www.salvador-antiga.com/praca-castro-alves/antigas.htm>>. Acesso em: 9 set. 2017.

Figura 2 - Fotografia de Manuel Querino de Maria Julia, fundadora do Terreiro do



Gantois, um dos originários do Candomblé da Barroquinha, tirada em 1917.

Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13778/maxixe>> Acesso em 5 abr. 2018

Incomoda as elites conservadoras também as obras estrangeiras que inspiram mulheres de todas as raças e classes a romper com padrões de comportamento no amor e na vestimenta, enquanto cresciam os casos de suicídios de jovens com corações despedaçados (FONSECA, 2002). *Melindrosa* é o apelido dado àquelas que seguiam as personagens e não

poderia faltar um tom pejorativo quando mulheres negras se inspiram, conforme é possível ver nessa cena urbana presente na imprensa e resgatada por Fonseca (2002, p. 159-163):

-Que está fazendo Maria?

-Vou ao cinema, patroa. Estou deitando pó!

[...] Hoje com o advento das melindrosas, as negras estão importantes e cheias [...], e as mulatinhas muito peor, porque entre a cosinha dos outros e a meia sêda de 2\$500 no mercado modelo, pó de arroz “Meu coração”, vestido de noile de 4\$000 o corte na Baixa dos Sapateiros, ir ao cinema “Olympia”, e depois fazer o “footing” no Saldanha, tomar um chopp com o cabo da guarda [...] a diferença é muito grande. (A TARDE, 8 out. 1927, p. 1)

Uma forma de evitar esse assanhamento e suprir as expectativas das elites locais no imaginário e no controle da exibição foi estimular sessões de cunho educativo, com isenção de impostos nos espaços católicos ou fundações culturais, como o Cine São Jerônimo e o Liceu de Artes Ofício. Esse último, o mesmo instituto onde Manuel Querino desenvolveu as suas habilidades artísticas e intelectuais, inaugura o cinema, em 1921, em um espaço luxuoso; porém, é possível imaginar que algumas sessões fossem abertas aos seus alunos, já que um dos objetivos era repassar os lucros obtidos ao aprendizado de crianças pobres ou filhos de operários (LEAL; LEAL FILHO, 2015).

Além da influência nas salas, produzir os próprios filmes foi mais um passo entre aqueles que desejavam uma fruição correspondente aos seus olhares. No início, a relativa simplicidade tecnológica e a fragilidade no controle das patentes fizeram alguns até se aventurarem na criação de equipamentos. Nessa empreitada, uma pessoa morreu em 1904 após a explosão de um balão de oxigênio ao tentar fabricar o seu “cinematógrafo”: Feliciano da Ressurreição Baptista, comerciante e pianista pioneiro nos negócios e nas sessões da cidade (BOCCANERA, 2007).

O acesso às máquinas e filmes era razoável quando a produção nacional encontra a fase conhecida como Bela Época, pois entre 1908 e

1913 chega à marca de 963 títulos, tendo o ápice em 1909, com 224 películas impressas, na maioria curta metragens de ficção.³⁴

É quando em Salvador a “Fotografia Lindemann” tem algum êxito, optando por comprar maquinaria e filme virgens para realizar obras não ficcionais sob investimento de José Dias da Costa e Díomedes Gramacho. O curioso é que eles compram a empresa de um francês estabelecido na Bahia com um estúdio fotográfico que tem como marca a produção de cartões postais de “crioulas da Bahia” (SANTOS, 2014 p. 31). Os registros resgatam poucos filmes produzidos, mas o suficiente para Fonseca (2002, p.150-152) interpretar a tentativa de produzir versões que esvaziavam a influência africana, como em *Carnaval da Bahia* (1911). Ao menos este era o espírito ao findar o apogeu dos blocos “africanos” da década de 1890, com uma repressão reciclada em um edital assinado pelo chefe de Segurança Pública do estado, em 1905, que proíbe máscaras nas ruas à noite, críticas às autoridades constituídas e os batuques africanos (FRY, 1988).

A partir de Primeira Guerra Mundial (1914-1918), os filmes e distribuidoras dos EUA passam a dominar o Brasil e o mundo com atores e atrizes que atraíam multidões, os *star system* e, para o exibidor acessar essas fitas, deveria comprar e exhibir outras tantas sem o mesmo apelo, a tal venda em pacotes. O mercado de produção nacional sente o impacto e só voltaria a produzir filmes de ficção e longa metragens com alguma intensidade na década de 1940.³⁵

Ainda na década de 1920 a ordem política dissimula uma linha racial por meio de um republicanismo militarizado que atuou para discriminar e até criminalizar espaço onde as pessoas negras pudessem se organizar e

³⁴ SIMIS, 2008, p. 302. Tabela I - Filmes nacionais produzidos, por tipo. Fonte primária Guia de Filmes, 1º, 2º, 3º da Série Filmografia Brasileira, Rio de Janeiro: Embrafilme, 1984-1985-1987.

³⁵ O registro da época é a Nelima Film, dos sócios J. G. Lima e Nelli, que iniciou, em 1921, reportagens sobre eventos desportivos como as regatas e o futebol. Eles chegaram a almejar entrar no ramo de ficção em longa-metragem ao convocar um concurso de argumento e uma escola de interpretação com sessenta alunos, entre homens e mulheres. Ficou só na vontade, assim como a Academia Cinematográfica Bahia Films, que convidou “rapazes de boa aparência” para realização de longa que nunca foi filmado, o *Sangue do meu sangue*, em 1927 (SILVEIRA, 2006).

positivar a sua racialidade, como ruas cheias de capoeiras, escolas, *football*, os nascentes sindicatos e os terreiros, alvo de batidas policiais. Daí que as salas de cinema e teatro vão ser bons espaços para manter a ordem e inculcar valores civilizatórios nas boas-vindas ao ano novo e na festa momesca, ao receberem bailes à fantasia nos dias de folia, ou na exibição de reportagens dos bailes da França, ou na tentativa de imitação do Rio de Janeiro. Qualquer sorte, as reportagens sobre o carnaval na Bahia foram perdidas. E imagina-se, entre tanta presença negra, a dificuldade para perpetuar a tendência da produção nacional no cinema mudo de nos colocar nas margens dos enquadramentos das narrativas (CARVALHO, 2003).

Imagina-se ainda mais dificuldade de apagamento também entre os empresários. Os pioneiros na Bahia eram dotados de algum capital e legitimidade na imprensa e nos equipamentos culturais, portando nomes e sobrenomes de origem lusitana, ao contrário das levas de imigrantes italianos que conseguiam equipamentos e películas para sair na frente no ramo no Rio de Janeiro, São Paulo ou Rio Grande do Sul (BERNARDET, 2008).

Entretanto, até agora não se tem registro quanto à cor ou raça dessas pessoas quando não era incomum encontrar figuras negras nas elites, sejam reprodutoras da denegação, como Ruy Barbosa,³⁶ ou imbuídas na perpetuação do legado africano no Brasil, como Manuel Querino. Nenhum dos dois estava isolado, diria Caymmi, pois aqui era a: “Terra do branco mulato. Terra do preto doutor”.

O afastamento do brasileiro na produção cinematográfica é acompanhado pela falta de acesso à patente ou de conhecimento sobre o desenvolvimento das tecnologias adotadas. Já os negros, o registro torna-se difícil pois, depois de imposto o nome e sobrenome do senhor e

³⁶ Exemplo maior da presença negra nas elites é a do principal líder político oriundo dessa terra, Ruy Barbosa, que escondia as suas origens e marcas raciais e, talvez por isso, tenha alimentado uma subjetividade branca para no pós-abolição defender que a raça negra não deveria ter participação na política representativa por ser uma raça emancipada por brancos (ALBUQUERQUE, 2009). Curiosamente, Barbosa era um amante do cinema ainda nos primórdios e confrontava o elitismo comum entre seus pares (BERNARDET, 2008).

incinerado a base dos arquivos sobre o tráfico, o branqueamento se dá na exclusão da categoria cor ou raça nos censos demográficos³⁷, nas fotografias e tantas outras formas de destituir a memória.

Ainda assim, se ocorreu tamanho distanciamento das pessoas negras da produção, como levam a crer as pesquisas sobre essa época, torna-se importante refletir sobre o fato de essas barreiras não serem meramente econômicas, quem dirá por inabilidades individuais, pois, tratando-se de trabalho manual, os descendentes de africanos demonstravam grande aptidão e conhecimento, além de terem uma capacidade artística que se espalhou nas narrativas feitas com excelência nas diversas linguagens: artes plásticas, música, dança, teatro, e literatura.

A presença está em vestígios que sobrevivem à negação, como José do Patrocínio Filho, o Zeca, que traz a sua identidade racial à tona ao carregar o nome, a glória e a desgraça do pai, José do Patrocínio. Zeca foi primeiro roteirista de que se tem notícia no país e não foi qualquer coisa, pois a revista *Paz e Amor* (1910) circulou por todo país³⁸ e por que não Salvador?

Também são residuais os traços de presença negra, como o Palhaço Benjamim de Oliveira, ausência que se repete nos temas das obras que envolvem os desafios para uma cidadania plena às pessoas de “côr”. Nesse caso, quando aparece, é alvo de censura, haja visto uma das quatro obras sobre a Revolta da Chibata, *A vida de João Cândido* (LAMBERTINI, 1912), um episódio ficcional sobre o líder da sublevação que pôs por terra os castigos destinados aos marinheiros³⁹. Quanto às manifestações

³⁷ O censo de 1900 não incluiu o critério raça/cor, que só retornaria nos anos de 1940, dessa vez com uma drástica redução de autodeclarados pretos e pardos, diminuindo de 66% para 34%, em conformidade com a política de embranquecimento adotada pelas elites (SILVA; PAIXÃO, 2014).

³⁸ A trajetória de José Patrocínio Filho, o Zeca (1885-1929), é um caso atípico para alguém tratado na maior parte do tempo como desimportante e permeado por condutas imorais pelo biógrafo, Raimundo Jr. Magalhães (1972). Ainda assim, o seu feito como provável primeiro roteirista do país é um dos poucos momentos de reverência. Ele escreveu a revista *Paz e Amor*, de sucesso “retumbante, de extraordinário, de consagrador” (p.50). O gênero revista “exigia a presença pontual de todos os artistas no cinema e era semelhante ao dos teatros de marionetes. Apenas em lugar dos títeres, os cantores e artistas tinham de repetir as frases que haviam cantado, ou declamado, na filmagem, obedecendo, tão rigorosamente quanto possível, ao movimento labial” (Ibid., p. 49-50).

³⁹ Ibid., p. 102.

culturais, o que se pode fazer é alargar o horizonte para as festas católicas sob histórico de africanização e aí vale citar a produção soteropolitana da Lindheman: “Segunda-feira do Bonfim”.⁴⁰

É possível encontrar rastros de segregação nas salas, mas (ainda) não se sabe se esse processo teve como resposta ações para tentar construir ambientes voltados às pessoas negras. O lazer era acessível para além das *elites de cor*⁴¹, mas não é possível afirmar (ainda) que o público negro reivindica explicitamente para si salas, atores, temas ou profissionais na produção audiovisual.

A bem da verdade, também não é possível afirmar que o público tinha preferência por obras filmadas em solo nacional (BERNARDET, 2008), porque, ao menos quanto aos exibidores brasileiros, sabe-se que estes optaram por não fortalecer esses filmes (SIMIS, 2008). Postura que se alastra na Bahia quando o poder dos empresários locais na exibição foi abalado pela Companhia Cinematographica Brasileira (CCB)⁴², que chegou em 1912, vindo do Sudeste, com a estampa de maior grupo da América Latina e detentor da exclusividade das principais produtoras mundiais (MOURA, 1987, Apud FONSECA, 2007).

No frígir das primeiras décadas em Salvador e no Brasil, coube primordialmente ao público riscar os traços que marcam o audiovisual negro. Pudemos enfrentar a negação da existência ao assistir filmes, ressignificar as narrativas com as nossas vidas e contribuir enquanto consumidores na formação do mercado. Nem por isso nossos atores, temas e produtores saíram da barreira estrutural da ausência nas telas, conforme afirmam Noel Carvalho (2003) e Robert Stam (2007), ou na estruturação dos ambientes de exibição.

⁴⁰ Ao longo do século XIX o Senhor do Bonfim era cultuado por pessoas de cor e estigmatizado como “africanismo”, processo que permaneceu acontecendo no pós-abolição (ALBUQUERQUE, 2009, p. 131).

⁴¹ Referência à obra *Elites de cor*, publicada em 1955 por Thales de Azevedo, em decorrência de uma demanda da UNESCO.

⁴² Fundada em 1911 no Rio de Janeiro, com capitais estadunidenses e gerência nacional, por Francisco Serrador (MOURA, 1987, Apud FONSECA, 2007).

CAPÍTULO 5 - A baiana, um ícone da expropriação (1930-1950)

Nos anos de 1930 o rádio desponta e o cinema se solidifica como indústria global, permitindo mais aceleração do tempo e da compreensão do espaço. A influência desses veículos na subjetividade das pessoas nos lares ou nas salas de exibição integra-se ao projeto do genocídio negro, latente nos linchamentos e leis de segregação nos EUA⁴³ e na perpetuidade da colonização africana. Cabe então a Salvador ser o *locus* de um crime quase perfeito: um paraíso⁴⁴ onde o racismo é residual nas relações sociais e diferentes raças caminham juntas para formar uma identidade comum, que celebra a sua mestiçagem.

Tudo bem. Não foram pequenas as conquistas negras no fim do século XIX; entretanto, o cenário era muito distante desse paraíso da democracia racial⁴⁵. É um mito lastreado na dissimulação, que delega o mesmo status civil entre negros e não negros e, ao mesmo tempo, sem exacerbar o teor biológico, traduz as hierarquias humanas nas suas formas culturais e condiciona as experiências de liberdade a profundas desigualdades em questões essenciais, como educação, política, trabalho e o que este trabalho margeia: a participação nas indústrias culturais.

Vejamos: na educação, no fim do século XIX, metade dos alunos da Faculdade de Medicina em Salvador se identifica como “mulato”, enquanto em 1936 havia somente 18,9%, de pretos e pardos nos cursos de nível superior de maior prestígio: Direito, Medicina e Engenharia. Já em cinco escolas de ensino secundário, somente 25,3% dos matriculados eram

⁴³ As leis de segregação racial foram instituídas em cidades e estados do Sul dos EUA a partir de 1876 e vigoraram até 1965. A expressão "Jim Crow" tem origem em uma canção chamada "Jump Jim Crow", cantada e dançada pelo ator Thomas D. Rice, com uma maquiagem *black face*. Um filme que marca essa época é *O nascimento de uma nação* (GRIFFITH, 1915), que retrata um homem negro que será linchado pela Ku Klux Klan, um movimento terrorista e defensor da supremacia branca em declínio, mas que tem no filme um impulso para seu reerguimento. A obra de Griffith também é inaugural em técnicas de edição e montagem no formato longa-metragem e nos grandes lucros obtidos do que viria a se tornar Hollywood (ROBINSON, 2003, Apud ALMEIDA; NOGUEIRA, 2013).

⁴⁴ O termo é uma alusão ao artigo de Luiza Bairros (1988), chamado “Pecados no “paraíso tropical.

⁴⁵ No próximo tópico do trabalho será abordado o papel dos acadêmicos no Brasil e nos EUA na formulação do mito da democracia racial.

crianças negras⁴⁶. Esse quadro educacional repercute diretamente na participação política, pois sem saber ler nem escrever o negro não era ninguém nas urnas, pois o voto dos analfabetos só seria permitido no Brasil em 1985.

Quanto à economia, ou o mundo do trabalho, na década de 1930 a cidade continua a ter um baixo crescimento populacional, em sintonia com a crise das elites agroexportadoras afetadas com a crise mundial de 1929, que se desdobra nas condições de vida dos setores populares, incidindo em questões de sobrevivência, como o preço dos alimentos (SAMPAIO, 1982).

O período de contínua desestruturação dos direitos das famílias negras que conquistados no processo abolicionista converge com o modelo de concentração do audiovisual nos EUA e seus reflexos no mercado exibidor do Brasil com a chegada do cinema falado e os respectivos filmes com legendas, que excluem os analfabetos.

Os empresários de exibição carecem de novos investimentos para compra de equipamentos no meio da crise, e a tendência no país é de diminuição das salas na segunda metade dos anos de 1930 (FREIRE, 2013). Na cidade de Salvador há uma dinâmica fora dos padrões nacionais, no ano de 1930, o número de casas fica relativamente baixo, com apenas oito (LEAL; LEAL FILHO, 2015), mas na segunda metade dos anos de 1930 o culto às salas aumenta com restauração e abertura de novas casas por ação de empresários e religiosos locais, que sofisticam a estrutura e se adaptam para substituir a aparelhagem de som a disco por óptico. No ano de 1940, atinge-se o marco de um milhão e meio de espectadores nas 14 casas⁴⁷.

O símbolo desse período é o novo Jandaia, inaugurado na Baixa do Sapateiros, em 1934, controlado pelo sergipano radicado na Bahia, João Oliveira. A casa tinha capacidade para 2200 pessoas, distribuídas em

⁴⁶ A educação foi um fator que deixou pistas da permanência das linhas divisórias raciais até entre aqueles que defendiam cientificamente o racismo como residual e individual no Brasil. Foi o caso da pesquisa do norte-americano da Escola de Chicago, Donald Pierson (1971), relativa à sua passagem em Salvador entre 1935 e 1937.

⁴⁷ Jornal *A Tarde*, 3 de abril de 1941, cf. LEAL; LEAL FILHO, 2015, p. 206.

quatro andares de concreto armado, revestidos por mármore e vitraux importados, sem, no entanto, abrir mão do acesso às classes populares, com setores mais baratos nas gerais e permissivo para “lixeiros, baleiros, sorveteiros, desocupados e até estudantes” (LEAL; LEAL FILHO, 2015, p. 52), o que nos leva a inferir que os homens negros continuavam a frequentar as salas, enquanto as suas filhas, irmãs, esposas ou mães se distanciam do hábito que inspirou as *melindrosas*.

Também há cinemas exclusivos aos setores populares, como Cinema São Joaquim, na região portuária, nas cercanias da grande feira popular de Água de Meninos, ao lado do Colégio de Órfãos São Joaquim, o mesmo onde Manuel Querino ofertava aulas. Lá era possível assistir a fitas depois de exibidas nas salas de “primeira linha”, em um espaço de madeira improvisado, semelhante a um circo (Ibidem).

No alta da escarpa, paralelamente à feira, situa-se a região entre a Soledade, a Lapinha e a Liberdade. Nesse último, que seria conhecido como um dos maiores e mais importantes bairros negros do mundo, foi aberto um cinema em 1937, a fim de suprir a busca por divertimento frente à expansão demográfica. Era tanta gente na região, sem caber nos cortiços dos sobrados coloniais do Centro⁴⁸, que no mesmo ano de inauguração do cinema surge a invasão de Corta Braço (atual Pero Vaz), um marco inaugural da luta por moradia em Salvador até os dias atuais.

Além de arrecadar dinheiro, o hábito molda o comportamento, a moral e os costumes dos setores populares, o que instigou a Igreja Católica a entrar no ramo da exibição por meio da Congregação Mariana de São Luiz da Comunidade Franciscana. Ela se aproveitou do poder no mercado imobiliário local para investir em pontos comerciais, inaugurando, no ano 1932, a Casa Santo Antônio, o Cine Excelsior na Praça da Sé em 1935 e, no ano de 1937, a União Operária de São Francisco na Piedade (Ibidem).

⁴⁸ O realismo socialista está presente no romance *Corta Braço* (1955), de Ariovaldo Matos, constituindo uma leitura sobre esse período na cidade a partir do Cortiço 23, no Centro Histórico, para onde parte dos moradores se desloca para formar a comunidade com ajuda do Partido Comunista do Brasil (PCB), cf. Matos (1988).

As salas estão em sintonia com o estímulo do Vaticano à produção⁴⁹ e os EUA, onde lideranças católicas se mobilizaram para interceder e até paralisar o perfil das narrativas que transgredem a moral cristã⁵⁰, enquanto no Rio de Janeiro dois pontos se cruzam: a censura e o incentivo à produção com o recorte educacional⁵¹. O ímpeto baiano é, porém, arrefecido quando o responsável por coordenar as ações, o Frei Hildebrando Kruthaups, passa a ser perseguido por causa de sua nacionalidade alemã durante a Segunda Guerra Mundial (SANTOS, 2016).

A importância da exibição foi alvo da Frente Negra Brasileira, uma organização que pautava a desigualdade racial no país em um período em que falar de raça e racismo era ainda mais rechaçado. Na sua curta passagem por Salvador, entre 1932 e 1933, a frente chegou a aglutinar comícios com 3 mil pessoas nas ruas, além de realizar diversas ações formativas, recreativas e culturais, como a exibição de filmes inéditos (BARCELAR, 1996).

Discorrerei mais sobre a Frente e o seu contexto no capítulo sobre Teotônio da Silva, mas é fato que o hábito de assistir a filmes era reconhecido como algo importante entre irmãos e irmãs de cor, tanto em Salvador quanto em São Paulo, onde a segregação é denunciada sob a proteção de um pseudônimo – “Rajovia” – em uma carta endereçada a um homem branco defensor da ideia de inexistência do preconceito de cor no país: “- *E um cinema, lá do lados do Arouche que não tolerava o ingresso*

⁴⁹ A Organização Internacional Católica do Cinema (OCIC) surgiu em 1928, estimulada pelas discussões da Liga das Nações, ocorridas em 1926, em Paris, que contou com apoio oficial do Papa Pio XI em 1934 (SANTOS, 2016, p. 62-64).

⁵⁰ A Legião da Decência foi um movimento católico que ameaçou boicotar filmes de Hollywood considerados imorais e controlados por judeus. Foi nesse momento que foi firmado, em 1934, o Código de Produção, que impedia, entre outras coisas, danças que representassem ações sexuais e outros movimentos indecentes (WU, 2012, p. 146-150).

⁵¹ O Brasil filiou-se em 1939 à OCIC por meio do Secretariado do Cinema e Ação Católica Brasileira, depois transformado em Departamento de Cinema e Teatro. Os seus líderes passaram a atuar diretamente na regulação, seja na censura ou na produção com ênfase na educação, desde Governo o Vargas, indo até 1950, quando foi extinto, passando a se concentrar na censura por meio do Serviço de Informações Cinematográficas, reconhecido pela Confederação Nacional dos Bispos do Brasil em 1957 (CNBB), a partir do qual se iniciou um novo ciclo voltado à formação (SANTOS, 2016, p. 65-83).

do irmão negro?”, publicada na 12ª edição do jornal *A Voz da Raça*, em 1933.⁵²

Diante de tais aspirações e dificuldades, comprar um projetor não era nada de outro mundo caso um grupo se juntasse ou mesmo um indivíduo mais abonado tivesse interesse, o custo saía no valor de um carro⁵³. Fica então uma pergunta no ar: como as empresas estadunidenses que controlavam o ramo a partir da distribuição pensaram na possibilidade de repetir no Brasil algo parecido ao que aconteceu por lá?

O ciclo conhecido como *race movies* para BOWSER e SPENCE (2003) tem o seus primeiros rastros em 1909, em Baltimore, no estado de Maryland no Sul dos Estados Unidos, já se tem notícias de casas de teatro e cinema voltadas para pessoas negras em resposta às leis de segregação, que destinavam salas precarizadas, assentos e horários mal localizados e até preços abusivos aos espectadores negros. Ainda no Sul, os projetores portáteis serviam nas zonas menos urbanizadas como contrapartida à repressão da construção de salas próprias, com atentados a esses espaços ou leis que proibiam o seu funcionamento. No Norte, o mercado tornou-se dinâmico em cidades como Chicago, onde os novos hábitos urbanos levavam as pessoas negras a gastarem, em 1919, mais da metade do dinheiro voltado ao entretenimento em salas de cinema.

O controle na exibição foi uma chave para a iniciativa complementar de produzir os próprios filmes, liderada⁵⁴ por cerca de 40 filmes do diretor e produto, Oscar Devereaux Micheaux (1884 -1951). Influenciado Booker T. Washington⁵⁵, Micheaux foi um pequeno agricultor e

⁵² Disponível em <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em 05.02.2018

⁵³ FREIRE (2013, p. 43) resgata um depoimento elucidativo de José J. Barros sobre a facilidade para adquirir a projeção na Sessão Técnica de Cine Magazine: “Já existem no mercado marcas de aparelhos, oferecidos por firmas de grande idoneidade, que cuidaram com especial carinho de organizar equipamentos apropriados para pequenas salas por preços absolutamente razoáveis, por menos do que o custo de um automóvel Ford de segunda mão, e em condições de tanta suavidade que mais seria de causar suspeita”.

⁵⁴ O diretor e roteirista pioneiro foi Willian Foster, com *The Railroad Porter* (1912). Ele tentou montar seu próprio estúdio, mas sua trajetória é marcada pela parceria pouco frutífera com uma empresa interessada na capacidade de consumo dos negros que ocupavam a faixa econômica mais visada (GANES, 2003).

⁵⁵ Os escritos de Booker T. Washington também eram acessados no Brasil e particularmente em Salvador por gente como Manuel Querino (GLEDHILL, 2018)

romancista que vendia livros de porta em porta quando almejou realizar o mesmo processo com os filmes que desejava filmar⁵⁶. A sua obra icônica, *Dentro de Nossas Portas* (1920), traz a violência impetrada à população negra como fundante do país e apresenta uma proposta de superação liderada por uma mulher, Sylvia, que arrecada fundos para fomentar a educação dos seus semelhantes e encontra no casamento a dignidade frente a um passado familiar desestruturado.⁵⁷

No geral, os seus filmes foram produzidos com poucos recursos e se passam com protagonistas da classe média permeados por uma ideologia da elevação⁵⁸, vivendo no caminho intermediário entre a cobiça e a acomodação, com planos que se aproveitam da fragilidade dos recursos disponíveis para exprimir um realismo singular no cinema mudo. Ao contrário de mera assimilação, tais ideias representam um movimento de luta complexo, que interpreta internamente a comunidade negra, os seus conflitos e as suas aspirações (GREEN, 2003).

Será que membros da Frente Negra Brasileira também não pensaram, além de exhibir, produzir os seus próprios filmes? Nem mesmo em São Paulo, onde tinha como alicerce uma imprensa sistemática própria, além de muitas famílias com relativo capital e capacidade de consumo no eixo econômico do país? Responder essa pergunta passa por responder quais eram as condições para se fazer filmes no Brasil e em Salvador e, de tabela, a forma pela qual essas narrativas concebiam o povo negro.

A produção nacional estava em baixa quando o Estado passou a se interessar mais no assunto na década de 1930. Sem a perspectiva de incorporar o cinema ao eixo de desenvolvimento da indústria nacional, o

⁵⁶ Micheaux recebeu uma proposta para ceder os direitos autorais de um dos seus romances, *The Homesteader* (1918), mas não topou o acordo. Conseguiu angariar recursos com acionistas, na maioria brancos, e lançou obra homônima ao livro em 1919. Curiosamente, a proposta inicial foi do negro George Johnson, responsável pela primeira grande companhia dos *race movies*, a Lincon Motion Pictures Company, de Los Angeles (GANES, 2003).

⁵⁷ Uma situação curiosa é que Conrad (James D. Ruddin), um dos personagens do filme, é um vendedor de prestígio que costuma viajar para o Canadá e para o Brasil.

⁵⁸ A ideologia da elevação tem raízes protestantes e propaga uma missão civilizatória para aqueles que ascenderam de erguer os demais frente ao atraso enraizado em suas almas por causa escravização. Essa missão se dá por meio de famílias tradicionais, dedicadas ao trabalho e avessas aos vícios do álcool e dos jogos (GANES, 2003).

horizonte era utilizá-lo com um viés educativo para fortalecer uma identidade nacional que fincasse o pacto político e econômico da Revolução de 30. Foram, então, adotadas três vertentes regulatórias primordiais entre 1931 e 1945: produção estatal de conteúdo com fins de propaganda e educação; tarifas alfandegárias para barateamento dos filmes virgens; reservas na exibição, conhecidas como cotas nas telas (SIMIS, 2008).

A exibição estava sob propriedade dos empresários nacionais que preferiam manter inalterado o modelo acordado com as distribuidoras estrangeiras a ter que conceder brechas para os seus patrícios crescerem na produção. O máximo obtido na primeira fase das cotas, no ano de 1934, foi destinado a curtas de 100 metros lineares de fitas, com cerca de quatro minutos de duração. Mesmo não cumprindo a regra na maioria das salas, o filão impulsiona a produção e leva a criação de uma distribuidora nacional a fim de averiguar a fiscalização e impedir o rebaixamento dos preços do conteúdo nacional (SIMIS, 2008).

A prática quase amadora de fazer um documentário e revender às pessoas envolvidas ou interessadas no tema, a cavação, ainda permanece como regra. A maior empresa com status profissional, o Studio Cinédia, é dotada de estrutura de gravação, montagem e revelação e tem como principal cliente o poder público (SIMIS, 2008). É um dos seus funcionários, o operador de som de família lusitana, Moarcir Fenelons, que vendia as ações de porta em porta para fazer películas baratas e de roteiro simples, até ser um dos fundadores da Atlântida, companhia cinematográfica com foco nas chanchadas, que aproveita a expansão das cotas para a produção de longa metragens em 1945.⁵⁹

Independentemente do conteúdo das narrativas e de sua abordagem racial, a questão aqui é assinalar que o ingresso na produção não era um comércio atrativo nem requisitava muito dinheiro ou especialização profissional. Caso alguém se interessasse em abrir um

⁵⁹ Cada sala deveria exibir no mínimo três longas nacionais por anos, mas a fiscalização tinha pouca eficácia fora das capitais do estado do Rio de Janeiro e de São Paulo (Ibid.).

negócio, bastava o reconhecimento dos governos, ou o apoio de pequenos investidores, para desenvolver

Ainda assim, um fazer que parece simples pouco traz notícias de pessoas negras controlando de forma patrimonial ou artística iniciativas para fins comerciais, educativos ou culturais. Nem por isso foram pessoas amorfas no cenário. Veja Cajado Filho, cenógrafo e roteirista em mais de 40 longa metragens entre os anos 1940 e 1950, chegou a dirigir quatro deles: *Todos por Um* (1948), *O Falso Detetive* (1950), *O Espetáculo Continua* (1958) e *Aí Vem Alegria* (1959), segundo Carvalho (2006). Faltam cópias para analisar com precisão as narrativas e uma provável subjetividade negra, mas o fato é que um dos colegas da época, o diretor Carlos Manga, admite que ele foi o mais completo entre os pares, a ponto de lhe caber o posto de “pai das chanchadas”⁶⁰, mesmo sem ter as mesmas oportunidades e carregando o ressentimento do racismo. De qualquer modo, ele deixou no roteiro e na direção marcas comuns ao gênero, como

a sorte como fator de distinção dos personagens, a representação do mundo do espetáculo por meio da paródia, a carnavalização a partir do jogo de máscaras e disfarces, a esculhambação da alta cultura, os esquemas polarizados com mocinhos e vilões, a introdução de números musicais, a oposição entre o campo e a cidade, a malandragem, etc. (CARVALHO, 2006, p. 57)

Cajado é a demonstração de como a ausência de pessoas negras significa a perda de um talento que vai persistir por muitos anos no audiovisual brasileiro que não se explicações dentro de uma lógica da economia política tradicional, sem a adição do racismo e conceitos correlatos como genocídio e dissimulação, responsáveis por estabelecer barreiras no acesso à produção que atrofiam a indústria nacional.

Estancada a presença negra, o ímpeto da produção nacional continua a ser pequeno, mais ainda em Salvador, onde são raras as películas filmadas entre os anos de 1930 e 1940. É quando tem início a trajetória de Alexandre Robatto Filho, criado no interior, no cinema do pai,

⁶⁰ STAM (2007, p. 146).

que era dentista. Ele usava as horas vagas para fazer o primeiro curta de 8 mm sobre a aplicação da vacina contra a tuberculose e depois documentários de zootecnia vinculados ao trabalho no serviço público.⁶¹

A cavação não chega a ser presente no Rio de Janeiro e São Paulo. Robatto vai persistir no *hobby* como modelo de produção até os anos 1970, sendo a parte mais vigorosa de produção realizada entre 1940 e 1950, em 35mm, quando deixa as marcas da sua contribuição, na maioria expressões da cultura negra do Recôncavo⁶², inclusive o mais conhecido, *Vadiação* (1954), uma roda de capoeira conduzida por Mestre Pastinha⁶³, que sai das ruas e vai para dentro de um estúdio.

Tal olhar sobre a cultura negra, vindo de um branco como Robatto, também foi pioneiro na sina local de não alcançar ou não impactar o circuito comercial. Os dilemas da representação negra no espectador são mais palpáveis nos filmes hollywoodianos, como o *Cantor de Jazz* (GROSLAND, 1927), o primeiro filme falado, com estreia em Salvador no Cine Glória em 1930. O roteiro segue os passos de um judeu pobre que briga com a família e tenta a sorte como cantor, pintando o rosto de preto. A narrativa não ridiculariza pessoas negras, não disfarça nem mesmo utiliza recursos humorísticos na interpretação do protagonista e chega até a abrir uma possibilidade de solidariedade entre judeus e negros.

Tudo bem. Desde o nascedouro do cinema personagens estereotipados incomodam a comunidade negra nos EUA. O *Cantor de Jazz* é, porém, um caso clássico de como a categoria estereótipo é limitada para interpretar a complexidade das narrativas. Independentemente da pressão e dos acordos por uma representação que gere menos

⁶¹ SETARO (2011).

⁶² Vale mencionar obras destacadas no projeto de restauração da filmografia de Robatto, coordenado por Petros, da Iglu Filmes: *Aconteceu na Bahia nº 1 Senhor dos Navegantes* (1947); *Aconteceu na Bahia nº 2 Festa do Bonfim* (1947); *Santo Amaro - Recôncavo Baiano* (1953); e *Xaréu* (1954), uma prática de pescaria desenvolvida por recém-libertos e retratada também em *Barravento* (ROCHA, 1962).

⁶³ Mestre Pastinha (1889-1981) é o nome pelo qual ficou conhecido o capoeirista brasileiro chamado Vicente Joaquim Ferreira Pastinha, nascido e falecido em Salvador. Filho de um espanhol e de uma mulher negra, ex-praticante de futebol e esgrima, além de garimpeiro e alfaiate, foi considerado o mais perfeito entre os lutadores da capoeira angola. Em 1910, ele criou a primeira escola de capoeira do Brasil e, em 1966, integrou a delegação brasileira presente no primeiro Festival Mundial de Arte Negra, em Dacar (LOPES, 2011).

desconforto na subjetividade do público quanto à dignidade dos personagens, uma parte fundamental do jogo está no controle patrimonial e artísticos das obras.

O *Cantor de Jazz* é melhor interpretado ao se levar em consideração os conceitos de Abdias do Nascimento (1986) de *infiltração e bastardização*, aqui resumidos na ideia de expropriação cultural, ou seja, o reconhecimento da existência de uma forma cultural que é julgada inferior e, ao mesmo tempo, é desconfigurada de tal forma que se torna irreconhecível enquanto expressão dos subalternizados, além de não distribuir o controle dos direitos autorais, artísticos ou patrimoniais.

Os canais dessa tática sofisticada pelas elites brasileiras parecem ter sido subestimados pela Associação Nacional para o Avanço das Pessoas de Cor (NAACP), em 1942, quando firmou o acordo que pôs por terra o já cambaleante ciclo do cinema negro⁶⁴. Esse acordo era uma estratégia alinhada com os principais intelectuais e ativista negros da época, inclusive W. E. Du Bois⁶⁵, talvez sem saber que filmes imorais ou racistas se reciclam e voltam, cedo ou tarde.

O filme inaugural do cinema falado, o *Cantor de Jazz*, também é chave para pensar as relações entre indústria fonográfica e cinematográfica e a população negra no Brasil. Tal conjunção se faz presente no samba, que ascende com a chegada do rádio e vai servir de base da trilha sonora e narrativa das chanchadas e musicais na década de 1930 que “favoreciam estrelas brancas e uma estética branca, enquanto incluíam ocasionais negros e mulatos em papéis secundários ou de fundo” (STAM, 2007, p. 128). Foi assim que *Favela dos meus amores* (MAURO,

⁶⁴ Algumas respostas podem estar no fato de os *race movies* não obterem controle sobre a propriedade intelectual dos equipamentos, muito menos do seu próprio mercado interno. Nas suas salas, boa parte da programação continuou a ser de filmes dos brancos. Os filmes dos seus diretores, por sua vez, precisaram também de salas controladas por brancos, nem que fosse para exibirem na matinê, mas passaram a ser questionados na comunidade negra. Jane Gaines (2003), por exemplo, revela críticas da juventude negra comunista às recorrentes distinções entre pretos de pele clara e pretos de pele escura nos filmes de Micheaux por representarem, em sua concepção, uma fragmentação das lutas de classe e raça.

⁶⁵ Nas coletâneas com correspondências de Du Bois é possível encontrar uma carta de 1941 apoiando os acordos com Hollywood para dispensar a utilização de estereótipos nos filmes.

1935), longa de notória recepção entre o público e os intelectuais, traz à cena locais onde muitas pessoas negras moravam devido as remoções no centro do Rio, e a chegada de nordestinos, principalmente baianos.⁶⁶

A Bahia, ou melhor, as baianas, fazem parte de um episódio central nessa junção entre a música e o cinema, dessa vez associada aos interesses geopolíticos e comerciais dos EUA. A história começa com a fotografia, no fim do século XIX e início do século XX, quando os retratos de mulheres africanas nas ruas da Bahia passaram a circular pelo mundo como cartões postais, e crianças brancas eram vestidas dessa forma para tirar fotos (SANTOS, 2014). Além disso, no ano de 1930, Dorival Caymmi grava “O que é que baiana tem?”, uma canção sobre uma “baiana”, perfil de mulher primordialmente preta, comum nas ruas de Salvador, com vestimentas e adereços associados às religiões de matriz africana, que se populariza no Rio de Janeiro nas levas migratórias, fugindo, em direção ao Rio de Janeiro, da crise e da repressão na Bahia, no último quarto do século XIX. Foram mulheres assim vestidas, como Tia Ciata, que deram o lastro para a comida e o samba se espalharem no início do século XX.⁶⁷

Já a fama no cinema se deu com a interpretação de Carmem Miranda, uma branca portuguesa de olhos azuis, radicada no Rio de Janeiro, que se fantasiava de baiana, com a cabeça com torso ou um balaio de frutas, seguida por colares exuberantes e vestidos brancos ou coloridos. A primeira aparição da personagem com a música ocorreu por acaso no longa nacional *Banana da Terra* (COSTA, 1938), distribuído pela principal major em atuação no país, a Metro-Goldwin, pois o autor inicial das canções, Ary Barroso, recusou o contrato de cessão dos direitos de exploração de músicas como “Baixa dos Sapateiros” e “Boneca de Piche”,

⁶⁶ A primeira utilização do termo favela foi no Morro da Providência, ocupado por ex-combatentes da Guerra do Paraguai.

⁶⁷ Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata (1854-1924), nasceu em Santo Amaro-BA e foi iniciada no candomblé como filha de Oxum ainda em Salvador. Radicou-se no Rio de Janeiro e tornou-se mãe-pequena do terreiro de João Alabá. Foi uma liderança da “Pequena África”, comunidade de africanos e afro-brasileiros que se reunia na sua casa, como sambistas pioneiros como Sinhô, Donga, João da Baiana e Pixinguinha. No local especula-se ter sido composto “Pelo telefone”, o primeiro samba a receber registro autoral. Ciata é uma variante de Aycha, antropônimo feminino de origem árabe e corrente na antiga Guiné Portuguesa, um vestígio da existência de uma comunidade islâmica em meio à comunidade afro-baiana (LOPES, 2011).

onde Carmem estaria fantasiada de uma nega maluca, um *black face*, em um cenário que remetia a uma senzala (CASTRO, 2005).

Foi então que Caymmi, um mulato, como se dizia antigamente, um compositor sem posses, recém-saído da Bahia para o Rio de Janeiro, com 24 anos, topou a cessão da canção por um preço mais barato. Viu nos anos seguintes Carmem Miranda ficar famosa com variações da personagem em 15 filmes hollywoodianos⁶⁸ que a tornaram vedete da “Política de Boa Vizinhança” dos EUA na América Latina e a brasileira mais famosa do século XX.⁶⁹

Mais do que um estereótipo, o primordial é compreender como expropriação o episódio e os negócios em torno das personagens de Carmen Miranda, e como eles se adequam ao projeto de democracia racial: um retrato da Bahia ou do Brasil onde negros e brancos se fundem e formam uma coisa só e sorridente, sem precisar que os negros tenham uma posição de protagonismo econômico ou político e, melhor ainda, sem precisar aparecer muito nas formas simbólicas, podem ser representados por uma pessoa branca e o seu respectivo ponto de vista.

Todavia, é engano achar que pessoas e culturas que sobrevivem ao genocídio estavam deixando tudo acontecer por ignorância. O que estava em jogo no jogo desigual era manter vivo o corpo e o legado africano. O próprio Caymmi se transformaria em um pilar da música moderna brasileira ao influenciar as reformulações no samba e o surgimento de movimentos como a Bossa Nova e o Tropicalismo. Já as sacerdotisas tornam-se ícones da emancipação feminina na escrita da antropóloga

⁶⁸ No longa *A era do rádio* (ALLEN, 1987), a cantoria de Carmem se apresenta como um dos retratos dos anos de 1940 nos EUA, em uma cena em que uma mulher tenta imitar os seus trejeitos. O crítico baiano Walter da Silveira (1943) foi cético com a personagem após assistir *Aconteceu em Havana* (LANG, 1941, p. 83), em uma opinião publicada no jornal *O Itapira*, em 1943: “É triste ver como a Senhora Carmem Miranda está desacreditando o samba e o traje típico das nossas baianas”.

⁶⁹ Em razão do contrato de exclusividade com a companhia Fox, ela coloca a sua irmã, Aurora Miranda, como uma “sósia” para encenar a canção “Os quindins de Iaiá”, na animação de Walt Disney de *The Three Caballeros* (1944), traduzida no Brasil com o título de *Você já foi à Bahia*, estrelada pelo Pato Donald e o amigo Zé Carioca (CASTRO, 2005).

norte-americana, Ruth Landes (1947), e alcançam a Lei de Liberdade aos Cultos Religiosos em 1938, diminuindo a perseguição às suas casas.⁷⁰

O mito estava integrado ao projeto de Estado em um período que a identidade nacional se moldava com a ajuda do rádio, do cinema, dos jornais e das revistas. No cinema, por mais que tentassem esconder o negro e a sua cultura, essa tentativa ficava mais difícil em um momento em que as salas ainda continuavam a prescindir de nossa presença. Nessa toada, atores e atrizes abriram uma brecha para alcançar o reconhecimento, como foi o caso de Sebastião Bernardes de Souza Prata, mais conhecido como Grande Otelo.

Otelo está no panteão dos atores nacionais nos 117 filmes em que aparece, na maioria de ficção e alguns documentários. Filho de família pobre do interior de Minas Gerais, ele faz números no circo desde pequeno até ser entregue a um casal que o cria e o matricula em escolas de elite em São Paulo, o que facilitou a associação entre sua genialidade e o conhecimento formal, principalmente em línguas estrangeiras. Desde criança ele vê nos papéis cômicos uma forma de sobrevivência. Torna-se estrela de teatro, cassinos e musicais em muitos espaços onde negros não entravam nem na plateia, sem precisar de uma lei que os proibisse. Seu talento bruto e refinado o fez também ingressar na música como compositor e cantor, além de participar de programas de rádio (CABRAL, 2007).

No cinema, Grande Otelo começa com papéis secundários em chanchadas e musicais. A sua vida serve de inspiração no roteiro de *Moleque Tião* (BURLE, 1943), um dos raros filmes onde ocupa o papel principal, algo no mínimo anacrônico para quem foi considerado o maior ator da América Latina, comparado a astros de Hollywood como Charles Chaplin e Mickey Rooney por ninguém mais, ninguém menos, do que Orson Welles (CABRAL, 2007), um cânone da arte cinematográfica. Otelo tinha o hábito de influenciar o roteiro ao falar e também ao interpretar o

⁷⁰ A denúncia à repressão aos cultos afro-brasileiros está presente em longas como *Bahia de Todos os Santos* (TRIGUEIRINHO, 1961), *Tenda dos Milagres* (SANTOS, 1979) e *Jubiabá* (SANTOS, 1987).

malandro, o assexuado, o serviçal, o travestido. O meu olhar enxerga na sua Arkhé um jogo de distanciamento brechtiano, um absurdo tão perceptível que a subalternidade se torna subversão e impulso para o questionamento sobre si típico daqueles que transformam a dor em sublimação por meio do riso.

Nem por isso a sua presença está deslocada da dissimulação e da expropriação racial, tanto por receber pouco dinheiro ao longo da vida quanto por encenar papéis que, na maioria das vezes, escondem o Véu da Raça. Não parava de trabalhar à noite nos casinos durante os dias das filmagens. O afago era os aplausos e algum dinheiro para ajudar a sustentar os filhos e o alcoolismo daqueles que buscam fugir do olhar e das mãos do outro sobre si. Ainda assim, ele sobreviveu ao apagamento até hoje vivido por seus colegas de cor nas chanchadas, como Déo Maia, Vera Regina, Nilo Chagas, Chocolate, Blecaute, Príncipe Pretinho e Colé. Mesmo sem ser o protagonista, o público lotava as salas nas obras em que estava presente e não poderia ser diferente em Salvador. Só para ter uma ideia, *Segura essa mulher* (MACEDO, 1946)⁷¹ já tinha arrastado mais de 156 mil pessoas no Guarani, no Jandaia e no Pax.⁷²

Na passagem para um novo cinema nacional Grande Otelo está em *Também Somos Irmãos* (BURLE, 1949), filme em que o racismo é denunciado sem comover a crítica e o mercado de exibição. Nessa película ele contracena com Ruth de Souza, atriz que retorna ao Brasil após passagem nos EUA na Academia Nacional de Teatro e na faculdade de Howard⁷³. Ruth também é originária do Teatro Experimental do Negro (TEN), um grupo liderado por Abdias do Nascimento que inicia suas atividades em 1944, com um corpo de atores, atrizes e diretores negros, raro nas casas de espetáculo do país. No afã, estende suas ações em convenções, manifestos e as páginas do jornal *Quilombo* (1948-1950), o

⁷¹ Na crítica ao filme, Vinicius de Moraes realça que “Grande Otelo, que eu considero o nosso melhor ator em qualquer terreno... Faz uma ponta fraca, sem oportunidades”. Disponível em: <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/es/cine/segura-esta-mulher>>. Acesso em 28 fev. 2019.

⁷² Segundo o jornal *A Tarde*, de 30 de dezembro de 1946, cf. LEAL; LEAL FILHO (2011).

⁷³ Universidade fundada em 1867 voltada prioritariamente à formação de afro-americanos.

principal registro da imprensa negra no combate ao mito da democracia racial nesse período⁷⁴ com a contribuição editorial do intelectual e pesquisador Guerreiro Ramos, responsável por formular um ideal de nacionalidade que conjuga o decolonialismo e anti-racismo nos anos de 1940 e 1950.

São ideias contemporâneas do cinema novo iniciado nas obras de Nelson Pereira dos Santos: *Rio 40 Graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957). Nas duas o cotidiano de desigualdade dos residentes nas favelas e áreas populares do subúrbios são acompanhados por personagens negros à frente das narrativas. *Rio Zona Norte* tem a trilha sonora de Zé Ketti, e a estrela de Grande Otelo no papel principal de Espírito, um compositor que o nome sequer é mencionado nos seus sucessos: “...o filme inteiro é apresentado como produto de sua consciência. Todos os recursos cinematográficos e narrativos (primeiros-planos, narração em off, comentário musical) levam à identificação do espectador com ele” (STAM, 2007, p. 243).

Nesta metáfora das relações da população negra com suas expressões artísticas, Noel Carvalho (2005, p. 125) enxerga uma “ruptura que significou um conjunto de filmes que tiraram o negro dos papéis estereotipados tradicionais, colocando-os como protagonistas das histórias”. Otelo é o abre alas para uma geração de atores e atrizes negras que viria pela frente oriunda ou influenciada pelo TEN, que teve o seu talento internacionalmente reconhecido nas lentes de um francês, Marcel Camus, diretor de *Orfeu Negro* (1959), um musical onde a favela, a festa, os amores e a tragédia estão em corpos que fazem as câmeras se movimentarem a fim de traduzir a vitalidade das rodas de capoeira e dos passistas de samba.

No filme, Léa Garcia, também originária do TEN, faz do seu papel como coadjuvante o mais convincente do elenco, e chegou à segunda posição na Palma de Ouro como melhor atriz em Cannes, seguindo os

⁷⁴ Noel Carvalho (2005, p.33) também aponta outros veículos de tiragem ainda mais incostante na época: *Senzala*, *Alvorada*, *União*, *Mundo Novo*, *Redenção*, *A Voz da Negritude*, *O Novo Horizonte*, *Notícias de Ébano*, *O Mutirão*, *Hífen*, *Niger* e *Nosso Jornal*.

passos de Ruth de Souza, a primeira brasileira indicada a um prêmio internacional de melhor atriz, o Leão de Ouro de Veneza, por sua participação em *Sinha Moça* (PAYNE, 1954).

Joel Zito (Informação oral, 2018) me alerta, mais ou menos com essas palavras: “Depois de *Orfeu* o cinema brasileiro se tocou que para chegar ao sucesso nós deveríamos estar à frente das narrativas, caso contrário, poderiam continuar por muito tempo falando apenas entre eles”⁷⁵. O recado parece ter sido recebido na velha província da Bahia, quando a forma cultural negra está presente nas narrativas e no corpo de atores e atrizes negros no seu ciclo mais importante.

⁷⁵ *Orfeu* foi premiado como melhor filme no Festival de Cannes e melhor filme estrangeiro no Oscar.

CAPÍTULO 6 - O autor, ator, sai das ruas e irrompe a tela (1950-1968)

A colonial e moderna cidade negra vai se deparar nas décadas de 1950 e 1960 com a dinamização do parque exibidor. São diversas as inaugurações e reformas que a atualizam de acordo com as tecnologias disponíveis na época, como o ar-condicionado e as imagens coloridas, segundo levantamento de Leal e Leal Filho (2015). Novas salas aparecem em bairros de classe média mais distantes como o Rio Vermelho e Itapagipe, bem como em bairros populares, nem tão longes, como Engenho Velho de Brotas, Liberdade, Uruguai e, principalmente, a Cidade Nova, onde o Cinema Mercúrio tinha capacidade para 580 pessoas.⁷⁶

No centro as grandes salas se atualizam, como o Cine Guarany, o Tupy, o Jandaia, o Pax e o Cine Popular. Nesses locais os setores e horários mais baratos eram brechas para o corpo negro enfrentar a sanha embranquecedora. Vinham dos bairros populares nos arredores, tão perto que, se faltasse dinheiro para o bonde, não era de todo mal uma caminhada do Pilar, Federação, Cosme de Farias ou Garcia até a Baixa dos Sapateiros em um dia de lazer, ou na volta para casa, após a cerveja do fim da tarde. Já outras comunidades negras continuavam encravadas no centro, como o Tororó, a Preguiça, a Ladeira da Montanha, a Conceição da Praia e o Pelourinho.

A curva crescente das salas é convergente com o mercado exibidor nacional, que chega ao seu ápice no fim da década de 1950⁷⁷, e com o período de dinamização da economia local, marcado pelos investimentos oriundos da indústria petrolífera a partir da inauguração da Refinaria Landolfo Alves-Mataripe, em 1950. Nesse contexto, gente que conquistara a liberdade em trabalhos autônomos como carroceiro, ferreiro, marceneiro, carregador, alfaiate e vendedor de comida vai servir de mão-de-obra à

⁷⁶ A rua do antigo Cinema Mercúrio, a Sá Nunes, na Cidade Nova, fica a 2,5 km da Baixa dos Sapateiros. No caminho estava a antiga rodoviária e a tradicional Feira da Sete Portas. Apesar de hoje ser uma região de mobilidade prejudicada, principalmente para pedestres, na época ela integrava a dinâmica do centro da cidade.

⁷⁷ A curva crescente é desde o pós-guerra mundial (1945), quando o país tinha cerca de 1500 salas de cinema. No fim dos anos 1950 uma atualização das fontes primárias disponíveis aponta 3500 cinemas ou cineteatros (FREIRE; ZAPATA, 2011).

indústria e aos novos serviços. Inicia-se, assim, um ciclo de atualização das desigualdades raciais nas relações de trabalho na capital de um estado onde 71,7% da força de trabalho era negra, tendo este contingente altas taxas de analfabetismo – 84% entre pretos e 76% entre pardos – em 1950 (BAIRROS, 1988).

As assimetrias e o pulso da capital do Estado são descritos e analisados pelo geógrafo Milton Santos em 1957:

Durante o dia, esse centro, verdadeiro nós de comunicações, anima-se com a passagem de milhares de veículos de todos os tipos e idades, angustiosa e incessante circulação que dá, talvez, uma ideia exagerada do dinamismo próprio da cidade. A circulação dos baianos, também considerável, aumenta nos últimos momentos da tarde. Retoma uma certa animação durante a entrada e saída dos cinemas. Aliás, esse centro jamais fica inteiramente deserto, mesmo nas horas mortas. Se as casas novas são habitadas, as antigas abrigam uma população pobre. (SANTOS, 2008, p. 102-103)

Milton Santos realizou, com essa pesquisa, uma coleta de dados a fim compreender mais a fundo o perfil dessa população com base no bairro do Pelourinho, nome de um antigo largo voltado para o castigo e o assassinato de escravizados. Nessa época, famílias preferiam transformar sobrados centenários em cortiços insalubres a ter que residir nos vales mais distantes ou nas recentes invasões nas periferias, deficitárias de transporte e outros meios de subsistência.

Os habitantes, de maioria feminina, tinham o emprego doméstico em proporção superior à média da cidade: “na maior parte dos casos uma forma de subemprego, pois são admitidas com salários quase miseráveis, para obterem alimentação e alojamento” (SANTOS, 2008, p. 51,). Já a maioria dos homens tinha à disposição os biscates do trabalho autônomo, a atividade braçal no porto e, quem sabe, algum trocado em posições mais baixas no comércio formal ou na incipiente indústria.

No mesmo perímetro, o geógrafo encontrou outros endossos sobre o perfil social da época, com muitas pessoas oriundas de zonas rurais, com baixa escolaridade e relativa frequência às salas de cinema – uma média

de uma vez por semana. A frequência era comum às principais salas de exibição da cidade que ficavam nas fronteiras do Pelourinho: a rua Chile, a Baixa dos Sapateiros e a Avenida Sete (de Setembro), zonas de repartições públicas, residências luxuosas, firmas e um comércio em franco crescimento. Aí, no cair da tarde até a meia noite, os habitantes Pelourinho ficavam mais à vontade para se divertir com bilhetes mais baratos.

Na casa do meio século, desde que o cinema chegou a um dos principais portos do Atlântico Negro, um episódio é sintomático de como a inscrição em determinados hábitos de consumo fazem os subalternos negociarem as hierarquias de um sistema global e imporem limites à modernização desafricanizadora na cidade de Salvador.

O episódio em questão é a criação do bloco de carnaval Afoxés Filhos de Gandhi. Certa vez, Vavá Madeira, um trabalhador portuário, entrou em uma dessas salas no centro, no Cine Guarany, em frente à praça em homenagem ao poeta Castro Alves, e assistiu a *Gunga Din* (STEVENS, 1939), um misto de aventura e comédia contada a partir de três soldados ingleses em meio ao combate às forças de resistência imperialista. Era um filme de propaganda do império britânico com o intuito de justificar a repressão por parte das forças militares na Índia, que transforma um representante de uma raça dominada, o hindu Gunga Din, em um mártir imbecilizado que apoia os colonizadores contra nativos coléricos.

Vavá se apropriou da obra de acordo com seu contexto de enfrentamento à ordem e saiu do cinema com a ideia de utilizar no bloco de carnaval prestes a criar com amigos estivadores uma fantasia que fizesse referência a uma vestimenta comum dos hindus: o pano branco em volta do corpo e um turbante também branco na cabeça. Contudo, ao invés de um hindu submisso ao império, há referência a um líder do recente processo de libertação colonial da Índia, o pacifista Mahatman Gandhi. Nascia, assim, em 1949, o Afoxé Filhos de Gandhi⁷⁸, formado por estivadores e doqueiros, categorias com histórico de organização sindical

⁷⁸ Essa explicação está presente nos depoimentos dos criadores do bloco no documentário *Filhos de Gandhi* (2008), do diretor Lula Buarque de Hollanda.

e conflitos, mas ali com o objetivo principal de divertir-se ao som do ijexá, um ritmo que corresponde, nas suas origens, às saudações aos orixás dos terreiros de candomblé, em uma época em que divertir-se ainda era acompanhado por traumas das perseguições aos batuques e cânticos dos afoxés perseguidos desde a Primeira República (MORALES, 1988).

Histórias como a criação do Filhos de Gandhi confluíam com um público que desfruta de um momento em que as suas experiências de liberdade vão se defrontar com um Estado menos repressivo em função do intervalo democrático que vai de 1945 até 1964. Nesse período, o público negro ajuda a impulsionar uma fase áurea do cinema baiano, seja como consumidor, seja como fonte das tramas, e ousou ir além ao influenciar as narrativas como ator e atriz.

O mais notável deles é Antônio Sampaio, conhecido como Antônio Pitanga, nascido no dia 13 de julho de 1939, em um sobrado do Pelourinho. Pouco se sabe sobre o pai além do fato de que ele trabalhava em um posto de gasolina. Quem o criou sozinha foi a mãe, Maria da Natividade Sampaio, uma amiga de Risoleta desde pupileira, conforme veremos mais adiante. Ela já era empregada doméstica quando colocou o primogênito no Colégio de Órfãos de São Joaquim por causa da dificuldade de amenizar o seu espírito subversivo alimentado nas ruas, onde aprendeu capoeira com o Mestre Pastinha e a bater o baba, como os baianos apelidam o futebol amador. O menino parecia não ter muitas escolhas para o futuro profissional ou alguma outra forma de visibilidade naquela sociedade. O que vinha pela frente era aproveitado, sendo alfaiate, tipógrafo, carteiro e até jogador de ping-pong (tênis de mesa), o que o fez disputar inclusive torneios internacionais.

A arte de interpretar começa sem pretensões em um grupo de teatro amador na cidade baixa, até que um desconhecido interpela Antônio e sugere que ele faça um teste para um filme rodado na cidade. Era *Bahia de Todos os Santos* (1960), dirigido e roteirizado por um paulista abonado,

Tigueirinho Neto⁷⁹, responsável por trazer uma nova identidade a Antônio Sampaio.

A trama transcorre no Estado Novo e em torno de Tônio (Jurandir Pimentel), um pardo, filho de um branco que o abandonou na infância. A sua avó materna é a Mãe Sabina, uma ialorixá interpretada por Mãe Masu, que vê sua comunidade invadida por uma batida policial por cultuar religiões de matriz africana. Tônio chega logo depois do barracão ser destruído e pergunta a mãe se lhe fizeram algum mal, mas ela rejeita ajuda: “Vá embora. Seu pai também não era daqui”. É desse não lugar do negro de pele clara que gira a obra, um artifício que evita a solidariedade racial entre pessoas negras com diferentes tons de pele, mas com o mesmo papel de subalternidade nas hierarquias sociais e suas respectivas estatísticas.

Fora da família, Tônio vai se deparar com a solidariedade e o auto-reconhecimento negro com o amigo de atividades criminosas e bicos no porto, Pitanga, e a sua família, também macumbeira. O irmão de Pitanga, Pedro, é um estivador e líder sindicalista que deflagra uma greve. Nos conflitos um policial morre e os revoltosos são quase todos presos, “todos pretos, ou quase pretos, tratados como pretos”, mas cinco fogem do cárcere, entre eles Pitanga.

Tônio o ajuda a fugir da caçada do chefe da polícia. O que lhe resta no bolso é o dinheiro obtido de uma relação conjugal turbulenta com uma estrangeira (Lola Brah). A forma que ela utiliza para mantê-lo ao seu lado é a depreciação, abaixando a estima dele a ponto de ele não se imaginar livre para outros amores. Eles se recolhem em Cachoeira, ela paga a conta de um restaurante e o chama de “negro” em tom pejorativo. Depois, quando ele rejeita deitar-se com ela, a estrangeira profere: “Não nega mesmo sua raça, negro ordinário”.

É este o estopim para ele também fugir; porém, na volta a Salvador e a sua boêmia, é preso enquanto dançava em uma gafeira. Avisada por

⁷⁹ Trigueirinho era um filho de cafeicultores, que estudou cinema em Roma no frescor do neorealismo italiano e voltou ao Brasil para filmar seu único longa de baixo orçamento, financiado pelo Banco do Estado de São Paulo e com apoio do poder público local.

amigos, Mãe Sabina vai tentar lhe resgatar no batalhão, sendo humilhada pelo chefe. Ela abaixa a cabeça e ouve: “Vocês fazem essa cara de vítima, mas são um atraso para o país”. O pardo e a preta, o “sindicalista” e a mãe de santo, aqui se reencontram na mesma condição de subalternidade. São o Outro, a junção entre raça, classe e religião odiada pelas forças policiais.

No ápice do terror, chegam os batuques fazendo uma mediação com os Orixás para resolver o problema. O telefone toca, o chefe do batalhão atende e o seu superior pede a liberdade do menino, com a justificativa de que Tônio era menor de idade e já havia muitas crianças encarceradas e órfãs sem espaço nas celas. Para além de uma suposta consciência das autoridades, fica em aberto para interpretações a penetração do candomblé nas elites locais não negras e até mesmo a possibilidade de o superior ser o pai de Tônio.

É quando aparece um curto plano com crianças vestidas de branco, caminhando de cabeça baixa em uma fila. Há uma mistura de inocência e descartabilidade desses corpos, rumo a um destino sem futuro. Depois o filme corta para a ialorixá assinando a soltura do neto. Mais um corte e há uma paisagem panorâmica das palafitas, que denuncia a pobreza que ofusca o brilho do mar.

O enquadramento volta para a avó Sabrina. Ela tenta moldar o menino, lhe dá um tapa na cara e o leva de volta para a comunidade, onde a mãe o espera com uma doença agravada desde a notícia de sua prisão. Reestabelece-se na família sem, porém, deixar de cutucar um tabu: o conflito das mães negras com os filhos originários de relações (ou abusos?) interracialis com homens brancos.

Bahia de Todos os Santos é um filme atípico quanto à sua complexidade ao tratar os conflitos raciais⁸⁰, por, entre outras coisas, desconstruir o colorismo, algo rejeitado pelo personagem principal desta

⁸⁰ A falha de Trigueirinho, na leitura de Robert Stam (2007, p. 277), é ter ficado à frente do seu tempo ao tratar de raça, luta de classes, estado ditatorial e política sexual e trazer na construção narrativa um “realismo discreto, porém estilizado”, em confronto com a “teatralidade europeizada da Vera Cruz”.

tese, Luiz Orlando, como um marcador de desigualdades entre pessoas negras. No fim, é uma história cheia de potência para expor ao mundo a farsa da terra símbolo da alegria e do convívio amistoso entre as raças, que levou o filme a ter a participação em festivais internacionais bloqueada pelo governo brasileiro em período democrático (STAM, 2007). Também não foi tão bem acolhido pelas diversas elites locais na divulgação da exibição, talvez pelo argumento, talvez por não ser considerada uma obra feita por baianos. É pouco provável, porém, uma influência oriunda da fragilidade da *mise-en-scène*, ao se comparar com outros longas da sua geração, pois os críticos não costumam ser boas referências para o sucesso de um filme com o público.

Foi nesse papel secundário que Pitanga irrompeu nas telas com o seu repertório das ruas, da família, do candomblé de Mãe Meninha do Gantois, que passou a cuidar dele, e da capoeira de angola do mestre Pastinha. O segundo passo foi adentrar na Escola de Teatro da Universidade, onde o primeiro e único aluno negro era Mário Gusmão. Havia uma segregação que até mesmo alguém como Antônio Risério (1995), que volta e meia deixa cair o seu racismo mascarado⁸¹, concorda que o modelo capitaneado pelo reitor Edgard Santos foi envolto em uma perspectiva majoritariamente iluminista, indiferente à cultura africanizada das ruas da cidade. Os canais eram mais da curiosidade e da valorização estrangeira, tanto que o antropólogo Edison Carneiro não teve o seu projeto de Instituto Afro-Brasileiro aprovado, ficando a cargo do português Agostinho da Silva a fundação do Centro de Estudos Afro-Asiáticos (CEAO).

Legitimado no círculo elitista da cultura baiana, Pitanga faz a partir de então uma escala fulminante em clássicos do cinema moderno brasileiro, a começar por obras produzidas na Bahia e, principalmente, por baianos que tiveram na efervescência de um parque exibidor dinâmico a resposta inicial de que estavam em um caminho promissor. André Setaro

⁸¹ O racismo mascarado de Risério se evidencia em situações como o ataque aos movimentos negros e às ideias e condutas de Abdias do Nascimento em um artigo de 2017. O texto foi rebatido no mesmo jornal por Elisa Larkin Nascimento. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/01/1951558-diretora-do-ipeafro-rebate-criticas-de-antropologo-a-movimentos-negros.shtml>>. Acesso em: 26 fev. 2019.

(2010) utiliza o termo “Ciclo Baiano de Cinema” para representar esse curto e intenso período entre 1959 e 1965, quando a fixação por filmar na Bahia se soma a um conjunto de críticos e realizadores locais, que viria a confluir com o Cinema Novo.

Essa metodologia considera cinco filmes encenados por Pitanga: *Bahia de Todos os Santos* (TIGUEIRINHO NETO, 1960), *Barravento* (ROCHA, 1959), *A Grande Feira* (PIRES, 1961), *O Pagador de Promessas* (DUARTE, 1962) e *Sol Sobre a Lama* (1963), além de outros, como *Redenção* (SANTOS, 1959), *Tocaia no Asfalto* (SANTOS, 1962), e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (ROCHA, 1963).

O ciclo tem a confluência e a influência de Walter da Silveira, um crítico e cineclubista que trouxe o espírito modernizador que pairava no ar para formar uma geração. A sua ação partiu de um diagnóstico de Salvador comum às outras praças do país: havia o predomínio de obras com um padrão de narrativas e modelos estéticos do *mainstream* comercial hollywoodiano⁸², bem como um sistema de distribuição controlado por associados ou representantes diretos dessas produtoras, que vendiam as obras na lógica de pacotes e as repassavam a um parque exibidor de propriedade nacional, mas preocupado apenas com o lucro fácil, sem o espírito de construir uma indústria nacional⁸³ e articulado com uma imprensa mais voltada à divulgação das vedetes estrangeiras, pouco

⁸² As suas críticas às obras hollywoodianas não estão centradas na nacionalidade da produção, tanto é que foi adorador de Charles Chaplin, a quem dedicou um livro, *Imagem e roteiro em Charles Chaplin*, respondido por uma carta de agradecimento do próprio diretor, que não chegou a ser entregue pessoalmente a Walter, pois foi assinada, curiosamente, no mesmo dia do seu falecimento, no dia 5 de novembro de 1970. Disponível em. <<http://www2.correio24horas.com.br/detalhe/bahia/noticia/academia-de-letras-da-bahia-recebe-carta-original-escrita-por-chaplin/?cHash=6e952c8d700d8c7c1de90d83bd4f7d01> > Acesso em 05.02.2018

⁸³ Ele identifica entre os oito distribuidores localizados em Salvador a presença de seis voltados para fitas estadunidenses, alguns contratos desde a década de 1920 com as salas de exibição e apenas dois distribuidores voltados às obras europeias, sem, porém, força de competição, cf. SILVEIRA (2006).

afeita a constituir uma recepção supostamente mais elevada, que poderia ser acompanhada pelo desenvolvimento de uma indústria local.⁸⁴

A leitura de fundo marxista de Silveira releva o poder da infraestrutura⁸⁵, vê um poder do público na organização do mercado; contudo, a sua concepção elitista culpa os conterrâneos por permitirem a transformação da sétima arte em mero “passatempo de iletrados”⁸⁶ (SILVEIRA, 2006, p. 235) como afirma no texto de 1959:

O gosto do público, a sua preferência, conduz à escolha da fita. E, sem dúvida, a julgar pelo ano de 1958, como por todos os anteriores, o cômico banal - dir-se-ia melhor: o cômico grosseiro -, o melodrama vulgar, o erótico amoral constituem o centro do interesse do público. (SILVEIRA, 2006, p. 60)

Foi então que Walter projetou a formação do público para criar uma cultura e indústria cinematográficas. A inspiração viria dos clubes de cinema nascidos na França no início do século como espaço de conversa sobre filmes com críticos e artistas de diversas áreas, até resultar no modelo de exibição e na discussão das obras iniciado em 1924 por Charles Léger. A partir disto o cineclubismo tornou-se uma prática-chave no desenvolvimento da indústria francesa ao permitir o contato com películas de outras partes do mundo, a construção da cinemateca nacional mais conhecida do mundo, e, no pós-segunda guerra, o renascimento de um naco da antiga hegemonia mundial na criação da Federação Internacional de Cineclubes durante o Festival de Cannes, em 1947, que se articularia em todos os continentes, inclusive na América do Sul.

Já o Clube de Cinema da Bahia, nascido em 1950, por meio da insistência de Walter da Silveira e do amigo Carlos Coqueijo Costa, foi crucial para inserir o imaginário das ruas europeias africanizadas de

⁸⁴ “Com o domínio do mais baixo mercenarismo nas casas de exibições, sucumbidas ao peso do imperialismo cinematográfico americano, raramente se projeta uma película que seja, em verdade, uma obra de arte, em vez de um divertimento, negando-se assim, a quem se interessa pelo cinema como arte, a oportunidade de um contato frequente com as maiores e melhores produções atuais do mundo, de que apenas toma ciência pelas revistas especializadas ou pelos jornais de cidades, no particular, mais felizes” (SILVEIRA, 2006, p. 164)

⁸⁵ Walter da Silveira foi membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB) entre as décadas de 1940 e 1960.

⁸⁶ Ibid., p. 235.

Salvador na onda dos cinemas do terceiro mundo. Silveira converge com o neorealismo italiano, em que os dramas eram encenados por atores não profissionais nos trajés e ambientes em que viviam para extrair os conflitos e alegrias de uma leitura do povo. Sobre um personagem expropriado, que citamos no t3pico anterior, ele vai se pronunciar ap3s assistir *Aconteceu em Havana* (LANG, 1941,): "3 triste ver como a Senhora Carmem Miranda est3 desacreditando o samba e o traje t3pico das nossas baianas" (SILVEIRA, 1943).

Uma autoria que corresponde a uma corporalidade e subjetividade negra, na dire33o e produ33o, s3 seria uma preocupa33o um pouco depois nos c3rculos da cinefilia. Por isso, o papel de recolocar no mundo um porto, meio esquecido depois de desarticulada a economia escravista, teria como refer3ncia, em sua maioria, pessoas brancas, como nos romances de Jorge Amado⁸⁷, na fotografia do franc3s Pierre "Fatumbi" Verger e na ilustra33o do argentino Hector J3lio Parid3 Bernab3, de pseud3nimo Caryb3:

Porque, afinal, a Bahia, talvez a mais cinematogr3fica de todas as cidades brasileiras, come3a a ser vista por sua juventude e sua mocidade em termos de filme, como j3 era vista em termos de romance, de conto, de poesia, de pintura, de m3sica. (SILVEIRA, 2006, p. 78)

Tal di3logo da Bahia com o mundo se recicla quando as escolas p3blicas de n3vel superior se unificam no reitorado (1946-1952) de Edgard Santos, na Universidade da Bahia, momento em que 3 implementada uma pol3tica de fortalecimento do ensino das artes que influenciaria os principais movimentos culturais do pa3s, como a Bossa Nova, o Cinema Novo e o Tropicalismo, com a dire33o de pessoas com forma33o e at3 origem europeia em cursos e semin3rios pioneiros ou vanguardistas de dan3a, teatro, m3sica e artes pl3sticas (RIS3RIO, 1995).

O cinema entra nessa am3lgama sem institucionalizar-se como um curso regular na universidade, algo que incomodou Walter at3 a morte.

⁸⁷ O primeiro grande pr3mio internacional de Jorge Amado foi concedido pela antiga Uni3o Sovi3tica, o Stalin da Paz, em 1951, rebatizado em 1956 para L3nin da Paz, at3 ser encerrado em 1991. Dispon3vel em: <<http://www.falandorusso.com/jorge-amado-na-cidade-do-premio-stalin-da-paz/>>. Acesso em: 26 fev. 2019.

Sem o apoio que desejava, ele deu prosseguimento ao sonho, tornando o Clube de Cinema um espaço que ampliou o acesso e a interpretação em relação às obras originárias de países como Rússia, Itália, França e Japão, formando sua própria escola, a Escola Baiana de Cinema, termo definido por Setaro (2010) para identificar um grupo de cineastas locais influenciados por Walter e liderados na produção por Glauber Rocha, Rex Schindler e Roberto Pires em três longas articulados: *Barravento*, *A Grande Feira* e *Tocaia do Asfalto*.

Estas também são obras que costumam ser legitimadas ao empregarem profissionais locais em funções artísticas como elenco e roteiro e ao terem um compromisso identitário que, no caso da Escola, há em “função da cultura local, o registro da baianidade numa perspectiva de imprimir no celuloide o “espírito de brasilidade”, via Bahia, sua terra e seu povo” (SETARO, 2010, p. 47). Porém, nem sempre narrativas feitas em um local trazem essa perspectiva de construção de identidade local, como foram *Redenção* (1959) e *Tocaia no Asfalto* (1962). Ambos são thrillers policiais, sendo o *Redenção* o primeiro longa-metragem de ficção dirigido e produzido por baianos⁸⁸, critérios adotados das políticas do audiovisual, justificadas juridicamente no domicílio das pessoas ou empresas que controlam os direitos autorais, na direção e/ou na produção para destinar recursos de caráter estadual ou regional. Nessa época, os órgãos públicos cederam estrutura para locações em quase três anos de filmagem, sob a liderança do diretor Roberto Pires⁸⁹, que obteve o grosso dos recursos da produção via financiamento de familiares.

⁸⁸ Realizado por uma produtora local formada por jovens, a Iglu Filmes, foi criado por Roberto Pires, Élio Moreno Lima, Oscar Santana e Braga Neto (GÓIS, 2009, p. 59).

⁸⁹ Filho de comerciante, ganha uma câmera aos 11 anos e, cria um aparelho para captar o som simultâneo às filmagens, e uma lente cinemacopse, a novidade de Hollywood que permitia captar imagens em até 180 graus e dar o formato horizontal atual às telas de reprodução. *Redenção* foi divulgado em cartazes, jornais e grandes fotografias nas lojas da cidade (Ibid.) e teve a presença das principais autoridades políticas no lançamento, batendo recordes de bilheteria na primeira semana, mas não segue em cartaz na cidade por causa dos acordos comerciais com os distribuidores dos EUA: “custou cerca três milhões e duzentos mil cruzeiros. Uma fortuna para a década de 50. Cerca de dois milhões de cruzeiros foram de Élio Moreno Lima [filho de cacauicultor]. Com a ajuda de algumas empresas que forneceram acessórios e equipamentos para a produção” (Ibid., p. 75-76).

Redenção também é precursor de uma noção de regional indiferente a um projeto identitário de baianidade, às pessoas negras e às culturas negras, o que, se por um lado, evita a expropriação, por outro, flerta com a negação visual e autoral corriqueira no cinema e na televisão nacional, uma indiferença pontuada por Walter Silveira como uma fraqueza narrativa:

Até porque, afora o fato de ser *Redenção* um filme com capitais baianos, escrito e dirigido por um baiano, interpretado por baianos, a presença da Bahia é uma simples presença de paisagem. E, num certo momento, desfigurada geograficamente... (SILVEIRA, 1959)

Um dos poucos espaços disponíveis às pessoas negras estava nas funções técnicas ou de assistência aos autores. Por sinal, foi em *Redenção* que Roque Araújo inicia a carreira como técnico de som até se tornar presença constante nas realizações baianas dos anos seguintes e fonte-chave na manutenção dessa memória no museu em Cachoeira atualmente. Roque continua a ser uma referência de pessoas negras que se apaixonaram por fazer cinema e por construir uma memória dos nossos passos. Fica aqui o desafio para outras pessoas ouvirem e, se ouvirem, publicarem os seus passos e de outros técnicos de som, cinegrafistas, diretores de arte, produtores ou qualquer outra função em que pessoas negras estiveram presentes e influenciaram na construção dos filmes. Aliás, um exemplo dessas possibilidades está em outro nome presente nesse Ciclo: Agnaldo Siri Azevedo, que inicia como assistente de direção e coordenador de produção e só no fim dos anos 1960 começa a atuar como diretor, sobre o que falaremos mais adiante.

A presença desses corpos, junto com tantos outros no dia-a-dia, vai acompanhar o repertório de desnudamento do Véu em *Bahia de Todos os Santos* e também carregar uma Arkhé negra nas imagens, em obras como *O Pagador de Promessas*, *Barra Vento* e *A Grande Feira*.

O Pagador de Promessas tem o roteiro de um baiano, Dias Gomes, enquanto a direção e a produção vieram do Rio de Janeiro. O casal protagonista é branco, mas a história expõe as barreiras enfrentadas por

aqueles que misturam os deuses africanos com as práticas litúrgicas cristãs. Zé do Burro chega do sertão com a missão de levar até dentro de uma igreja uma cruz em homenagem a Yansã e Santa Bárbara. O padre nega e acende a disputa entre duas culturas presentes desde o dia em que nossos antepassados foram obrigados a deixar – ou esconder – o nome e o sobrenome quando aportaram aqui.

A questão não é a valorização do sincretismo, pois, para Muniz Sodré (1983), este é por si só um projeto de uma universalização que visa em última instância colocar na mesma tábua da religiosidade eurocidental duas epistemes diferentes. No Brasil, fora das instituições e da ordem econômica, a forma cultural negra se espraia no sensível e nas formas de comunicação popular e industrial que reverberam nas noções de ética e cidadania africanizadas.

Um jogo duplo que leva a sociedade retratada em *O Pagador de Promessas* a enfrentar a negativa da igreja e, ao fim, ao som de berimbaus, pandeiros e uma mãe de santo, os populares são liderados por um capoeirista, interpretado por Antônio Pitanga, que busca, no filme, carregar Zé do Burro em cima da cruz para arrombar as portas da igreja após ele ser assassinado. Esse conflito, de tamanha originalidade, se passa cotidianamente na cidade de Salvador, que levou a produção a seguir a trilha de *Orfeu Negro* e a ganhar a Palma de Ouro em Cannes.

Essas tensões vão ser mais debatidas em *Barravento*, o filme de estreia de Pitanga como personagem protagonista, com o papel de Firmino. Ele nasceu em uma comunidade pesqueira, que mantém a centralidade dos ritos e cultos de origem africana na organização social. Porém, o seu convívio na cidade de Salvador o faz impulsionar o questionamento às regras estabelecidas que, segundo ele, os mantêm no atraso e na subalternidade econômica e racial. No fundo, o que o move é a condição de inferioridade entre os seus pares. Daí que Firmino tem como desafios enfrentar Arauã (Aldo Teixeira), o amigo de infância que sempre o superou e que foi preparado para assumir um posto de comando na comunidade, e desvirginar Naína, interpretada por uma branca, Jucy Carvalho, noiva de

Arauçã e preparada para ser iniciada como filha de Yemanjá. Já a sua parceira na subversão é Cota, interpretada pela gaúcha Luiza Maranhão, cuja cena de maior participação é quando aparece nua na praia, explorando seu corpo e sensualidade de forma relativamente deslocada da narrativa, um traço da denegação do racismo brasileiro (GONZALEZ, 1988b) também presente nas narrativas hollywoodianas que exploram a sexualidade da mulher negra (hooks, 2019).

Uma interpretação recorrente na recepção dos dias atuais é que a formação protestante de Glauber Rocha conota como alienação os dramas e personagens que mantêm com a ajuda das forças da natureza as tragédias e estruturas da comunidade (STAM, 2007). Tudo bem, esta é uma dimensão, em que a racionalidade do diretor inferioriza as formas socioculturais africanas. Porém, me aproximo da leitura de Celso Prudente (1995), que afirma que a narrativa é invadida por uma cosmovisão africana nas rodas de samba e de capoeira, nas celebrações do candomblé, na trilha sonora e nos dilemas que, no seu conjunto, tensionam a perspectiva nacional-populista de representação do povo atravessada pelo protestantismo de Glauber. Adiciono entre as leituras já feitas que a cidade, ao final, se apresenta como uma possibilidade de conciliação entre a manutenção das tradições religiosas e a necessidade de provimento financeiro.

Quanto à vida de Pitanga, *Barravento* se cruza com sua vida, pois ele tem, a partir do reconhecimento que lhe bate à porta, a possibilidade de deixar a sua comunidade – o centro de Salvador – e seguir para outras paragens a fim de dar continuidade à carreira. É isso que viria a ocorrer nos anos seguintes, quando vai para o Rio de Janeiro e São Paulo, sem, porém, com isso negar a força de uma Arkhé que lhe deu a força para seguir adiante e enfrentar as barreiras que continuariam a aparecer.

Barravento também marca o repertório do cinema negro por ser a primeira vez que o par interpretado por Luiza Maranhão e Antônio Pitanga vai às telas e encanta a audiência. Um par que retornaria em outro filme da época, *A Grande Feira*, que ganhou relevância por ter obtido uma

plateia significativa nos cinemas de Salvador, a ponto de pagar os custos da produção e estimular a continuidade da produtora local Iglu Filmes. Foi um alvoroço tamanho que a possibilidade de destruição da Feira de São Joaquim, abordada do começo ao fim, gerou insatisfação dos feirantes, retratados por meio de um sindicalismo tacanho e trabalhadores afeitos à contravenção, e levou um grupo desses feirantes a se juntar e financiar uma película para dar uma nova abordagem em *Sol Sobre a Lama* (VIANNY, 1964).

Primeiro filme colorido feito na Bahia, *Sol Sobre a Lama* é lançado concomitantemente ao início da ditadura militar, que tem como abre-alas em Salvador o incêndio criminoso da petrolífera Shell na feira de Água de Meninos (1964). Tal produção precisa ser melhor contada por causa dos sinais de um modelo de produção ainda pouco discutido e explorado, cuja participação envolve pessoas negras como financiadores em uma época em que, fora o comércio nas feiras, não se encontram médios ou grandes comerciantes negros em Salvador (AZEVEDO, 1951).

CAPÍTULO 7 - Segregação e segmentação nas plateias (1968-1980)

Salvador vai encarar um boom populacional entre o ano de 1960, quando foram registrados 656 mil habitantes, e o ano de 1980, quando chegou a 1,5 milhão. O perfil sociorracial se mantém nas levas vindas dos sertões e do Recôncavo à procura de sobrevivência, acesso à educação, progressão profissional e o devir da dinâmica citadina, presente na narrativa de *A Grande Feira* (PIRES, 1962).

Uma parcela de trabalhadores negros alcança um expressivo incremento salarial na indústria do petróleo, acrescido com a instalação do Polo Petroquímico de Camaçari (1978), na região metropolitana de Salvador. Porém, Luiza Bairos (1988) traz um retrato mais fiel das condições do negro no mercado de trabalho da Bahia em 1980. Nas ocupações de nível superior, o rendimento médio do negro é de 64,2% em relação ao branco. Nos órgãos públicos a discrepância é ainda maior: 41,7%. Durante o período de trinta anos, entre 1950 e 1980, a indústria de transformação, que envolve o setor petroquímico, foi a que mais incorporou negros, mas sob rendimento médio de 75% em relação aos brancos e, muitas vezes, em relações terceirizadas, sem carteira assinada, e no setor da construção civil, que paga menos. Já o setor doméstico, composto em 87,5% por mulheres negras, era o único lugar onde negros ganhavam mais do que brancos, mas a remuneração ainda era baixa e com poucas possibilidades de ascensão:

A constatação de que os trabalhadores negros têm remuneração inferior à dos brancos na quase totalidade das categorias sócio-ocupacionais não pode ser entendida apenas como consequência dos diferentes pontos de partida de brancos e negros em outros estágios da divisão social do trabalho. É certo que o branco possuía mais recursos (escolaridade, profissionalização, propriedade de meios de produção, etc.) no momento em que a estrutura produtiva tem sua transformação acelerada. Por outro lado, é impossível pensar que em trinta anos o negro não tenha adquirido suficientes condições para responder aos requerimentos de um mercado de trabalho que se modifica. Muitos dos dados que analisamos até aqui referem-se a 1980, portanto, 92 anos após o fim legal da escravidão. Como

explicar a permanência de desigualdades raciais tão profundas? (BAIRROS, 1988. p. 317)

Uma forma de compreender tamanha desigualdade é a organização do espaço da capital. Quanto mais gente chega, mais há disputa por terras, e o então prefeito biônico, Antônio Carlos Magalhães (ACM), vai aproveitar para colocar em prática uma reforma urbana na Lei 2.181, na véspera do natal de 1968. Na mesma época é acelerada a construção do Centro Administrativo da Bahia (CAB), na Avenida Paralela, inaugurado em 1972, na primeira passagem de ACM no governo estadual. Duas ações que satisfazem os velhos desejos de controle e desigualdade ao esvaziarem o centro, palco de disputa entre as formas culturais negras e não negras.

As elites locais voltam-se à especulação imobiliária nos vazios dentro e ao redor da urbis, deixando de lado o alerta do jovem Milton Santos (1959), que defende estimular as culturas de subsistências nos “desertos” frente aos limites do abastecimento oriundo dos saveiros na baía de Todos os Santos. O apreço das religiões de matriz africana à natureza também é atingido quando as máquinas cortam as matas, desconfiguram as águas e expulsam pessoas nos arredores das novas avenidas, como a Paralela e a Bonocô, asfaltam ao redor do Dique do Tororó e constroem o viaduto São Raimundo, que corta o Politeama até a Piedade em 1974, destruindo a rua onde Teotônio, o avô de Luiz, viveu os últimos dias.

Junto com as obras a especulação imobiliária avança e conflitua com as residências populares nas costas e encostas das novas vias. Na orla atlântica, desde Ondina até Itapuã, além da remoção, a cultura e a subsistência das comunidades pesqueiras são afetadas com a proibição da pesca do xaréu nos anos 1970, retratada em *Barravento* (ROCHA, 1962).

Os que chegam do interior ou se multiplicam dentro da capital costumam seguir em massa aos locais de difícil acesso, ignoradas pelo poder público, fortalecendo o fenômeno das invasões inauguradas com Corta Braço na década de 1940; seja onde for, as edificações continuam

degradantes, sem ter ao redor equipamentos de lazer, escolas, transporte e postos de saúde (CARVALHO, 1991).

O curioso é que boa parte da área urbana ociosa – cerca de 70% – ainda pertencia à prefeitura, uma propriedade remanescente da lógica fundiária, quando Salvador foi a capital do Brasil colônia. O território torna-se, então, privatizado, e os mais próximos aos governantes começam a se beneficiar com a posse desses terrenos sem pagar nada ou quase nada por isso⁹⁰. São modeladas novas zonas empresariais e residenciais e um novo centro a caminho do CAB, em torno do shopping Iguatemi e da nova rodoviária, inaugurada em 1974. Surge, assim, um centro com mais asfalto e vazios, sem áreas aprazíveis aos pedestres e ao comércio de rua.

A cidade, portanto, se remodela e segrega. Os abastados passam a transitar nos carros e a residir em casas muradas, em edifícios gradeados e os primeiros condomínios fechados, enquanto os populares passam a se movimentar do trabalho à residência, e vice-versa, nos ônibus cheios ou em mau estado de conservação, em longos ou tortuosos trajetos nos engarrafamentos e ruas esburacadas. Falta dinheiro e outras condições de acesso aos espaços de trânsito das classes médias, estimulando o que Milton Santos (2013) caracteriza como *pobreza urbana*.

Fragiliza-se o hábito de desfrutar o cair nas noites nos cinemas da Baixa dos Sapateiros nesse intervalo de duas décadas do qual as salas de cinema no Brasil estão em sintonia com as transformações nos fluxos de pessoas e mercadorias dos países periféricos e suas relações com a indústria audiovisual.

O incremento da televisão é um caminho almejado para Hollywood escoar suas obras, principalmente aos que pouco detêm acesso ao lazer em equipamentos públicos e privados. Os preços dos televisores caem, e as emissoras regionais, que poderiam dinamizar a produção local, são fragilizadas por redes nacionais centralizadas, inicialmente com a Tupy e

⁹⁰ O relatório de 1977 sobre disponibilidade de terras, assinado pelo ex-senador Waldeck Ornelas, então diretor do Órgão Central de Planejamento de Salvador (OCEPLAN), confirma a ineficácia do leilão de quase 25 milhões de m², concentrados em cinco grandes compradores. Os balanços mostram que o arrecadado gerou uma média de Cr\$ 2,35 por m², algo em torno de R\$ 0,09 m² atualizados, cf. OCEPLAN (1977).

depois com a Globo, que se torna predominante ainda na década de 1970 com a política de cumplicidade com as atrocidades da ditadura, o que lhe vale subsídios, investimentos em infraestrutura, e perseguição aos seus concorrentes (HERZ, 2009).

Já nas salas, Freire e Zapata (2017) fazem uma série de comparações com pesquisas e dados primários sobre o parque exibidor no Brasil e avaliam uma queda contínua e lenta ao longo dos anos de 1960 e 1970, recuperando-se na passagem para os anos de 1980, mas regredindo novamente depois, dessa vez com maior celeridade. Na cidade de Salvador, no levantamento Leal e Leal Filho (2015) percebe-se, no fim dos anos de 1960, algum rescaldo no glamour da Baixa dos Sapateiros, onde o Cinema Tupy foi radicalmente restaurado em 1968, com extenso hall de entrada e uma novidade para enfrentar a televisão: um projetor de 65 mm direcionado a uma tela maior e curva, composta por centenas de tiras que geram efeitos especiais precursores do 3D. O mais plausível é essa restauração ser um sinal do reordenamento elitista acentuado em 1979, quando o primeiro grande shopping da cidade é inaugurado, o Iguatemi, com uma sala de cinema e o que poderia ter de mais sofisticado quanto ao som, climatização e tela.

No decorrer dos anos de 1970 a realidade é de fragilização dos cinemas de rua, principalmente os localizados nos bairros populares: “Em 1977, os cinemas Itapagipe, Bonfim, São Caetano, São Jorge, Popular e Brasil já não existiam. O Amparo, Rio Vermelho e Nazaré agonizavam. Todos eles cinemas de bairros” (LEAL; LEAL FILHO, 2015, p. 62). Eram locais onde o preço do ingresso era mais barato e o consumo mais diversificado, cercados por baianas de acarajé, crianças e velhos com carrinhos ou bancas de mingaus, bolos, sucos e cafezinhos. No centro, pequenos negociantes podem estar ali desde o século anterior, herdando o saber, os clientes e o ponto da mãe ou da avó africana ou filha de africanos, enquanto os médios empresários podem ter erguido lanchonetes com tradição de comida farta e singular no tempero fresco que vem da Feira de São Joaquim, quando não um sorvete na Cubana ou na extinta Primavera, no relógio de São Pedro.

A estrutura das salas também inquieta uma parte da audiência, pois na época foram diversas as denúncias à qualidade da projeção, ao ar-condicionado, à presença de mosquitos e até a um incêndio que por pouco não se alastrou no Cine Nazaré⁹¹. Tal quadro foi avaliado pelo crítico André Setaro no artigo “Tristes salas”, na sua coluna no jornal *Tribuna da Bahia*, em 1980⁹². Neste mesmo ano, o Cine Guarani foi alvo de intensos debates nos jornais quanto a sua administração. O equipamento público, inaugurado na década de 1930, era agora administrado por um grupo estrangeiro e tido como um símbolo da decadência do centro da cidade. Uma campanha foi feita para a Embrafilme assumir a gestão do espaço, e assim foi feito, algo inédito e exclusivo na história da empresa. Porém, o novo grupo responsável pela administração, vindo do Rio de Janeiro, tendo à frente Luiz Carlos Barreto, iria desagradar aqueles que lutaram por esse modelo de gestão, mais ainda ao alterar o nome da sala, a partir de 1983, para “Cine Glauber”, em homenagem ao diretor ilustre dessa terra, que acabara de morrer.

Nas salas que restam percebe-se também um segundo fenômeno, ligado ao perfil dos filmes e ao modelo de distribuição. Hollywood se recicla com os *high concept movies*, como *Tubarão*, *Rambo* e *Star Wars*, marcado por repetições, venda de produtos associados e efeitos especiais milionários. Nas primeiras décadas as obras propensas a maior bilheteria costumavam chegar primeiro nas salas comerciais mais pujantes e depois seguiam para as salas mais simples e baratas. Já no fim dos anos 1970 há uma distinção entre filmes de artes e filmes enlatados⁹³, e entre os tidos

⁹¹ “Fogo no Cine Nazaré. Mas bombeiros chegam a tempo”, cf. *Tribuna da Bahia*, 20 ago. 1980; “Cinemas da cidade estão cada vez mais precários”, cf. *A Tarde*, 9 set. 1980; “Desconforto, mosquitos. Tudo por Cr\$ 50,00”, cf. *Correio da Bahia*, 4 fev. 1980.

⁹² Setaro localiza três empresas dominando a exibição: 1) Art Films, com o Art, Bristol, Jandaia, Astor, Iguatemi I e II, rede onde o som, o ar-condicionado e a projeção tinham a melhor qualidade, principalmente no novo shopping; 2) a baiana Corporation, do empresário Aquiles Dantes, tinha o controle do Liceu, Tupy, Guarani e Tamoio; e, por fim, 3) o grupo do Cine Capri LTDA, que tinha as salas do Capri, Excelsior, Nazaré, Pax e Rio Vermelho. Esse último, apesar de estrutura falha, era onde o público poderia assistir aos filmes de arte.

⁹³ Termo utilizado por uma campanha na cidade no ano de 1979 para combater os filmes americanos tidos como de baixa qualidade, o que envolveu até um concurso para a escolha do cartaz, cf. “Um ‘basta’ a supremacia de enlatados”, *Jornal da Bahia*, 21 mai. 1978; “Povo se queixa da péssima programação dos cinemas”, cf. *Jornal da Bahia*, 4 jul. 1979.

como enlatados, há uma subdivisão entre os que estão nas salas mais novas ou reformadas, e os que estão nas salas frequentadas por populares com seus equipamentos degradados com a programação destinada prioritariamente ao público masculino, com o crescente gênero de artes marciais orientais, personificado no astro Bruce Lee e, paulatinamente, com a pornografia, ainda suave com as pornochanchadas, e depois mais explícita com os filmes, fruto de uma onda internacional impulsionada com a estreia de *Garganta Profunda* (1972), e o afrouxamento da ditadura no fim dos anos de 1970 (PENA, 2015).

No caso do estímulo da Embrafilme às pornochanchadas, dar-se continuidade a um modelo de produção independente Boca do Lixo, surgida no fim dos anos de 1960 e resistente até metade dos anos de 1970, quando comerciantes de uma região popular do centro de São Paulo vão subsidiar as obras, alguns deles com retorno de bilheteria em gêneros não utilizados por diretores fixados no slogan do Cinema Novo, como o pornô, o policial e o terror (ABREU, 2002). A Boca é um sinal de que as regiões urbanas desprestigiadas nas reformas e tendências imobiliárias poderiam utilizar as velhas salas para impulsionar o cinema nacional com apoio das cotas na programação fortalecidas com a dupla INC/Embrafilme.

Quanto às narrativas das pornochanchadas, a base é a neurose do homem branco de meia idade, em que as poucas mulheres negras em cena costumeiramente caem no estereótipo da mulata prostituta e da dançarina de boate (STAM, 2007), sem contar as constantes cenas que romantizam o estupro. A questão aqui não é a simplicidade da história, muito menos a pornografia, mas como a sexualidade é posicionada nas relações de trabalho para que determinados corpos sejam subalternizados ao prazer egóico e sádico, sustentado no machismo e no racismo dos diretores e financiadores das obras.

A neurose sexual-racial também afeta os filmes de arte, ou de diretores identificados com o cinema nacional. *O Anjo Negro* (1972) é uma produção baiana dirigida por José Humberto Dias, com a trilha sonora assinada pelo ogã e pesquisador, Jaime Sodré. O personagem principal é

interpretado por Mário Gusmão e se chama Calunga, um misto de homem e entidade espiritual, de origem banto, utilizado na Umbanda para nomear “integrantes da falange de seres espirituais que vibram na linha de lemanjá” (LOPES, 2011, p. 5783). O mar está presente do começo ao fim da obra e as entidades relacionadas a esse elemento da natureza, um Marujo e uma lemanjá, vão acolher aqueles que têm um passado marcado por dores e abandonos continuados no presente.

Um segundo eixo afro-brasileiro na personagem é o seu papel distorcido de Exu. Ele encarna o realismo fantástico para invadir o cotidiano de uma família aristocrática cheia de traumas, demagogias e repressões para instaurar o caos a partir da sexualidade, o que leva Bacelar (2005) a defender uma originalidade da obra em um período em que as artes baianas mantinham uma posição domesticadora quanto às manifestações afro-brasileiras. Todavia, o mesmo autor enxerga uma desconfiguração na referência a Exu ao ser ilustrado como o Diabo cristão na sua função negativa de inversão, enquanto o Orixá tem uma dimensão positiva de ordenação do caos, algo que poderia ser utilizado para rever a desigualdade estrutural mantida na narrativa.

Posiciono *Anjo Negro* na corrente de filmes da década de 1970, ao lado d’*O Amuleto de Ogun* (PEREIRA, 1974), *A Força de Xangô* (CALVACANTI, 1979) e *A Prova de Fogo* (ALTERBERG, 1981), que transformam a cultura afro como “uma fonte de tudo o que é mais vital na vida brasileira” (STAM, 2007, p. 372). É uma película de validade estética e de influência transgressora do Cinema Marginal, permeada, assim como as outras obras, por um falar para si hermético e de difícil conexão com aqueles poderiam se reconhecer nos códigos afro-brasileiros. Era um momento em que a representação do negro e de sua cultura passava por um incômodo manifesto em artistas, ativistas e pesquisadores a ponto de o próprio SECNEB colocar-se contrário à exposição de rituais no filme *Iwaô* (SARNO, 1976) (CARVALHO, 2005).

Além das inquietações com o sagrado, a transgressão a partir da sexualidade de Calunga tem o ápice na mestiçagem. Na parte final, a filha

do casal de brancos da Casa Grande nasce negra, mas a sua apresentação se dá em uma ambiência de tragédia e culpa católica coletiva, em que, para seguir adiante, ela aceita conviver e esconder o pecado racial, extraconjugal e bissexual no convívio familiar.⁹⁴

Todavia, o que me leva a destacar a obra aqui não é sua narrativa e os velhos problemas do cinema de assunto negro. A questão principal está na história ser uma alegoria da vida de Mário Gusmão, que adentrou as elites e as sacudiu sem fugir de uma vida marcada até a sua morte pela pobreza material e um prestígio cínico por parte desses espaços. Preso como usuário e traficante em 1973, ele passou intermináveis 56 dias na prisão, ao contrário dos amigos brancos que estavam ao seu lado. Jeferson Bacelar (2006) é quem escreve essa biografia, de um homem nascido em Cachoeira, que estudou em boas escolas com a “mão” de uma família branca, foi professor autodidata de inglês, mas deixou o papel de “bom cidadão” para viver a sua homossexualidade e a aptidão artística ao tornar-se o primeiro negro a estudar na escola de teatro da Universidade da Bahia. Reconhecido na cena teatral, Gusmão tem passagens pequenas no cinema até protagonizar esse longa da vertente contracultural.

7.1 A tríade do cinema baiano

A tríade do cinema baiano é composta pela Jornadas de Cinema, pelo Grupo Experimental de Cinema (GEC) e pelo Clube de Cinema da Bahia (CCB), devidamente registrada e analisada por Izabel de Fátima Cruz Melo na sua dissertação (2009) e na sua tese (2018).

⁹⁴ Um endosso sobre essa leitura da mestiçagem na mentalidade do diretor está no depoimento do roteirista, Guilherme Sarmiento, ao apontar Gilberto Freyre como um dos autores que influenciaram o pensamento de José Humberto durante a graduação no curso de Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia: <https://www.cinecachoeira.com.br/2011/12/o-roteiro-de-o-anjo-negro/>

A tríade integra o cenário posterior à criação do Instituto Nacional de Cinema (INC)⁹⁵, em 1966, e depois o órgão mais conhecido, a Embrafilme, regulamentada em 1969. No auge da repressão o segmento foi assumindo um teor técnico propositivo, visível no I Congresso da Indústria Cinematográfica (1972), quando governo e profissionais dialogam e apontam problemas nas relações de trabalho e, principalmente, nas negociações com distribuidores e exibidores.

No começo, a tríade baiana apresenta alternativas ao teor “técnico propositivo” ao seguir as ideias de Paulo Emílio Sales e buscar no subdesenvolvimento caminhos não subalternos a Hollywood⁹⁶ e às emissoras comerciais de televisão. O que sustenta a mobilização no espaço é uma noção de direitos coletivos complementar ao nacional, com base na reivindicação de uma identidade regional, baiana e nordestina e no modelo independente de produção.

A conexão com as políticas vindas de Brasília começa indiretamente. Findada a euforia do Ciclo Baiano, coube novamente a Walter da Silveira dar o pontapé inicial de um arranjo que reposiciona a cinefilia local no cerne do cenário. Dessa vez ele consegue convencer parcialmente um órgão federal, a UFBA, a criar o Grupo Experimental de Cinema (GEC), em 1968, e a contratar o amigo Guido Araújo⁹⁷. O GEC é uma continuidade do antigo Clube de Cinema na perspectiva de integração ao projeto federal de industrialização, com atividades de exibição e formação técnica e teórica, abertas ao experimentalismo. Walter falece no ano de 1970, vítima de câncer e, a partir de então, Guido assume o protagonismo no GEC e na reativação do Clube de Cinema (1971) ao lado de jovens como o crítico André Setaro.

⁹⁵ O INC perdurou até 1975. Por meio de leis e decretos, foi destinado a ampliar as quotas do cinema nacional, a estimular o desenvolvimento de laboratórios de impressão, a modernizar a contagem nas bilheterias e a reestruturar a lei de remessas de lucros para conseguir destinar a arrecadação ao fomento do produto local.

⁹⁶ A Jornada foi inspirada no Festival de curtas Oberhausen, que acontece na Alemanha desde 1954. Ela também foi realizada em Salvador em 1971, em uma associação entre o Clube de Cinema da Bahia, a Cinemateca Brasileira e o Instituto Goethe (MELO, 2009).

⁹⁷ Guido Araújo (1931-2018), baiano, retornava a Salvador após doze anos na Tchecoslováquia sob influência da União Soviética, além de uma passagem no Rio de Janeiro, onde compôs um núcleo de produção responsável por *Rio 40 Graus* (SANTOS, 1955) e *Rio Zona Norte* (SANTOS, 1957)

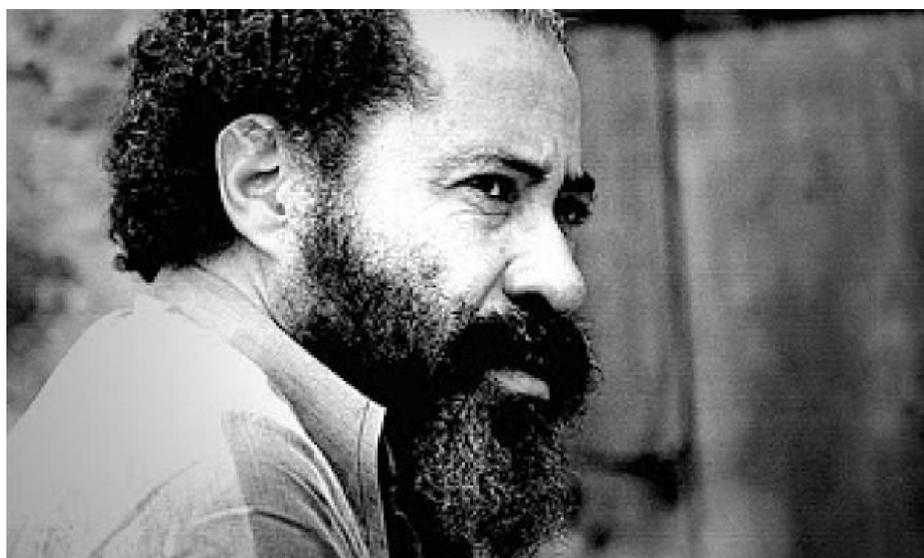
Já no ano de 1972 Guido está à frente na criação das Jornadas de Cinema, o espaço de maior visibilidade da inserção local no cenário nacional. Na primeira edição, apenas com apoio da UFBA, a nomenclatura do evento é Jornada Baiana de Curta Metragem, mas na segunda assume um papel na organização de um movimento regional mais amplo, com o nome Jornada Nordestina de Curta Metragem (1973). Na terceira edição traz, por sua vez, a força estadual e regional no centro da agenda do país ao virar Jornada Brasileira de Curta Metragem (1974), nomenclatura que vai perdurar até 1985. A nomenclatura continua a mudar nos anos de 1980, quando o caráter internacional se solidifica; todavia, este trabalho vai identificar o evento com os nomes repetidos por aqueles que o viveram: Jornada de Cinema, ou Jornada de Cinema da Bahia.

Pontualmente, as atividades e filmes vão ter apoio da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), em funcionamento a partir de 1974, e de algo corriqueiro à produção independente: a cooperação internacional, especialmente no ICBA que, além da estrutura, disponibiliza filmes, projetores e profissionais. Paulatinamente, as Jornadas e o Clube vão se relacionar com a Embrafilme e a produção do eixo Rio-São Paulo, compondo o que Renato Ortiz (1983) identifica no Plano Nacional de Cultura (PNC) de 1975 como o predomínio das políticas de concepção que comunga entretenimento, Estado e identidade nacional e a perda do espaço de uma leitura independente e popular de cultura, integrada a uma diversidade de produção e sem o mesmo apelo comercial. Tal divisão consolidará e será apelidada como “cineminha” versus “cinemão” (MARSON, 2006).

No frígido dos ovos, continuava a ser difícil ver gente negra dirigir ou controlar os direitos autorais de filmes e festivais desse circuito. Por isso, evitar explicitar a força do racismo sobre a sua trajetória individual e coletiva permanecia uma estratégia de muitos que seguiam adiante no círculo de uma cinefilia assentada ainda no esplendor do mito da democracia racial.

Parece ter sido este o horizonte de Agnaldo “Siri” Azêvedo (1931-1997) até assumir a autoria na direção e tornar-se responsável por “inaugurar uma escola de documentário” (SETARO, 2012)⁹⁸ híbrida entre as linguagens clássica e moderna (FRANÇA, 2018). Nascido no Tororó, o apelido veio na infância em razão das semelhanças com Cyridião de Araújo Viana, o Siri, o segundo maior artilheiro do decano do futebol baiano, o Esporte Clube Vitória, entre as décadas de 1930 e 1940.

Figura 3 - Agnaldo Siri Azevedo.



Fonte: <http://cadernodecinema.com.br/blog/agnaldo-siri-azevedo/> > Acesso em 7 fev. 2018.

O seu passado é pouco registrado até se tornar representante comercial do ramo farmacêutico na década 1950, quando vai morar na Pituba, sem perder os vínculos com a vida boêmia no centro, especialmente no bar Brasa. Certo dia, ele encontra na rua um colega de infância, o artista plástico Calasans Neto, que o convida para ser sócio do Clube de Cinema. Torna-se, então, assíduo nas sessões, fazendo pontas como figurinista até largar o emprego e a possibilidade de um curso superior para ser diretor de produção em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (ROCHA, 1962). Siri cuida do orçamento, viaja ao interior para selecionar as locações e acompanha a finalização desse clássico do cinema mundial

⁹⁸ Disponível em: <<http://setarosblog.blogspot.com/2012/09/um-crustaceo-que-virou-cineasta.html>> Acesso em: 5 jul. 2018.

no Rio Janeiro. Ele se sai bem e passa a transitar entre as capitais fluminense e baiana, trabalhando de diretor, gerente e assistente de produção e cenógrafo em longas-metragens.⁹⁹

O impulso para dedicar-se aos seus filmes e à sua cidade veio no distrato da amizade que fez no Clube de Cinema:

Sempre convivi bem com Glauber, a amizade nossa é muito profunda. Mas em filmagem, em filme, o problema é muito difícil. E o diretor normalmente descarrega sempre no amigo. Então, a válvula de escape do Glauber sempre foi o Siri. É isso... Eu não estou dizendo isso com intenção de me defender, isso não importa! Eu assumi. Eu assumi e fiz pô! Eu acho que Terra em Transe foi importante para o Glauber e para mim, porque, a partir de Terra em Transe, me desliguei totalmente e fui realizar os meus trabalhos. (MARINHO, 2014, p. 170-171)

É possível extrair, com base no trabalho de Edevard França (2018), que, nas quase três décadas de direção, os seus curtas¹⁰⁰ têm como traço primordial a mescla entre crítica social e cultura popular, utilizando paisagens do imaginário subdesenvolvido, tanto de Salvador quanto dos sertões, para dar destaque aos sujeitos subalternos, muitas vezes em diálogo com intelectuais e artistas de segmentos mais elitizados, dos quais o autor também se coloca como integrante.

Já nos filmes aqui destacados, que seguem esse traço, a sua corporalidade se cruza com personagens, manifestações culturais, territórios e problemas sociais predominantes na população negra. Os temas e abordagens, comuns aos que trazem uma leitura nacional e regional popular nas narrativas do cinema baiano, se diferem em Siri por existir um cruzamento entre autoria e assunto. Ele é o primeiro registro no cinema baiano encontrado por esta pesquisa, tanto na posição de autor-

⁹⁹ Diretor de produção de *Menino de Engenho* (LIMA, 1965), *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (ROCHA, 1968) e *Tenda dos milagres* (SANTOS, 1977); assistente de produção de *Entre o amor e o cangaço* (TEIXEIRA, 1965); gerente de produção de *O pacto: episódio de ABC do amor* (COUTINHO, 1966) e *Terra em Transe* (ROCHA, 1967); produtor associado e diretor de produção de *História de Helinho* (ALENCAR, 1968); cenógrafo de *História de amor e ódio* (TELES, 1967) e *O Caipora* (SANTANA, 1969), cf. FRANÇA (2018, p. 68).

¹⁰⁰ 21 curtas, dois deles institucionais.

diretor quanto na sua consistência quantitativa e estética na produção; feita a ressalva que a desidentificação negra é um traço deste território, e novos realizadores podem ser desvelados.

O comentário está dividido em duas partes: na primeira, os filmes a que não tive acesso: *Dança Negra* (1969), *Carbonado ou xique-xique de Andaraí: a cidade fantasma* (1976), *Memórias do carnaval de 1978: uma decoração de Juarez Paraíso* (1987), e *Zabiapunga de Cairú, festança de cultura* (1980). Na segunda parte estão aqueles que obtive as cópias: *Phylarmônicas* (1975); *Boca do Inferno* (1974) e *O Capeta Carybé* (1996).

Dança Negra (1969) foi a sua estreia e traz imagens da sua terra com base na trilha sonora de um músico erudito soteropolitano, de trânsito internacional, na primeira metade do século XX, Deolindo Fróes¹⁰¹. *Carbonado ou Xique-Xique de Andaraí: a cidade fantasma* (1976) capta o dançarino afro-americano Clyde Morgan, citado mais à frente, durante uma performance nas ruínas de Igatu, abandonada após o fim da exploração de diamantes. Na virada da década dirige *Zabiapunga de Cairú, festança de cultura* (1980), uma manifestação da tradição banto-congo comum no baixo-sul (SANTOS, 2015), região onde vivi boa parte de minha infância e pude assistir com um misto de medo e admiração um cortejo de pessoas fantasiadas e mascaradas, a bater com varetas nos timbales e nas pás de inchada e a assoprar grandes conchas do mar.

Vale uma menção ao institucional *Memórias do Carnaval de 1978: uma decoração de Juarez Paraíso* (1987), assinada por Juarez, um artista plástico negro, da segunda geração de modernistas baianos, nos anos de 1960, professor emérito da UFBA, responsável pelos murais destruídos nas entradas do Cine Tupy (1968) e Cine Art I e II (1988) e que atravessa o Atlântico para apresentar as suas impressões xilográficas em tecidos no

¹⁰¹ Deolindo Fróes (1864-1948), influenciado pela cultura alemã e francesa, nacionalidades em cujos territórios irá fixar residência, segue a linha estética e espiritual da restauração católica gregoriana. Disponível em <<http://www.revista.brasil-europa.eu/121/Deolindo-Froes.html>>. Acesso em 15.02.2018. O seu esquecimento parece ter relação com as diferenças com o modernismo nacional, presente no seu contemporâneo Heitor Villa-Lobos (1887-1959). A trilha sonora do curta é com base na sua composição “Danse Nègre”, que pode ser ouvida nesse link: <<https://www.youtube.com/watch?v=C9JPMoKtxU&list=UUTzdX5aO2bk0UICDsxUqx-g&index=9>>. Acesso em 05.02.2017.

Festival de Arte Negra da Nigéria, de 1975 (MIDLJE, 2014; PARAISO; FALCÃO, 2006).

Phylarmônicas (1975) é sobre as filarmônicas, bandas habituais em eventos cívicos, com instrumentos de sopro e percussão, organizadas por meio de associações sem fins lucrativos, que utilizam na base do repertório canções populares que podem ser acompanhadas mais facilmente com a cantoria do público. No interior do estado tornaram-se espaços de maior socialização e visibilidade aos seus integrantes de origem popular. Na abertura do curta, um concerto de filarmônicas em Salvador é acompanhado por Dorival Caymmi no violão ao som de “Minha jangada vai sair pro mar, vou navegar, meu bem querer”. O destaque, no transcorrer da narrativa, está na Minerva Cachoeirana, fundada em 1908, em Cachoeira, e composta por homens negros que, em determinado momento, se fundem no meio de uma roda de samba.

Boca do Inferno traz um ator interpretando e declamando o poeta Gregório de Mattos. Bares, feiras, cabarés, condomínios populares, fortes, mar e ruas barrocas vão compor uma cidade que ressignifica a desigualdade, a fé, a beleza e as fraquezas humanas descritas nos versos do poeta do século XVII. A cidade volta a ser tema em *Capeta Carybé*, filmado na década de 1990, em que as imagens dirigidas por Siri se entrecortam nas manifestações populares, nas paisagens, nas pessoas das ruas, nas esculturas, nos painéis, nas ilustrações e na própria vida do argentino, Hector Julio Páride Bernabó, o Carybé¹⁰², que se naturalizou nesse porto na década de 1930. O encantamento com a mestiçagem, o sincretismo, o erotismo e a tradição chega ao fim no filme com o prenúncio explícito de “morte”, em referência ao processo de urbanização, permeado pela especulação imobiliária, que afeta as paisagens natural e sociocultural, sem uma comparação às condições de vida do passado e do presente da maioria da população.

Tais filmes ampliam o reconhecimento entre os seus pares, de modo que Siri se torna uma figura ativa nos debates sobre as políticas de

¹⁰² Expoente da geração que internacionaliza uma leitura sobre a Bahia, composta por artistas como Dorival Caymmi, Jorge Amado e Pierre Verger.

estado, as escolhas técnico-estéticas e a organização dos espaços de exibição ao longo dos anos de 1970 e 1980. Ele vai integrar um grupo formado por diretores em obras de 16mm e deixa nos depoimentos críticas à crescente proximidade Guido Araújo com produtores e intelectuais do Sudeste no decorrer das Jornadas e às fragilidades das políticas estaduais no estímulo ao setor.

Agnaldo também será um catalisador de tensões com superoitistas. O incentivo nas Jornadas ao formato em curta-metragem¹⁰³ é uma das peculiaridades que dá vazão às produções de iniciantes ou de fora do circuito comercial. Já na primeira edição também são priorizados filmes feitos nas bitolas de super-8, que poderiam ser comprados e montados com maior facilidade e dariam impulso a mais experimentalismo, renovações estéticas e divergências nos anos seguintes, até sair da programação (CRUZ, 2008).

Tais conflitos são sistematizados e analisados por Izabel Melo (2018) e Milene Gusmão (2008) como disputas internas por capital simbólico. O habitus que estrutura a ação destes sujeitos mantém regularidades, e conseqüentemente, atua de forma coordenada na realidade objetiva do mercado e das políticas do cinema e audiovisual compondo o mesmo campo do cinema brasileiro, e baiano, sem promover rupturas.

Nas margens dos conflitos, outros nomes aparecem como Lindinalva Pereira, que ficaria conhecida como Linda Rubim. Ela apresenta o seu curta *O Jegue na Paisagem Nordestina* em Super-8 na Jornada de 1974, mas, depois prioriza a carreira de pesquisadora ao se tornar uma das poucas mulheres negras a lecionar na Faculdade de Comunicação da UFBA. Diante do que se tem registro na pesquisa, ela também pode ser a mulher negra baiana pioneira na direção de obras que circulam em festivais.

Já entre os que não conseguiram sequer fazer o seu primeiro filme nessa época está Antônio Olavo (2016)¹⁰⁴. Vindo de Jequié, sudoeste

¹⁰³ Nas Jornadas o tempo de duração dos curtas era de um a trinta minutos.

¹⁰⁴ OIAVO, Antonio. Entrevista I. [ago 2016]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Salvador, 2016. 1 arquivo .mp3 (70 min.).

baiano, ele ingressa, no ano de 1975, no curso de Geologia da UFBA, no movimento estudantil e no Partido Comunista do Brasil (PCdoB). No frescor da juventude também participa do Circuito Universitário de Cinema (CUCI) e de um curso ofertado pelo professor Guido Araújo no GEC, quando grandes produções nacionais e estrangeiras voltam a ser filmadas na Bahia, mas sem baianos à frente do processo.

Uma dessas grandes produções, *Dona Flor e seus dois maridos* (BARRETO, 1976), o aceita como assistente de figuração, sem remuneração, até que passadas duas semanas ele se toca quando ao fato de que estava coordenando a figuração e, após reivindicar pagamento, passa a receber 250 cruzeiros por semana. Logo depois veio o convite para Olavo fazer o mesmo trabalho em *Pastores da Noite* (CAMUS, 1977), uma produção francesa com Antônio Pitanga no papel de Martin, um capoeira malando e mulherengo: “Pedi mil cruzeiros por semana: - Mil por semana? Você tá louco? Vou dar pra você?!; - Então, tá”. Voltei pra casa. Cinco dias depois o cara manda um carro ir me buscar”.

No ânimo, chega a formar um grupo para fazer produções em Super8, mas não vai para a frente:

Foi uma coisa amadora. O que é amadora? Feita por amor, não tem grana. Não tinha pai, minha mãe aposentada. Precisava de grana pra me manter e contribuir com minha mãe. Então, este movimento, tive contato indiretamente: Edgard Navarro, Póla, Araripe, Fernando Beléns... A turma que fez Super8 na Bahia, tive contato indireto, através da Jornada de Cinema, marco importante a partir de 75, que passei a acompanhar. Mas nunca me inseri nisto. Precisava ganhar dinheiro.

Olavo começa a fotografar em 1977 e somente em 1993 dirige em vídeo o seu primeiro filme, o documentário *Paixão e guerra no sertão de Canudos*. A sua trajetória, a de Siri e a de Linda são referências de que a diversidade seletiva tem preponderância em um espaço dotado por uma gramática em defesa do nacional, o regional e o independente, e suas ambivalências com a trajetória do audiovisual negro no Brasil.

PARTE III - CINEMA DE TERREIRO

CAPÍTULO 8 - Teotônio, o filho do carpinteiro (1892-1944)

Figura 4 – Teotônio Silva



Fonte: Acervo pessoal de Sandra Silva.

Imaginar o repertório de vida e as experiências de liberdade dos espectadores negros e negras em Salvador neste trabalho passa pela ancestralidade de Luiz Orlando. O seu avô materno, Teotônio Amaro da Silva, era um intelectual e sindicalista até então desconhecido, reconhecido a partir da memória oral do seu filho José Carlos Silva¹⁰⁵.

Teotônio nasceu no ano de 1892, em Saubara¹⁰⁶, um arrabalde no adentrar da baía de Todos os Santos, voltado à produção artesanal de rendas e tamancos. Sabe-se que era filho de um carpinteiro e, na adolescência, foi a Salvador tentar a sorte como ajudante de alfaiate do irmão mais velho. Não deu certo, pois mesmo sem se alfabetizar desprendia muito do seu tempo a investigar jornais e revistas.

Desolado, foi às escadas do Mercado Modelo esperar um saveiro para retornar à casa dos pais. Lá um aguadeiro, carregador de barris de

¹⁰⁵ Foram realizadas duas entrevistas presenciais com José Carlos Silva na sua residência, no Rio de Janeiro, além de algumas conversas longas por telefone.

¹⁰⁶ A freguesia de São Domingos de Saubara foi fundada em 1685, sendo o primeiro povoado que originou o município de Santo Amaro da Purificação. Tornou-se emancipado somente em 13 de junho 1989. Mais informações em: <<http://www.saubara.ba.gov.br/historia>> Acesso em 5 fev. 2018.

água potável com ajuda de um burro e uma carroça, ficou sensibilizado com a tristeza do menino e o acolheu na sua residência, nos arcos da ladeira da Montanha, principal ligação entre a cidade baixa e a cidade alta na época.

Na cidade baixa Teotônio inicia os trabalhos como ajudante de barbeiro, uma atividade que lhe permitiu aprender o ofício que viria a marcar a sua vida e também, nos intervalos entre um cliente e outro, dedicar-se à paixão insaciável pela leitura.

Observada a sua desenvoltura nas palavras e nos conhecimentos, as portas se abriram na região mais abastada, a cidade alta. Lá foi se tornando conhecido e admirado, ingressando em barbearias destinadas às elites e indo morar em um sobrado ao lado de jovens que tinham nos estudos uma forma de ascensão social. Alguns deles seriam notáveis no futuro, como o historiador negro Francisco da Conceição de Menezes, que seria diretor do tradicional Ginásio da Bahia¹⁰⁷, onde seu filho estudara, e Alexandre Augusto Machado, um dos diretores do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia.

Foi um tempo em que as pessoas negras tinham alguma condição de demonstrar as suas qualidades e constituir famílias com autonomia. Ainda na juventude, Teotônio teve o primeiro casamento com Maria Galdina Pereira, uma senhora preta, dotada de posses e idade mais avançada. Pouco se sabe sobre Maria, pois as trajetórias das mulheres, principalmente as negras, costumam ser apagadas nos mecanismos que subsidiam nossa historiografia. Porém, o pouco é o suficiente para elucubrará-la como uma representante de uma sociedade em que, entre as pessoas mais pobres e negras, as mulheres eram aquelas que conseguiam

¹⁰⁷ Francisco da Conceição Menezes foi funileiro, tipógrafo e grevista na juventude, quando perdeu um olho (TEIXEIRA, 1985). Catedrático de História do Brasil no Ginásio da Bahia, atualmente Colégio Estadual da Bahia, mais conhecido como Colégio Central, Francisco tornou-se diretor na década de 1930, período no qual a escola era a mais importante do estado, frequentada pelas elites e por estudantes destacáveis, cf. LIMA (2003). Também foi o professor “querido” do comunista negro Carlos Marighella (MAGALHÃES, 2012). As homenagens a Conceição Menezes também podem ser conferidas nos nomes de logradouros de ruas e escolas públicas. Ver mais em: <<http://secbahia.blogspot.com.br/2009/05/francisco-da-conceicao-menezes.html>>. Acesso em 03.07.2018

com maior frequência construir algum nível de autonomia econômica, oriunda majoritariamente do trabalho doméstico, do comércio popular e do exercício das religiões de matriz africana (LANDES, 1967).

Desta união nasceu a primogênita Risoleta Silva (1918-2011), que pouco desfrutou da convivência materna, pois quando tinha quatro anos, em 1921, Maria Galdina Pereira faleceu, vítima de reumatismo. Viúvo, sozinho e ainda com uma carreira profissional em formação, Teotônio colocou a filha no orfanato. Alguns anos depois encontrou mais uma paixão, Guilhermina Costa da Silva (1892-1976), apelidada por ele de Rochinha. Teve o segundo filho, José Carlos da Silva (1929)¹⁰⁸, vivo e com uma memória ávida, quando o encontrei pela primeira vez no subúrbio do Rio de Janeiro, aos 88 anos de idade.

Foi com mais uma esposa preta que Teotônio deu prosseguimento às suas conquistas. Trabalhou em barbearias em locais frequentados por elites, como no Relógio de São Pedro, no Yacht Clube e no Clube Bahiano de Tênis. As longas jornadas de trabalho o fizeram ir morar mais perto da família e abrir o seu próprio estabelecimento na Avenida Sete, próximo à praça da Piedade. Bem perto dali, na fronteira entre o Politeama e os Barris, constituiu uma das poucas famílias negras que podiam viver e trabalhar onde passava o bonde e as ruas eram calçadas e bem iluminadas, como na antiga rua Aurelino Leal, removida por reformas na década de 1970, que deram o contorno contemporâneo ao Vale dos Barris.

Nas recordações herdadas por José Carlos, o pai gostava de viajar, em especial para a capital do país na época, o Rio de Janeiro. Foi lá que a paixão pela política foi despertada e os caminhos de participação abertos com a Revolução de 30, quando um líder civil, Getúlio Vargas, arregimentou setores do exército e das oligarquias regionais para pôr fim à Primeira República. Essa época poderia ter sido um tempo de oportunidades, mas o genocídio negro se reciclava nos linchamentos e nas leis de segregação nos EUA e na perpetuidade da colonização africana,

¹⁰⁸ SILVA, José Carlos Entrevista I. [set. 2017]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Rio de Janeiro, 2017. 1 arquivo .mp3 (65 min.).

enquanto cabia a Salvador ser o *locus* de um crime quase perfeito: um paraíso onde o racismo é residual nas relações sociais e diferentes raças caminham para formar uma identidade comum, que celebra a sua mestiçagem e propõe um modelo de tolerância para o mundo.

Teotônio está no esplendor quando Salvador acolhe o II Congresso Afro-Brasileiro, organizado com apoio do Instituto Geográfico e Histórico por nomes como Aydano Couto Ferraz, Jorge Amado e Edison Carneiro. Também compõe as mesas gente de terreiro e o presidente de honra é Martiniano Bonfim (1859-1943), um filho de africanos libertos que, ainda jovem, foi enviado a Nigéria sob dominação colonial para estudar, onde ficou 11 anos, aprendeu inglês e iorubá, além de iniciações religiosas com seus familiares, que lhes alçaram o posto de babalaô, um sacerdote do Culto do Ifá, da tradição jejê-nagô. No Brasil, Bonfim criou cursos de ensino em iorubá, além de traduzir a língua utilizada nos rituais do candomblé a pesquisadores locais e estrangeiros por meio de depoimentos orais e escritos, o que o permite se tornar um elemento-chave no predomínio do discurso de exclusivismo nagô na interpretação e divulgação dos terreiros (LIMA, 1987).

Foi um tempo em que a dissimulação encontra na política um confronto com a Frente Negra Brasileira, uma organização que, na síntese de Flávio Gomes (2005), chegou na casa dos 100 mil associados espalhados no país, envolvendo uma imprensa orgânica, como o jornal *A Voz da Raça* e diversas formas de solidariedade entre pessoas de cor por meio da educação, entretenimento, serviços cívicos e sociais. As suas atividades se iniciaram em São Paulo em 1931, com a perspectiva de tornar relevante o papel da educação no apoio e na inclusão das “pessoas de côr” na ordem nacionalista vigente (DOMINGUES, 2008). No estado de São Paulo, a Frente se soma ao enfrentamento do projeto de embranquecimento capitaneado por um grande volume de imigração de europeus na região que despontava como eixo econômico nacional. Já na cidade de Salvador a pauta número um também foi a alfabetização, (BARCELAR, 1996), sob liderança de Marcos Rodrigues Santos, em que o desafio era convencer ou enfrentar negros que haviam se integrado a

estratos das elites e passaram a ser defensores da inexistência ou da pouca expressão das barreiras raciais.

A audácia da Frente foi tamanha que ela se transformou em um partido político em 1936 para inserir as desigualdades raciais na agenda institucional. Contudo, nem deu para desfrutar esse caráter, pois as atividades do partido são encerradas em 1937, juntamente com o fechamento dos demais partidos políticos e o fim das eleições, após a implementação da fase mais feroz da ditadura varguista, o Estado Novo. As atividades na Bahia foram ainda mais curtas, uma vez que, já em 1933, registros de sua existência são perdidos por causa de conflitos internos e da cooptação liderada pelo interventor Juracy Magalhães (SAMPAIO, 1992, Apud BARCELAR, 1996). Porém, no breve período, alguma marca a Frente deve ter deixado nos habitantes da velha província. O resgate de Jeferson Barcelar (1996) dá conta de que a organização chegou a aglutinar cerca de 3 mil pessoas em um comício, além de realizar diversas ações formativas, recreativas e culturais, como a exibição de filmes.

Ter autonomia econômica, inserir-se nos meios acadêmicos e participar da política eram horizontes de Teotônio. Mesmo que não encontremos relações orgânicas dele com a Frente Negra, ele se tornou integrante e liderança de parte do grupo de entidades e sindicatos apoiadores de Juracy Magalhães que, por sua vez, se ramifica na Frente. Foi, então, uma figura-chave nos períodos de fundação do Sindicato dos Barbeiros, Cabelereiros e Similares da Cidade de Salvador (1932) e da União Sindical da Bahia¹⁰⁹. Na primeira fase do governo Vargas, a Constituição de 1934 foi proclamada, permitindo a participação de representantes patronais e de empregados como deputados classistas nas câmaras Federal e Estadual nas eleições de 1936 por meio do voto indireto, desde que as organizações fossem reconhecidas pelo governo. Foi aí que o grupo integrado por Teotônio emplacou dois membros na assembleia estadual: Teodomiro Batista, empregado da indústria, e Oscar Noblat, empregado do Comércio e Transporte (TAVARES, 2001).

¹⁰⁹ Não foi possível encontrar a data de fundação da União Sindical da Bahia.

Na composição do seu grupo político na época, também vale mencionar a presença constante de Teotônio e de sua família no Círculo Operário, uma organização da Igreja Católica voltada ao assistencialismo e à formação política com uma perspectiva de aliança orgânica entre patrões e empregados (SOUZA, 1996), oferecendo serviços e entretenimento, entre os quais o cinema.

O Círculo e a União Sindical polarizaram na época com o integralismo, um movimento com bases fascistas que recusa organização dos trabalhadores¹¹⁰. Daí se ergue a Aliança Nacional Libertadora (ANL), uma frente contra o fascismo e a favor da democracia no país na passagem dos anos de 1920 e 1930, que também envolveu os comunistas, um grupo ainda pouco expressivo na Bahia, do qual falaremos mais adiante. Qualquer sorte, a União Sindical se mostra um centro aglutinador da maior manifestação registrada na Bahia da Aliança contra os integralistas, em 1935 (PRIMO, 2006). O comício foi iniciado no Cine Jandaia com um número superior à capacidade de 2200 pessoas, acompanhado por uma paralisação envolvendo diversas categorias:

A tensão entre integralistas e o operariado baiano atingiu seu ápice durante o I Congresso Integralista da Bahia, realizado nos dias 8, 9 e 10 de novembro de 1935, quando diversas categorias profissionais, sob orientação dos sindicatos, paralisaram suas atividades em protesto pela realização do evento. A União Sindical da Bahia e a União Sindical do Município de Salvador articularam a paralisação de dez minutos. Durante esse tempo, foram interrompidos os serviços públicos: bondes, força elétrica, telefônicos, oficinas, etc. O Sindicato dos Empregados nos Restaurantes e Bares decretou greve por dois dias e, segundo o Diário de Notícias, houve casos de incidentes entre garçons dos hotéis e restaurantes que haviam se recusado a servir os integralistas. (FERREIRA, 2006, p. 116)

¹¹⁰ Laís Ferreira (2006) descreve os partidários locais da Ação Integralista Brasileira (AIB) que, inicialmente, eram estudantes secundaristas e universitários na capital, até que o movimento rapidamente ganha forças nas cidades do interior e passa a incomodar o pacto do governador Juracy Magalhães com os coronéis, a ponto de a AIB ser perseguida e proibida na Bahia antes de uma decisão federal. Na cidade de Salvador, esse movimento até tentou adentrar nos setores populares com ênfase na educação e outros mecanismos de assistência social às pessoas em situação de vulnerabilidade, mas um dos conflitos com outros movimentos na época estava na rejeição à organização sindical.

Teotônio tinha diálogo direto com as elites, além de bagagem literária e, por isso, recebia, na sua casa, os colegas sindicalistas para repassar orientações das mais diversas, desde oratória e estratégia até conhecimentos adquiridos de forma autodidata. O filho, José Carlos, até hoje não entende porque ele não fez o mesmo que os colegas de infância pobre, que institucionalizam os seus saberes ao prestar um exame chamado de Artigo 100, que poderia tê-lo habilitado à função de docente em uma escola da cidade:

Muita gente da União [Sindical] aprendeu a ler lá em casa, tinha um quadro negro na sala para as lições de meu pai. Teodomiro Batista [*deputado classista*] era um dos poucos com instrução, porque era tipógrafo. Os líderes eram broncos: carroceiros, doqueiros, estivadores...¹¹¹

Ele e seus parceiros, pertencentes a categorias como a de estivadores, todos pretos, alguns deles azeviches, carregavam duas identidades, raça e classe, que passa por mediações, mas não se pode inferir uma rejeição a qualquer uma delas. Também não se pode descartar a perenidade dos mecanismos de repressão constituídos em um país escravista, reciclados no ano de 1937, quando veio a ditadura getulista, conhecida como Estado Novo, que revogou a Constituição de 1934 e caçou de forma mais feroz os comunistas ou qualquer dissidente ao regime, impedindo novas eleições, aquelas em que mesmo apoiadores do regime, como Teotônio, poderiam lançar-se a candidato, por exemplo, à Câmara Federal, como era o seu desejo e de tantos outros negros.

Todavia, os mecanismos do mito perpassam a ciência, a cultura e a política e navegam entre aqueles que almejam realizar rupturas nas formas de opressão. Na fase do neorrealismo socialista de Jorge Amado¹¹², a cultura de origem africana e o racismo são reconhecidos nas narrativas e, ao mesmo tempo, retirados do eixo subjetivo dos indivíduos e, conseqüentemente das suas lutas.

¹¹¹ SILVA, José Carlos Entrevista I. [set. 2017]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Rio de Janeiro, 2017. 1 arquivo .mp3 (65 min.).

¹¹² O envolvimento de Jorge Amado com a igualdade racial também pode ser percebido no parlamento, quando foi o responsável por apresentar e aprovar a Lei de Liberdade de Cultos Religiosos (1946), que abrandou a perseguição às religiões afro-brasileiras. Jorge foi eleito pelo PCB em 1945, mas no colégio eleitoral do estado de São Paulo.

Amado escreveu na juventude livros como *Jubiabá* (1935), que tem entre os seus valores o protagonismo de Antônio Balduino, o Baldo, um líder sindical negro que poderia ser alguém que seguia a tradição de Querino ou um amigo de Teotônio, se não o próprio em alguns aspectos. Baldo aprende lições da vida nas brincadeiras, nas rodas de samba, nos terreiros de candomblé, em especial no pai de santo Jubiabá¹¹³, que simboliza um modelo de paternidade e composição familiar responsável por conselhos, sermões, compreensão, cuidado e culto por livros. É a referência de Baldo ao ficar órfão criança, ser adotado e humilhado por brancos e cair nas ruas, virando sambista, boêmio, boxeador e artista de circo, até que, por causa do pedido de uma mulher branca, que era sua paixão desde a infância, ele engrena na luta sindical ao lado de comunistas, um grupo de pouca expressão na Bahia quando o livro foi escrito. Anos depois, o livro foi adaptado para o cinema como homônimo, com a direção de Nelson Pereira dos Santos (1984), que mantém na narrativa uma cultura negra como “reserva de resistência” que confronta, mas não destitui a hegemonia da branquitude (OLIVEIRA; PAVAN, 2010).

Veja: o mais notável comunista e baiano surgido nesse período, Carlos Marighella, um “mulato”, filho de Maria Rita, uma preta haussá¹¹⁴, que começa sua atividade política estimulado por estivadores (MAGALHÃES, 2012), mas não consegue na sua guerra quixotesca superar o medo daqueles que sofreram por ter um discurso racial na linha de frente. Não há registro de aproximações dele com o repertório dos movimentos negros de sua época, muito menos estudos acadêmicos que façam uma relação da sua trajetória com as pessoas e formas de organização da população negra que aprendeu com sua mãe. O seu legado costuma estar na origem do seu sobrenome, herdado do pai, um italiano recém-chegado à Bahia.

¹¹³ O personagem Jubiabá foi inspirado Martiniano Bonfim, mas o nome Jubiabá era o mesmo de um caboclo que incorporava no capitão do exército e líder religioso, Severiano Manuel de Abreu (1986-1937). Figura com relativa importância na sociedade na época e também vítima de perseguição policial em função de suas práticas religiosas, Severiano rejeitou a representação feita no livro por lhe associar à pobreza e ignorância e o classificar como candomblecista, enquanto ele se declarava espírita, cf. Cunha (2015).

¹¹⁴ Haussá é a etnia que compôs a maioria dos envolvidos na Revolta dos Malês (1931).

Teotônio e tantos outros amigos são, por sua vez, pouco conhecidos na historiografia dedicada aos movimentos sociais desse período. É como se a tradição da luta sindical de Manuel Querino fosse destituída, salvando-se apenas aqueles que seguiam a orientação marxista, enquanto a conjunção adversativa que alicerça o racismo dissimulado abria um leque para novos e velhos mecanismos de condicionamento da experiência de liberdade que marca sua trajetória, interferindo futuramente na transmissão da sua memória. A conexão de Teotônio com as religiões de matriz africana, os perfis dos seus companheiros e até mesmo sua família indicam ser alguém que teceu o núcleo das suas relações políticas e afetivas com pessoas negras.

Também é possível perceber isso nos seus estudos, que remontam a uma tradição epistêmica presente no Atlântico Negro. Teotônio lia tanto que aprendera sozinho noções de francês e inglês e colocou o filho nas melhores escolas do centro desde a infância. Ao conviver com um círculo de intelectuais, entre os quais Edison Carneiro, Teotônio ousa escrever dois livros: *Gente do Samba*, e *Braz, o filho do carpinteiro*.

Gente do Samba é um registro das cheganças e marujadas, com a documentação de letras de músicas e alguns versos cantarolados até hoje por seu filho. Escrever uma obra para valorizar o samba e seus praticantes é um sinal de que buscava um reconhecimento das heranças africanas no seio dos letrados da capital. Já *Braz*¹¹⁵, *o filho do carpinteiro*, é um romance baseado em sua trajetória, que narra o caminho de um jovem humilde, saído de Saubara, que obtinha ascensão e reconhecimento na pólis, a antiga Cidade da Bahia, local onde a modernidade se expõe na sua arquitetura, nos hábitos e no exercício do poder político institucional: “Ele queria voltar para Saubara nos braços do povo, como alguém famoso”.

Os dois livros representam uma proximidade epistêmica de Teotônio com Manuel Querino e tantos outros intelectuais do Atlântico Negro, com suas práticas de valorizar a tradução da oralidade e a prosa com base na *escrita de si*. Essas práticas tiveram de alguma forma a

¹¹⁵ Braz é uma possível referência ao fidalgo português Braz Fragoso, fundador do povoado de Ponta de Saubara, em 1685.

contribuição do seu culto e das pesquisas sobre caboclos e orixás, algo comum no dia-a-dia da família, que visitava o terreiro de um pai de santo de nome Romualdo, no caminho do Rio Vermelho, e visitava outro na Calçada. Ele tinha tanta fixação com a Terra-Mãe que uma das suas frases que ficaram na memória do filho é: “Uma coisa a se fazer é conhecer o continente africano”.

Também vale apontar a distância de Teotônio em relação a alguns estereótipos que os homens negros carregam. As suas duas esposas – Maria Galdina e Guilhermina – foram mulheres negras, e a criação dos filhos não foi marcada por abandono. Apesar da formação de Risoleta em um ambiente religioso, esta era uma opção para um trabalhador de jornadas que poderiam ser de 14 horas e sem um ente familiar para compartilhar a criação de uma menina no dia-a-dia, de modo que possibilitasse sua alfabetização, ou um trabalho em um período de degradação das condições econômicas.

A trajetória de Teotônio também é de grande valia para evitar futuros obstáculos dos movimentos de trabalhadores no país. Além de não dar prosseguimento a uma candidatura legislativa com a ditadura do Estado Novo, uma situação iria desestabilizar de vez a sua saúde psíquica: a provável corrupção de colegas na construção de residências com recursos previdenciários¹¹⁶ quando ele trabalhava no Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Comerciantes (IAPC), um embrião do Instituto Nacional de Seguridade Social (INSS).

Teotônio ficaria recluso e definharia, com indícios de uma depressão. Não acumulou posses, nem mesmo uma modesta casa em seu nome. O que ganhara no ofício investiu em viagens, principalmente ao Rio de Janeiro. No calor da paixão pela política, deixou a atividade profissional outrora bem-sucedida em segundo plano. No ostracismo, foi ajudado por velhos amigos, chegou a voltar a trabalhar e fez terno novo para seu modelito mais magro, mas as nuvens carregadas não passavam, até ser

¹¹⁶ A Constituição de 1934 repassou às comissões de empregados e empregadores a administração dos recursos de aposentadorias e pensões.

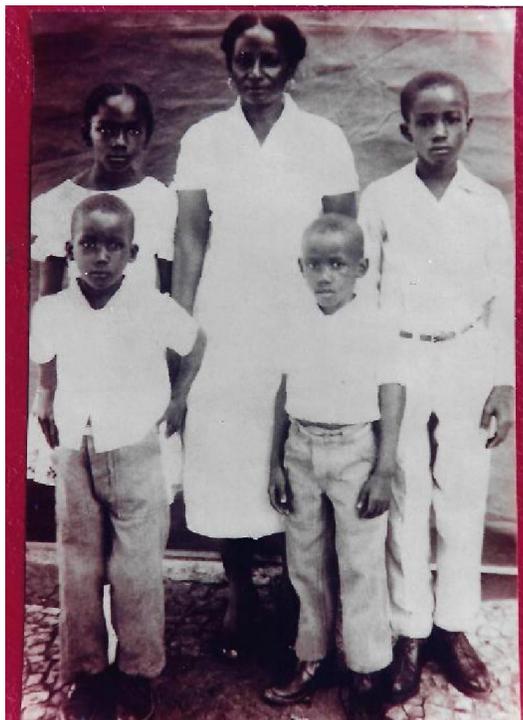
uma questão de tempo perder a vida, sofrendo um fatal ataque cardíaco aos 52 anos, em 30 de novembro de 1944.

A esposa e o filho de 15 anos, sem posses e outras formas de sobrevivência, foram morar de favor no Rio de Janeiro com o auxílio de amigos de Teotônio, em especial o jornalista Oswaldo Dias da Costa, que os recebeu na residência já orientado a não os deixar na capital baiana, com poucas oportunidades para gente de cor. Foi nessa casa que José Carlos manteve contato com a terra natal nas festas aos domingos, frequentadas por outros baianos, como o compadre de Oswaldo, Edison Carneiro, e outro amigo notável, o jornalista Aydano Couto de Ferraz. Foram essas as referências que permitiram José aproveitar a formação no Ginásio da Bahia para traçar uma longa jornada no jornalismo e na advocacia, a fim de poupar sua mãe, Rochinha, das jornadas de empregada doméstica, seu novo emprego na capital federal.

O altivo Teotônio ficou guardado nas memórias. Nenhum dos seus dois livros foi publicado e os originais foram perdidos por completo em decorrência de uma enchente no Rio de Janeiro, que atingiu uma mala feita pelo filho do carpinteiro, onde havia um acervo de fotos, documentos, escritos e toda a sorte de lembranças que poderiam recontar a história de uma vida e uma época desse porto no Atlântico. Quem sabe a sua mala tinha alguns vestígios da tentativa de homens e mulheres negras de terem suas próprias salas de cinema, de produzirem os seus próprios filmes? O pouco que sobrou é um relógio de parede alemão que toca a cada trinta minutos e, em um altar acima dos santos católicos, uma sereia que representa Janaína, Odoyá ou Yemanjá, cercada por conchas e pedras do mar, que só conheci na segunda visita à casa de José Carlos.

CAPÍTULO 9 - Risoleta, o olhar nem sempre opositivo

Figura 5 - Risoleta e os filhos: Sandra (superior à esquerda), Vicente (inferior à esquerda), Luiz Orlando (superior à direita) e Raimundo (inferior direita)



Fonte: Acervo pessoal de Sandra Silva.

Risoleta Pereira da Silva (1917-2008) foi a principal responsável por ensinar Luiz a sobreviver e a desfrutar a cidade de Salvador, e a sua trajetória está presente na memória da filha, Sandra Silva¹¹⁷. Quando tinha quatro anos, foi enviada, após o falecimento da mãe, para um local geralmente dedicado às órfãs sem identificação, deixadas em uma espécie de gaiola, a pupileira, nome popular do abrigo administrado por freiras. Ela não virou órfã, já que encontrava algum conforto nas visitas esporádicas do pai, rodeadas de caixas de chocolate, joias e outros presentes, mas cresceu sem poder andar nas ruas no período em que o cinema se alastrava de forma relativamente acessível.

O irmão paterno passou a encontrá-la nas visitas aos fins de semana quando ele tinha uns oito anos de idade e ela já era uma moça. Entre as

¹¹⁷ Foram diversas as visitas e conversas por telefone com Sandra Silva durante a pesquisa, apenas uma delas foi gravada.

amigas do reformatório, uma inspirava longas conversas nos encontros nas ruas: Natividade Sampaio. Risoleta manteve-se no catolicismo até o fim da vida e era frequentadora da igreja de São Pedro, na Praça da Piedade, ao lado de onde o pai encontrou o apogeu como barbeiro.

A perspectiva criada para as mulheres formadas na pupileira era tornar-se referência para serviços domésticos. Foi dessa forma que Risoleta foi morar e trabalhar na casa de uma senhora que vendia doces, Dona Pitui. O irmão que pouco a pouco criava laços afetivos lembra que um moço pediu a irmã em casamento, selou o noivado, mas depois que o pai faleceu e ela seguiu para a capital federal, só volta a ter ou lembrar de notícias da irmã uns cinco anos depois, quando ele esteve em Salvador para levar a tia-avó ao Rio de Janeiro, ainda com as dores da perda do pai. Risoleta, por sua vez, acompanhou a ascensão e a queda do pai, porém pouco ou nada falou sobre o assunto aos quatro filhos, pois provavelmente alguma ou várias dores a fizeram não falar desse passado.

Na primeira metade da década de 1940, Risoleta tinha entre 23 e 28 anos. Nos relatos dá-se conta de que ela era uma preta bonita, elegante, altiva, capaz de sustentar-se sozinha, mas cada vez mais distante do perfil que frequentava as salas de cinema. Ela seguia os prováveis passos da mãe nessa *cidade das mulheres* em tempos de dificuldades que não cessavam e que aumentariam logo após o falecimento do pai e um relacionamento com Antonio Delmiro dos Santos (1914-2011), provavelmente o noivo que lhe deu os dois primeiros filhos, com quem não consolidou o casamento e que passou a dar poucos sinais de ajuda na criação das crianças.

O primogênito, Luiz Orlando da Silva, nasceu no dia 25 de agosto de 1945, no beco do Pedroso, no largo do 2 de Julho, centro da cidade. Dois anos depois, foi a vez da única filha nascer, a bancária e contadora Sandra da Silva¹¹⁸. Ela se lembra de comentários da mãe a respeito do fato de que nesse local as condições de higiene não eram das melhores, típicas da

¹¹⁸ SILVA, Sandra. Entrevista I. [abr. 2017]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Salvador, 2017. 1 arquivo .mp3 (55 min.).

urbanização brasileira até o início do século XX, quando reservavam o subsolo ou os fundos dos sobrados aos empregados e seus familiares.

Viver no centro nessas condições não pareceu ser vantajoso, tanto é que se mudaram para a Curva Grande, um vale alagadiço nas margens do outrora extenso Dique do Tororó, nas bordas do núcleo urbano. Lá, o primogênito foi provavelmente diagnosticado com o vírus da poliomielite, que atrofiou uma de suas pernas para o resto da vida. Lá também fincou o casamento com Venceslau Lima (1880-1980), um comerciante de mais idade, ciumento e repressor, pai de mais dois e derradeiros filhos, Raimundo e Vicente Lima.

Eles voltaram a morar no centro para ocupar uma casa vazia dos parentes de Guilhermina, a segunda esposa do seu pai, na rua Ruy Barbosa, onde havia o Cinema Glória, um dos mais elitizados da cidade, inaugurado em 1930 e anos depois transformado em Tamoio (LEAL; LEAL FILHO, 2015). Ficaram uns dois anos ali, colado com o Pelourinho, Rua Chile, Baixa dos Sapateiros e Praça Castro Alves, até ser iniciada a construção de um prédio no local. Foram novamente para as mediações do 2 de Julho, dessa vez em um lugar mais arejado, de frente para o mar, no Unhão, em um dos andares de um sobrado de quatro vãos, até hoje existente em frente ao atual Museu de Arte Moderna da Bahia, no Solar do Unhão.

Ficaram mais sete anos ali, até 1963, mesmo ano em que o local sofreu uma mudança drástica com a finalização das obras da avenida Contorno, na encosta da baía de Todos os Santos, um marco nas reformas que formam o desenho contemporâneo da cidade, permeado por avenidas que cortam os seus vales e encostas e acompanhada por especulação imobiliária e pressão para que famílias pobres seguissem para áreas menos valorizadas.

Os ganhos de Risoleta eram oriundos do emprego doméstico, ratificados por uma formação com os rigores, os valores e as hierarquias da Igreja Católica, que lhe possibilitou trabalhar na casa de cacauicultores do sul da Bahia, “a família de Bruno”. Nesse convívio, ela teceu relações

de apadrinhamento que perduram por muitos anos, até os filhos de Risoleta crescerem e se estabilizarem, enquanto os antigos senhores se afundam na decadência e na pobreza estimulada na jogatina. Sandra se lembra de ser presenteada, de brincar com as crianças da família, mas de se deparar com o Véu da Raça: “Uma vez me disseram que não poderia frequentar o Yacht Club com elas porque era preta”.

No centro, os filhos frequentam a escola Mariana¹¹⁹, se alfabetizam, e Luiz adquire um trauma compartilhado com a amiga Conceição Miranda (Informação oral, 2017): no dia do seu aniversário – 25 de agosto – também é comemorado o dia do soldado, e uma professora o fazia ir em sala em sala cantar o hino da data oficial, o que causava angústia em alguém que sofria discriminações por causa da deficiência física e já tinha um comportamento retraído ao falar em público para muitas pessoas.

Luiz chega a trabalhar na Barroquinha como aprendiz de ourives quando estava na faixa dos onze anos, mas a exploração foi tanta que a mãe foi convencida a retirá-lo: “Tratavam menino como escravo”, recorda Sandra, em entrevista. Luiz pode, assim, dedicar-se mais a uma de suas paixões, a leitura, inicialmente de gibis e, pouco a pouco, de livros que deixavam a sua única gaveta pesada na infância. Ele volta a trabalhar por volta dos 14 anos, sob indicação da “família de Bruno”, na Secretaria de Agricultura do governo do estado, na Praça Castro Alves, próximo à aglomeração das salas de cinema e da sede da antiga Biblioteca Pública.

O pouco ordenado era entregue todo à mãe, mas ainda assim não era suficiente para manter-se no centro. Mudaram-se, então, para uma residência sem água e luz na avenida Vasco da Gama, onde podiam se locomover no bonde próximo à entrada do Vale do Ogunjá, região que concentra ao seu redor tradicionais terreiros de candomblé, como o Oxumaré, a Casa Branca e o Bogun. No ano do golpe militar de 1º abril de 1964, moveram-se para a comunidade Alto Belém, no Engenho Velho de Brotas, já nas margens do Dique do Tororó e do Terreiro do Gantois, que acolheria na década de 1980 o nascimento do bloco *Os Negões*, um dos

¹¹⁹ A escola ficava no largo em frente ao Mosteiro de São Bento. Atualmente, é um casarão em ruínas.

mais queridos por Luiz Orlando. Foi quando Risoleta passou a trabalhar como merendeira na escola originária do mesmo abrigo onde foi criada.

Fora a mãe e a irmã Sandra, Luiz não estabeleceu muita amizade com os irmãos, seja por parte de pai, seja por parte de mãe, muito menos com primos, tios e até mesmo o próprio pai. Aqueles com quem mais se abriu para partilhar suas formas de construir o mundo foram literalmente escolhidos nos caminhos que percorreu na vida, o que não significa uma ausência de influências dos hábitos, costumes ou do que se possa imaginar enquanto experiência de vida dos familiares.

Na infância Luiz era visto volta e meia onde morava o pai, no Tororó, um bairro popular cravado no outrora centro elitizado da cidade. O pai era descendente de pretos comerciantes do Açores, um arquipélago colonizado por portugueses no caminho do continente europeu em direção à África e à América. No Tororó a líder familiar era a esposa do pai, a negra Constância dos Santos. Ela gerenciou um mercadinho de cereais na sua residência e, na passagem dos anos de 1960, torna-se a matriarca do maior bloco de carnaval da cidade, o Apaches do Tororó.

Constância teve seis filhos com Delmiro, com o mais velho nascido em 1943. Sandra, por sua vez, frequentava a casa do pai com mais assiduidade desde a infância, chegando a morar com ele na juventude por até seis meses e a fortalecer principalmente os laços com as irmãs, que paulatinamente deixaram de apresentá-la como “irmã parte de pai”, passando a considerá-la como simplesmente “irmã”.

Tudo bem. Pode-se creditar às questões demográficas, frente à presença superior de mulheres na população, a possibilidade de duas mulheres negras e autônomas economicamente, Constância e Risoleta, terem compartilhado o mesmo cônjuge e tido filhos com ele e não apresentarem grandes traumas quanto a esse passado. Também pode-se creditar à reprodução de modelos patriarcais euro-ocidentais entre famílias negras, que permitiam um conforto masculino e uma submissão feminina. É também possível especular que tal prática, próxima de uma

noção euro-ocidental de poligamia, faz parte de modelos familiares influenciados por tradições africanas.

Delmiro, o pai, foi alfaiate e depois funcionário público no Departamento de Estrada e Rodagens (DNER), metendo-se um pouco com a vida sindical e acolhendo amigos perseguidos na ditadura militar de 1964. Já seu irmão, Vitor dos Santos, foi um ferroviário mais envolvido com a política, integrou o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e foi preso e torturado na ditadura. Ele foi visto algumas vezes superando a introspecção de Luiz na flor da juventude, sem ter o apreço por uma profissão que pudesse lhe dar melhores salários e sempre com um livro embaixo do braço, recorda Antônio Godi (Informação oral, 2018), um primo com quem Luiz se cruzou em espaços comuns durante a vida, sem perder a distância que prezou com outros parentes.

Luiz integrava um mundo negro nos vales e nas crescentes periferias dessa urbis ainda impregnada não apenas por um passado escravista e colonial, mas também por experiências de liberdade nas famílias e nas expressões culturais que nos permite mergulhar no *desde dentro*. Na primeira metade da década de 1960, ele já era um rapaz entre os 15 e 20 anos que poderia juntar umas moedas para ir à noite nas gerais assistir filmes que marcaram seu repertório de cineclubista e cinéfilo, como *Barravento*, *A Grande Feira*, *O Pagador de Promessas e Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

A Grande Feira é, em especial, uma obra que perpassa o cotidiano que ele e sua família transitavam na cidade. Quem sabe Risoleta também pôde assisti-lo frente ao entusiasmo de Luiz com a sua exibição e pôde se deparar com a personagem Maria da Feira, interpretada por Luiza Maranhão, uma modelo e atriz gaúcha que passava por Salvador estrelando espetáculos teatrais quando foi convidada para começar a carreira no cinema. Nesse filme o seu papel tem como meios de sobrevivência a prostituição, a extorsão dos pedintes que fingem moléstias, o furto e o uso de um estilete quando julga necessário ferir

alguém. O seu grande parceiro é o preto Chico Diabo, ícone de todo o tipo de contravenção e maldade, interpretado por Pitanga.

Maria da Feira incorpora alguns estereótipos sistematizados e denunciados, como o mito da mulher negra que conquista os homens com seu corpo e atributos sexuais, verbalizado na fala: “Quem se mete com essa nega não esquece dela”. Mais ainda ao ter uma vida marcada por um “jogo de contrários” (SOCORRO, 2003, p. 162) com a personagem de uma mulher branca, Ely (Helena Ignês), uma dondoca infeliz com o casamento que passa a compartilhar o mesmo amante que Maria, um marinheiro sueco, porém Ely classifica Maria como portadora de um corpo sujo, deixando transparecer o racismo que diferencia as duas mulheres.

Figura 6 - Cartaz de *A Grande Feira*.



Fonte: <<https://filmow.com/a-grande-feira-t59646/>>. Acesso em: 7 mar. 2019.

A relação entre Risoleta e Luiza Maranhão perpassa os apagamentos sobre os olhares das mulheres negras quanto as suas próprias vidas ao se considerar que a atriz praticamente sumiu após ir morar na Itália, não

sendo possível ter hoje o seu depoimento sobre como fomo foi prazeroso e provavelmente doloroso interpretar esses papéis e, mais ainda, sobre a combinação do racismo e do machismo no meio cinematográfico.

Risoleta e Maria da Feira, por sua vez, são um prato feito para classificar apenas como um olhar opositivo, defendido por bell hooks (2019). O estereótipo sofre, porém, uma transfiguração ao se deparar com um elemento de realidade: o dinheiro de Maria da Feira era destinado para manter a filha no mesmo misto de colégio interno e orfanato que Risoleta e Natividade foram criadas. Também na trama a dignidade de Maria é reposicionada na compaixão ao deficiente físico Zazá, vítima do amigo Chico Diabo, e o ápice no martírio, quando evita Chico explodir a feira.

Os limites entre o teor ficcional e o teor documental nessa geração de filmes inspirados no neorrealismo também podem ter sido alvos de uma recepção criteriosa de Risoleta no diálogo com as amigas nas ruas, bem como as roupas e a sensualidade de Luiza Maranhão pode tê-las inspirado a subverter os papéis que cumpriam nos casamentos e na criação dos filhos. Há sinais de que a esbelta Risoleta teve seus dias de liberdade sexual e afetiva até se deparar com a constante deterioração das condições de vida dos setores populares que a fizeram sair do centro da cidade, somadas à decadência e à perda do pai que, apesar da distância física, lhe dava algum lastro, não de proteção masculinizada, mas de história e perspectiva de liberdade que preservou e repassou aos filhos.

CAPÍTULO 10 - “Sou militante negro”

Na tessitura dos laços de Orlando sabe-se que, no fim dos anos 1960, ele ainda residia com a mãe no Alto Belém, no Engenho Velho de Brotas, fronteira entre a avenida Vasco da Gama e o Dique do Tororó. Pouco se soube da sua boca sobre a infância e a adolescência, mas há sinais que a escolha de alguns livros para algumas pessoas deixam rastros sobre si. Foram em duas obras de traços autobiográficos de um dos seus escritores preferidos, Richard Wright, que passei a compreender melhor os silêncios e as frases curtas de Sandra nas visitas que fiz à sua residência no Mares, na cidade baixa, onde Risoleta viveu os últimos anos da vida.

Vera Lopes um dia recebeu de presente *Filho Nativo (Native Son, 1940)*, e ouviu: “Leia este livro quando estiver bem”. Não seguiu o conselho e ficou nas primeiras páginas, quando o jovem Bigger Thomas duela com uma ratazana dentro de casa em uma favela de Chicago, e segue a vida para angariar sustento à família. Já o dueto, *Menino Negro (Black Boy, 1945)*, do mesmo autor, encontrei uma xerox de uma publicação brasileira de 1946 no acervo de Luiz, e nas suas tensas páginas narra a trajetória de um menino abandonado pelo pai e criado com a força da mãe para enfrentar a travessia do Sul, ainda permeado por leis de segregação e extrema pobreza, em direção ao Norte.

E, para além das proximidades entre as vidas de Luiz Orlando e de Richard Wright¹²⁰, faz-se importante iniciar este capítulo demarcando que ambos se encaixam na leitura de Paul Gilroy (2012, p. 284) de que uma parcela importante de intelectuais negros carrega, a exemplo de Wright, uma “tensão entre as afirmações de particularidade racial, de um lado, e o apelo ao universais modernos que parecem transcender a raça, de outro”. Mais ainda: ao longo da trajetória de ambos, há elementos para rejeitar uma uniformidade entre pessoas e movimentos negros, lastreada em

¹²⁰ Richard Wright é o escritor negro mais conhecido no mundo entre as décadas de 1940 e 1950. Ele mistura os anseios antirracistas aos anseios dos comunistas espalhados no mundo, inclusive dentro dos EUA, quando integrou os quadros do Partido Comunista até virar um crítico aos postulados leninistas e às ideias de progresso nos países subdesenvolvidos (GILROY, 2012, p. 290).

“noções de tipicidade e representatividade racial no juízo estético e político” (GILROY, 2012, p. 293).

Pois bem, o modesto salário no órgão público era repassado para mãos de Risoleta para ela pagar as contas, enquanto o que sobrava servia para frequentar bibliotecas, cinemas, livrarias e galerias de arte onde poucas pessoas da sua classe e cor eram identificadas e destacadas. No ano do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 1968, momento de recrudescimento da ditadura, com censura, perseguição e cassação de direitos políticos, Luiz compartilha, sob o codinome “Batista”, com estudantes a resistência em uma organização de esquerda, a Ação Popular (AP), fundada por correntes radicais da Igreja Católica ligadas à Teologia da Libertação¹²¹.

A AP tinha força nos meios estudantis, como no Colégio Central, o antigo Ginásio da Bahia, e a estratégia de realizar trabalhos de base em setores populares. Sabe-se lá como Luiz chegou até eles. Mesmo sem terminar o ensino médio ou ter perspectiva de ingressar na faculdade, o seu conhecimento literário já era notório, bem como a articulação com um grupo de pessoas negras, ao lado de Roberto Santos (codinome João Luís). Os dois chegam ao mais jovem Edson Cardoso¹²², e Luiz se torna, a partir dali, um mestre na compreensão das ideias e na indicação de livros, algo que faria por toda a vida com aqueles que se aproximavam:

... Eles foram responsáveis pelos primeiros toques, as primeiras alusões à luta contra o racismo... Com eles estabeleci os primeiros contatos cuja ligação se fazia pela consciência do pertencimento compartilhado, uma coisa completamente nova, que não existia no grupo de estudos da AP também. Estar entre negros, conviver, compartilhar é

¹²¹ Não à toa, a Teologia da Libertação e a AP serviram como fonte para Paulo Freire formular uma concepção de comunicação dialógica para superar a cultura do silêncio, em que as lideranças compreendem as demandas dos oprimidos que, por sua vez, superam as suas ambiguidades por meio de uma confiança mútua (LIMA, 2011).

¹²² Edson Cardoso tornou-se uma peça-chave dos movimentos negros brasileiros a partir dos anos de 1980. Uma das suas principais contribuições foi por meio do jornalismo, na edição do jornal *Irôhìn*, que perdurou entre 1996-1999 e 2004-2009. A sua trajetória pode ser acessada na tese de sua autoria, *Memória de Movimento Negro – um testemunho sobre a formação do homem e do ativista contra o racismo* (2014), e no seu relato presente na de tese de Sueli Carneiro, *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser* (2005).

uma coisa, foi assim toda minha vida. Outra coisa é a consciência de um percurso singular, de uma realidade adversa e da necessidade de lutar contra isso. O processo iniciado nesse momento levaria mais de uma década para se completar. (CARDOSO, 2015, p. 25-26)

Talvez essa passagem na AP tenha a influência do tio e até do pai, que foram perseguidos por suas atividades sindicais no início do golpe e, sem dúvidas, pelo fato de Luiz se mover contra qualquer injustiça e saber desde já – ou intuir – que ao fim elas chegariam com mais força no seu povo. Porém, ele também parece saber que o diálogo com a esquerda tinha seus limites e que uma das opções que se fortaleceu a partir dali, a luta armada, era uma barca furada, pois matar ou prender mais um preto não seria novidade para a repressão. Qualquer sorte, há um sinal de diálogo com outras lutas sociais e movimentos culturais, conforme veremos adiante, sem fragilizar que o seu modo de agir é conduzido por experiências renovadas de racialização na cidade.

Durante o vertiginoso crescimento de Salvador entre os anos de 1960 e 1970, a secular forma cultural negra colocou-se nas ruas, nas universidades e nos círculos da cinefilia, em comunhão com os ventos revoltosos que sopravam por todo o Atlântico. É tempo nos EUA das lutas por direitos civis, dos bailes de soul e dos cabelos *black*. Na África, a descolonização trava as últimas guerras de um ciclo nas ex-colônias portuguesas (Angola e Moçambique), as suas artes apresentam ao mundo o movimento beat, de Fela Kuti, e a voz de Miriam Makeba. No Caribe, por sua vez, a figura de Bob Marley projeta o reggae e o rastafarianismo, inspirados em Marcus Garvey.

Nesse espírito pan-africano a saída do Bloco Afro Ilê Aiyê nas ruas no carnaval de 1975 fez alguns sorrirem diante da afirmação de uma identidade e outros amargarem a denúncia da segregação. Sem muita pretensão, Antônio Carlos dos Santos, o Vovô, e Apolônio de Jesus, o Popó, têm a ideia e organizam a batucada desde a estreita ladeira do Curuzu, no bairro da Liberdade, até as opulentas avenidas do centro da cidade, com um grupo composto exclusivamente por negros e negras, controlado e dirigido com o apoio do terreiro Ilê Axé Jitolu, da nação gejê mahin,

conduzido pela sacerdotisa Mãe Hilda, a mãe biológica de Vovô¹²³, ao som de tambores, trajes e adereços que fazem até os dias atuais referências à ancestralidade africana.

A importância do Ilê a partir de então é sintetizada por Jônatas Conceição:

Mas ao mesmo tempo que, para o surgimento, em 1974, do Ilê Ayê foram também importantes para as informações da luta negra na África e outros locais da diáspora negra, a criação deste bloco propiciou todo um clima para a afirmação do movimento negro na Bahia, principalmente levando em conta o efeito contagiante e mobilizador que as histórias contadas através dos temas provocam na população negra baiana. (CONCEIÇÃO, 2004, p. 58)

O gosto pelo que circula no mundo e a imersão no carnaval foram traços na vida de Luiz. Ele conhecia e provavelmente acompanhou o Apaches do Itororó desde a sede, onde eram feitas as fantasias e se aglomeravam políticos, petroleiros, doutores e muita gente da ralé. Esses momentos ocorriam dentro da casa do seu pai e da matriarca Constança, a líder do Apaches. O primo, o antropólogo e ator Antonio Jorge Godi (1991)¹²⁴, avalia que os foliões abandonaram o rigor e o trabalho no espetáculo das escolas de samba ou nos blocos de cordões da elite para puxar batucadas que atravessavam as ruas até chegar no miolo da festa. Os seus nomes – Apaches, Comanches do Pelourinho e Caciques do Garcia – remontam aos filmes de *Western* e os seus produtores complementares: gibis, livros de bolso e programas de tevê, onde a figura do índio era símbolo de transgressão, algo que despertava ainda mais o medo das elites e das autoridades, tanto é que a agressão fortuita dos policiais aos

¹²³ Hilda Dias dos Santos, Mãe Hilda Jitolu (1923-2009), abrigou o bloco desde primeiros dias. Criou uma Escola de Alfabetização, em 1988, que leva seu nome, e também incentivou a criação do Memorial Zumbi dos Palmares, em Alagoas. A partir de 1995, o Projeto de Extensão Pedagógica do Ilê Aiyê começa a atuar além das instâncias educativas do Bloco, como nas escolas públicas do bairro da Liberdade, mas sempre a partir dos ensinamentos de Mãe Hilda: preservar e expandir os valores da cultura africana no Brasil. Disponível em <<http://www.ileaiyeoficial.com/mae-hilda-jitolu/>>. Acesso em 07.03.2019

¹²⁴ Curiosamente, Godi, primo de Luiz Orlando, chegou a escrever um texto em sua homenagem no jornal *A Tarde* após o seu falecimento. Estive pessoalmente com ele na sua residência e conversamos por horas sobre a sua vida, a sua família e Luiz Orlando sem utilizar o gravador.

foliões gerou uma briga generalizada na Avenida Sete no ano de 1977, quando o bloco entrou em declínio.

A ponte de Luiz entre a rua e os espaços ocupados pela classe média vinha desde o fim dos anos de 1960, e a coisa fica mais rica quando esses espaços tinham pessoas negras. No Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA), tais ideias subversivas tinham guarita e foi lá que ele transitou no grupo de estudos composto por pessoas negras e voltado às questões raciais, o Núcleo Cultural Afro-Brasileiro (NCAB). Edson Cardoso (2014), ainda não sabia, mas ali tinha a sua primeira reunião do movimento negro na vida.

Provavelmente, ele não foi o único a experimentar essa sensação. Para ilustrar esse período no NCAB vale mencionar a liderança do pedagogo Manoel de Almeida Cruz, um dos fundadores da Pedagogia Interétnica (PI); Raimunda Rodrigues Pedro, pedagoga, professora e ex-diretora da primeira escola a implementar o PI em 1984; o sociólogo Lino Almeida (1958-2006), que já integrava na universidade um grupo com perfil próximo, o Malê Cultura e Arte (COSTA, 2004)¹²⁵; e Clyde Morgan, um afro-americano que aporta em Salvador para dirigir o grupo de Dança Contemporânea da UFBA (1971-1978), adotando, entre as suas práticas, a exibição de filmes que se passam em África:

Eu trouxe filmes da África, não era eu só falando, eu tinha mostrado o que havia feito e mostrei estes mesmos filmes ao grupo de dança contemporânea, possibilitando o acesso dos alunos a um material de danças da África mais atualizado. Isso foi levando as pessoas para o Candomblé, a fazer comparações. Então o grupo de dança cresceu dessa maneira, minha forma de dançar se transformou e meu método de ensino e didático foi criado aqui. Minha profissão de dançarino foi criada lá, só depois do Brasil que eu voltei e ingressei profissionalmente como professor¹²⁶.

¹²⁵ A tese de Ivan da Costa (2004) resgata a Pedagogia Interétnica como uma forma de prosseguimento das ações do NCAB, a fim de construir metodologias e instrumentos na legislação para o ensino das relações étnico-raciais no ambiente escolar.

¹²⁶ Disponível em: <<https://www.hypeness.com.br/2018/05/clyde-morgan-o-filho-de-gandhi-que-nasceu-nos-eua-mas-aprendeu-tudo-na-bahia/>>. Acesso em 07.03.2019.

A efervescência paira na cidade, e Godi ficou conhecido no grupo teatral *Palmares Iñaron*, que encenava peças sobre o negro e o índio (SILVA, 2011). Já Mestre Didi e Juana Elbein fundam a Sociedade da Cultura Negra no Brasil (SECNEB) para desenvolver estudos e práticas pedagógicas em continuidade com os postulados de lideranças religiosas e intelectuais que reivindicam uma singularidade epistemológica e litúrgica nagô, como Martiniano Bonfim e Mãe Aninha. Viriam livros e a creche e depois a escola Obá Bibi, no Cabula, nas cercanias do lendário quilombo do Urubu, onde o Ilê Axé Opô Afonjá se preparava para empossar, em 1976, a sua quinta ialorixá, Mãe Stella de Oxóssi, e o Afoxé Pai Borokô saía, desde a década de 1940, para brincar o carnaval.

Volto a Edson Cardoso para registrar uma passagem nas suas palestras no mês da consciência negra. É quando declama a música “África Brasil (Zumbi)”, de Jorge Ben, gravada em 1976, para falar do que estava em curso naqueles dias: “Eu quero ver, quero ver, quando Zumbi chegar, o que é que vai acontecer”. Pois Zumbi estava voltando e foi no Rio Grande do Sul que o 20 de novembro, dia em que o último líder do quilombo do Palmares morreu para não se entregar à escravidão, começou a ser lembrado, em 1971, em atividades de formação por iniciativa do Grupo Palmares, insatisfeito com a leitura vigente do 13 de maio (OLIVEIRA, 2003). A coisa se espalhou ano a ano, saiu na imprensa nacional e estrangeira, até cair no colo de gente como Beatriz Nascimento.

No Rio de Janeiro, além de Beatriz Nascimento, Abdias do Nascimento se reinstala após o exílio e publica *Genocídio do negro brasileiro* (1978). Além disso, há um núcleo formado por entidades como o African Renascense, onde Filó (2016)¹²⁷ comanda os bailes blacks e exhibe fotografias da turma, comparando-os com os modelos das revistas negras dos EUA enquanto a música rola – sim, já tinha VJ negro fazendo isso muito antes da geração tombamento e dos bailes da Batekoo. Já em São Paulo uma situação de preconceito contra quatro atletas olímpicos e o

¹²⁷ FILHO, Asfilófilo de Oliveira. Entrevista I. [ago. 2016]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Rio de Janeiro, 2016. 1 arquivo .mp3 (57 min.)

assassinato do operário Robson Silveira da Luz por policiais aglutina presidiários, artistas, militantes e acadêmicos.

A teia nacional se expandia na ação de Lélia Gonzalez, como bem lembra Ana Célia Silva, e a presença de Luiz Orlando e do seu cinema já era notada:

No ano de 1978 entrei no grupo Nêgo, o precursor, a célula do MNU na Bahia. Nos reuníamos ao lado do elevador [Lacerda]. O governo derrubou os prédios da Imprensa Oficial e a Biblioteca Pública e no lugar fez um elevador que chamávamos Cemitério de Sucupira, horrível, nome de uma cidade fictícia de uma novela da época. Aí o prefeito Edivaldo Brito chamou Lélia para falar do 13 de maio, "como é possível?". Chegou lá... ela caiu de pau no 13 de maio. Eu, Lino Almeida, Luiz Orlando, Albérico Paiva e outros. Ela se tornou a madrinha do grupo Nêgo. Quando enviamos Kal Santos e a esposa, com a carta para o MNU, ela veio, e jogamos rosas nelas. Foi uma pessoa que atuou ativamente para a formação de quadros do MNU em Salvador. Ela sempre vinha. Me parece que foi o único grupo que teve formação sistêmica de quadros, por muitos anos.

Nesse tempo, lembro que Luiz Orlando já estava por lá, 1978. Como eu morava no Engenho Velho, e ele também, sempre dava carona pra ele no meu fusquinha, bege. Ele sempre com um livro de baixo do braço. "Ana Célia você já leu esse livro?" (risos). Aí ele começou a me pedir carona pra levar a máquina pra passar filmes nos bairros. Comecei a ir com ele. Começamos a ir nos bairros, passava os filmes, as pessoas vinham chegando... Raramente hostilizavam. Fazíamos muito isso. Era muito legal (SILVA, 2017¹²⁸).

A história e o contexto local fizeram com que a III Assembleia Nacional do MNUCDR, que viraria apenas MNU (Movimento Negro Unificado), fosse realizada em Salvador, em 1979. A ditadura já estava branda para alguns, tanto que a UNE realiza, no mesmo ano, o seu congresso de retorno. Porém, o racismo não dá trégua, nem mesmo na UNE, quando o filho de sapateiro Valdélcio Silva, na época estudante da UFBA, ao lado de Antônio Olavo e o pai do que vos escreve, integra o PCdoB, a maior agremiação nessa juventude, dotada de relativo contato com jovens oriundos de setores populares. O resultado é que Valdélcio foi

¹²⁸ SILVA, Ana Célia da. Entrevista I. [ago. 2017]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Salvador, 2017. 1 arquivo .mp3 (45 min.).

“inexplicavelmente” preterido pela direção do partido quanto a ser o primeiro presidente da entidade na reabertura.

Os militantes do MNU sentiram que denunciar essa desigualdade não estava nos planos das velhas elites quando a III Assembleia foi impedida de ser realizada pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) em dois locais, até chegarem ao ICBA, onde Luiz já trabalhava. Ainda assim, a áurea de status diplomático foi infringida e por pouco uma confusão paralisou os debates: “Teve uma hora que deram um murro numa pessoa, um militante, e Lélia gritou: “Não reaja que é o DOPS”. Aí os homens brancos saíram xingando” (SILVA, 2017¹²⁹). A orientação de Lélia foi seguida e os debates continuaram, com o 20 de novembro sendo escolhido na ocasião como Dia Nacional da Consciência Negra.

A vinda de gente negra de todo país para Bahia foi uma das portas para Luiz ampliar as suas redes. Em uma reunião, possivelmente do congresso do MNU, ele conheceu a atriz, futura advogada e, na época, produtora da revista *Tiçã* (1978-1980), Vera Lopes (LOPES, 2017). Na verdade, eles já tinham contato, sabe-se lá como, Luiz conheceu a revista publicada em Porto Alegre e enviou cartas para redação, solicitando distribuir presencialmente e entre seus contatos via correios. Iniciava-se, assim, uma amizade profunda com Vera e o seu marido na época, Luiz Moraes e, mais adiante, com os três futuros filhos do casal, entre os quais a diretora Camila de Moraes.

Na sua cidade o MNU passa a se reunir regularmente e a transitar entre pessoas e outros grupos autônomos, nem sempre associados aos seus grupos de trabalhos. As mulheres fazem um trabalho de base na educação, sem o devido reconhecimento dos homens¹³⁰, e os homossexuais também se posicionam até fundarem, em 1983, o grupo comprometido com a causa, o Adé-Dudu, com Passarinho, Wilson Bispo

¹²⁹ SILVA, Ana Célia da. Entrevista I. [ago. 2017]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Salvador, 2017. 1 arquivo .mp3 (45 min.).

¹³⁰ Arany Santana traz depoimento de que um grupo de mulheres fez um trabalho de seis meses na Fazenda Grande do Retiro sem o devido envolvimento do coletivo de maioria masculina (SILVA, 1988).

dos Santos e Hamilton Vieira¹³¹, dois segmentos que atestam força no 3º Congresso ao aprovar a tese Sexismo e Racismo (MNU, 1988). Nessa toada a organização forma pessoas, realiza atividades, vai às ruas e se depara com outras dinâmicas de uma cidade secular, um panorama interligado com os terreiros de candomblé e estratégias que permeiam a valorização da educação, cultura, gênero e sexualidade, para além dos conflitos internos.

Luiz volta e meia estava presente nas atividades do MNU. A sua contribuição na conexão entre as redes do movimento é marcada por uma diversidade interna, atenta à formação, desapegada da influência leninista e caracterizada por relações afetuosas, com sugestões de livros, discos, revistas. Entretanto, a sua paixão pelo cinema se deparou com algo complicado de corresponder ao programa do MNU e aos métodos do Ilê Aiyê, pois falar de si para si e falar de si para o outro, um desafio no sistema tecno-industrial do audiovisual, significa controlar espaços, processos, códigos e ferramentas que costumam se sobrepor ao impulso da consciência. Nas artes, mesmo quando incorporadas às indústrias culturais, a exemplo da música, as transmissões ancestrais e comunitárias, os recursos da natureza e do corpo humano bastam para transformar o lamento em sublimação, sem precisar, a priori, de uma caixa de som, um equipamento de gravação e um meio eletrônico de difusão para existir. Também não era a literatura impulsionada por Cuti nos *Cadernos Negros*, da que era leitor¹³² e aprendeu alguma coisa na escola, com fontes que poderiam ser acessadas nas bibliotecas, algumas de iguais como Cruz e Souza, Lima Barreto, Richard Wright e Carolina Maria de Jesus, que há séculos se apropriam da gramática do colonizador.

¹³¹ Os nomes de Wilson Bispo e Passarinho (falecido) foram mencionados por Ana Célia (Informação Oral, 2017). Quanto a Hamilton Viera, eu o conheci e soube das suas reportagens sobre a população trans no Engenho Velho de Brotas durante uma visita em companhia do meu orientador na graduação, Fernando Conceição. Nascido no Garcia, em Salvador, Hamilton foi um jornalista pioneiro no debate racial dentro das redações por onde trabalhou, como *A Tarde*, *Tribuna da Bahia* e *Correio da Bahia*. (SANTANA, André 20/12/2012) Disponível em: <<https://correionago.com.br/portal/morre-o-jornalista-hamilton-vieira-defensor-dos-temas-negros-na-imprensa-baiana/>> Acesso em 5 jan. 2019.

¹³² São identificadas quatro edições dos *Cadernos Negros* no arquivo de Luiz, com livros até 1999: Edição 3, 7, 13 e 20.

Nessa época, vimos que até a simples presença negra nas salas de cinema é alvo de retração, e a televisão chega ainda com timidez em quem tinha pouco dinheiro, com uma programação focada nas telenovelas, séries, jornalismo e futebol, sendo uma outra cultura narrativa, no interior de empresas em que a propriedade teria novas barreiras a serem enfrentadas com outorgas e concessões.

Passadas mais de sete décadas de cinema na Bahia, há um potencial a ser explorado, a começar pela ressignificação das imagens e sons em movimento simultâneos, como fizeram os Filhos de Gandhi e os blocos de índio. E, para dar ao menos esse passo, o inovador de Luiz foi manejar uma moviola para exibir películas de 16 ou 35 mm onde fosse necessário; ler, traduzir e rediscutir o que é uma análise fílmica; e, por fim, organizar e distribuir acervos, atraindo os seus às mostras e jornadas.

Nesse ciclo com o movimento negro, que vai até o fim da década de 1980, Luiz utiliza desses instrumentos sem reticências de assumir a causa carnal a que estava imbuído, como bem lembra Makota Zimewaanga, mais conhecida como Makota Valdina, de um diálogo travado enquanto ele chegava para ajudar a criar o cineclube Grande Otelo na associação de moradores do Engenho Velho da Federação, presidida na época por filha do terreiro Tanuri Junçara, da *nação* angola:¹³³

Nunca esqueço que uma vez [eu] falando assim:

- Esse pessoal *dos militantes* que fica na universidade... Andando pelo centro... Quero ver trabalhar na comunidade!?

- Eu tô aqui, fazendo trabalho de cinema, mas sou militante negro. ¹³⁴

É com a marca do movimento negro que, ao longo dos anos de 1980, ele adentra na capoeira de angola, nos blocos afro e afoxés, nos movimentos de luta por moradia, nos terreiros de candomblé, na universidade, e nos círculos do cinema. Luiz assume na prática militante

¹³³ A vida da sacerdotisa está presente no documentário *Makota Valdina - um jeito negro de ser e viver* (19m, 2013), dirigido por Joyce Rodrigues e com pesquisa e texto de Lande Onawale.

¹³⁴ PINTO, Valdina de Oliveira. Entrevista I. [jul. 2017]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Salvador, 2017. 1 arquivo .mp3 (35 min.).

uma marca da sua identidade que compõe uma epistemologia daqueles que visam quebrar o contrato racial que hierarquiza sujeitos negros e não negros no país, na acepção de Sueli Carneiro (2005).

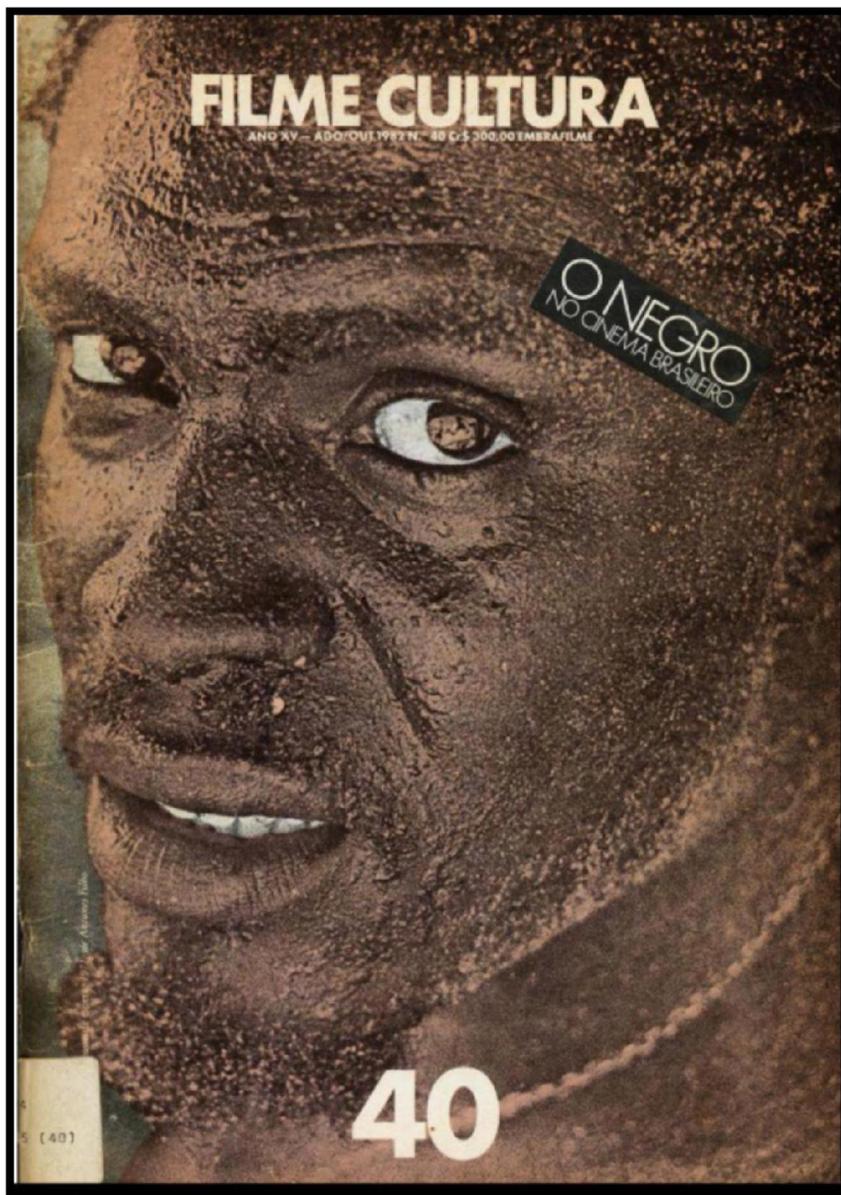
No papel de curador, ao conectar a distribuição e a exibição nos espaços de sociabilidade da população negra, há sinais de que, na década de 1980, ainda não tem respostas sobre como as leituras das imagens poderiam ser acompanhadas por mais uma etapa, a produção. Conforme recorda Nelson Maca (2017)¹³⁵, a visão de Luiz não era restrita ao argumento, ideologia ou às questões lineares da narrativa, ele tinha uma compreensão atenta às nuances poéticas das imagens a serem restituídas nos filmes: “Ele queria que as pessoas soubesses captar, filmar. O cinema tornar-se uma arma, que temos que aprender a nosso favor.”

E, adiciono, ele também tinha uma compreensão da totalidade da produção, do papel do Estado, da tecnologia e do habitus gerador de capital cultural que, articulados, integram o repertório dos grupos que conquistam direitos no audiovisual brasileiro: o nacional, o regional e o independente. Luiz sabia que a distribuição e exibição são etapas-chave para alguém do movimento negro dar prosseguimento ao projeto civilizatório, algo que ele fez muito bem nos cineclubes e sob contato com um novo ciclo do cinema negro.

¹³⁵ MACA, Nelson. Entrevista I. [maio. 2017]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Salvador, 2017. 1 arquivo .mp3 (62 min.).

CAPÍTULO 11 - Quando o negro deixa de ser assunto

Figura 7 - Capa da revista *Filme e Cultura*, nº 40, 1982.



Fonte: Acervo Luiz Orlando.

No decorrer dos anos de 1960 e 1970 há um alvorecer de filmes feitos por africanos da África Negra e por negros dos EUA. O senegalês Ousmane Sembène dirige o seu primeiro longa ficcional, *A Negra de...* (1966), e segue disponibilizando outros clássicos, como *Mandabi* (1968), *Emitai* (1971), *Xala* (1974) e *Ceddo* (1977). Porém, ainda não há registros de exibições ou outros meios de divulgação dessas obras na Bahia, muito menos do movimento independente L.A Rebellion, gestado na

universidade de Los Angeles por estudantes africanos e afro-americanos e responsável por outros clássicos, como *O matador de ovelhas*, de Charles Brunnet (1978).

O diretor a atravessar o oceano e a chegar até as audiências populares nessa época é Gordon Parkes, capitaneado por *Shaft* (1971). Fora isso, também são poucos os atores e atrizes negras a protagonizar os sonhos hollywoodianos, a exemplo de Harry Belafonte e Sidney Poitier, esse último responsável por interpretar obras que abordam o racismo no seu país em *Ao mestre com carinho* (CLAVELL, 1966) e *Adivinhe quem vem para o jantar* (KRAMER, 1967).

Vimos que a presença da *Arkhé* nos filmes feitos no Brasil é peça-chave nas décadas de 1950 e 1960, quando obtêm reconhecimento nos festivais internacionais, nas bilheterias e também nos dilemas do Atlântico Negro. Ainda assim, permanece uma estrutura política, industrial e narrativa na qual a população negra e sua cultura é um *assunto* na voz de terceiros (NEVES, 1968).

Os atores e atrizes são os primeiros a pautar nos sets e nos círculos uma maior participação nas decisões autorais e patrimoniais das obras influenciadas pelo Teatro Experimental do Negro (TEN). No fim dos anos 1970 e no início dos anos 1980, essa ideia cresce em sintonia com o retorno de Abdias do Nascimento do exílio e os postulados de uma nova geração em torno do MNU, sintetizada na trajetória de ideias de Lélia Gonzalez. Salvador vai estar integrada com esse momento de aspiração de liberdade e de denúncia do mito da democracia racial e, no caso do cinema, de tensões para revisar os modos de produção.

Inicialmente, o repertório está na programação das atividades da tríade do cinema baiano. A autoria e temática negra se inicia nos documentários pautados na Década das Nações Unidas contra o Racismo e a Discriminação Racial - 1973-1983 e na II Mostra do Filme Etnográfico: o Negro¹³⁶, realizada em julho de 1974¹³⁷. No caderno de 1974 estão três

¹³⁶ O programa original está no acervo de Luiz Orlando.

filmes nacionais, dois deles baianos, de Alexandre Robatto: *Entre o mar e o tendal* (1952) e *Vadiação* (1954), além de *O negro na cultura brasileira* (1973), de Paulo Gil Soares, e *Integração racial* (1964), de Paulo César Saraceni, considerado por David Neves (1968, p. 80) como o mais contundente do Cinema Novo na abordagem do racismo ao trazer uma leitura que: “A nivelação social do negro lhe acarreta sempre uma diminuição na coexistência com o branco, fato que as aparências brasileiras mantêm como forma de integração”.

Na sessão dos estrangeiros todos fazem menção à África, dois deles de diretores negros, *Ritmos e Imagens: 1º Festival Mundial de Arte Negra do Dakar* (1967), de Willian Greaves¹³⁸, e *Grand Magal a Toubá* (1961), de Blaise Senghor¹³⁹. Também há artistas e ativistas como narradores em *O Congo*, por Julian Bond¹⁴⁰, e em *A Costa dos Escravos* (1971), na voz de Maya Angelou¹⁴¹. Os demais trazem abordagens de raro acesso na época, como *Escravidão do século vinte* (1971), um informe da ONU sobre o

¹³⁷ Realizado com apoio do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) e da Organização das Nações Unidas (ONU), utilizando-se de acervo cedido por instituições francesas (Aliança Francesa e Museu do Homem de Paris) e norte-americanas (Serviço de Informação dos Estados Unidos e Fimoteca Shell).

¹³⁸ Willian Greaves (1926-2014) tem seu trabalho marcado por uma produção independente e documental para televisão. Entre as suas honras está o reconhecimento por sua contribuição ao longo da vida ao cinema e teatro negro pelo National Black Theater and Film Festival da Carolina do Norte. Ver mais em <<http://www.williamgreaves.com/biography.htm>>. Acesso em inserir data de acesso

¹³⁹ O senegalês Blaise Senghor (1932-1976) era sobrinho do ex-presidente, poeta e líder pan-africanista Leopoldo Senghor. O documentário apresenta uma peregrinação da Irmandade Mouride, de fé islâmica no Senegal, e foi premiado no Festival de Berlim (1962). O vídeo está disponível em <<http://africultures.com/personnes/?no=3863>> Acesso em inserir data de acesso

¹⁴⁰ Apresenta a cultura e o povo do Congo focalizando os povos Watusi, Pigmeus, Wargenia, Bakuda e Bepende. Horace Julian Bond (1940-2015) se destaca como ativista na década de 1960, é eleito para o Congresso dos EUA pela Georgia (1965) e se torna membro do Conselho da Associação Nacional das Pessoas de Cor (NAACP). Ver mais em: <<https://www.naacp.org/julian-bond/>>. Acesso em inserir data de acesso

¹⁴¹ Documentário sobre os Ashanti em Gana e os Lorubás na Nigéria. A informação de Maya Angelou como narradora é de Izabel Melo (2018). A vida dessa escritora está documentada em *Maya Angelou, e ainda resisto* (HERCULES; COBURN-WACK, 2016).

apartheid na África do Sul, e outros tantos produzidos e dirigidos por pessoas brancas, como Jean Rouch¹⁴².

Na Jornada de 1978 há a exibição do filme 25, sobre a guerra de Moçambique e alvo de censura, que tenta apreender a película. Dessa vez o olhar de Luiz Orlando já está presente:

Aconteceu um caso engraçado com aquele filme “25”, eu me lembro porque fui eu que fiz a ficha e coloquei que era festa. O filme era sobre a festa de independência de Moçambique. Aí o censor foi assistir o filme, porque geralmente, além de eles mesmo liberando, eles iam lá assistir os filmes, ficavam lá enchendo o saco da gente. Quando ele assistiu o filme “25”, o cara ficou assombrado. E no outro dia foi lá saber como foi aquilo, onde tava o filme. O filme já tinha sido levado para o hotel numa mala de viagem e o Zé Celso Martinez deu um jeito de desaparecer com o filme. Os caras ficaram apavorados com o filme. (SILVA, 2005)¹⁴³

Chama a atenção que os filmes da Mostra passam por um crivo de instituições culturais internacionais, entre as quais a petrolífera norte-americana Shell, responsabilizada por tocar fogo na feira de Água de Meninos e até mesmo no Serviço de Informação do país. Já 25, sem tal crivo, é alvo de censura por causa das relações da ditadura militar brasileira com a ditadura e colonialismo português.

Ao que se tem registro é a primeira vez que essas imagens sobre África, algumas coloridas, aportam na Bahia, mas ainda sem uma conexão registrada com um espectador mais identificado com os temas, abordagens e algumas corporificações da autoria negra na direção e produção nos quatro dias de exibição no Salão Nobre da Reitoria da UFBA.

¹⁴² Como *Tenha medo da mulher* (1972), sobre o papel feminino na independência de Gana; *Tenga Bondo* (1960), sobre a República Centro Africana, Camarões e ex-Congo Belga; um curta com a narração de um poema de Leopoldo Sanghor, *Prece às Máscaras* (VILADERBO, 1970); *Batalha sobre o Rio Grande* (ROUCH, 1950); *A África e a pesquisa científica* (ROUCH, 1965); e *Experimento na Costa do Marfim* (1969), do diretor Jehangir Bhowanagary, encomendado pela Unesco. O diretor é filho de franceses e norte-americanos, nasce na Índia e vai compor o Movimento Indiano de Filme e Documentário: Disponível em <<https://scroll.in/reel/805834/how-jehangir-bhowanagary-transformed-the-films-division-and-the-indian-documentary>> Já o documentário está disponível em: <<http://www.unesco.org/archives/multimedia/document-4084>>. Acesso em 07.05.2019

¹⁴³ SILVA, Luiz Orlando da. Entrevista. [abril. 2005]. Entrevistadora: Izabel de Fátima Cruz Mello. Salvador, 2005. Transcrita pela autora.

O ingresso de diretores negros brasileiros articulados com os discursos do movimento negro se dá na Jornada de 1977, quando é exibido o curta-metragem *Alma no Olho* (1975). Jorge da Silva, mais conhecido como Zózimo Bulbul, roteiriza, encena, dirige e produz um ensaio poético em alusão aos mecanismos físicos e psicológicos de prisão e liberdade do indivíduo negro na modernidade. No fundo, a trilha sonora do jazzista John Coltrane acompanha a dialética *fanoniana* de um homem nascido na liberdade, acorrentado na escravidão, amordaçado por um mundo que o nega, até ser novamente liberto ao reencontrar-se. Se não dá para saber a reação do público, o certo é que o júri da Embrafilme presente na Jornada reconhece a primazia com o prêmio Humberto Mauro de melhor filme na categoria de 35mm¹⁴⁴.

Vale mencionar que, antes de dirigir *Alma no Olho*, Zózimo já era conhecido como o Sidney Poitier brasileiro por suas participações em telenovelas, que transbordam sua beleza e os dilemas raciais no país (CARVALHO, 2005), além da sua presença em *Compasso de Espera* (1973), dirigido por Antunes Filho, que sai da censura após três anos e chega às telas. Nessa obra Zózimo interpreta um intelectual em que a voz em off permeia a narrativa e demonstra uma reflexividade inquietante sobre suas ações:

Assim como Jorge, protagonista da história, Bulbul (que também se chama Jorge no registro civil) cruzou a linha de cor que o mantinha entre os seus e ingressou no universo da classe média, majoritariamente branca. Ele é um representante dessa nova classe média negra urbana que no filme tem suas experiências de conquistas, desejos e frustrações dramatizadas. Nesse sentido o filme não deixa de ter um viés intencionalmente autobiográfico, embora, não deixe de fazer a crítica a essa mesma classe média negra. (CARVALHO, 2006, p. 192)

As coincidências entre o roteiro e a vida real continuam porque personagem e ator passam por uma situação semelhante de racismo ao

¹⁴⁴ Os membros do júri: Leila Marcia Amaral de Freitas (Secretária Executiva dos Festivais Nacionais de Embrafilme); Maria de Lourdes Castro Oliveira Moreira (Conselheira do Concine) e Fernando Antonio Pereira da Silva (Chefe do Departamento do Filme Cultural da Embrafilme).

lado de uma namorada branca na recepção de um hotel; aliás, parte significativa do roteiro é oriundo da contribuição de Zózimo, embora não tenha sido creditado. Nesse episódio a *emasculação*, abordada por Osmundo Pinho (2018)¹⁴⁵, o torna incapaz de alcançar o status patriarcal do homem branco, mesmo com o relativo sucesso profissional e o convívio com outro objeto de desejo nessa sociedade, a mulher branca envolta nos padrões estéticos e de classe hegemônicos. É essa impossibilidade que insufla os conflitos subjetivos de Jorge e o faz se situar em uma solidão marcada pela ausência de mulheres, familiares e até militantes negros.

A emasculação se cruza mais fortemente com as questões de classe em *Na boca do mundo* (1978), primeiro e único longa dirigido por Antônio Pitanga, recebido com honrarias na Jornada Baiana de 1979. Nesse enredo, João (Pitanga) é um frentista de posto de gasolina, noivo de Terezinha (Sibele Rúbia), em uma comunidade praieira do Rio de Janeiro. O destino dos dois se depara com a chegada de Clarisse (Norma Bengell), uma mulher de mais idade e dinheiro dirigindo um carro conversível e afundada na depressão. Estabelece-se um triângulo amoroso, em que João inicialmente parece estar se dando bem com duas mulheres, enquanto Terezinha tem conhecimento e estimula a relação extraconjugal com a esperança de que ele obteria algum dinheiro da “estrangeira”. Porém, o jogo vira, as duas mulheres se unem, e Clarisse, a branca, sai da tristeza, e Terezinha, uma negra cabocla, consegue sair da vida que rejeita, catando caranguejos no fim do mundo. Resta a João um destino trágico:

O negro que coloquei no filme não é um negro otimista: é indeciso, dividido, representante, junto com a mulher, de uma maioria oprimida. O filme tem uma mulher negra e outra branca. Colocar o negro vitorioso dentro deste conflito, na minha maneira de ver, é uma mentira. Se ponho um negro contestador, ele será contestador dentro na minha

¹⁴⁵ O termo emasculação, que significa retirar o órgão sexual masculino por inteiro na sua parte externa – pênis e testículos –, é utilizado pelo pesquisador Osmundo Pinho no curta-metragem documental *Ensaio sobre a ausência* (2018), dirigido por David Aynan. O filme acompanha o cotidiano de um universitário oriundo da periferia, Rómulo, e seus conflitos frente à impossibilidade de reproduzir o papel paterno tradicional.

história, mas dentro da história do Brasil ele aceita as regras, não está contestando...¹⁴⁶

A contribuição a partir de terras baianas tem como marcos o primeiro filme do SECNEB, *Orixá Ninu Ilê: Arte sacra negra I* (ELBEIN, 1979), sob supervisão de Mestre Didi, e o artigo de Orlando Senna (1979) na revista da editora Vozes, "O negro e a abolição", coordenada também pelo SECNEB. No ano de 1981 é a vez da SECNEB realizar um seminário que impulsiona o destaque de uma revista estratégica no segmento cinematográfico, a *Filme e Cultura*, da Embrafilme (1982). É pouco provável a ausência de Luiz Orlando na plateia desse seminário, pois a revista é uma das peças utilizadas do seu acervo para municiar as pessoas com quem tinha proximidade.

A revista e seminário mantêm na estrutura o maior espaço às pessoas não negras, a fim de desenvolver suas perspectivas. No seminário, as exposições ficam a cargo de três representantes do SECNEB: Marco Aurélio Luz, Juana Elbein e Muniz Sodré, além de uma intelectual do MNU, Beatriz Nascimento, um diretor, Fernando Paulino, e três críticos ou pesquisadores de cinema, Jean-Claude Bernardet, Ismail Xavier e José Carlos Avellar.

Considera-se que a disposição das opiniões e informações nas páginas de um jornal ou revistas enquanto objeto de análise do discurso, mas os elementos qualitativos vão ser constituídos a partir de um levantamento sócio histórico dos sujeitos e das posições sociais envolvidas (DIJK, 2008). No caso da revista, aqueles que têm mais espaço são os críticos e pesquisadores por meio de artigos. Já nas entrevistas realizadas após o seminário dar-se-á mais vazão aos diretores Cacá Diegues e Walter Lima Júnior. Os atores e diretores negros, embora em maior quantidade na publicação, têm espaço menor para expor as suas percepções, principalmente as mulheres negras, com exceção de Grande Otelo, que dá

¹⁴⁶ PITANGA, Antônio. Antônio Pitanga. Revista Filme e Cultura: o negro no cinema brasileiro. Rio de Janeiro, nº 40, Ano XV - ago/out, 1982. Entrevista concedida a André Andries, p. 15.

uma aula da história do negro e da abordagem do racismo no cinema brasileiro.

Dessa forma, na revista as hierarquias raciais transmutam-se desde o papel de sintetizar e balizar as posições dos seminários em dois blocos, como no texto de abertura de José Avellar (1982). De um lado, as posições de Juana Elbein e Marco Aurélio Luz envolvem uma crítica sobre a representação do negro nas narrativas do cinema brasileiro por reforçarem padrões de negatividade e inferiorização cultural na base do recalque e colocam na roda do binômio colonização-racismo os filmes do Cinema Novo. De outro lado, apontam elementos da linguagem cinematográfica que suplantam questões tidas como individuais, ou originárias de uma recepção legítima, embora deslocadas dos processos de realização, ou mesmo das múltiplas formas de recepção.

Ismail Xavier (1982), por sua vez, ao discutir *Xica da Silva*, apresenta as ideias de Beatriz Nascimento e Muniz Sodré no seminário com argumentos que abrangem as leituras do primeiro grupo ao defender a presença negra na direção, e a denunciar a reiteração dos preconceitos. Nascimento traz o contexto da narrativa do filme, exposta em meio a uma transformação da cultura negra, especialmente da mulher, influenciada por movimentos dos EUA: “banho de água fria numa população potencialmente produtiva” (XAVIER, 1982, p. 25). Já Muniz Sodré defende que: “a intenção de liberar está, no filme, comprometida com uma ideia falsa de subversão, de mudança. A simples inversão de uma estrutura dada - no caso, uma estrutura de preconceitos e discriminações - não altera em nada o código” e continua:

Eu acho que que a coisa teria de ser encaminhada mais para uma revisão dos padrões teóricos que informam a possibilidade de pensar que os intelectuais de esquerda transam. Um grande ‘grilo’ seu é não poder ver o imediatamente político na cultura negra, ou nos fatos negros, ou nos fatos indígenas, ou em qualquer fato. Ele não vê o político se traduzir imediatamente a partir das possibilidades que têm de entender o que é política. (SODRÉ, 1981, apud XAVIER, 1982, p. 24)

Na revista e no seminário também há valorização das produções do SECNEB que aplicam as metodologias do *desde dentro, desde fora*. É exibido o documentário *Iyá-mi Agbá - Mito e metamorfose das mães nagô: arte sacra negra II* (ELBEIN, 1981) com assessoria especial de Mestre Didi que traduz na linguagem o poder feminino na estruturação da cultura dos terreiros por meio de uma dialética que preserva o sagrado do olhar externo:

...é um filme que cria tensão entre exterioridade e interioridade, entre a voz do outro e a voz do dono. Ou o documentarista interioriza o mito e o recria e daí nasce uma interioridade, ou se mantém em atitude totalmente descritiva. Em ambos os casos, contraditórios, ele trabalha sobre mediações entre ele e os espectadores, e o sagrado em torno do qual o filme gira, que ele pode sugerir, mas não atingir. (BERNARDET, 1982, p. 29)

Nas entrevistas da revista vale destacar algumas ponderações dos atores, produtores e diretores. É quando o negro deixa de ser assunto e passa a ter suas posições registradas nas formulações das produções, tanto no âmbito artístico quanto no âmbito patrimonial, com suas consequentes relações com as políticas do audiovisual. O primeiro a se posicionar é Grande Otelo que, após resgatar nomes como Benjamim de Oliveira, enfatiza a continuidade da discriminação nas narrativas na atuação dos autores, ou seja, dos diretores e roteiristas¹⁴⁷.

Já Ruth de Souza, a atriz mais experiente a se colocar, questiona o termo coadjuvante:

Meu trabalho nestes trinta e tantos anos de carreira foi de valorizar o negro e passar dele uma imagem melhor. Então, fico rotulada de coadjuvante. Essa é uma palavra que quero suprimir! Eu sou uma atriz, uma excelente atriz! Não pergunte a mim porquê eu sou sempre a coadjuvante: essa

¹⁴⁷ PRATA, Sebastião Bernardes. Grande Otelo. *Filme e Cultura: o negro no cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 40, ago./out., 1982. Entrevista concedida a Geísa Mello, p. 8-9.

pergunta não é para mim, é para os produtores, e fim de papo.¹⁴⁸

Léa Garcia aponta a importância dos roteiros:

O trabalho do ator está condicionado à uma especificação do roteiro. Ele não é escolhido pelo seu valor, mas pelo fato de ser negro e atender algum requisito que pede isso. Isso restringe o seu trabalho, não há possibilidade de continuidade. O ator negro está sempre estreando. O cinema brasileiro, com raríssimas exceções, oferece à mulher negra apenas papéis onde interpreta um objeto sexual ou empregada doméstica... Isso é barreira difícil de ser rompida. Geralmente, a comunidade negra cobra muito do nosso trabalho na TV e no cinema.¹⁴⁹

A mais jovem, Zezé Motta, que catalisa os debates em torno de Xica da Silva, solta a sua voz¹⁵⁰:

Enquanto objeto sexual, o ator negro tem trabalho principalmente em filmes pornô. Eu até já aceitei esse tipo de trabalho. Mas, de repente, me dei conta se estar sendo conivente com quem quer manter o negro marginalizado. Alguns diretores reclamam que o ator negro é mais duro que os outros, mas isso é uma consequência do desemprego. O ato de atuar tem que ser exercitado.

Em *Xica da Silva* houve um certo desentendimento com um dos produtores que queria para o papel de uma mulata, uma Xica mais embranquecida. Ele me achava muito feia, dizia que não o tipo que agradava executivo... Em 1977, com o filme, eu ganhei quase todos os prêmios como atriz, mas nem por isso fui convidada a estrelar outro filme, nem apareci em nenhuma capa de revista. Falo sem mágoa, mas minha carreira de cantora decorre disto¹⁵¹.

Na parte dos diretores, o já mencionado Pitanga alega que, *Na Boca do Mundo*, ele se viabiliza por “ vaidade pessoal”, pois ele gostaria de fazer

¹⁴⁸ SOUZA, Ruth de. Ruth de Souza. *Filme e Cultura: o negro no cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 40, ago./out., 1982. Entrevista concedida a Cléa Cury, p. 11.

¹⁴⁹ GARCIA, Léa. Léa Garcia. *Filme e Cultura: o negro no cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 40, ago./out., 1982. Entrevista concedida a Cléa Cury, p. 11.

¹⁵⁰ É previsto o lançamento, em 2019, de um longa documental dirigido por Zezé Motta, *A rainha das Américas*, sobre a história de Chica da Silva. Parece ser este o ponto final de uma rejeição da atriz ao papel

¹⁵¹ OLIVEIRA, Maria José Motta. Zezé Motta. *Filme e Cultura: o negro no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, v. 15, n. 40, ago./out., 1982. Entrevista concedida a Cléa Cury, p. 17.

outros filmes, em especial uma adaptação de *Clara dos Anjos*, romance de Lima Barreto, mas inicia a carreira com o que tinha à disposição no mercado. Ao fim, reclama: “O cineasta negro tem que enfrentar uma briga em dois planos: contra o branco para se afirmar e levantar financiamento; e contra os negros, que no final das contas não vão ver o filme dele, por falta de dinheiro ou seja lá o que for”.¹⁵²

O gaúcho Odilon Lopez também se pronuncia por ter dirigido o longa *Um pouco... dois é bom* (1970). Apesar de também atuar, a sua trajetória é atípica, iniciando como assistente de câmera, fotógrafo, cinegrafista e jornalista com foco na televisão. Abre, então, a sua própria produtora e dirige esse filme, dividido em dois episódios: *Com um pouquinho de sorte* e *Vida nova por acaso*. O segundo é a história de dois ladrões do centro de Porto Alegre, um branco, Magrão (Francisco Silva), e um preto, Criolo (Odilon Lopez). Uma jovem rica, loira e solitária atrai Criolo e o inclui nos seus círculos de amizade. Ele se envolve, crê estar fazendo parte daquele mundo, os dois se beijam enquanto ela está bêbada, até entrar uma parte com pitadas surrealistas da narrativa e ele ir parar na cadeia ao lado do amigo que o aconselhou a exercer o papel que lhe cabe naquela sociedade: manter distâncias dos ricos, os roubar e ter mudanças de vida apenas no entra e sai da prisão. Mais uma vez a emasculação negra aparece e, dessa vez, a denúncia das hierarquias sociocracias é acompanhada por aspectos pioneiros no cinema negro: “Ele foi o primeiro diretor negro a ter o controle quase total sobre a sua obra. Ocupou as posições que definem o sentido da história. Escolheu a dedo os colaboradores, além de conceber, produzir, dirigir e atuar” (CARVALHO, 2015).

Pois bem, na entrevista Odilon volta a demarcar o distanciamento da comunidade negra e também dos filmes dirigidos por negros, apresentando a sua perspectiva de atuação política:

Acho desnecessário que criemos um Ano Internacional do Cineasta Criolo, mas seria ótimo se fizéssemos algo para que

¹⁵² PITANGA, Antônio. Antônio Pitanga. *Filme e Cultura: o negro no cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 40, ago./out., 1982. Entrevista concedida a André Andries, p. 15.

de vez em quando não fosse necessário invocar a Lei Afonso Arinos. Acho que o caminho a seguir é o trabalho árduo, ampliando os horizontes para os que nos sucederem. O futuro deles vai depender do que deixarmos de legado.¹⁵³

Na cidade de Salvador, fora os debates do seminário, o acesso à revista era restrito à possibilidade daqueles que enchiam as ruas no carnaval com os blocos afro terem acesso aos filmes sobre a África ou enxergarem na realização cinematográfica um caminho para a luta política. Formar o público negro não está no horizonte dos artistas, produtores e diretores, mas na mesma época e silenciosamente Luiz Orlando trilhava esse caminho.

¹⁵³ LOPEZ, Odilon. Odilon Lopez. *Filme e Cultura: o negro no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, v. 15, n. 40, ago./out., 1982. Entrevista concedida a João Carlos Rodrigues, p. 19.

CAPÍTULO 12 - Orlando, o cineclubista

Luiz circula em muitas tribos, e uma dessas foi um movimento forte entre os jovens das classes médias brancas da Bahia no apogeu coercitivo da ditadura: a contracultura (BACELAR, 2006). É provavelmente no ano de 1978 que Luiz Claudio Pereira conhece Luiz Orlando como bilheteiro do Clube de Cinema, no ICBA. O nosso personagem era frequentador da galeria *Bazarte*, no Politeama, e do *Brasa*, um bar no Campo Grande onde Caetano Veloso, prestes a entrar no exílio (1969), bebia com Moraes, Galvão, Pepeu e Baby Consuelo nos primórdios dos Novos Baianos (VELOSO, 1997). Quanto aos nomes daqueles com quem se batia nas ruas e costumava conversar:

Quando o conheci ele já era amigo de Jair Pinico e Fred Abreu, homens que jogam capoeira com o pensamento; Jorge Maquiavel e Edinho My Flower, frequentadores, os três, das vernissagens da Galeria Canizares; Barbarela, argentino e estrela erótico-pop dos anos 70; de Gerbasio, indescritível senhor do Instituto Histórico e Geográfico; Antônio Short, desbocado poeta da praça da Piedade; e de boa parte da galera doida que freqüentava o ICBA, a Literate, ou o Grão de Arroz, naqueles tempos mais que interessantes. (PEREIRA, 2006)

Somente com o seu falecimento Claudio teria noção de que Orlando era quase dez anos mais velho do que ele. A aparência jovial foi ao longo do tempo fortalecida pelo hábito de andar nas ruas e se alimentar com o que considerava mais saudável, tanto que flertou com os macrobióticos e manteve o vegetarianismo até o fim da vida como assíduo frequentador do restaurante natural Grão de Arroz, no Barris.

A contracultura ocupa o vácuo frente o fluxo de migração dos líderes intelectuais locais para o eixo Rio-São Paulo ou mesmo para o exterior. Depois da geração de Glauber Rocha partir, foi a vez da turma do tropicalismo fazer o mesmo caminho no início da carreira, e os jovens de classe média que ficam mergulham no desbunde lisérgico e sexual que transforma o aeroporto de Salvador em um atrativo até para astros como Janes Joplin e Mick Jagger (AFONSO; SIQUEIRA, 2017).

Os negros, e mais ainda as negras, eram gatos pingados nessa trupe, e talvez Orlando temesse que o uso de drogas pudesse lhe causar uma tragédia similar à ocorrida com Mario Gusmão (BARCELAR, 2006). Luiz Orlando sabia bem dessa lição, alimentada nos cruzamentos com o ator nos meios de ativistas do movimento negro a partir da década de 1980, em ações de formação cultural nos bairros populares e depois na nascente cena de vídeo independente dos anos de 1990; todavia, os seus caminhos na formação de movimentos com pontes na contracultura, no que tange aos hábitos, vestuários e comportamentos, foram além do orientalismo mediado por pessoas brancas, ou do apagamento da influência das comunidades negras, refletindo-se na sua adesão ao rastafarianismo no início da década de 1980.

A sua trajetória de raça e classe era outro barato, e o temor da miséria parece ter batido a porta quando o primeiro trabalho na repartição pública chega ao fim, talvez pela perda de poder da “família de Bruno”, que viria a cair na miséria com o vício da jogatina do patriarca, talvez pelo boato de que Luiz teria enfrentado um chefe após um distrato. Talvez as duas coisas. O fato é que estava sem emprego, sem concluir o antigo ensino médio e ainda morando na Vasco da Gama com a mãe, os três irmãos e o cônjuge da mãe.

Foi então que conseguiu um bico que vai marcar a sua vida no local que misturava a contracultura e os marxistas:

Desde garoto eu gostava de cinema. Eu não sei nem porque, sei que eu gostava de cinema desde garoto. E ia assim, naqueles cinemas que fecharam, tipo, Pax, Jandaia, né... Aquele cinema, Capri. Aí um dia, por acaso, encontrei um camarada meu, na rua, e ele me chamou para trabalhar na Jornada, em 77¹⁵⁴, parece... Aí eu fui trabalhar. Assim, porque ele pensava que eu era universitário, porque eu tinha muitos amigos universitários, né... Nós frequentamos uma casa, todos estudantes e ele é professor lá em Aracaju, daí que é o Gilberto Francisco, daí eu fui... Daí me apresentou a Guido, que disse “Ah, venha trabalhar na Jornada conosco”,

¹⁵⁴ A data de ingresso pode ter sido um ou dois anos antes, pois Luiz Claudio Pereira associa com mais exatidão ter conhecido Orlando em 1976.

quando a Jornada acabou, ele me pediu para continuar no Clube de Cinema da Bahia.¹⁵⁵

O sítio do trabalho não era completamente estranho, nem mesmo o perfil do público, embora fosse mais elitizado se comparado com os amigos universitários na maioria em cursos menos restritivos, como Ciências Sociais, História e Letras, e mais conservador ao se levar em consideração a turma da contracultura.

Ser bilheteiro é a primeira função de que se tem notícia de Luiz na tríade. Logo depois ele aprende a projetar com destreza, ensinado por um chileno de nome Raul Quinteros, aprendizado que remonta à especialização com as mãos que deu o impulso comum nas vidas de gente como Manuel Querino e o seu avô Teotônio. O projetor é uma profissão em extinção, cuja arte envolve sincronizar sons e imagens em movimento em uma máquina com até 40 peças diferentes, além de ter que cuidar do armazenamento e, se fosse necessário, da restauração das fitas. Os predicados dessa arte poderiam ser até uma fonte de renda ao exhibir em sessões privadas e valiam notoriedade entre os cinéfilos:

A projeção, também, é um ato cultural, muito mais do que um mero apêndice técnico, na medida em que traz à tela esses componentes culturais que o filme comporta em sua relação com o espectador. É com a projeção que o ciclo de vida de um filme se completa, aliás, a sua única razão de existir. (EMBRAFILME)¹⁵⁶

Fora do horário das sessões, Luiz assume o *tráfico*: receber os filmes nas distribuidoras, levar na censura e sistematizar o acervo. Foi nesse trânsito que começou a ficar conhecido entre os diversos tipos de distribuidoras: brasileiras associadas a filmes estrangeiros, institutos culturais de outros países, sociedades católicas, órgãos educativos e por aí vai. Aproxima-se dos chefes, da secretária, do restaurador, transitar em vários ambientes e superando a pecha comum às pessoas da sua origem.

¹⁵⁵ SILVA, Luiz Orlando da. Entrevista. [abril, 2005]. Entrevistadora: Izabel de Fátima Cruz Mello. Salvador, 2005. Transcrita pela autora.

¹⁵⁶ Manual do projetor (EMBRAFILME). Acervo Luiz Orlando.

Nas Jornadas vinha gente de tudo o que é lugar e os debates varavam a madrugada nos dias mais movimentados de todo um ano de trabalho. Foi onde Luiz conquistou espaço entre aqueles que se interessam em levar o projetor até ao povo, ao invés de, no máximo, fazer filmes sobre essas pessoas sem compreender os seus dilemas. Ali também ele não precisava escrever um argumento ou roteiro, ou ter algum dinheiro ou influência para obter fitas virgens e uma câmera.

Mais do que um bom cumpridor de tarefas, Luiz continua a seduzir no fim da década de 1970 com sua erudição e capacidade de conectar mundos segregados na cidade, conforme lembra o poeta, escritor e tradutor Braulio Tavares:

Orlando tinha sempre uma referência obscura a respeito de qualquer assunto. Era uma edição espanhola dum livro de Eisenstein, um artigo sobre Glauber saído na Itália, uma crítica do filme mais recente de Wim Wenders. Generoso, solidário, conhecia todo mundo em Salvador, sabia a cidade de cor. Qualquer problema, eu me socorria dele, que dizia: “Deixa comigo, eu conheço um cara em Brotas (ou na Barroquinha, ou no Garcia...) que quebra esse galho rapidinho...” Era nosso anjo da guarda.¹⁵⁷

Braulio é paraibano e estudioso da literatura de cordel, indo trabalhar no Clube de Cinema após a realização de duas edições das Jornadas em João Pessoa e Campina Grande. Era tempo do movimento armorial, dos primeiros discos de Alceu Valença, Geraldo Azevedo e Zé Ramalho e de uma geração de superoitistas em Pernambuco, que traz uma releitura moderna da cultura popular associada à identidade nordestina, que fazia parte do imaginário do país nas telas em filmes como *O Cangaceiro* (MAURO, 1953), *Vidas Secas* (SANTOS, 1963) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (ROCHA, 1964).

O movimento cineclubista foi influenciado por essa fonte, presente na realização das Jornadas Nordestinas de Cineclubes. Trata-se de um novo ciclo do movimento cineclubista, entre 1973 e 1980, quando as

¹⁵⁷ Depoimento publicado no Jornal da Paraíba, em 8 de agosto de 2006. Disponível em: <<http://luizorlando.blogspot.com/2006/08/luiz-orlando-o-cineclubista.html>>. Acesso em 20.05.2019

Jornadas Nacionais de Cineclubes são retomadas, até chegar no ano de 1978, quando é realizada a VII Jornada Nordestina de Cineclubes, quando Luiz já estava presente e construía amizade com outro paraibano que viria a radicar-se na Bahia, Umbelindo Brasil.

Os textos que sintetizam as ideias desse segmento são de Braulio (1979)¹⁵⁸, obstinado em ir além de uma doutrina esquerdizante para dialogar com o popular. Nessa leitura, os cineclubes deveriam suprir a demanda de diretórios acadêmicos, associações de bairros e paróquias, com a proposta de "analisar a realidade através do cinema", o que lhe vale criticar a escolha de filmes por temática, bem como a utilização de filmes para debater temas sem nenhuma relação com a narrativa.

Já em São Paulo outra vertente cineclubista faz uma releitura de Paulo Emílio a partir das ideias de Jean-Claude Bernardet (1980), que defende a presença do corpo dos cineastas nos circuitos populares e rejeita a figura do programador que define o que as pessoas devem assistir ou não. Para ele, deveria haver uma organicidade entre os filmes que buscam falar com o povo, já que os filmes que são críticas internas dos intelectuais não levam a lugar algum. Bernardet deixa como observação que escreve sob perspectiva teórica porque os cineclubistas não têm penetração nos setores populares.

O desafio de chegar a um público maior se expressa na II Jornada Nordestina (1973). O Conselho Nacional de Cineclubes (CNC) está presente na produção do documento de criação do Mercado Paralelo (MP), uma rede de distribuição voltada a curtas-metragens com "o entendimento dos cineclubes não mais somente como um espaço de exibição no sentido formativo, mas também como um circuito do ponto de vista mercadológico" (MELO, 2018, p. 66).

A iniciativa serviria de embrião para criação da Dinafilmes no ano de 1976, uma distribuidora fomentada pela Embrafilme e sob gestão do movimento cineclubista no bojo da maior abertura, complexidade e industrialização do setor cinematográfico. Nos primeiros anos a

¹⁵⁸ Braulio escreve dois textos, mas um encontra-se sem data e local de publicação.

distribuidora estava dividida entre o comando do Rio e de São Paulo. Os paulistas acusavam os cariocas de gerir a distribuidora sob princípios meramente mercadológicos, mas seja popular ou de mercado, nos dois casos não tinha público. O movimento era insignificante em termos quantitativos, e seu papel se interliga mais a retroalimentar as influências estéticas da realização ou a formação de público restrito, envolvido por filmes de arte e políticos, inclusive documentários e curtas-metragens.

Na Bahia, o vínculo do Clube de Cinema com a UFBA trouxe uma perspectiva de formalização do aprendizado ao realizar cursos e seminários, que conflui ao longo dos anos de 1970 e 1980 com a conquista da abertura política e o crescimento da vida cultural estudantil. Foi por aí que Antônio Olavo trilha o sonho de fazer cinema, mas ainda não é próximo de Luiz Orlando.

No seu círculo está a amiga e estudante de sociologia Conceição Miranda (2017¹⁵⁹), que recorda que Luiz era conhecido apenas como Orlando. Já na residência estudantil da UFBA, no Corredor da Vitória, a poucos metros do ICBA, fervem as perspectivas libertárias, de valorização da cultura e introdutórias às questões de gênero, sexualidade e raça, críticas ao marxismo ortodoxo, quando conhece Lu Cachoeira:

Luiz Orlando participava deste pensamento, e no cinema ele puxava, sensibilizava o debate. E isso foi até a morte dele. A facilidade de lidar com ele, todo mundo em torno gostava dele e admirava. Pense em cineasta na Bahia, via Luiz Orlando como mensageiro da propagação do filme, não vejo na nossa geração, quem fez cinema, que não tivesse uma aproximação a Luiz Orlando. E no cineclubismo tinha força, dedicação, mais facilidade de dialogar, ter confiança, ser motivador de uma pessoa que não tinha assistido um filme. A pessoa saía apaixonada para exibir mais filmes, para pensar o conjunto da sua realidade. Não precisava de estatuto. Ele conduzia isso, mostrava o projetor. Luiz Orlando é o espírito vivo do cineclubismo, a encarnação da prática para além da organização formal.¹⁶⁰

¹⁵⁹ MIRANDA, Conceição. Entrevista I. [ago. 2017]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Salvador, 2017. 1 arquivo .mp3 (45 min.).

¹⁶⁰ ARAÚJO, Luiz Antônio. Lu Cachoeira Entrevista I. [out. 2017]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Salvador, 2017. 1 arquivo .mp3 (65 min.).

É aí que Orlando faz amizade com o estudante Lu Cachoeira e juntos começam a frequentar o movimento nacional de cineclubes por todo país e a ampliar o movimento na Bahia. As coisas ficariam mais fáceis no dia 3 de novembro de 1980, quando a Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal excluiria os cineclubes do crivo da censura.

CAPÍTULO 13 - O PRODASEC, um lençol branco e um projetor

Luiz aprende a arte do projecionismo, que o coloca em circulação nos cineclubes do interior e no meio universitário, realizando o papel de curadoria entre amigos e organizações negras. É quando, no ano de 1980, a amiga Isabel Gouveia o indica para trabalhar na FUNCEB, no novo setor de cinema do Programa de Ações Socioeducativas e Culturais para as Populações Carentes Urbanas (PRODASEC), em conjunto com atividades de formação nas linguagens de dança, artes plásticas e teatro:

Quando vim pra cá já tinha ouvido falar do trabalho do cineclubismo de Luiz Orlando, e lá em São Paulo, tinha o Diogo Gomes, sempre estava na ECA [Escola de Comunicação e Artes da USP], já tinha falado de Luiz. Quando cheguei aqui, estava se preparando pra Jornada de 78, cheguei em maio, quando se aproximou a Jornada, fui cercando o ICBA. "Ah, você é Luiz, sou amiga de Diogo". Ficamos amigos em 15 minutos, foi amizade à primeira vista. Tivemos uma empatia. Luiz Orlando era bom de prosa, e eu também. Os livros, os filmes, muita coisa de devaneio, muito livre um com o outro, afinidade grande quanto ao cinema... Me sentia muito à vontade, ficávamos horas, não tinha uma coisa ligada a trabalho. Era de trocar ideia, contando casos. Sei que quando foi montar a equipe do PRODASEC se pensou em ter cinema, cineclube, aí indiquei Luiz Orlando. Ele começou a fazer parte da equipe. Seu amigo trabalhando com você foi mega legal. Foi minha primeira experiência de arte e educação, era tudo intuitivo, ele já tinha vivência, sabia como despertar pro debate depois da atividade.¹⁶¹

Uma política cultural voltada aos setores populares e com a atuação de profissionais envolvidos em círculos tradicionais da esquerda era uma novidade desde iniciada a ditadura militar, em 1964, quando foram perseguidas ações como o Centro de Cultura Popular (CPC) da UNE, responsável por produzir a série de curtas *Cinco Vezes Favela* (1962), composta em sua maioria por atores e atrizes das comunidades e/ou negros do Rio de Janeiro, como Waldir Onofre, Abdias do Nascimento, Milton Gonçalves e o estreante Zózimo Bubul.

¹⁶¹ GOUVEIA, Isabel. Isabel Gouveia, Entrevista I. [out. 2017]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Salvador, 2017. 1 arquivo .mp3 (45 min.).

O PRODASEC a priori não tem intenção de promover aliança dessas elites culturais com as classes populares. É criado pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) em 1980, enquanto a ditadura ainda vigora, mas é sinal de uma redemocratização em curso marcada pela anistia e a liberdade de criação de partidos políticos em 1979, além da eminência do retorno das eleições diretas para governador (1982).

Na Bahia é tempo do segundo governo biônico (1979-1983) de ACM, sob a estratégia de distensionar a relação com setores das classes médias nas artes e na política, haja visto a permissão para a realização do Congresso da UNE. Nesse esteio, a FUNCEB, que inicia suas atividades em 1974¹⁶², concentra as ações da política cultural sob direção do sobrinho do governador, Geraldo Magalhães Machado, tido como alguém com trânsito na cultura e espírito de liberdade. Em meio a estímulos a museus, balés, teatros, bibliotecas, literatura, artes plásticas e audiovisual, o PRODASEC está relativamente deslocado das outras estruturas, pois é posto no hall de inovações na concepção de cultura ao expandir as suas ações para populações em situação de pobreza e articular as políticas com noções de educação, desenvolvimento e comunicação.

O que não se altera é a lógica do serviço público e das elites locais, ao menos na leitura de Luiz, que vê a oportunidade com cautela: “Confesso que quando me chamaram para trabalhar no PRODASEC fiquei meio balançado porque a gente sempre fica desconfiado das coisas que vêm do lado oficial” (SILVA, 1982, p. 20), mas ainda assim topou. Não era funcionário efetivo da UFBA e poderia conciliar os dois empregos no centro da cidade.

A estrutura ofertada pela FUNCEB era relativamente simples: uma Kombi, quatro projetores e recursos para compra de filmes para exibir inicialmente em cinco regiões de atuação: Cabula, Liberdade, Cidade Baixa (Alagados), Suburbana, e Nordeste de Amaralina. No dia-a-dia Luiz

¹⁶² A Funceb foi projetada e instituída pela Lei nº 3.095/1972, mas só começou a funcionar por meio do Decreto nº 23.944/1974, subordinada à Secretaria de Educação no auge repressivo da ditadura militar e com a finalidade de preservar o acervo cultural; promover a dinamização e a criação da cultura; difundir e possibilitar a participação da comunidade. (FUNCEB, 2004).

obtém autonomia, tanto que suplanta a proposta inicial do projeto, de oferecer oficinas de linguagem cinematográfica, e traz uma contraproposta, aprovada pela coordenadora Christina Valle Mendonça¹⁶³. A solução para expandir o que tinha em mãos é também simples: “Ele [Luiz] foi muito inteligente nesse aspecto. Era um projeto público para projetar filmes nos bairros e, ao invés de projetar, ele criou oficinas de projeção”, comenta Carlos Velame (2019), então morador do Beiru, no Cabula.

Velame é, aos 21 anos e em fevereiro de 1981, selecionado durante os treinamentos para compor a equipe profissional, algo que o leva a ser posteriormente efetivado nos quadros da FUNCEB. Junto com ele estão jovens oriundos das outras localidades onde o programa já tinha atuação, em especial com os grupos de teatro. É o primeiro contato de muitos com Luiz, que os ensina a manusear o projetor brasileiro IEC de 16mm, mais barato, mais leve para carregar, mais fácil de aprender a manejar, mais fácil de obter cópias nas distribuidoras, todavia com a qualidade de reprodução inferior ao americano (Bell e Howell) e o alemão (Siemens) – esse último considerado o melhor, sem ruídos e com as imagens reproduzidas com mais suavidade.

A tática de ensinar projetoristas dá certo rapidamente e passa a ser replicada nos anos seguintes em todas as comunidades, organizações, escolas, enfim, qualquer lugar que desejasse assistir a filmes, como lembra o compositor Quintino Pangoleiros¹⁶⁴, no Engenho Velho da Federação:

Nós descobrimos que ele conseguia levar adolescentes e adultos pra dentro da faculdade e lá tinha todo o

¹⁶³ Tive um encontro presencial com a coordenadora Christina Mendonça Valle (2017), mas o seu relatório sobre o Prodasec, de 1982, é mais preciso sobre a autonomia: “A organização e funcionamento dos grupos de cinema, alguns posteriormente transformados em cineclubes, ficou a cargo de seus participantes. O projeto não impôs nem previu qualquer modelo de estruturação e/ou forma de atuação. Cada grupo organizou-se conforme suas necessidades, interesses e conveniências de trabalho, estabelecendo diferentes formas associativas entre seus coordenadores, participantes e espectadores” (FCBA/Prodasec, 1982).

¹⁶⁴ Quintino é irmão de Makota Valdina e ogã do terreiro Tanuri Junsara.

equipamento. Ele ensinava como dar a manutenção da máquina e projetar os filmes. Qual a pretensão? Trazer todo esse aparato e debater os filmes nas comunidades e sala de aula. Tomei o curso, aprendi. Passei a ser monitor, e montamos o cineclube Grande Otelo. Foi o nome que ele deu.¹⁶⁵

O segundo passo é escolher o local para exibição. Aí vale de tudo: praça, escola, bar, associação, rua, igreja, terreno baldio. Bastava um lençol branco, um projetor e a caixa de som. As improvisações são tantas que volta e meia a exibição é itinerante, como ocorre com o Primaveraarte na comunidade Formiga no bairro de São Caetano:

Nosso maior problema também é de espaço. Mas tentamos superar, projetando inclusive ao ar livre. Falamos com alguns políticos para ajudar, mas não deu certo. Viramos um cineclube itinerante porque há carência de associação para nos abrigar. Elas já mantêm com muito esforço escolas e creches. E a luz que a gente gasta nas projeções onera muito os associados, todos de baixíssima renda. Também não temos interesse em cobrar, porque o que queremos é que o pessoal assista. Uma vez a gente cobrou cinco cruzeiros e a gritaria foi tanta que desistimos. (THEREZINHA, Jornada da VI Jornada, 1982)

Essa informação de Romelita, aos 23 anos, tem relevância ao se considerar que, no relatório do PRODASEC ao fim de 1982, todos os 50 cineclubes apontam um ou mais espaços fixos de exibição. O Primaveraarte, por exemplo, indica uma escola e um conjunto habitacional, ao lado de outros 16 que indicam algum tipo de espaço comunitário, enquanto sete citam um espaço educacional como escolas e creches e outros sete mencionam alguma estrutura da Igreja Católica. São estes os perfis predominantes, mas o importante é pontuar que a fragilidade da estrutura desloca o eixo do debate nos círculos da cinefilia voltados às denúncias das condições das salas comerciais na cidade desde o fim dos anos de 1970, ou nas críticas sobre a precariedade ou desorganização de espaços públicos:

¹⁶⁵ QUINTINO, Pangoleiros. Entrevista I. [junho. 2017]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Salvador, 2017. 1 arquivo .mp3 (30j min.).

Está havendo a desmistificação do cinema na periferia. Está acabando aquele mito de que um filme só pode ser exibido neste ou naquele projeto, num cinema moderno com excelente acústica, de preferência com ar condicionado. Nosso equipamento básico é o projetor nacional, por sinal, que nem é grande coisa. Não usamos tela metálica, não usamos mesa de projeção, nem nada. Utilizamos uma parede branca, um lençol, qualquer coisa. (SILVA, Jornal da XI Jornada, 1982)

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 país¹⁶⁶, mais ainda aquelas propensas às cinematografias presentes em círculos como as Jornadas e as crescentes salas de arte.

O que está em voga no início da década de 1980 é a ascensão da televisão nos lares, cuja qualidade da imagem e do som fica em segundo plano frente à comodidade de deslocamento e à possibilidade de conversar na intimidade com os familiares e vizinhos sobre o que se passou nas novelas ou no noticiário. Porém, nem todo mundo tinha TV. No censo de 1980, tem-se registro de 18 milhões de aparelhos, sendo que 45% dos domicílios sequer têm um, número que decresce nos centros urbanos, chegando a 27% (MATTOS, 2002).

É o projetor de 16mm que promove uma recepção liberta de olhares exteriores para muita gente e também desperta o fascínio pela máquina por si só: “Você botava ali, o pessoal ficava olhando pro projetor, nem olhava pro filme. Era uma descoberta. Depois tinha gente que pegava o projetor e olhava, tirava fotografia”¹⁶⁷. Vale considerar que a descoberta do projetor significa também a familiaridade com qualquer tipo de transmissão de imagens em movimento, pois muita gente nunca tinha ido ao cinema nem tinha televisão em casa.

¹⁶⁶ Depois crescer na década de 1970, ao chegar a 3.276 salas no país em 1975, há uma curva de decréscimo, intensificada na década de 1980, que termina com 1488 salas em 1990. ANCINE, Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual: Disponível em <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2301.pdf> >. Acesso em 07.03.2019

¹⁶⁷ SILVA, Luiz Orlando. Seminário em disciplina do curso Cinema da Faculdade de Tecnologia e Ciências (FTC), Salvador, 2004. 1 arquivo. VHS (60 min.).

O pertencimento ao espaço perpassa a magia da técnica e se ramifica em outras formas de participação. O importante é envolver as pessoas e repassar autonomia aos responsáveis pela projeção ou mobilização, em correspondência com as questões latentes do dia-a-dia, como bem faz Luiz (2004):

Uma vez cheguei para um cara exibir *filme*:

- O que é que tem aqui?

- Uma rua com uma vala no meio.

Começou a exibir com a vala no meio, era o maior mau cheiro. O que é que ele queria fazer? Acabar com aquela vala. Ele exibia ali e o pessoal começava a reclamar:

- Não, aqui não! Tem essa vala, aqui não é lugar apropriado.

- Ah, daqui não vai sair.

- Então você resolva.

Então taparam a vala com a prefeitura. Conseguiu o que ele queria. Depois ele passou pra outros lugares, mas teve que exibir ali primeiro pra resolver o problema da vala. Uma espécie de consciência social, um direito que nós temos. Esse negócio de dizer que tem que exibir com ar condicionado... Bairro pobre não tem.

Esta foi uma estratégia seguida pelos jovens, como no Cineclube Capelinha, no bairro Capelinha de São Caetano, onde Marinalva dos Santos, então com 22 anos, desvenda como conseguiu contornar os adolescentes transgressores, algo comum na idade:

Aí pensei que tinha de botar ordem e decidi num saque que ia descobrir o mais bagunceiro do lugar para tomar conta da portaria. E deu certo. Hoje em dia está numa boa, toma conta mesmo da portaria, não deixa ninguém entrar sem camisa. Foi a maneira que consegui para mobilizar o temperamento dele, porque era um cara muito oprimido dentro dele, não teve uma infância legal... O que descobri nessa experiência foi que as pessoas só dão valor quando a gente pega no trabalho - tem muita gente que fala em trabalho, mas geralmente não está fazendo aquele trabalho. E nós pegamos na massa, do chão, e levantamos. (SANTOS, Jornal da XI Jornada, 1982)

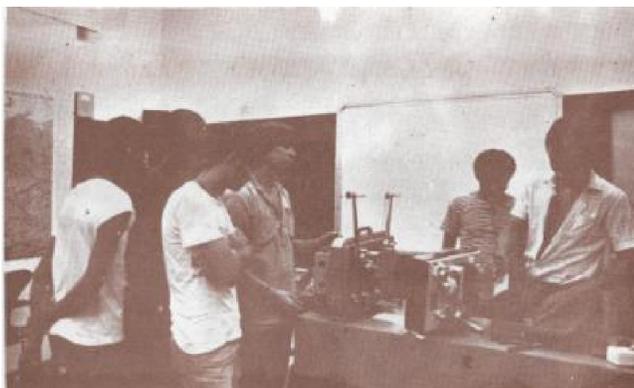
A estratégia se modifica em cada comunidade, pois cada uma tinha uma nuance na história, um problema latente, um afeto entre as famílias e até mesmo variações de renda e nível educacional. Dessa heterogeneidade surge uma identidade comum aos projetionistas e mobilizadores: tornam-se cineclubistas comprometidos com o crescimento do cinema baiano, brasileiro e independente; porém, nos espaços onde esses discursos políticos e estéticos se organizam, há diferenças de raça e classe que os colocam em confronto ou os ocultam nas deliberações e acesso às políticas. É um repertório na pele e no bolso que se expande nas necessidades, linguajares, modos de vestir, leituras dos filmes e também na quantidade de pessoas nas sessões que os torna atípicos nos ambientes segmentados de valorização do cinema brasileiro e baiano.

Figura 8 - Projeção em terreno cortado por uma vala.



Fonte: Relatório Prodasec, 1982. Autor: Euremberg Figueiredo.

Figura 9 - Oficina de projeção.



Fonte: Relatório Prodasec, 1982. Autor: Euremberg Figueiredo

CAPÍTULO 14 - A Federação Baiana de Cineclubes

A febre se espalha na cidade, uma identidade é criada, e daí vêm a necessidade de uma organização autônoma mais estruturada por meio de uma federação. Tem-se aí a possibilidade de captar recursos, receber isenções, participar, enfim, das políticas culturais sem intermédios e viabilizar o fortalecimento das ações. Também é uma forma de fortalecer as posições locais no Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), conforme veremos adiante.

Fora de Salvador, também existiam cineclubes em Ilhéus, Feira de Santana, Santa Maria da Vitória e Cachoeira. É nesse território-chave – Cachoeira – na formação dos candomblés e do reggae no Brasil que transcorre o I Encontro Estadual de Cineclubes, organizado pela Comissão Pró-Federação de Cineclubes Baianos, com coordenação local a cargo de Lu Cachoeira, já com diploma universitário¹⁶⁸. Entre os dias 25 de março e 3 de abril de 1983, conseguem envolver o centro da urbis, a Rua da Feira, o teatro de Arena 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 musicais¹⁶⁹:

Foi a primeira vez que vi Edson Gomes em minha vida. Foi um negócio bem grande lá. Mexeu com a cidade. Além de Edson Gomes, cantores de reggae apareceu lá. Lu Cachoeira fez um trabalho multicultural. Tinha poetas na praça.¹⁷⁰

Mais de um ano depois, no dia 17 de junho de 1984, às 9h, Luiz Orlando inicia os trabalhos do II Encontro Baiano de Cineclubes com a finalidade criar a Federação Baiana de Cineclubes (FBC). Na ata assinada por Maria do Carmo Santos Sales, do Cineclubes Comunitário na Nova Divinéia, os trabalhos são divididos em três partes: I) Relação dos cineclubes com a sociedade; II) Plano de ação; III) Eleição da diretoria.

¹⁶⁸ Colaboração do Museu do Iphan/Pró-Memória, da Prefeitura de Cachoeira, do Prodasec, do Grupo de Estudantes da Escola de Belas Artes da UFBA, do Clube de Cinema da UFBA e do G.T de Memória, Imagem e Som da Funceb.

¹⁶⁹ Noticiado com uma nota no *Tribuna da Bahia* (19/03/1983) e uma reportagem no *Jornal da Bahia* “Cineclubistas se reúnem em Cachoeira” (22/03/1983), o Encontro foi mais detalhado no dia 29/03/1983 com o título “Cachoeira em clima de muita cultura”, porém de veículo não identificado. Fonte: Acervo Luiz Orlando.

¹⁷⁰ SILVA, Luiz Orlando. Seminário em disciplina do curso Cinema da Faculdade de Tecnologia e Ciências (FTC), Salvador, 2004. 1 arquivo. VHS (60 min.).

No primeiro ponto as falas convergem sobre a importância cultural e social dos cineclubes, cuja sobrevivência requer apoio de organizações privadas com fins comerciais, Estado, partidos, sindicatos, associações de moradores, entidades culturais, etc. Na ata a relação com o PRODASEC é tida como “excelente, porque entendemos que o dinheiro do Estado é dinheiro do povo”, e com os partidos “ainda não foram estreitadas e sim com alguns parlamentares que apoiam o movimento”.

No segundo ponto uma série de iniciativas foram elencadas a fim de obter a legalização e a independência, como elaborar projetos direcionados à iniciativa privada e pública, promover cursos de projeção e linguagem, realizar mostras conjuntas nos bairros, envolver escolas públicas, criar boletim informativo e providenciar uma sede própria.

No momento final duas chapas foram inscritas: *Mutirão e Já Ganhou*. Dos 152 presentes, 22 cineclubes estão aptos a votar e escolhem a *Mutirão* por 18 votos, composta por Luiz Orlando (presidente), Jaime Sodré (vice-presidente), Antônio Jorge Cury (1º secretário), Serafina Maria de Santana (1º secretária), Antônio Raimundo Batista da Costa (tesoureiro). Nos dois anos dessa gestão o movimento continua a crescer, mas a dificuldade de conseguir apoio público e privado bate à porta, convergindo com quatro limites aqui destacados: finanças, distribuição de filmes, tecnologia e legitimidade da plateia e dos cineclubistas.

Na parte financeira há incapacidade de movimentação, pois os ingressos raramente são cobrados e, quando isso ocorre, a cobrança se dá por preços simbólicos para ajudar na viagem para os encontros nacionais de cineclubes, pagar o aluguel da fita e projetores e, ainda assim, dificilmente obtêm êxito. As atividades eram remuneradas apenas aos profissionais da FUNCEB e do Setor de Cinema da UFBA, que costumavam utilizar o tempo extra às noites e fim de semanas para valer o espírito militante.

Já o sistema de distribuição de filmes é concentrado em longas e curtas nacionais disponíveis em 16mm e tidos como independentes, ao menos na linguagem. É um acervo limitado e com os dias contados frente

às transformações tecnológicas e ao modelo de fomento à produção no país. A parca presença de filmes das *majors* hollywoodianas, ou mesmo, de parcelas do cinema nacional com presença mais expressiva nas bilheterias, também é acompanhada por deslocamento dos meios divulgação em torno do mercado publicitário e os atores e atrizes dos filmes nacionais nem sempre coincidem com os presentes nas novelas da Globo no esplendor da sua hegemonia, embora ainda fora de uma atuação direta no cinema.

Por fim, considera-se nesta tese um histórico sócio racial que descredencia os membros dessa rede cineclubista no Estado e suas políticas. Dessa forma, suas práticas não chegam ao controle ou à direção de atividades acessadas pelas classes médias nesse território colonial, como a produção de filmes, os equipamentos culturais públicos e privados e festivais como as Jornadas.

A deslegitimação pode ser inferida a partir da declaração de Luiz Orlando, ao ser perguntado se os jovens poderiam, além de encherem as sessões, fazerem seus próprios filmes: “Seria uma coisa necessária, mas quase impossível de acontecer na atual conjuntura. É muito caro fazer cinema” (SILVA, XII Jornada, 1983). Naquele momento, principalmente na Bahia, fazer filmes em películas de 35mm é tão caro que nem mesmo os diretores vindos de famílias mais abonadas têm recursos para fazer com as economias próprias, como fizeram Alexandre Robatto e Roberto Pires, uma dificuldade que gerou nos anos de 1970 e no início dos anos 1980 intensas críticas ao descumprimento do prometido Polo de Cinema na Bahia.¹⁷¹

Já nas elites empresariais locais não há mais um entusiasta como o produtor Rex Schilder, e os que se interessam em se associar com a

¹⁷¹ No Jornal da XI Jornada, com o título “Afiml, que Pólo é esse?” (ano, p. 7-8), cineastas e o próprio diretor do Pólo de Cinema, José Walter Lima, canalizam as críticas na Embrafilme por não repassar os recursos. Lima aponta que cerca de 20 curtas foram produzidos com recursos do Pólo de Cinema, entre 1979 e 1982 e, no período de 10 anos, nenhum longa foi realizado como produção baiana. Já no Jornal da XII Jornada, de 1983, com a última menção ao tema no título “Pólo cinematográfico da Bahia, procura-se”, (p. 8), alega que a única renda do Polo é de 5% e da bilheteria do Cine Glauber que, por sua vez, está em decadência.

cultura privilegiam os investimentos em publicidade nas emissoras de rádios e televisões que subsidiam a nascente indústria do carnaval¹⁷². Ainda assim, também não há um sinal de aproximação da classe média envolvida no cinema com as elites empresariais locais. No geral, há uma trajetória significativa de combate à ditadura militar e às suas elites políticas que se reciclam na redemocratização, como no curta *Porta de Fogo* (RIBEIRO, 1982), sobre os últimos dias do capitão La Marca no sertão baiano, bem como a influência da contracultura na releitura dos símbolos turísticos da Bahia em *Superoutro* (NAVARRO, 1989).

O deslocamento dos cineclubes dos grupos de direitos reconhecidos nos debates das políticas de cinema vai se mostrar também na gestão dos equipamentos culturais nesse período, quando a Federação e seus membros são vozes pouco escutadas, ou não assumem a coordenação do Espaço Cultural Alagados, Cine Teatro Lauro de Freitas e o próprio Cine Guarany, ou melhor, Cine Glauber.¹⁷³

A política pública que atinge os cineclubes se dá majoritariamente via Departamento Cultural da Embrafilme, com o estímulo às películas em 16mm e outras formas de auxílio a Dinafilmes e ao CNC, ao setor de cinema da UFBA e, de forma mais direta, à FUNCEB. Porém, o PRODASEC é finalizado no governo federal a partir de 1985. No mesmo período, a diretoria da FUNCEB fica a cargo de Olívia Barradas, cunhada do governador João Durval (1983-1986), quando a ênfase se dá na construção dos centros de cultura no interior do estado.

¹⁷² O marco no aumento das concessões de rádio e TV na redemocratização é a passagem de ACM como Ministro das Comunicações do governo Sarney, quando parte significativa é destinada aos apadrinhados políticos, uma relação clientelista que leva Suzy dos Santos (2006) a definir o conceito de “coronelismo midiático”. Nessa passagem também há migração da filiada da TV Globo na Bahia, pois em 1987 sai a TV Aratu e entra a TV Bahia, pertencente a ACM. Tal arranjo político dos proprietários de radiodifusão vai confluir com o surgimento do que viria a ser conhecido como axé music.

¹⁷³ Não há nas atas da FBC nem nos depoimentos coletados menção direta à gestão desses espaços. No Jornal da IV Jornada, de 1986, na reportagem “Espaços Alternativos” (1986, p. 11), o presidente da empresa responsável pela gestão do Cine Teatro Lauro de Freitas e Cine Teatro Alagados diz não ter sido procurado pelos cineclubistas. Na mesma reportagem, o diretor José Humberto discorre sobre trabalhos de cineclubes na Casa de Detenção e no interior do estado e parte para uma crítica: “O cineclubista tornou um caminho faccioso no Brasil, puramente ideológico. O cineclubista não tem nenhum interesse pela linguagem do cinema, e cinema continua sendo cinema. Não tem um cineclubista escrevendo sobre filme”.

Os ânimos na cultura até aumentam quando Waldir Pires (1987-1988) assume o governo do estado, seguido por seu vice, Nilo Coelho (1987-1990). O poeta tropicalista José Carlos Capinan é nomeado para a direção da FUNCEB quatro meses depois da posse como primeiro Secretário de Cultura, ficando a gestão da FUNCEB com o jornalista Florisvaldo Mattos e a vice-presidência com o cineasta Guido Araújo. O audiovisual expande as suas intenções quando o futuro ministro da cultura, Juca Ferreira, assume a função de desenvolver na FUNCEB um setor de vídeo em parceria com a TVE (TV Educativa), inaugurada em 1985 e pertencente ao Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia (IRDEB). Também é de se mencionar o investimento da Embrafilme para a reforma da Sala Walter da Silveira, a mais frequentada por Luiz para assistir a filmes na cidade. Entretanto, no geral, ficou tudo restrito ao ânimo, e o retorno ao governo do estado de lideranças comprometidas historicamente com a democracia foi uma decepção frente ao horizonte de expectativas criado.

Independentemente do governo, Luiz buscou aproveitar o que a coisa pública tinha a oferecer, a exemplo de cursos de capacitação. Durante essa década a FUNCEB provém os primeiros certificados do currículo de Luiz Orlando: cursos de Gerência de Projetos Culturais (1984), de Linguagem Cinematográfica (1984), de Planejamento e Administração de Projetos Culturais (1984), de Assistente de Câmera (1989) e de Teoria da Cultura (1989).

Findado o PRODASEC, as atas da FBC e os depoimentos demonstram sua preocupação em participar de eventos sobre a Lei Sarney¹⁷⁴, mas o que prevalece é uma dinâmica autônoma do movimento cineclubista, levando as coisas do dia-a-dia com as próprias pernas, mais preocupado em acompanhar o movimento nacional, pagar o aluguel dos filmes, consertar os projetores e alugar uma sala para a sede, tudo com recursos dos próprios associados. Até foi estipulada uma mensalidade, nunca concretizada, de Cz\$ 200,00 cruzados, o que equivale a cerca de

¹⁷⁴ Ata da FBC, 3 ago. 1986. Menciona que Luiz Orlando, Paulo James e Maria do Carmo vão estar presentes em seminário na UFBA sobre a Lei Sarney. Fonte: Acervo Luiz Orlando

R\$ 100,00 (cem reais) nos anos de escrita deste trabalho. As relações com o Estado são pontuais, voltadas para o apoio ao custeio de viagens para os encontros nacionais, à realização de pré-encontros na Bahia e ao conserto de projetores.

No ano de 1986 a segunda diretoria toma posse, novamente com Luiz Orlando na presidência, e os sinais são de aumento da mobilização. A perpetuidade da rede, para além da política cultural, se dá *desde dentro* dos cineclubistas ou integrantes das associações de moradores, blocos afro, afoxés, terreiros de candomblé, escolas e sindicatos, células territoriais que passam a ser conectar em um momento em que a mobilidade se torna um entrave para parte considerável da população frequentar regiões centrais das grandes cidades. No meio das reuniões, Luiz Orlando volta e meia apresenta a possibilidade de participar das atividades do movimento negro, como o Dia da Consciência Negra¹⁷⁵ e o Encontro de Cultura Negra do Recôncavo.¹⁷⁶

Jeane Costa, mais conhecida como Déa, anima-se com a possibilidade de fazer novos amigos enquanto assistem a filmes, mais ainda quando Luiz consegue autorização dos pais para poder circular na cidade montando exposições, participando de debates: “Luiz nos apresentou a outros bairros da cidade. Criamos uma rede nos bairros da periferia de Salvador” (2017¹⁷⁷).

No ano em que a Federação inicia o segundo mandato, uma lista da entidade registra 38 cineclubes na capital e três no interior: Olney São Paulo (Feira de Santana), Jheová de Carvalho (Euclides da Cunha) e Angaris (Juazeiro), número parecido um ano depois (1987), quando são identificados cerca de 40 cineclubes no estado¹⁷⁸. Isso não significa que todos os cineclubes em atividade estão vinculados à Federação. Há uma instabilidade que faz surgir e acabar cineclubes a todo momento, mas é de se mencionar que uma parte (25) se mantém passados os quatro ou cinco

¹⁷⁵ Ata da FBC, 20 nov. 1986. Fonte: Acervo Luiz Orlando

¹⁷⁶ Ata da FBC, 17 set. 1987. Fonte Acervo Luiz Orlando

¹⁷⁷ COSTA, Jeane. Entrevista I. [abril. 2017]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Salvador, 2017. 1 arquivo .mp3 (62 min.).

¹⁷⁸ Convocatória para Assembleia Geral, 15 out. 1987. Fonte: Acervo Luiz Orlando

anos de atividade desde que foram registrados no relatório do PRODASEC de 1982, ao fim do governo ACM.

O panorama é ainda de perspectivas para o futuro quando a nova diretoria é eleita no dia 10 de outubro de 1988, novamente com Luiz Orlando na presidência¹⁷⁹. Nesse ano de revisão dos cem anos da abolição, é aprovado, no dia 30 de junho, o Projeto de Lei 57/88, da Câmara Municipal de Salvador, que considera a FBC uma entidade de utilidade pública. No mesmo ano o Ministério da Cultura (Minc) a inscreve no dia 13 de novembro no Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas de Natureza Cultural, o que a habilita a receber patrocínio e doação com base na Lei 7.505/86, mais conhecida como Lei Sarney. É a chave de ouro para terminar o que já tinha tido a gratificante participação no júri da Jornada de Curta-Metragem e realizar o Circuito de Cinema nos Bairros, com apoio da FUNCEB.

Porém, a ata de posse com 15 cineclubes presentes é também a última de que se tem registro na Federação. A crise do movimento se instala em nível nacional, quando menos de 50 cineclubes foram para a Jornada Nacional de 1988, e também na Bahia, entre outras coisas, “dado os altos custos dos alugueis dos filmes, fretes e principalmente projetores e lâmpadas da bitola 16mm”.¹⁸⁰

Independentemente das honrarias e dificuldades, o que mantém a mobilização é o prazer de escolher e assistir a filmes na comunidade com as crianças, a vizinha, o amigo de infância e até a mãe, o pai e a avó. São filmes que muitas vezes tentam se aproximar da vida dessas pessoas e que ganham significados próprios no olhar de cada espectador presente nesses territórios negros.

¹⁷⁹ Vice-presidente: Paulo James de Oliveira;Primeira Secretária: Maria do Carmo de Souza Sales; Segundo Secretário: Raimundo José Pereira do Nascimento; Tesoureiro: Gerson do Amor Divino. Ata de Edmilson Sales.

¹⁸⁰ Convocatória para Assembleia, 16 ago. 1988. Fonte: Acervo Luiz Orlando

CAPÍTULO 15 - Viver e conceber filmes nos territórios negros

É da mobilização *desde dentro* que se alicerça o envolvimento do espectador no fascínio por técnicas e narrativas e literalmente de corpo inteiro nos cineclubes. A resposta ou a demanda do público quanto aos filmes tem relação com o seu perfil, que costuma se iniciar com as crianças e, aos poucos, ter, em sua maioria, jovens na casa dos seus vinte anos, algo similar em termos geracionais ao perfil histórico dos frequentadores nas salas comerciais.

Há um senso pragmático do público; o riso, o choro, o grito e a vaia, caso o âmago dos presentes fosse afetado. Melhor do que a indiferença, pois se a película não funciona, o local rapidamente se esvazia e cabe aos programadores repensarem a replicação em outros cineclubes: “*Eu te amo* [JABOUR, 1981] ninguém gostou: “[*encena*]- Ah, o cara fica com a mulher dentro do apartamento, perdendo tempo, blábláblá, papo furado”” (SILVA, 2004)¹⁸¹.

Tudo bem. Há alguma margem para escolher os filmes e, nesse sentido, os nacionais foram privilegiados por não precisar de legenda e corresponder à militância cineclubista da época. Porém, para fazer uma análise de como o público decodifica as mensagens (HALL, 2003), faz-se necessário primeiro dimensionar quais as fontes disponíveis e os limites do estoque.

Luiz Orlando revela 11 fontes de distribuição¹⁸²: Embrafilme; Dinafilmes; Filmoteca da Bahia (UFBA); Jornadas de Cinema; ICBA (alemães); Setro 16mm; Aliança Francesa; Centro de Informações da ONU; Filmoteca do Consulado do Canadá (filmes McLaren); filmes soviéticos; e a Polifilmes. Adiciona-se aqui a Orient Filmes, citada em diversos depoimentos, pois na década de 1980, além de distribuir filmes, tem o controle de nove salas na capital e três no interior (Juazeiro, Petrolina e Alagoinhas), além de mais de 50 projetores de 16mm disponíveis para aluguel (SILVA, XV Jornada, 1986).

¹⁸¹ SILVA, Luiz Orlando. Seminário em disciplina do curso de Cinema da Faculdade de Tecnologia e Ciências (FTC), Salvador, 2004. 1 arquivo. VHS (60 min.).

¹⁸² Cf. Roteiro de apresentação sobre Cineclubes Populares. Fonte: Acervo Luiz Orlando.

Orient, Embrafilmes e Polifilmes são as distribuidoras que costumam emprestar rolos de filmes mediante pagamento, e as que têm um acervo mais dinâmico em razão dos seus interesses e vínculos com a exibição comercial. O PRODASEC, durante sua existência, até 1984, destina recursos para esse aluguel e adiciona ao acervo da FUNCEB 250 filmes, entre os quais os curtas de Alexandre Robatto, as produções do Pólo de Cinema da Bahia e as animações da Fundação Vitor McLaren.¹⁸³

As três principais fontes são comungadas no Setor de Cinema da UFBA, onde trabalha Luiz, e disponibilizadas na maioria das vezes de forma gratuita, por meio da Jornada de Cinema, da Fimoteca da Bahia e da Dinafilmes. Na Jornada são as obras da programação do festival que costumam ficar um tempo em Salvador, quando não, para sempre, por doação. A Fimoteca da Bahia, inaugurada em 1982, reúne 110 títulos didáticos, com filmes baianos do Ciclo de Cinema e mais 83 curtas.¹⁸⁴

Na Dinafilmes o pagamento também é uma prerrogativa para manter o acervo, mas na prática é maleável por ser do controle do movimento cineclubista. Ela tem um sistema de rodízio, em que cada estado tem acesso a um pacote temporário de um catálogo que, em 1985, chega a 194 títulos: 56 longas-metragens, 24 médias, 89 curtas e 25 animações, todos em 16mm¹⁸⁵. Os longas e médias envolvem o Brasil e, literalmente, o mundo todo: EUA, Japão, União Soviética, Alemanha, Itália, Angola, Tchecoslováquia, França, México, Venezuela, enquanto nos curtas predominam os brasileiros.

Voltando às sessões, a ênfase nos próximos tópicos se dá nas obras do cinema brasileiro de longa-metragem, de acesso mais fácil, dotadas de boa aceitação do público, conforme apontam os depoimentos e arquivos. É um leque que coincide com a importância na literatura do cinema nacional por constituir uma linguagem que estimula uma recepção reflexiva e

¹⁸³ Cf. "Preciosidades resistem", Jornal da XVII Jornada, de 1988, p. 11.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Lista de Filmes da Dinafilmes, out. 1985. Fonte: Acervo Luiz Orlando.

crítica sobre questões nacionais que envolvem a política e a cultura, que resultaram, na maioria, em premiações nacionais e internacionais.¹⁸⁶

O enfoque só é interrompido com a análise de uma obra da Martinica, ilha de origem de Frantz Fanon: *Rue Cases Negres* (1983)¹⁸⁷, o que em português seria equivalente a *Casos de rua de negros*, longa de ficção dirigido por uma martinicana, Euzhan Palcy, que tornaria a primeira mulher negra a dirigir filmes em uma *major* hollywoodiana (1989), entre as tantas conquistas e filmes realizados¹⁸⁸.

Os curtas, apesar de previstos desde as primeiras exposições do PRODASEC, só vêm a ganhar força quando falta dinheiro para o aluguel, havendo maior envolvimento com o movimento nacional de cineclubes e valorização do formato no seio da regulação¹⁸⁹, além da demanda do público, que passa a utilizá-los como meio de debates:

Só entrou discussão mesmo quando entrou o curta-metragem, principalmente quando a Fundação encerrou o projeto. Não tinha dinheiro, não tinha mais condições. O que é que começou a se fazer? Vamos discutir, trabalhar nossa realidade com o curta-metragem. As pessoas pediam mesmo. O negócio espalhou de tal jeito que o pessoal fazia cobrança, nós tínhamos que correr atrás: "Eu quero um filme que trate de menino de rua", que não tinha tanto como tem agora. "Filme que trate da situação do negro no Brasil". Filme de gênero, temático. Só que tinha um problema muito sério, porque as pessoas pegavam o filme como mero pretexto pra discutir sua situação, e não o que o filme *tava* exibindo.¹⁹⁰

¹⁸⁶ Como *Rio, Zona Norte* (SANTOS, 1955); *A Grande Feira* (PIRES, 1962); *O Pagador de Promessas* (DUARTE, 1962); *Ganga Zumba* (DIEGUES, 1963); *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (ROCHA, 1964); *Garrincha alegria do povo* (ANDRADE, 1968); *Amuleto de Ogun* (SANTOS, 1974); *Passe Livre* (CALDEIRA, 1974); *Xica da Silva* (DIEGUES, 1976); *Tenda dos Milagres* (SANTOS, 1979); *O homem que virou suco* (ANDRADE, 1981); *Coronel Belmiro Gouveia* (SARNO, 1981); e *Eles não usam black tie* (HIRSZMAN, 1981).

¹⁸⁷ Tal preciosidade foi obtida graças à cultura de livre compartilhamento de filmes na internet.

¹⁸⁸ Biografia resumida de Euzhan Palcy. Mais informações em: <<https://www.euzhanpalcy.net/about>>. Acesso em 06.03.2019

¹⁸⁹ Entre os anos de 1984 e 1988 o Conselho Nacional de Cinema (Concine) estabelece um sistema de curta-metragem com júris de averiguação de qualidade. A obrigatoriedade de exibição nas salas comerciais alavanca a chamada "Primavera do Curta", quando esse formato ganha maior aceitação do público e prêmios internacionais, puxados por *Ilha das Flores* (FURTADO, 1989).

¹⁹⁰ SILVA, Luiz Orlando. Seminário em disciplina do curso de Cinema da Faculdade de Tecnologia e Ciências (FTC), Salvador, 2004. 1 arquivo. VHS (60 min.).

No meio de tantos curtas, alguns já foram antecipados na programação das Jornadas baianas e outros vão aparecer nas análises em função de suas temáticas ou características de produção, mas são poucos os que a pesquisa teve acesso.

Já é difícil o acesso aos filmes estrangeiros do catálogo da Dinafilmes, ou das filmotecas da ONU, da Aliança Francesa e dos soviéticos e canadenses; mais ainda é acessar os feitos na África ou por africanos. Na outra ponta estão os filmes estrangeiros de alcance comercial, de fácil acesso, que formam um complexo mecanismo de educação formal:

Aí começamos só com cinema brasileiro. Às vezes não satisfazia, queria o que via na televisão, querer ver tal filme. Ele lê um jornal e quer ver tal filme. Quando uma pessoa entra numa área que não conhece começa a despertar pra outras coisas. Tinha muito filme americano, mas começamos a trabalhar com filme alemão e americano legendado. Aí esses filmes legendados as pessoas tinham dificuldade de ler, né? Aí a discussão qual era? "Você tem que estudar, você tem que ler, você não é alfabetizado suficiente". Aí as pessoas *começou* a despertar pra ter uma formação cultural e profissional também.¹⁹¹

A presença de filmes americanos, além de uma demanda, vai ao encontro da concepção de Luiz de não impor o que as pessoas devem assistir, muito menos hierarquizar os gostos. Ele era um cinéfilo e, seja qual for o filme ou gênero, enxerga uma legitimidade da linguagem que atinge o seu objetivo. O importante é ter gente nas sessões, constituir um hábito, até porque a maioria das pessoas saíam das sessões quando findadas as películas.

O valor do entretenimento inclui as crianças. Os *erês* costumam abrir o gosto da comunidade ao levar as mães, as irmãs e irmãos mais velhos. Porém, os estoques de filmes são pouco generosos com essa demanda e se concentram em dois catálogos: Dinafilmes, que tem clássicos como Betty Boop, Popeye e Zé Colméia, e mais um punhado de

¹⁹¹ SILVA, Luiz Orlando. Seminário em disciplina do curso de Cinema da Faculdade de Tecnologia e Ciências (FTC), Salvador, 2004. 1 arquivo. VHS (60 min.).

muitas partes do mundo, como o japonês *Simbad, o marujo* (1965)¹⁹²; e o catálogo da fundação canadense Vitor McLaren, com *As aventuras de um canoinha* (MANSON, 1996)¹⁹³. Nem por isso os mais novos deixam de participar das sessões, de classificação livre ou não:

Era assim, sábado à noite ir pra Alagados – hoje você não vai ver funcionário público fazer isso, era coisa de gente sonhadora. A gente se divertia. Uma vez projetamos Garrincha no Morro da Sereia, ia com o projetor mesmo, puxava a extensão, achava uma casa que cedesse a luz, projetava mesmo. Garrincha, o que juntou de gente, num sábado à noite... Na hora que Garrincha driblava a criançada jogava pra cima, tinha gritaria. Foi um barato. Tivemos que ficar em volta do projetor, com medo de derrubarem. Isso foi ao ar livre.¹⁹⁴

Figura 10 - Fotografia de crianças nas sessões.



Fonte: Relatório Prodasec, 1982. Autor: Euremberg Figueiredo.

É na complexidade desta recepção que Luiz percebe melhor, anos depois, a heterogeneidade do público e como eram frágeis as leituras dos círculos cinematográficos daquele momento sobre as ressignificações da cultura popular:

¹⁹² Longa japonês que relata as aventuras de Simbad, um jovem árabe - dublado, 65 min.

¹⁹³ Ficção canadense, que conta a história de um menino índio que constrói seu barco e chega até o mar – dublado, 28 min.

¹⁹⁴ GOUVEIA, Isabel. Isabel Gouveia, Entrevista I. [out. 2017]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Salvador, 2017. 1 arquivo .mp3 (45 min.)

Aí eu vejo assim, tem o tempo que o filme foi feito, tudo varia no tempo e no espaço, no lugar e no espaço. No espaço e no tempo. Aí eu não tinha naquele tempo a visão que eu tenho hoje. Então varia muito, porque mesmo as pessoas que têm aquele nível cultural, para fazer uma crítica também depende. Cada um tem sua visão, sua experiência de vida, independente de ter cultura ou não, ter conhecimento ou não. Agora, pra mim, foi bom assim, principalmente nos bairros, foi um aprendizado pra mim.¹⁹⁵

Tal aprendizado foi chave para um intelectual umbilicalmente ligado aos movimentos negros observar como as imagens instigam múltiplas leituras a partir da experiência vivida nesses territórios. Há um espírito comunitário no processo de exibição; todavia, a perspectiva de Luiz é evitar uma espécie de folclorização:

Muita gente fala em participação comunitária, com as pessoas [*tom de crítica*]. Não acho que a participação seja ser só na sala, na discussão, a coisa tinha que ser bem maior. Bem maior era o seguinte: você via o filme, aí já via umas falas com o pessoal que fazia trabalho comunitário, um padre, uma freira, um líder comunitário: “Não, eu quero que você me empreste um filme sobre determinado assunto”, que podia ser menino de rua, que praticamente não tinha, como tem hoje, sobre meio ambiente, sobre falta de creche, sobre vários assuntos. Foi essa pessoa que praticamente deu o impulso a se trabalhar com curta-metragem pra determinado tipo de discussão.¹⁹⁶

Luiz enxerga nessa experiência uma possibilidade de o cinema brasileiro constituir uma linguagem capaz de retroalimentar a cadeia produtiva com base na demanda instantânea do público, como as nascentes locadoras de vídeo funcionam, e também nas narrativas articuladas com formatos mais sintéticos e diretos, típicos do curta-metragem.

Durante quase uma década essa interação entre público e produção adentra áreas da cidade divididas por uma história comum, inscrita caso a caso na pesquisa. No mapa 1, as áreas coloridas

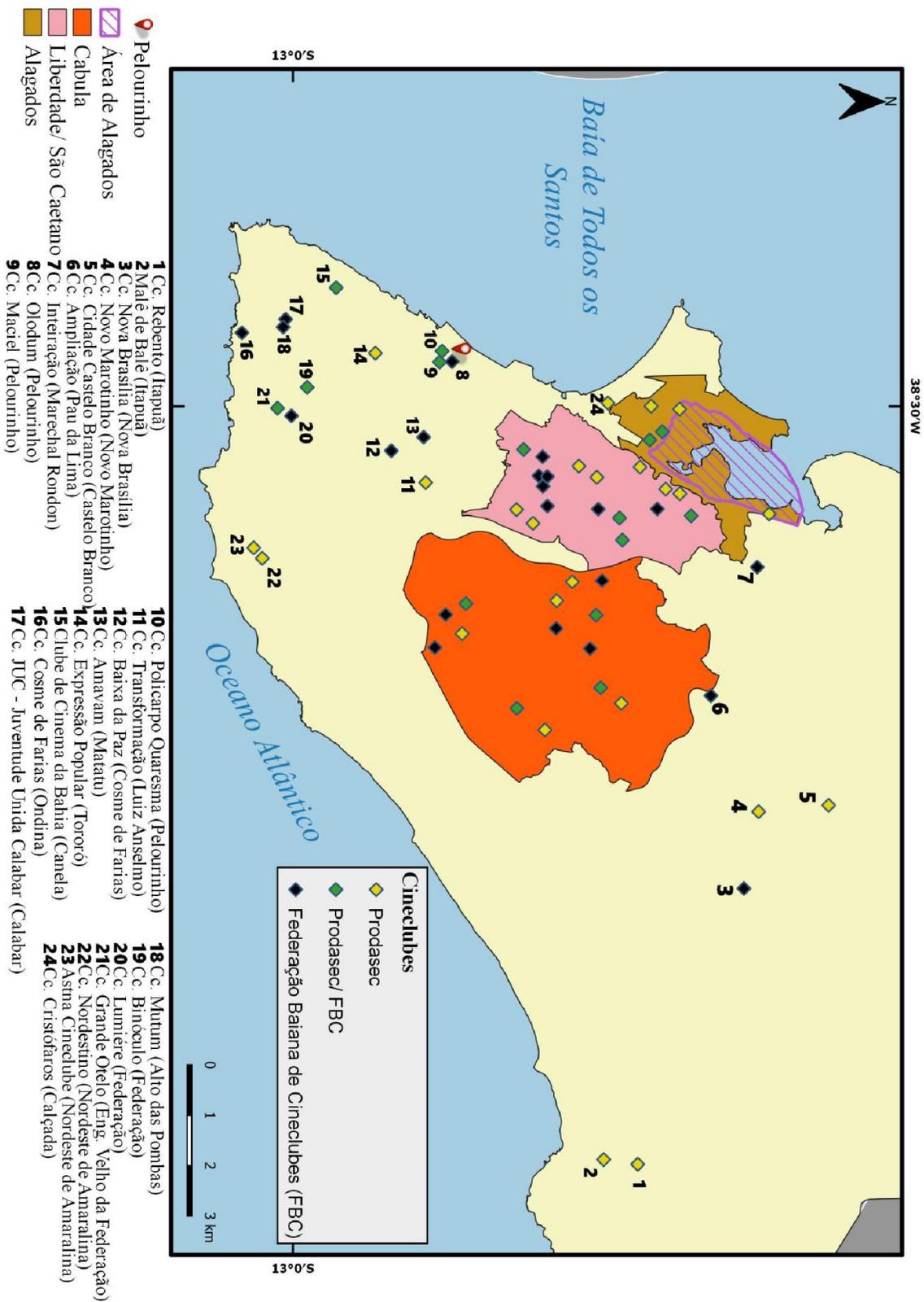
¹⁹⁵ SILVA, Luiz Orlando. Seminário disciplina do curso de Cinema da Faculdade de Tecnologia e Ciências (FTC), Salvador, 2004. 1 arquivo. VHS (60 min.).

¹⁹⁶ SILVA, Luiz Orlando. Seminário disciplina do curso de Cinema da Faculdade de Tecnologia e Ciências (FTC), Salvador, 2004. 1 arquivo. VHS (60 min.).

representam as regiões onde estão Alagados (bege), Liberdade-São Caetano (rosa) e o Cabula (laranja). Os motivos dessa divisão e as peculiaridades de cada demarcação são apresentados caso a caso em confluências com as leituras dos filmes e os respectivos cineclubes.

No total são 60 cineclubes identificados. Eles são classificados em três categorias: i) Amarelo para os encontrados no relatório do PRODASEC de 1982; ii) Preto para os encontrados em documento da Federação de 1986; iii) Verde para os encontrados no relatório do PRODASEC e no documento da FBC. Na legenda do Mapa 1 são especificados 24 cineclubes que estão fora das três zonas destacadas. No mesmo mapa o Pelourinho também é sinalizado e, por meio dele, são iniciadas as leituras dos filmes. Uma decodificação na qual o território é categoria central para avaliar as relações da população negra com os filmes e também a capacidade de constituir espaços de autonomia a partir da exibição dirigidos por um curador.

Mapa 1 - Distribuição dos cineclubes em Salvador na década de 1980



15.1 - Pelourinho: os sons da resistência

O Pelourinho e seus arredores foi o único centro da cidade por cerca de quatro séculos. É nessa região que a disputa civilizatória, tratada por Muniz Sodré (1983; 1988), se evidencia com maior intensidade, onde igrejas banhadas a ouro e sangue estão lado a lado com sobrados com assentamentos de orixás e até terreiros, como o Candomblé da Barroquinha.

A relação da população do Pelourinho com os cinemas é literalmente secular. Ali (ou aqui) funcionam salas desde o fim século XIX e das mais variadas feições, como pequenas e luxuosas, grandes com setores populares e as ainda em funcionamento na década de 1980, algumas delas voltadas exclusivamente aos filmes pornográficos *hard core*.

Até então, as imagens poderiam ser ressignificadas nas ruas, mas projetar e até escolher os seus próprios filmes, depois debatendo ao lado dos vizinhos, familiares e amigos, muitos sem condições de pagar, ou mesmo de comprar uma roupa para ir ao cinema, se dá com o surgimento do Cineclube do Maciel, do Cineclube Olodum e do Cineclube Policarpo Quaresma - esse último uma menção ao personagem do romance de Lima Barreto, um dos escritores preferidos de Luiz Orlando (MACA, 2017).¹⁹⁷

Os frequentadores dessas sessões ainda vivem sob o estigma da miséria, das doenças, da violência e da prostituição na década de 1980. No curta-metragem baiano *Comunidade do Maciel: há uma gota de sangue em cada poema* (1974), de Tuna Espinheira, os moradores são tratados pela narração logo no início como: “Uma fauna humana e suas circunstâncias que os especialistas chamam de sociedade patológica”. São vinte minutos de imagens em preto e branco em que a zona do “baixo meretrício” é posicionada com o misto de denúncia, e juízo final.

A possibilidade de recontar as trajetórias das suas vidas nas imagens, a fim de enfrentar as ameaças de remoção com fins imobiliários e turísticos já presentes nessa época, está em *Tenda dos Milagres*

¹⁹⁷ MACA, Nelson. Entrevista I. [maio. 2017]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Salvador, 2017. 1 arquivo .mp3

(SANTOS, 1974). A adaptação do livro de Jorge Amado tem como pano de fundo¹⁹⁸ a vida de Pedro Archanjo¹⁹⁹ (Jards Macalé e Juarez Paraíso), inspirado na figura de Manuel Querino, apresentando um cientista que confronta as teses do racismo científico na universidade e a perseguição ao seu povo nos candomblés na virada do século XX. O filme estimula “uma investigação da Cultura Negra como fator Substantivo (e não Adjetivo) na composição da essencialidade brasileira” (SENNA, 1979, p. 62), e o espectador tem a oportunidade de refletir sobre a conquista dos antepassados que circularam nas mesmas estreitas ruas de pedra e nos seus sobrados.

Este foi um ímpeto presente no Olodum²⁰⁰, bloco afro criado em 1979 por moradores do bairro e abraçado aos poucos por militantes do movimento negro, artistas e educadores. Luiz Orlando faz parte desse repertório com a estratégia de corresponder primordialmente às demandas da comunidade. Cristina Valle (2018) e o compositor Quintino Pangoleiros (2017), do cineclube Grande Otelo, no Engenho Velho da Federação, relembram que Luiz passou a ser uma ponte dos músicos com a FUNCEB, pois o PRODASEC estava lotado no setor das ações de dinamização cultural habilitadas a fornecer instrumentos e infraestrutura para apresentações musicais. Valle menciona que, no carnaval de 1982, o Olodum só consegue ir às ruas por causa da articulação de Luiz na FUNCEB.

O fato é que, no ano de 1983, o bloco não tem a mesma sorte e sequer desfila na avenida. A partir de então, mais uma leva chega para

¹⁹⁸ A maior fragilidade do roteiro é o protagonismo de um jornalista oportunista na ilha de montagem do filme sobre Archanjo. Interpretado por Hugo Carvana, o repórter é pressionado a escrever sobre ele após um pesquisador estrangeiro de renome visitar Salvador e conceder coletivas de imprensa e conferências na universidade, demonstrando o interesse internacional por Archanjo, até então pouco ou nada conhecido nesses recintos. O jornalista só consegue acessar a vida desse ilustre baiano por meio da memória oral de pessoas desconhecidas e subalternas. Parece estar aí, na preocupação de repercutir esse alter ego coletivo do cinema brasileiro, o cerne que impediu a narrativa de aceitar a “Cultura Negra e de sua função natural como Componente e não como lixo ou resíduo cultural” (SENNA, 1979, p. 62).

¹⁹⁹ Archanjo, que virou até nome de praça no Pelô, fica ainda mais famoso em 1985, quando a TV Globo produz uma série homônima de 30 capítulos.

²⁰⁰ Olodum é uma abreviação de Olódùmarè, o Deus dos Deuses, criador do universo na língua yorubá.

juntar forças, entre os quais Antonio Luiz Alves de Souza (1955-2018), o maestro Neguinho do Samba que, vindo do Ilê Aiyê, aperfeiçoa as batidas dos jovens, na maioria do Maciel, para criar o conjunto harmônico do samba reggae no projeto Rufar dos Tambores.²⁰¹

Nos anos seguintes os ensaios abertos da banda no Largo do Pelourinho tornam-se mais conhecidos na Terça da Benção e no Festival de Músicas e Artes do Olofum (Femadum), enquanto um trabalho de base feito por muita gente prossegue, entre os quais Luiz Orlando, homenageado no ano de 1987 com o posto de conselheiro do Grupo Cultural Olodum.

Um dos resultados dessa mobilização é a estreia no mercado fonográfico no álbum *Madagáscar (1987)* com o carro-chefe “Faraó divindade do Egito”, canção de Luciano Gomes gravada no mesmo ano também pela colega de trabalho de Luiz na FUNCEB, Margareth Menezes:

Eu Falei Faraó
 Êeeee Faraó
 Eu clamo Olodum Pelourinho
 Êeeee Faraó
 Pirâmide a base do Egito
 Êeeee Faraó
 É eu clamo Olodum rebentão
 Êeeee Faraó
 Batendo na palma da mão

Pelourinho, uma pequena comunidade
 que porém o Olodum unira, em laços de confraternidade.
 Despertai-vos para a cultura egípcia no Brasil: em vez de
 cabelos trançados, veremos turbantes de Tutankâmon.

E as cabeças se enchem de liberdade.
 O povo negro pede igualdade
 deixando de lado as separações.

²⁰¹ O Rufar dos Tambores é embrião da Escola Criativa Olodum.

Figura 11 - Certificado de Conselheiro do Olodum.



Fonte: Acervo Luiz Orlando.

Nas sessões cineclubistas os compositores ganham munição para enfrentar a expropriação em um momento no qual as suas letras sobem os trios elétricos, inundam as lojas de discos, as rádios e os programas de auditórios das emissoras de TV de todo país, em plena ascensão comercial da “música baiana”. Ao menos é este o recado de *Rio, Zona Norte* (SANTOS, 1955), um abre-alas do Cinema Novo, onde podemos ver Grande Otelo sair dos papéis subalternizados, conhecidos dos mais velhos, como nas chanchadas, ou dos mais novos, nas participações secundárias durante o contrato de exclusividade com a TV Globo em programas humorísticos e novelas.²⁰²

Nesse clássico, Otelo interpreta a triste história de Espírito, o compositor de sambas refinados que vê suas músicas serem plagiadas ou relegadas ao segundo plano. No transcorrer da narrativa presenciamos a

²⁰² O sub-aproveitamento na Globo rendeu queixas públicas de Otelo no fim dos anos de 1970 e no início dos anos de 1980 (CABRAL, 2014), situação amenizada com um Globo Repórter exclusivo em sua homenagem (1985) e a presença no sucesso *Sinhá Moça* (1986), no papel de Justo, um escravo alforriado que luta pela abolição dos demais, uma trama considerada um marco por Joel Zito (2006, p. 216) nas montagens de época por “construir uma visão equilibrada do processo abolicionista, no qual negros e brancos estariam igualmente empenhados na destruição do sistema escravocrata”.

impossibilidade de uma masculinidade almejada por muitos homens negros, tanto nos limites como referência paterna, com o ingresso do único filho no mundo da criminalidade, quanto como marido ou companheiro em razão das dificuldades para firmar um novo casamento desde a morte da primeira esposa, quando o filho ainda era pequeno.

No Pelourinho outros sons, fora o Olodum, também ecoam no balanço do reggae e nas rodas de capoeira, e lá está Luiz, sempre com livros e filmes. É a partir de 1984 que integra a Legião Rasta, ao lado de gente como o sociólogo e radialista Pedro Lino, o artista plástico Lua Santana, e Cinézio Feliciano Santana, conhecido como Cobra Mansa ou Cobrinha (2019)²⁰³.

Cobrinha lembra de uma revista americana especial sobre o rastafarianismo trazida por ele e traduzida simultaneamente por Pedro Lino, na casa de um dos membros, na Liberdade, como um portal para entender melhor o que estava por trás da atitude de deixar os cabelos crescerem. O conhecimento é dissipado e chega no bar do reggae, de Apolinário Santana, e envolve gente como Edson Gomes.

No sobe e desce das ladeiras do Pelourinho, no caminho em direção ao Santo Antônio Além do Carmo, encontra-se a íngreme escadaria da Igreja do Santíssimo Sacramento do Passo, palco das principais cenas de *O Pagador de Promessas* (DUARTE, 1962), que no ano de 1988 passa por mais uma adaptação, dessa vez para a televisão, no formato de uma minissérie na TV Globo. No elenco Mario Gusmão interpreta um capoeira, e recebe treinamento de Cobrinha, integrante da redescoberta da capoeira de angola.

Angola ou congo são denominações coloniais sobre africanos majoritários no território brasileiro, pertencentes ao troco etnolinguístico banto, que envolve as línguas umbundo, quimbundo e quicongo, o mesmo

²⁰³ SANTANA, Cinézio Feliciano "Cobra Mansa".Entrevista I. [jan. 2019]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Salvador, 2019. 1 arquivo .mp3 (55 min). Cobra Mansa já atuou como professor adjunto na George Washington University, é um dos criadores da Fundação Internacional de Capoeira Angola (FICA) e hoje se dedica ao Kilombo Tenonde, em Valença, na Bahia, em um misto de capoeira e permacultura. É doutorando em Educação e Difusão do Conhecimento na UFBA.

tronco que nomeou os líderes de Palmares: Dandara, Aqualtune, Ganza Zumba e Zumbi, e propiciou as primeiras práticas religiosas africanas desse solo, além da transformação na língua portuguesa falada no Brasil (CASTRO, 2011). Também são os angolas que introduzem as rodas, danças e lutas que vão culminar na capoeira e ficam com o crédito por uma forma de jogar e pensar capitaneada por Vicente Pereira Pastinha, o Mestre Pastinha (1889-1981).

Pastinha abre no Pelourinho, ainda na década de 1940, uma escola onde congrega velhos mestres e reposiciona o valor do ritual e da espiritualidade. Na pesquisa de Rosângela Araújo (2004), a Mestre Janja, há uma análise de como ele faz isso de forma organizada, com uma pedagogia, postulados filosóficos e pesquisas lastreadas na tradição afro-brasileira e em outras artes e lutas, como a esgrima. No cenário cultural da década de 1960, Pastinha passa a ser valorizado, a ponto de compor a delegação brasileira no Festival de Artes Negras do Dacar (1966). Depois cai no ostracismo, e a sua academia é expulsa do Pelourinho em 1972 pela prefeitura.

Logo após a sua morte, o legado é perpetuado pela família angoleira composta por gente como Cobrinha. Natural do Rio de Janeiro, por lá aprende os fundamentos com Mestre Moraes, um baiano aluno de Pastinha, que retorna a Salvador em 1982 e o traz de tabela alguns meses depois. Nessa época, ele recorda da importância de outro discípulo de Pastinha, Mestre João Pequeno (1917-2011), o primeiro Cobra Mansa, que dava aulas no Forte da Capoeira no Santo Antônio Além do Carmo, sob administração de Frede Abreu, um pesquisador e velho amigo de Luiz Orlando.²⁰⁴

²⁰⁴ Frederico José de Abreu, o Frede Abreu, faleceu em 2013. O seu acervo primário de pesquisa sobre a capoeira, com jornais, depoimentos e toda a sorte de arquivos, está à espera da devida valorização. No hall das suas publicações estão: *Capoeiras, Bahia século XIX* (2005), *O barracão do mestre Waldemar* (2003) e o póstumo *Nagé, o homem que lutou capoeira até morrer* (2017). Tive um encontro com sua filha, Elza Abreu e, na ocasião, ela contou um pouco sobre a sólida amizade e sintonia de ambos e as atividades cineclubistas desenvolvidas por Luiz no grupo de capoeira que frequentava, uma relação ratificada na maioria dos depoimentos coletados sobre ele.

No cenário de reafrikanização os angolas tornam-se referências no combate aos mecanismos de expropriação. Para além da forma de jogar permeada por uma ginga cadenciada, mostra-se uma filosofia de vida mandinga, associada ao prazer, a malícia, sem violência, comunitária, humilde, e sob valorização da ancestralidade e o saber dos mais velhos em processos iniciáticos e fundamentos pedagogicamente perpassados de forma próxima à “feitura de santo” do candomblé (ARAÚJO, 2004).

Luiz vai se tornar um angoleiro sem entrar nas rodas, talvez, intimidado pelas consequências da poliomielite infantil, talvez por não cultivar o tempo mais livre para suas dinâmicas de andar pela cidade e outros portos e aeroportos do país e do mundo. Nesta família o seu papel é municiar o imaginário, principalmente com obras que abordam ou utilizam os movimentos da capoeira, que vem desde *Orfeu negro* (CAMUS, 1995), e segue em clássicos filmados na Bahia, a exemplo de *Vadição, O Pagador de Promessas e Barravento*; e outros tantos sem a mesma projeção e não menos importantes, como: *Capoeira Angola* (MAYNARD, 1952), *Dança de Guerra* (MOURA, 1968), *Gato / Capoeira* (CRAVO NETO, 1979), e *Mestre Pastinha - Capoeira Angola* (VIEIRA, 1982).

As referências imagéticas confluem com o espírito de ampliar o repertório no Atlântico e, nesse sentido, o papel desempenhado por Luiz torna-se ainda mais estratégico:

E aí Luiz Orlando trazia filmes da África, pan-africanismo e aquela identidade que a gente tava buscando. Muitas vezes ele conseguiu filmes norte-americano com legenda, filmes de Angola, cada detalhe que a gente via: “Pô parece, tá vendo aquela luta lá, aquela dança lá!”. Não quero dizer que aquelas identificações sejam corretas, mas naquele momento servia de ponto de afirmação.²⁰⁵

No acervo dos filmes em 16mm que circulavam na década de 1980, me deparei com um catálogo da XV Jornada, de 1986, com obras de países africanos de língua portuguesa que tiveram destaque na primeira exibição de produções do Instituto de Cinema de São Tomé e Príncipe: *As Ilhas do*

²⁰⁵ SANTANA, Cinézio Feliciano "Cobra Mansa".Entrevista I. [jan. 2019]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Salvador, 2019. 1 arquivo .mp3 (55 min)

Caminho Longe, dirigido por Ismael Vuvo, um diretor nativo de Moçambique, já formado pelo Instituto Nacional de Cinema do seu país (CONVENTS, 2011). Moçambique ainda está em permanente tensão com o exército terrorista do regime do apartheid nas suas fronteiras e usa como uma das armas para combater seus inimigos a opinião internacional cativada pelos seus filmes, muitos deles documentários do jornal de atualidades *Kuxa Kanema* e da produtora moçambicana-brasileira Kanemo. Era um repertório vasto para os padrões do período, a ponto de subsidiar a programação da XV Jornada Baiana com seis médias metragens: *Minha mãe África*²⁰⁶, *Killing a Dream*²⁰⁷; *Pintores Moçambicanos*²⁰⁸, *Karigana*²⁰⁹, *Água em Mueda*²¹⁰, *Teatro Popular de Moçambique*, e *O comboio da vida*, de Ismael Vuvo. Fecha a contribuição afro-lusitana o angolano *Testemunhas das vítimas de agressão da Unita*.²¹¹

A desorganização e descaso com os acervos desse período impede encontrar mais filmes, mas a vitalidade das exposições do Pelourinho deixa rastros, como esse cartaz de divulgação de *Rue Cases Negres*.

²⁰⁶ Dirigido por Bengt Lilienrooth, o filme é colorido e tem 44 minutos; não encontrei, porém, mais especificações sobre a direção e a narrativa.

²⁰⁷ Sem maiores informações.

²⁰⁸ Dirigido pelo chileno Rodrigo Gonçalves, colorido, 32 min.

²⁰⁹ Média de 28 minutos, dirigido pelo brasileiro Mário Borgneth

²¹⁰ Direção do brasileiro Labi Mendonça.

²¹¹ Dirigido por Carlos Henrique para a TV Popular de Angola, o filme faz alusão aos ataques da União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), partido com apoio da África do Sul e dos EUA, com o objetivo de derrotar a influência soviética no partido que controla o Estado no país, o Movimento Popular de Angola (MPLA). A UNITA resiste na guerra civil até 2012, quando abandona a luta armada.

Figura 12 - Cartaz de *Rue Cases Negres*.

Federação Baiana de Cineclubes
 Fundada em 17 de Junho de 1984
 C. G. C. 15.765.552/0001-01 - CAIXA POSTAL 6371
 ENDEREÇO PROVISÓRIO: AV. ARAÚJO PINHO, 52 - CANELA
 FONES: 237-1429 - 247-9106 - Cep. 40.140 Salvador - Bahia




**RUE CASES
 NEGRES** MARTINICA, 1983

Ficção/ 16mm/ 103'/C

DIRECCION Y GUION:	Euzhan Palcy
FOTOGRAFIA:	Dominique Chapuis
MUSICA:	Roland Louis, Brunoy Tocanay, Max Cilla
EDICION:	Marie-Joseph Yoyotte
PRODUCCION:	SUMAF/A/ORCA/NEF DIFFUSION
INTERPRETES:	Garry Cadenat, Darling Legitimus, Douta Seck

SINOPSIS:

Basado en la novela autobiográfica de Joseph Zobel, el filme cuenta la historia de Man'Tine y su nieto. La abuela trabaja arduamente para que el pueda terminar sus estudios en la escuela de los colonizadores franceses. Joseph tiene un amigo, el viejo Medouze, quien le enseña a reflexionar y le habla de sus antepasados africanos. Estos tres personajes se mueven en un pequeño mundo que forma la sociedad de Fort-de-France, en la Martinica de 1930. Y aunque los negros ya no son esclavos cortan caña de sol a sol, en una plantación donde las condiciones de la colonización francesa reviven cada día.

DIA 17 DE JANEIRO - TERÇA-FEIRA - 20 HORAS
 TEATRO MIGUEL SANTANA - PELOURINHO

Fonte: Acervo Luiz Orlando.

No meio de filmes, tambores e berimbaus, as dores negras do passado almejam reinscrever o curso da história na cidade. Nas fronteiras do Pelô está o Palácio Tomé Souza, sede da prefeitura municipal que tem,

entre os posicionados na corrida eleitoral de 1988, Gilberto Gil²¹². Não chega a ser alguém com atuação alinhada com movimentos negros na época, mas era ícone com seu corpo e canções que partiam de uma identidade que mistura consciência política africanização, potencializada no álbum *Refavela* (1977), gravado após a sua participação no 2º Festival Mundial de Arte e Cultura Negra (FESTAC 77) em Lagos, na Nigéria, protagonizado pelo anfitrião Fela Kuti.

O sonho de virar prefeito é abandonado, porque Gil descartado pelas lideranças democráticas, ainda assim, não desiste da política, torna-se o vereador mais votado no pleito de 1989. Só que a década de 1990 se inicia com retomada das forças mais conservadoras, e o Pelourinho se depara com uma grande reforma que expulsa levas dos antigos moradores, na primeira vez em que ACM chega por voto popular ao governo do estado (1990-1994).

Nas palavras de Cobrinha, a higienização foi uma consequência dual do cenário dos movimentos negros:

A ocupação gerou a higienização, porque se tá bonito, vamos limpar pra só ficar a nata. Mas por outro lado, "porra, tem muito negão lá dentro". Tava ficando demais. O Bar do Reggae foi centro de discussão importantíssimo, a galera intelectual negra ia pra lá, sentar, trocar a ideia. Tinha a Terça da Benção...²¹³

O ataque à negritude no Centro Histórico foi uma forma de abalar um polo que transita pessoas residentes em outras glebas urbanas. Todavia, as lutas e batuques compõem repertórios de raça, classe, gênero e religiosidade nas periferias e favelas da cidade.

²¹² Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/03/prefeito-que-nao-foi-gilberto-gil-era-empossado-vereador-de-salvador-ha-30-anos.shtml>>. Acesso em 20.02.2019

²¹³ SANTANA, Cinézio Feliciano "Cobra Mansa".Entrevista I. [jan. 2019]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Salvador, 2019. 1 arquivo .mp3 (55 min).

15.2 - Territórios de invasões e liberdade

Durante 14 dias, entre 20 de agosto e 3 de setembro de 1981, a ditadura militar é sacudida em Salvador com uma revolta contra o aumento da passagem de ônibus. Milhares foram às ruas paralisando as vias para depredar centenas e explodir uma dezena de *busus*, além de atingir agências bancárias, supermercados e prédios públicos. As autoridades reagem, na mídia e na bala, até um jovem negro ser assassinado na Liberdade por policiais militares (CARVALHO, 1991).

O “quebra-quebra” é um sinal que a cidade cresce, e os transportes coletivos tornam-se essenciais para muitos se deslocarem de casa ao trabalho, mais ainda os que vivem em zonas periféricas, distantes dos locais onde os empregos são ofertados, como de empregada doméstica, zelador, porteiro, cozinheira, pedreiro, ou onde o dinheiro mais circula, para colocar na calçada uma barraquinha com bugigangas, mingaus ou acarajé.

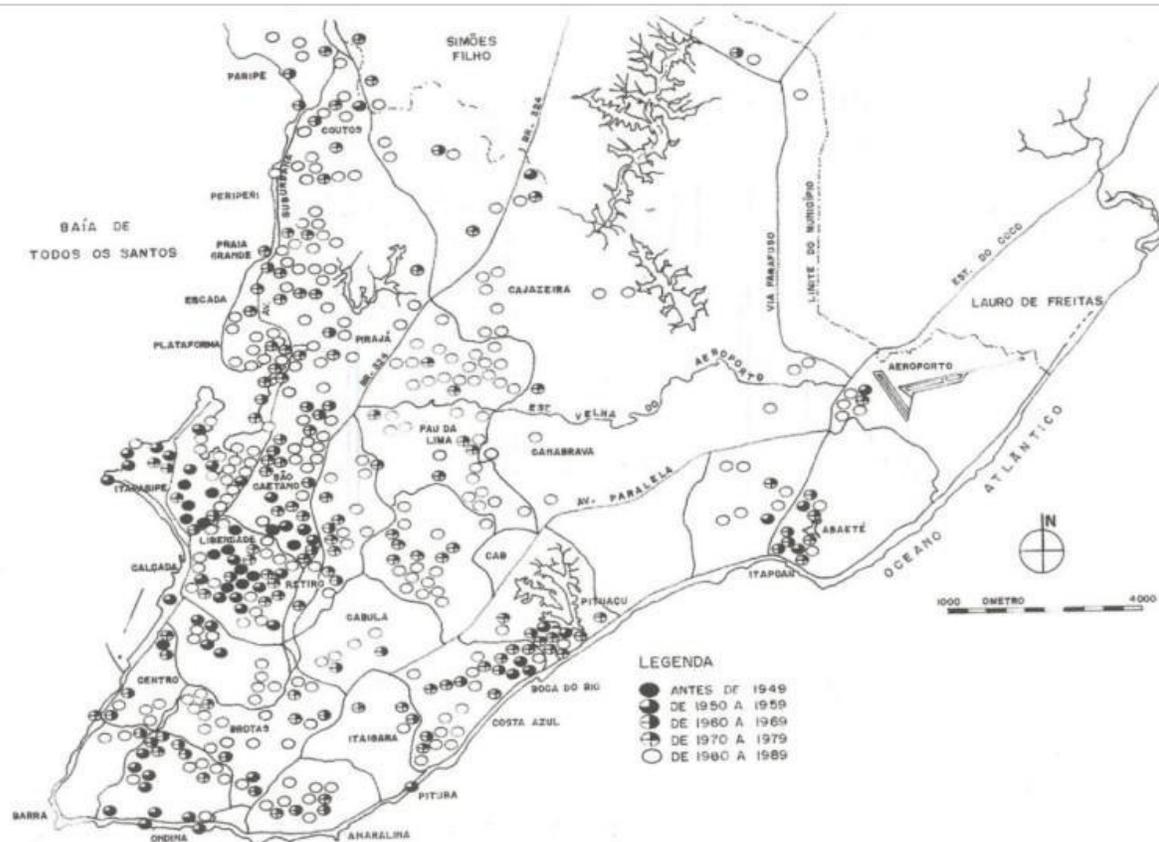
Na volta para casa a batalha continua. Um pequeno pedaço de chão para construir o seu barraco já era há tempos motivo de grandes conflitos e têm como marco o já mencionado Corta-Braço, atual Pero Vaz, ainda nos anos de 1940, onde pululam exhibições por grupos diferentes, separados por poucos metros, como o Cineclube Corta-Braço, liderado por Antônio Jorge Pimentel, o Cineclube Baixa do Paraguai e o Cineclube Leva, conduzido por um nome recorrente nas ações da FBC: Joselita Reis Lacerda.

De lá, becos, ruas e avenidas estreitas formam um emaranhado com outras comunidades que presenciam um mesmo fenômeno de ocupações nas décadas seguintes, muitas conhecidas como *invasões*, um termo que recompõe o seu aspecto negativo para representar no verbo e na voz dos moradores uma contraposição à ordem em razão da impossibilidade de reconhecimento jurídico e social da organização do espaço urbano (MOURA, 1990).

As ocupações, ou invasões, têm como espaço de concentração na cidade, entre os anos de 1940 e 1989, dois grandes aglomerados de

bairros (DIAS, 2018)²¹⁴: Liberdade e São Caetano, separados apenas por um corredor movimentado na avenida San Martin, que se inicia no Largo do Tanque e vai até a Barros Reis. Os bairros aqui destacados são: Curuzu, Caixa D'Água, Pero Vaz, São Caetano, Liberdade, Capelinha de São Caetano, Boa Vista de São Caetano, Santa Mônica, IAPI, Pau Miúdo, Bom Juá e Fazenda Grande do Retiro e, dentro deles, outras comunidades de forte identidade, como Formiga, Avenida Peixe, Guarany, Alto do Peru, Sussunga, Baixa do Paraguai, Nova Divinéia, Rocinha do IAPI e Vila Natal.

Mapa 2 - Ocupações em Salvador 1949-1989.



FONTE: Gordilho-Souza, Angela. *Invasões e intervenções públicas: uma política de atribuição espacial em Salvador, 1946-1989*. Rio de Janeiro, IPPUR/UFRJ, 1990.

Fonte: DIAS (2017d p. 110)

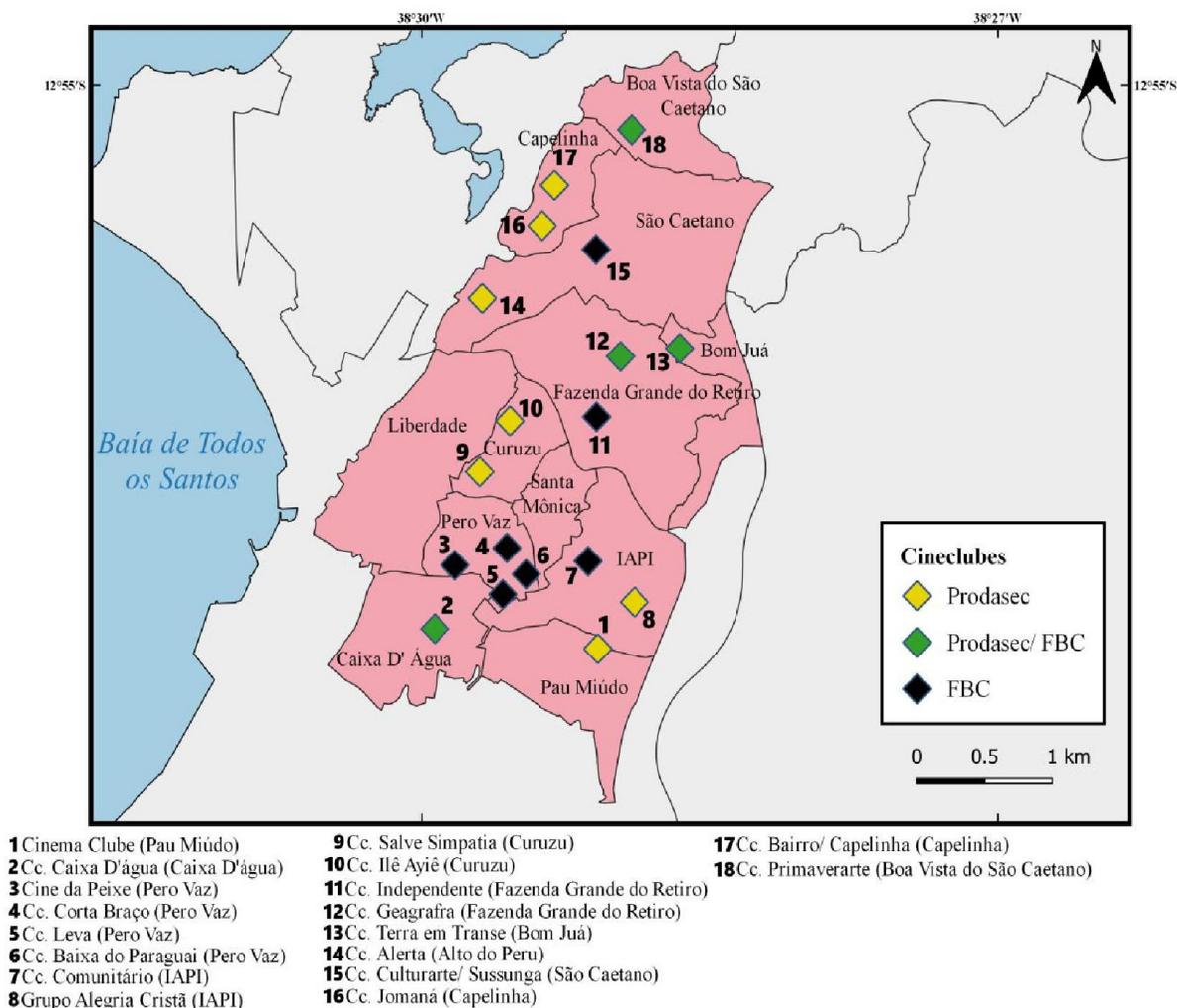
Tal população aprende que após fincar-se na terra, faz-se necessário regularizar e conquistar outros direitos básicos, como luz, água, esgoto, creche, coleta de lixo e linhas de ônibus. A mobilização, por sua

²¹⁴ “Aglomerado de bairros é uma expressão criada para designar conjuntos de bairros contíguos em que os seus habitantes têm locais de interações entre si, a exemplo de centros comerciais, feiras, centros culturais, estações de trens, estações de ônibus urbanos, praças, parques e espaços de lazer.” (DIAS, 2017, p.18)

vez, tem elementos difusos e instantâneos frente às necessidades de sobrevivência de uma comunidade ou de quase toda a cidade, como no quebra-quebra dos ônibus (CARVALHO, 1991), e também envolve canais à esquerda, como setores progressistas da Igreja Católica, e os partidos entusiasmados com a redemocratização (ESPIÑEIRA, 1991). Um caldo articulado por organizações vinculadas ao território, em especial a Federação das Associações de Bairros de Salvador (FABS), uma das principais parceiras da Federação Baiana de Cineclubes.

Tal rede, em que prevalece a abordagem da luta de classes e dos direitos sociais nas pesquisas, vai se conectar intimamente com os cineclubes. Aliás, não é obra do acaso o fato da região que concentra o histórico das ocupações também concentrar o maior número de cineclubes, conforme ilustra o mapa a seguir:

Mapa 3 - Cineclubes Liberdade / São Caetano



Fonte: CARIBÉ (2019).

É sinal que a metodologia aplicada pelo militante negro Luiz Orlando na vida e para criar cineclubes por si só casa com aspectos elementares da sobrevivência daqueles que vivem em situação de pobreza. Daí que a autonomia construída coletivamente é um horizonte que passa pela utilização de fanzines e outros meios de informação alternativos para envolver mais pessoas, e até a arrecadação de dinheiro para financiar os alugueis de projetores e filmes quando as sessões eram constantes, a exemplo do Cineclubes Terra em Transe, nas palavras de Eduardo da Silva Matos, então com 15 anos de idade:

Lá no Bom Juá, o cineclubes no início era eu e dois irmãos. Hoje já tem 25 pessoas, todo mundo trabalha. Uns fazem os cartazes para divulgação, colando pela rua, outros tomam conta da portaria e da grana. Todo dia de domingo tem cinema às três da tarde e a média é bem umas 100 pessoas. Vai mulher, criança, velho, pai de família, tudo pagando 30 cruzeiros. A gente faz exibição na escola comunitária, da associação de bairro, e os filmes que o pessoal mais gosta é de karatê. Mas o que fez mais sucesso mesmo foi *Xica da Silva*. (JORNAL DA XI JORNADA, 1982)

Porém, nos filmes do período também há vazão para discutir a política e a luta de classes, muitas vezes entrelaçada com a identidade nordestina e/ou com a questão agrária nos diversos curtas registrados nas Jornadas Baianas e no catálogo da Dinafilmes. Nos longas se registra o bom acolhimento de clássicos como *O grito da terra* (1964), do baiano de Riachão do Jacuípe, Olney São Paulo; e *O homem que virou suco* (ANDRADE, 1981), com o protagonismo de José Dumont, interpretando a fusão entre dois homens, Severino, um operário que cai na loucura e assassina o gerente da multinacional para qual trabalha, e Deraldo, um poeta que luta para expressar sua arte frente a um cotidiano de sobrevivência nas metrópoles do Sudeste.

Também marca os olhares *Coronel Delmiro Gouveia* (1979). No início o depoimento documental de um idoso sobre um passado em que as relações de trabalho se transformam e permitem que todos tenham o que

comer e vestir. Na ficção a história é a do responsável por estabelecer essa mudança, Delmiro Gouveia (1863-1917), um grande comerciante que, perseguido por elites locais no Recife, se instala no sertão de Alagoas, na fronteira com Sergipe e Bahia, passando a ser perseguido também por ingleses incomodados com a competição propiciada por um complexo investimento na plantação de algodão, na indústria de geração de energia e nas fábricas de linhas para costura.

Nesse longa dirigido por Geraldo Sarno e roteirizado por Orlando Senna, dois baianos, abre-se leque para discutir o perfil das elites regionais na manutenção do quadro de subdesenvolvimento, onde muitos dos espectadores saíram em busca de dias melhores. Também é de se mencionar que, durante a narrativa, Delmiro se integra às manifestações culturais e religiosas dos populares, marcadas pela influência africana, uma sinalização contrária ao embranquecimento do povo nordestino na filmografia brasileira – aliás, cerca de 70% do semiárido da região está encrustado no predominante negro estado da Bahia.

As bordas das hierarquias raciais ficam mais nítidas em *Eles não usam black tie* (1981), de Leon Hirszman, filmado ainda no calor dos movimentos sindicais no ABC paulista, que projetam Luís Inácio Lula da Silva como a maior liderança popular do país nas quatro décadas seguintes. A ficção tem como cerne os dilemas de uma família operária branca, o dia-a-dia no bairro de chão batido e casas sem reboco é acompanhado por cenas como o assassinato de um jovem negro por policiais. Otávio (Gianfrancesco Guarnieri) é o pai, e o seu grande amigo é Bráulio, interpretado por Milton Gonçalves. No sindicato os dois enfrentam uma ala radical que ganha uma assembleia esvaziada e deflagra uma greve sem força para convencer e mobilizar os colegas. Bráulio é aquele sempre disposto ao diálogo, o que apazigua os conflitos internos quando entram no campo pessoal, e convence os piquetes a não agredirem aqueles que não aderem à paralisação.

O movimento está perdido, a polícia mais violenta, mas os radicais insistem. Bráulio pede: “Calma, minha gente, não precisa de violência”. O

chefe da patrulha cochicha no ouvido do subordinado: “O crioulo, o crioulo”. Tiros são disparados no peito do preto, cujo corpo tomba no chão. Mal sabem que o respeito conquistado pelo crioulo ao longo da vida é o suficiente para reoxigenar as mobilizações: “Um dia teu filho vai estudar o Bráulio na história do Brasil”, comenta Otávio no velório do amigo.

A maioria dos moradores da Liberdade e São Caetano está longe dessa vida operária clássica, porém uma parte significativa dessa densa área habitacional popular tinha em seu histórico antigas fábricas na Península de Itapagipe e, principalmente, no parque petrolífero, reoxigenado com o Polo Petroquímico de Camaçari, inaugurado em 1978. É de lá o núcleo do Partido do Trabalhadores (PT) que assume o protagonismo sindical e futuramente o governo do estado ao aglutinar gente jovem como minha mãe, Flor, demitida com dois filhos, um deles de colo, o que vos escreve, por se envolver com o sindicato menos de um ano após aderir à Greve Geral que sacudiu o país em 1983.

Pois bem, na Sussunga, em São Caetano, tinha o Cineclube Culturarte, composto por gente como o ainda jovem Luiz Alberto, que viria a se tornar deputado federal e secretário de estado pelo PT. Ele dividia a sua atuação entre a associação de moradores dali com o MNU e a Central Única dos Trabalhadores (CUT) no setor dos químicos e petroleiros. Não era o único a trazer o repertório dos movimentos negros na região, pois no Ilê Aiyê também tinha cineclube, embora sem registros de filiação à FBC.

Nos terreiros, então, em *Corujebó: candomblé e polícia de costumes* (1938-1976), de Vilson Caetano de Sousa Júnior (2018), pululam casos nos bairros destacados nesse tópico, onde circulam os cineclubes Jomaná (Capelinha), Bairro (Capelinha), Primaveraarte (Formiga) e o Culturarte, região preferencial de diligências nas batidas registradas em 1953:

São Caetano manteve por muito tempo suas características rurais marcadas por grandes extensões de terras utilizadas como roças e hortas de habitações modestas e simples, sendo a maioria delas feitas de taipa com apenas uma porta e uma janela em ruas abertos pelos próprios moradores.

Distante do centro, São Caetano era local propício a instalação de candomblés. (SOUSA JUNIOR, 2018, p. 108)

Já na Liberdade a dinâmica mais urbanizada constitui uma cena de bailes *black soul* desde os anos de 1970, uma moda que se espalha na cidade, influenciada pelos bailes da zona norte do Rio de Janeiro, por onde Asfilófilo de Oliveira Filho, o Dom Filó, partiu do mesmo modelo dos cineclubes em Salvador para iniciar a carreira como VJ (videojôquei):

Tínhamos uma parceria com o ICBA. Eles traziam o 16 milímetros pra trazer filme pra garotada. E a partir do momento que colocamos música e filme, atraía geral. Depois tinha uma fala institucional. Abordávamos até doença venérea. Aí levamos para o domingo. A black music começava a crescer. O recorte racial surge na Noite do Shaft aqui. Por que? Porque era o único negro positivamente considerado na televisão dentro daquela época. Era uma cara que se dava bem, bonitão, forte, que passava autoestima. Era uma série que virou filme. Eram as músicas que tocavam no baile. Isto chegava com jovens artistas e intelectuais negros. Era uma grande festa. Recebíamos revista *Ebony*. Aquilo ali nos recortávamos, tirávamos foto e reproduzíamos no paredão do baile. Tinha seis projetores Kodack. Era automático. A cada trinta segundos ia mudando. Tinha um grande painel que nunca seria igual. Cada carrossel tinha um sentido. Um era artistas homens, outro mulheres, outro era a própria galera que fotografava. A cabeça do cara pirava. Fora os artistas locais. Tony Tornado, Tim Maia, Pitanga, Zezé Mota. Começou a percorrer o Rio de Janeiro. Chegou até a Bahia. Vovô do Ilê disse que ele era Brown. Saía onde tinha uma vitrola para tocar James Brown.²¹⁵

Nesses aglomerados de bairros há diversas negritudes, pobrezas e classes médias. Nem todos aspiram uma revolução proletária; ao contrário, busca ascender com dinheiro nas mãos, ou qualquer outra forma que o faça sair da subalternização e chegar em uma posição de poder, mesmo que sozinho. Talvez por isso um filme como *Xica da Silva* (DIEGUES, 1976) fez tanto sucesso nas sessões quanto nas bilheterias comerciais, quando mais de 3 milhões de espectadores pagaram para ver Zezé Motta interpretar a história de uma mulher negra, escrava alforriada, que

²¹⁵ FILHO, Asfilófilo de Oliveira. Entrevista I. [ago. 2016]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Rio de Janeiro, 2016. 1 arquivo .mp3 (57 min.)

ascende às elites da Capitania de Minas Gerais no auge da extração de ouro e diamante no século XVIII. Uma efusividade aparentemente indiferente ao fato de o diretor rabiscar um dos retratos mais grotescos de sexualização da mulher negra no cinema brasileiro.

A influência do individualismo das narrativas norte-americanas no comportamento e nas aspirações chega também em gente organizada, como Fernando Conceição, integrante do Movimento de Defesa do Favelados (MDF), uma cisão da FABS. Em outra região da cidade, no Calabar e Alto das Pombas, onde também se registram cineclubes, ele cresce no meio de barracos e becos que enfrentam o descaso do poder público e o desejo da especulação imobiliária de expandir os edifícios de luxo da Barra, Ondina e Graça. O relato em primeira pessoa do jornalista Conceição está registrado em *Cala a boca Calabar: a luta política dos favelados* (1984). Na obra, rara na literatura brasileira, já estão os rastros de alguém inconformado com os diálogos com os partidos de esquerda, algo que se sucede também com boa parte do movimento negro nas décadas seguintes.

15.3 - Alagados: o resignificar comunitário

A presença de Luiz Orlando e dos cineclubes na organização comunitária deixa um legado mais direto em outra região da cidade, Alagados. O nome é título de uma música homônima do grupo Paralamas do Sucesso:

Todo dia
 O sol da manhã vem e lhes desafia
 Traz do sonho pro mundo quem já não queria
 Palafitas, trapiches, farrapos
 Filhos da mesma agonia
 E a cidade
 Que tem braços abertos num cartão-postal
 Com os punhos fechados da vida real
 Lhes nega oportunidades

Mostra a face dura do mal
 Alagados, Trenchtown, Favela da Maré
 A esperança não vem do mar
 Nem das antenas de tevê
 A arte é de viver da fé
 Só não se sabe fé em quê

Na década de 1980 as batidas do *ska* na música desse conjunto musical se mesclam com o estigma de uma região que chama atenção do mundo quando o Vaticano atuou por lá com as presenças de Madre Tereza de Calcutá e do Papa João Paulo II na sua visita ao Brasil em 1980²¹⁶: “Naquele tempo quem era de Alagados era de um bairro execrado. Se fosse em qualquer lugar em Salvador e dissesse que era de Alagados não ia conseguir nada”.²¹⁷

Alagados é um difuso aglomerado de bairros e comunidades que vai da Enseada dos Tainheiros à Península do Joanes, encravada na baía de Todos os Santos, entre a Ribeira e o Lobato, já no subúrbio ferroviário²¹⁸. A marca da região é nascer em cima do mangue, na maioria em casas de palafitas presentes por lá até o início dos anos 2000, sob memórias reaquecidas quando chuvas mais fortes inundam as ruas construídas e até hoje negligenciadas com a falta de um sistema adequado de escoamento, conforme me explica a amiga e Obujonã (mãe criadeira) do Vintém de Prata, Vivian Oyássi, nascida e criada no Uruguai.

²¹⁶ “Na capital baiana, João Paulo II esteve na paróquia Nossa Senhora dos Alagados, que anos mais tarde o recebeu como co-padroeiro, passando a se chamar: paróquia Nossa Senhora dos Alagados e São João Paulo II. Antes de visitar o país, o pontífice pediu, ainda, à Madre Tereza de Calcutá que visitasse Alagados e lá iniciasse um trabalho de assistência aos mais necessitados. E Madre Tereza, atendendo ao pedido de João Paulo II, fundou, em 1979, a creche das Irmãs Missionárias da Caridade, que ficava aos pés da colina onde hoje está a igreja Matriz”. Ver mais em: <<http://arquiocesalvador.org.br/comunidade-de-alagados-relembra-os-35-anos-da-visita-de-joao-paulo-ii-ao-brasil/>> 15/02/2019 > Acesso em: 15 fev. 2019.

²¹⁷ SILVA, Luiz Orlando. Seminário disciplina do curso de Cinema da Faculdade de Tecnologia e Ciências (FTC), Salvador, 2004. 1 arquivo. VHS (60 min.).

²¹⁸ Uma parte, outrora conhecida como Novos Alagado, fica bem próxima, do outro lado da Enseada dos Tainheiros, no Subúrbio Ferroviário, e teve uma ocupação mais recente, na década de 1970, também com palafitas.

O bairro central de Alagados é o Uruguai, um entroncamento da Península de Itapagipe com o Subúrbio Ferroviário e, de quebra, ali também é o cruzamento com a Calçada, São Caetano e Liberdade. O nome é uma homenagem ao campeão da Copa do Mundo de Futebol de 1950, quando o bairro começou a ganhar forma nos fluxos com a antiga feira de Água de Meninos, em função da proximidade, na faixa dos 2,5 km ou 40 minutos de caminhada plana.

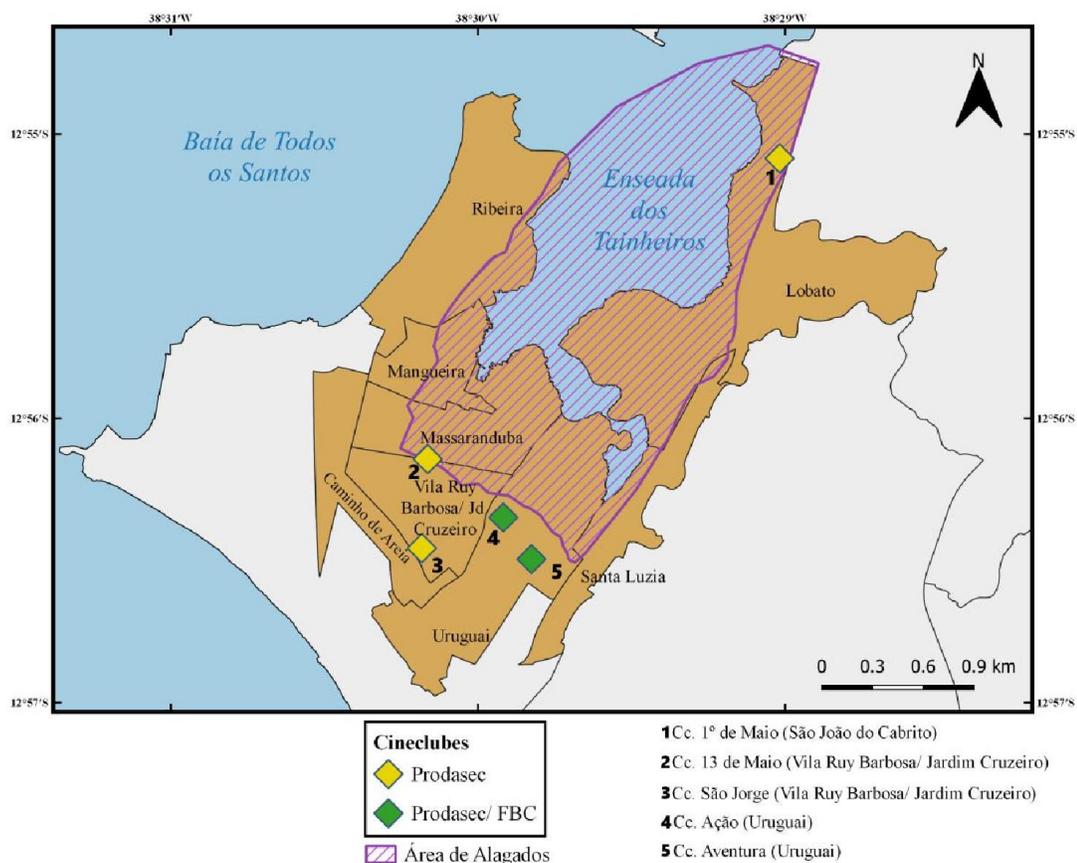
O histórico do aglomerado é sistematizado por Eduardo Carvalho (2002) como resultado básico de expulsão de famílias das regiões centrais. O povoamento mais denso se inicia ainda na década de 1940, quando caminhões soterram o mangue com lixo, aproveitado pelas famílias para construírem palafitas sem a posse jurídica da terra, alvos, a partir de então, de recorrentes ciclos de repressão. No início, a sobrevivência passa pela pesca e a coleta de mariscos, além do trabalho no antigo centro industrial da cidade, nas proximidades do Mares e Boa Viagem, haja visto a Fratelli Vita, que até hoje mantém as suas edificações. Um novo boom é disparado em 1964 após o incêndio na feira de Água de Meninos e a ida de muitos dos feirantes que ali viviam para as palafitas (CARVALHO, 2002). Nos anos de 1970 o ritmo de crescimento desacelera frente à impossibilidade de elevar as edificações em cima do mangue (CARVALHO, 2002), e os então cerca de 85 mil habitantes são impactados com um grande projeto de aterramento e outras intervenções do poder público, que transforma boa parte da região até ser deflagrado um novo ciclo de invasões e palafitas nos anos de 1980.

Indústrias, comércios, vilas operárias, casebres, casarões e palafitas no interior e nas proximidades de Alagados formam uma região antiga e conhecida, a Península de Itapagipe, onde está a Igreja do Senhor do Bonfim e a praia da Ribeira. É um território pulsante ao longo do século XX e, por isso, nele não poderiam faltar salas de cinema²¹⁹, sendo as mais recentes o Cinema Uruguai, inaugurado em 1962, com o último registro

²¹⁹ Como Cinema Ideal (1910), Bijou Théâtre (1910), Cinema Popular (1910), Cinema Recreio Fratelli Vita (1911), Cinema Itapagipe (1920), Cinema Calçada/Império (1932), Cinema Bonfim (1937) e Círculo Operário (1937), frequentado por Teotônio. Os cinemas e o dia de inauguração foram extraídos de Leal e Leal Filho (2015).

encontrado em 1969, funcionando de forma adaptada em um galpão de uma serraria com capacidade para 400 pessoas, e o Cine Roma, inaugurado em 1948, e ainda em funcionamento no início da década de 1980²²⁰.

Mapa 4 - Alagados



Quando a dinâmica operária se finda, onde ainda persistem as palafitas se alastra a exibição basicamente de filmes nacionais nos cineclubes São Jorge (Jardim Cruzeiro), Aventura (Uruguai), Ação (Uruguai), Cristófaros (Mares/Uruguai) e 13 de Maio (Jardim Cruzeiro). Déa tinha 13 anos e estudava na Escola Polivalente San Diego, um dos poucos centros de educação na região, quando o PRODASEC inicia as atividades com o teatro. Não demora muito para embarcar na nova onda da periferia:

²²⁰ Administrado pelo Círculo Operário. O último registro de funcionamento é no ano de 1983: "Os últimos dias do Cine Roma foram dedicados a pornochanchadas e a filmes de Kung-Fu, com Bruce Lee" (Ibid., p. 223).

A partir desse núcleo, feito no Uruguai, o Cineclube Aventura, ele exibia filmes, e aprendemos a manusear o 16 mm. Era uma comunidade com um pessoal imenso, sem ter ido, sem acesso ao cinema. Lembro de vez em quando de irmos ver *Os Trapalhões*, apesar de ter o Cinema Roma, na Cidade Baixa, tinha a questão da censura etária na ditadura... Imagine na década de oitenta um homem negro *rasta* e de repente os pais confiarem a ele circular a cidade. Não sei como ele ganhou a confiança de pai e *mainha*. Era muito difícil se deslocar. Não tinha ônibus com acesso à Orla. Não tinha mobilidade.²²¹

Para os jovens, um caminho para conhecer o passado da região está no filme *A Grande Feira*. O cenário desse longa-metragem ainda era antes do incêndio, quando os saveiros dominavam as águas. Nem por isso a paisagem natural, à beira da baía, é perdida, nem a paisagem humana nas comidas e artesanatos vendidos nas barracas amontoadas, ou nos rostos e conflitos de personagens como Zeca Diabo (Pitanga) e Maria da Feira (Luiza Maranhão), que se mesclam com a vida do espectador ou de um amigo, parente ou vizinho.

Dar outras leituras às suas histórias foi o compromisso assumido e efetivado por jovens cineclubistas, pois os sinais foram de resposta intensa e coletiva para enfrentar as dificuldades:

O Pagador de Promessas foi a coisa mais impressionante. Numa sala nos Alagados, ele na cruz, na hora foi o maior silêncio, quando Zé do Burro entrou na igreja, o pessoal deu dois passos na sala, como se tivesse acompanhando ele junto. Foi o negócio mais maluco que vi em minha vida. Doido mesmo.²²²

A presença da Déa ainda na adolescência é um dos sinais de que a presença das mulheres, embora minoritária, é relativamente comum no dia-a-dia. Em uma lista de 35 cineclubes da Federação dez são representados por nomes femininos: Romelita, Joselita, Maria do Carmo, Valdicélia, Maria Ângela, Rosenilda, Valnésia, Rita de Cássia, Jussara e

²²¹ COSTA, Jeane. Entrevista I. [abril. 2017]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Salvador, 2017. 1 arquivo .mp3 (62 min.).

²²² SILVA, Luiz Orlando. Seminário disciplina do curso de Cinema da Faculdade de Tecnologia e Ciências (FTC), Salvador, 2004. 1 arquivo. VHS (60 min.).

Jeane (Déa). Nos filmes as suas demandas e dilemas também são correspondidas, a exemplo de *Vida de doméstica* (BANDEIRA, 1976)²²³ e *Tribunal Bertha Luz* (ANDRADE, 1982)²²⁴. A ausência, os estereótipos ou a expropriação são rediscutidos, por sua vez, por uma metodologia que preza por fazer perguntas, muitas vezes instigadas pelo comportamento da plateia: “O que você gostou? O que você sentiu? Vocês gritaram naquela hora por quê?”.

É nesse caminho que poderiam decodificar a personagem Maria da Feira, e também Xica Silva como uma mulher que tem como único meio de ascensão a participação em jogos sexuais subalternizados com homens brancos, recheados de piadas burlescas. É o que acontece na primeira cena do filme homônimo, quando Zezé Motta aparece no pátio ao lado de galinhas, e o filho do seu senhor inicia um ritual de estímulo na base da subjugação com cacarejos e dizeres de “preta fedida” antes de entregar-se ao sexo praticado diariamente nos armazéns, às escondidas do pai, o amante número um da escrava. Um papel que a própria Zezé teria dificuldade para digerir ao longo da vida.

Passada a euforia dos cineclubes, Deá e outro amigo cineclubista, Raimundo Nascimento, dão prosseguimento aos estudos e tornam-se graduados em Letras e Geografia, respectivamente. Ao mesmo tempo, preocupam-se com a militância no PT, até chegar aos governos petistas na Bahia, no movimento negro e, principalmente, na comunidade. Foi a partir dos cineclubes que surgiu, em 1995, o Centro de Arte e Meio Ambiente (CAMA), uma organização voltada a transformar a mistura de cor e pobreza em práticas de sustentabilidade com a natureza e o lixo e que alcançou, entre tantas coisas, a sonhada gestão do Centro Cultural Alagados, o antigo Cine Teatro Alagados, no qual os cineclubistas desejavam ter maior participação. O Cama, por sinal, tem forte presença feminina na condução e destino das suas atividades.

²²³ Registra o trabalho de empregadas domésticas na cidade de São Paulo, 19 minutos.

²²⁴ Documenta a primeira sessão para julgar discriminações contra a mulher. O nome é homenagem à feminista brasileira Bertha Luz.

15.4 - Nas terras dos terreiros

A formação dos terreiros no país é marcada pela presença nas cidades de maior porte e, no máximo, zonas suburbanas, pois “O culto organizado não podia, sob a escravidão, florescer no quadro rural – ou seja, a fazenda ou a cata. Para mantê-lo o negro precisava de dinheiro e liberdade, que só viria a ter nos centros urbanos” (CARNEIRO, 2008, p. 11). O urbano aqui refere-se a 1948, ano da primeira publicação deste livro de Edison Carneiro, quando as grandes cidades ainda eram povoadas por árvores, frutas, córregos, pássaros e até animais silvestres.

Até os anos 1960, a concentração dos mais antigos terreiros em Salvador se dá na Federação e no Engenho Velho da Federação, dois bairros de nomes e fronteiras entrelaçadas, que formam um aglomerado que podia desfrutar da natureza fora da dinâmica das zonas portuária, industrial, comercial e governamental. No Engenho Velho há a convergências das roças mais antigas, próximas entre si em uma distância não superior a 1,5 km, entre as quais o Bogum, da nação jeje, na parte mais alta e de outrora difícil acesso²²⁵; também no alto está o nagô Terreiro do Cobre²²⁶, na rua principal Apolinário Santana²²⁷; no adentrar do bairro está o jeje-nagô Oxumarê²²⁸, cujo terreno tem uma longa escadaria com passagem para parte baixa do bairro, a avenida Vasco da Gama, vale

²²⁵ Registra-se que nesse assentamento estavam guardados em um baú os donativos para financiar a Revolta dos Malês (1835). O local era de acesso difícil, pois o barracão fica em um terreno íngreme, transformado em uma ladeira, ou melhor, em uma rua na década de 1970, que atravessou o assentamento e marca um longo processo de perda do controle de vastas extensões de terra. É um terreiro dirigido por mulheres há gerações e apenas elas são iniciadas como rodantes. A importância na comunidade é visível no busto de Mãe Runhó, Maria Valentina dos Anjos Costa (1877-1975), na praça principal do bairro do Engenho Velho. As histórias do Bogum me foram contadas pela Ebomy de Oyá, Leandra Silva, e pela Dabosi, Urânia Munzanzu, raspada como filha de Omolu, e Sueide Kintê, feita em Yemonjá.

²²⁶ O Terreiro do Cobre foi fundado no fim do século XIX.

²²⁷ Apolinário Santana, o Popó, foi o melhor e mais popular jogador de futebol na Bahia nas décadas de 1920 e 1930. Notabilizou-se no Ypiranga, o clube do povo, criado por jovens e trabalhadores negros.

²²⁸ Tenho um vínculo de pertencimento a essa casa, pois foi onde minha lalorixá, Mãe Marlene, teve a feitura do santo. O terreiro inicia suas atividades em Cachoeira (1820) e instala-se na região em 1904. É o primeiro a introduzir o culto à Sakpata (Ajunsún) no Brasil, por meio do fundador Bàbá Tàlábí, oriundo da antiga cidade Kpeyin Vedji, localizada a noroeste de Abomey. Disponível em <<http://www.casadeoxumare.com.br/index.php/2015-07-12-20-45-13>>. Acesso em: 8 mar. 2019.

anteriormente conhecido como Mata Escura; na beira dessa avenida, onde passava um rio, está a Casa Branca, conhecida por manter os assentamentos do lendário Candomblé da Barroquinha. Casas abrem, fecham e se mudam a todo momento, por isso, nessa região, na década de 1980, também existem algumas casas relativamente novas, como a de angola e já mencionada Tanuri Jussara.

Porém, os tempos de maior liberdade, ratificados com o fim da Delegacia de Jogos e Costumes, em 1978 (SOUSA JUNIOR, 2018), coincidem com crescimento urbano exponencial. Mais asfalto, tijolo e concreto, planejados ou desordenados, suprimem a vegetação e trazem uma nova realidade na comunidade: muita gente desconhecida, igrejas evangélicas e neopentecostais, tráfico de drogas, violência e pobreza, sem poder tirar da natureza alguma coisa para forrar a barriga, fazer uma oferenda ou tomar um banho de folhas.

O povo do terreiro responde a esse cenário e parte para a política, a escola, as atividades e oficinas artísticas e também os cineclubes, como o Grande Otelo, na sede da associação de moradores do Engenho Velho. Além de Makota Valdina, já citada, o mais envolvido é Jaime Sodré, um ogã do Terreiro do Cobre e do Bogun, músico, compositor da trilha sonora de *Anjo Negro*, pesquisador sobre religiões de matriz africana⁸⁵, e membro da direção da FBC e do Conselho Nacional de Cineclubes.

Na Federação, mais perto do Terreiro do Gantois de Mãe Menininha, está o Cineclubes Lumière, e o Cineclubes Binóculo na associação de moradores do Largo do Binóculo, onde alojava a sede do Afoxé Badauê. Lá um dos criadores do grupo cultural se empolga com a iniciativa, conforme o registro do Jornal da XIII Jornada (1984): “Moa do Katendê, chefe do Afoxé Badauê, já lançou a ideia: formar um circuito cinematográfico entre os afoxés da cidade brevemente”.

Romualdo Rosário da Costa, o mestre Moa, transita em grupos artísticos de jovens dos bairros populares, compõe para o Ilê Ayiê, funda o bloco em 1979 e se envolve com a capoeira. É essa geração que estimulou uma leitura de reafirmação para caracterizar a renovação no

carnaval desde o fim dos anos de 1970 na Bahia (RISÉRIO, 1981). Porém, a coisa ia muito além do carnaval e se articula com a virada do século XIX, quando a África era estendida no carnaval e na sociedade como um todo, pois os processos históricos e as lutas negras se conectam em fluxos de espaço transnacionais e de tempo não lineares.

Ainda assim, os contextos mudam e, nesse momento, o desafio de gente como Moa do Katendê é sair da cilada em que qualquer proposta de pureza poderia ser utilizada como alvo fácil para folclorização e consequente expropriação em tempos de lucros exponenciais nas indústrias culturais. As atividades formativas do Afoxé Badauê buscam, então, uma emancipação coletiva e sabem que, no jogo de tabuleiro desalinhado, é preciso envolver uma complexidade que inclui o acesso à educação.

Moa e Luiz trazem a mesma simplicidade e senso coletivo dos angoleiros, estão ligados à produção e à transmissão do conhecimento, e passam a se cruzar no cineclubes e onde residem, um bairro próximo: o Engenho Velho de Brotas. É neste território que Moa do Katendê funda o Baduê, ao lado de outros moradores como o percussionista Jorje Bafafé, imersos em um caldo de um chão assentado por terreiros, blocos afros e saberes ancestrais, capazes de reinventar a tradição na percepção de José Francisco de Assis Santos Silva(2017), mais conhecido como Chicco Assis.

Pois é lá no Engenho Velho de Brotas que, no ano de 1984, Luiz passa a morar sozinho, receber os amigos e amores e transformar o seu apartamento em um espaço cultural onde os jovens cineclubistas e as famílias de militantes negros tinham acesso aos livros, discos, artes e tudo mais que pudesse penetrar no seu mundo. Luiz fez de um simples apartamento um local de transmissão de conhecimento, classificado por Cobrinha (2019)²²⁹ como uma das raras bibliotecas abertas da Bahia, ao lado da biblioteca do pesquisador da capoeira, Jair Moura.

²²⁹ SANTANA, Cinézio Feliciano "Cobra Mansa".Entrevista I. [jan. 2019]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Salvador, 2019. 1 arquivo .mp3 (55 min).

Em Brotas ou na Federação, a referência comum nos nomes é de que ali foi local de engenho, marcado pela moenda da cana, que a transformava em açúcar, melaço ou aguardente. É um passado de uma das culturas de exploração mais perversas da história e aplicada em larga escala desde a chegada dos primeiros ancestrais que assentam os cultos de origem africana no Brasil, principalmente na cidade de Cachoeira. Essas memórias dos extensos canaviais e seus engenhos, onde só a fé católica era permitida, permanecem entranhadas nos sambas, nos doces, nas bebidas e nos causos de muitos ainda vivos na década de 1980, pois a última das grandes crises do setor no Recôncavo se dá na década de 1940, quando são ampliadas as levas de Santo Amaro, Cachoeira, São Félix, Muritiba, Saubara e tantas outras vilas para adensar o povoamento de Salvador.

Nos demais territórios do continente a cana também se espalha, em especial nas Antilhas, nas diversas ilhas e arquipélagos do mar do Caribe, assim como o nível de violência, tanto é que esse é um dos fatores que impulsionam a Revolta do Haiti (1789) (JAMES, 2010). Passados os séculos, um retrato de que as coisas pouco mudaram está no documentário disponível nas sessões com projetores de 16mm e espalhadas na cidade, *Açúcar Negro* (REGNIER, 1987), que versava sobre a situação dos haitianos nos canaviais do país vizinho, a República Dominicana, entregues ao trabalho escravo e a toda a sorte de condições degradantes.

Nos mesmos cineclubes as memórias de enfrentamento ao terror por meio do conflito, do afeto e da autonomia encontram narrativas audiovisuais feitas por pessoas que trazem a ancestralidade na direção, a exemplo de *Rue Cases negres* (1983), da martinicana Elzhan Palcy. O longa se inicia com fotografias antigas, ao som de um piano, até uma narração em voz feminina dar entrada na ficção com a fotografia, desde então em tom ocre: “Governo da Martinica, Rivière-Salée. Agosto de 1930. Era época das férias escolas. As crianças em barracos de pretos esperam impacientemente os pais irem trabalhar nos canaviais. Elas vão ter o dia livre”.

O protagonismo é do menino José Hassam²³⁰. Ele vai montando um repertório de vida sustentado primeiro pela avó, Ma Tine, que dedica todas as suas forças para o neto dar continuidade aos estudos após ter sido selecionado para estudar na capital e, assim, traçar um novo destino frente à vida miserável daqueles trabalhadores cercados por pistolas dos superiores. Além da avó, outra presença feminina ao seu lado é a amiga mais próxima, Tortille, tão perspicaz quanto ele e também selecionada para estudar na capital, mas o seu pai, responsável pela decisão, recusa a proposta.

Na escola, Hassam se destaca e recebe o estímulo do rigoroso professor, também negro, Monsieur Stephen Roc. Outra referência é o velho Médouze, que conta ao menino as histórias dos antepassados que vieram de África, as revoltas contra os senhores franceses que resultaram no fim da escravidão e lhe apresenta a possibilidade de construir uma outra narrativa de superação, que vai além da integração ao mundo dos brancos, representada na educação formal. Após o falecimento de Médouze, a sua conexão com a espiritualidade é referendada com a vinda de uma entidade para repassar as orientações aos demais aos sons dos tambores.

No geral, Haseenah Ebrahim (2002) defende essa adaptação enquanto portadora de um pan-africanismo feminista, ao comparará-la com o romance que o subsidia, homônimo do também martinicano Joseph Zobel (1955). Na sua avaliação, Palcy evidencia a autonomia das mulheres, articulada com um senso de coletividade e a valorização da tradição oral, sem deixar de pontuar o entrelaçamento entre raça, classe e gênero como demarcador de desigualdades.

A mistura entre oralidade e educação formal em *Rue Cases Negres* faz das exposições um estímulo para vários níveis de instrução, desde os mais avançados, que têm nas sacolas de Luiz Orlando o acesso aos livros

²³⁰ Os créditos do filme não identificam os atores e atrizes dos seus respectivos personagens.

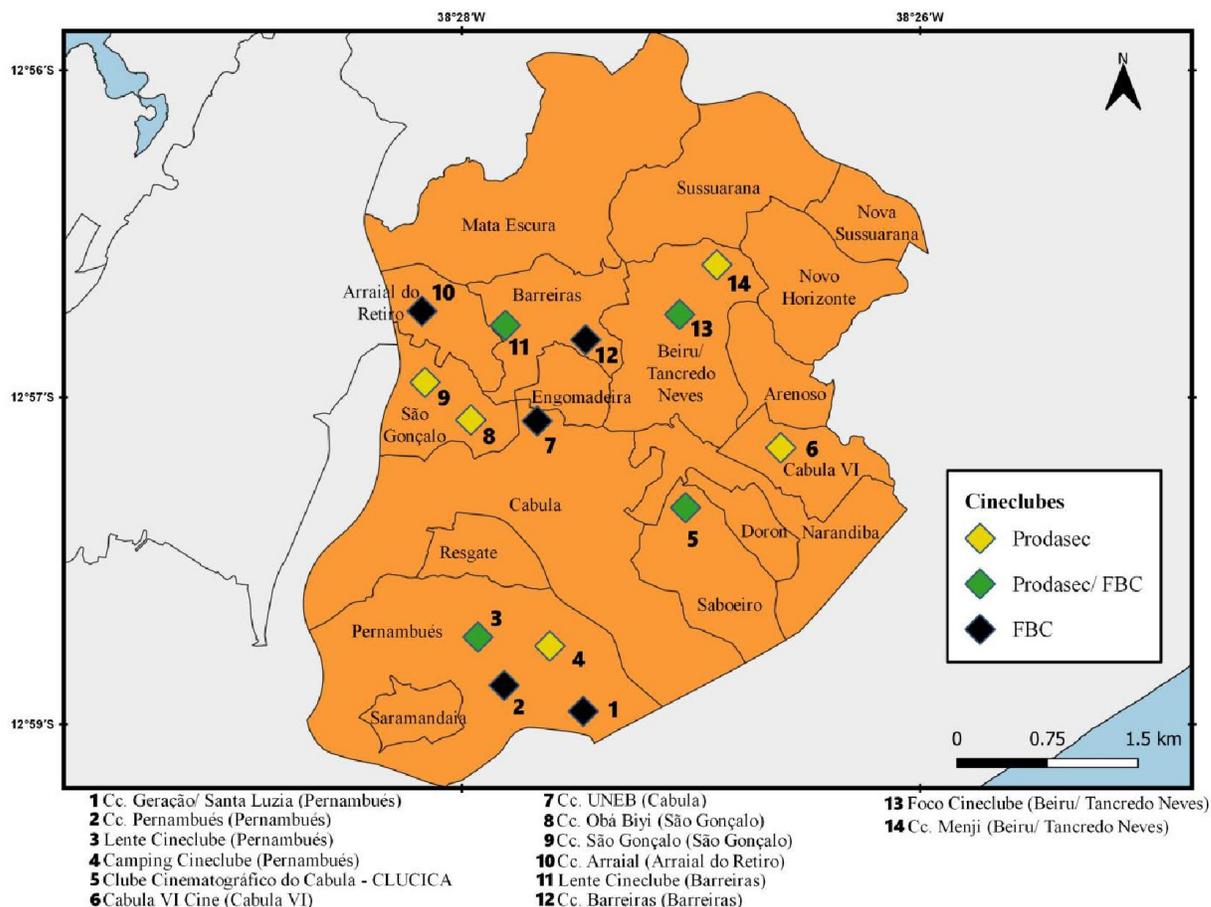
que circulam nas cadeiras universitárias, até os mais simples, com a alfabetização estimulada na leitura das legendas.

Voltando às matas e terreiros, as zonas com reminiscências verdes passam a ser mais procuradas para assentar os orixás e por questões econômicas, pois são locais onde o acesso à terra é mais barato e, quando não, viabilizado apenas por braços e pernas dispostos a ocupar ou invadir um pedaço sem uso. É o caso do aglomerado do Cabula, onde se concentram 14 cineclubes.

O termo *cabula/kimbula* significa mistério e segredo na língua kicongo, do troco etnolinguístico banto⁸², e nomeia um culto precursor da umbanda, registrado no século XVII, que “promoveu inúmeras insurreições, que resultaram em fugas, lutas armadas e formações de vários quilombos” (COSTA, 2013; p. 34 Apud COSTA, 2018; p. 49). Os bantos juntam-se aos índios tupinambás para transformar a região em um quilombo durante o século XVIII, causador de transtornos às tropas que ali atravessaram, até ser destruído em 1807.

É difícil precisar no passado e no presente o que é o território do Cabula. Após um processo de escuta com os moradores, o projeto Turismo de Bases Comunitárias, da UNEB⁸³, chega, em 2002, ao total de 17 bairros autorreconhecidos como originários do quilombo: Arenoso, Arraial do Retiro, Barreiras, Beiru (Tancredo Neves), Cabula, Doron, Engomadeira, Fazenda Grande do Retiro⁸⁴, Mata Escura, Narandiba, Novo Horizonte, Pernambués, Resgate, São Gonçalo, Saboeiro, Samambaia e Sussuarana.

Mapa 5 - Cabula



No século XIX, boa parte dessas terras se torna uma plantação de laranja e assim segue até os anos de 1950. No fim da década de 1970 dois fenômenos distintos eclodem: o primeiro é o crescimento das invasões nesses bairros, e o segundo são os conjuntos residenciais impulsionados pelo Banco Nacional de Habitação (BNH), que transforma muitas áreas em números: Cabula II, Cabula VI... Neste ínterim, a urbanização se reforça com a inauguração do Hospital Geral Roberto Santos (1979) e a transformação do Centro de Ensino e Tecnologia da Bahia (CETEBA), na sede do campus, na reitoria da UNEB, em 1983.

Na universidade, um cineclube passa a funcionar. O auditório permite sessões mais robustas, e o jovem Paulo James (2017)²³¹, morador e organizador do Clube Cinematográfico do Cabula (Clucica), se lembra de que a mania pegou de tal forma na região que impulsionou uma

²³¹ JAMES, Paulo. Entrevista I. [ago. 2017]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Salvador, 2017. 1 arquivo .mp3 (42 min.).

reportagem na época com o seguinte título “A Broadway da periferia”. James inicia a arte do projecionismo aos 16 anos e seria um dos cineclubistas mais ativos na década de 1980. Nos anos seguintes, ele continuaria ao lado de Luiz nessa mania e na amizade, o seu “filho branco”, como brincam, com todo respeito e carinho que a relação expirava²³².

Os ares urbanos ainda não tiram a força da vegetação da paisagem que facilita o culto aos orixás. Anos depois, quando as matas diminuem, são identificados 126 terreiros de candomblé e umbanda no aglomerado do Cabula, destes, 77 abriram até 1989 (APUD, COSTA, 2018; REIS, 2006).

O terreiro mais antigo do Cabula é o Tumbeci, fundado em 1850 e, ao que se tem registro, é também o mais antigo da nação congo-angola na Bahia. Maria Hildete Costa (2018) resgata a história dessa casa, uma das mais importantes no início do século XX, sob a liderança da Mameto Maria de Neném. Tal poderio era perceptível nas terras a que lhes pertenciam, boa parte do Beiru²³³ até São Gonçalo, além de pedaços menores na Fazenda Grande do Retiro e em Susuarana. Quase todas as terras desse vasto reinado foram perdendo extensão após o falecimento da Mameto e o respectivo fechamento do terreiro em 1946, até que 36 anos depois (1982), a sua sobrinha neta, a Mamemto Lembamuxi, Senhora Geurena Passos Santos, reabre o Tumbeci na sede do antigo barracão, no Beiru, e a ajuda do Caboclo Pedra Preta.

Nas quase quatro décadas outros terreiros se consolidam por ali, como o do Babalorixá Manuel Rufino Bom do Pó (1915-1982), mais conhecido como Manuel Rufino Beiru. Ele compra um pedaço de terra de

²³² Paulo James Bacharel em Física e Direito pela Universidade Federal da Bahia (1993). É Mestre em Engenharia Elétrica pela Universidade Federal do Espírito Santo (1997) e Doutor em Engenharia Elétrica pela Universidade Estadual de Campinas (2003). É professor adjunto da Universidade do Estado da Bahia.

²³³ “Gbeiru, ou Beiru, foi um homem, segundo a tradição oral do bairro – construída e preservada nos diversos terreiros de candomblé –, que veio escravizado da Nigéria, especificamente do poderoso Estado de Oyó, para Salvador, na primeira metade do século XIX. No ano de 1985 o bairro mudou o nome para Tancredo Neves a fim de homenagear o então presidente eleito por voto indireto e que falece antes de tomar posse, cf. NUNES, David. Beiru: as histórias de um africano iorubá (2016). Disponível em: <<https://ungareia.wordpress.com/2016/04/09/beiru-a-historia-de-um-africano-ioruba-que-conquistou-terras-em-salvador-ba-no-seculo-xix-e-se-tornou-um-ancestral-a-nomear-todo-um-bairro/>>. Acesso em 12 mar. 2019.

Maria Neném em 1941, após ser perseguido na região da Liberdade²³⁴, mas depois de partir para outro plano a casa fecha. O local hoje abriga uma Igreja Universal e, mais que a terra, o caso é sintomático do poder que a matriarca Maria Neném tinha para proteger quem estava ao redor das suas terras, onde havia uma placa na porta da roça escrito “Cá te espero”, um recado dado aos policiais que usassem perseguir os seus batuques (COSTA, 2018).

O Tumbeci reabre, Rufino morre e, na mesma época, no Beiru, tem-se o registro de três cineclubes: o Foco, coordenado por Carlos Velame; o Meniji, na comunidade do Alto do Macaco; e o Arraial, com atividades mais concentradas no bairro vizinho, o Arraial do Retiro. Nas redondezas tem mais um, o Cineclube Barreiras, concentrado na Vila dos Irmãos e com atuação estendida ao longo da Estrada das Barreiras, sob responsabilidade de Jussara Jesus Santos.

Nessas terras as pessoas lidam cotidianamente com algo abordado costumeiramente na cinematografia brasileira: as religiões afro-brasileiras, tanto é que um documentário com essa temática gerou um debate de mais de duas horas nas lembranças de Luiz Orlando (2004).

A tentativa de aproximar esse tema com os gêneros mais populares aparece em um filme bem recebido nas sessões cineclubistas, *O Amuleto de Ogum* (SANTOS, 1974), um thriller policial com toque carioca por mergulhar na liturgia de umbanda, um tronco de matriz africana mais comum por lá. A trama é conduzida no relato de um cego violeiro, interpretado por Jards Macalé, também autor da trilha sonora. No meio de muito sangue e erotismo, uma mistura comum nas pornochanchadas, é narrada a história de um jovem branco, filho de mãe negra, protegido pelo orixá popularmente conhecido por sua espada e ímpeto guerreiro, Ogum. Muita gente morre, até mesmo crianças, na maioria negras, e uma delas chega a ser visceralmente torturada em um pau de arara, enquanto o jovem branco, que lidera o seu bando, despeja misoginia na namorada e assassina o dono de um jornal, líder filantrópico e comparsa de crimes.

²³⁴ Jornal *A Tarde*, 18 fev. 1941, p. 2. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Manuel_Rufino_do_Beiru>, Acesso em: 18 mar. 2019.

Tudo bem. Reconhece-se o esforço do diretor em ouvir líderes religiosos desde a construção do roteiro²³⁵ e o alerta quanto à necessidade de diferenciar charlatões de sacerdotes. Porém, não deixa de ser questionável utilizar a proteção de Papai Ogum para criar um Rambo brasileiro.

No Cabula, a necessidade de formar um público com o objetivo de interpretar as narrativas sobre os terreiros está no cineclube Obá Biyi, em funcionamento dentro do Ilê Axé Opó Ofonjá. Nesse mesmo lugar também há o esforço em construir um repertório imagético autoral nas produções audiovisuais, iniciado com *Orixá Ninú Ilé - Arte Sacra Negra I* (ELBEIN, 1978)²³⁶. No documentário é apresentada a comunidade terreiro: a organização arquitetônica, a simbiose com natureza, alguns orixás, as danças, roupas e demais ornamentos e as esculturas que sacralizam a arte, feitas por Mestre Didi. A narração em off se preocupa em manter uma distância, com uma introdução que explica didaticamente elementos essenciais e comumente deturpados, mas preservando os espaços dos rituais e recolhimentos, como os quartos dos santos, que ficam distantes das câmeras, bem como os orixás incorporados.

A distância metodológica do Seceb se perde em *Egungun* (BRASJAT, 1984), pois uma equipe de profissionais tem acesso ao culto aos eguns, espíritos de pessoas mortas e dotados de energia vital que conduz os ciclos da vida em comunidade. Tal vertente de terreiro, de origem iorubá, está presente na ilha de Itaparica, do outro lado das águas que banham o porto de Salvador na baía de Todos Santos, e aceita apenas homens em postos sacerdotais.

Na comunidade do Ilê Agboulá, em Ponta de Areia, Mestre Didi assume o posto de Alapini, uma espécie de guardião da casa, e lá abre as portas para a equipe passar meses no cotidiano do terreiro. As filmagens se deparam com graves conflitos internos que convergem com o falecimento do sacerdote mais velho e líder da casa, o Alagbá, aos 108

²³⁵ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=OZM1en1QFxc> >. Acesso em 15 mar. 2019.

²³⁶ A produção é financiada pelo Departamento Cultural da Embrafilme.

anos. A equipe encerra, então, as atividades, e dois anos depois conclui o filme.

As imagens desse longa-metragem apresentam espaços sagrados, bem como os egunguns, mostrados e explicados didaticamente nos seus trajes exuberantes, permeados por formas e movimentos com características humanas, sem precisar incorporar. O objetivo, nesse caso, parece ser irromper o estigma recorrente aos membros e divindades dessas casas, geralmente associados a coisas ruins no arquétipo cristão e, para tal, abdica de alguns caminhos metodológicos adotados no resultado dos filmes e debates do SECNEB até então.

O desafio, depois de fazer o filme, era exibi-lo. Uma sessão foi marcada para ocorrer diretamente na comunidade onde os egunguns se manifestam e as memórias ainda carregavam a tristeza. No meio de choros e manifestações sobrenaturais, o filme segue silenciosamente, dessa vez em um projetor de 35mm, conduzido por Luiz Orlando e acompanhado pelo assistente Carlos Velame (2019)²³⁷.

Figura 13 - Espaço Obá Biyi. Da direita pra esquerda: Muniz Sodré, Luiz Orlando (em pé), Juana Elbein e Marco Aurélio Luz..



Fonte: Acervo Zumvi

²³⁷ VELAME, Carlos. Entrevista I. [fev. 2019]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Lauro de Freitas, 2019. 1 arquivo .mp3 (64 min.).

CAPÍTULO 16 - Os invasores nas Jornadas baianas

O trabalho na FUNCEB não diminui o empenho de Luiz Orlando na tríade do cinema baiano, com sede no prédio da antiga Pró-Reitoria de Extensão da UFBA, no Canela, muito menos quando a maior parte da equipe é efetivada como funcionário público, no conhecido “Trem da Alegria”, quando levas de cargos comissionados ingressam nos quadros efetivos sem necessitar de concurso. No seu caso, o posto só é obtido porque no dia 18 de outubro de 1983 consegue o certificado de conclusão do primeiro grau na Secretaria Estadual de Educação após ser aprovado no exame de suplência.

Dona Elicivalda não tem a mesma sorte, uma amiga de Luiz da Vasco da Gama, que trabalhava por lá. Também na UFBA o adolescente Raimundo Nascimento (2017), morador do Uruguai, canaliza a inquietação da idade para auxiliar Luiz nas suas funções após um pedido da sua irmã, a já militante do movimento negro, Valdeci Nascimento.

A presença dos dois é sinal de alguma autonomia para montar a equipe frente aos desafios no setor, algo que vinha fazendo desde fim dos anos 1970 no Clube de Cinema, quando a amiga Vera Lopes consegue passar um tempo em Salvador antes de descobrir que estava grávida pela primeira vez e assim retornar para o Rio Grande do Sul.

O trabalho é centrado no processo de distribuição dos filmes: catalogar, armazenar, restaurar e fornecer às salas de cinema ou cineclubes as cópias disponíveis. Já no grande momento do ano, as Jornadas de Cinema, a presença de Luiz é reduzida:

Ele não era uma pessoa como a maior parte dos negros, ainda mais mexendo com cinema. Mas ele não era do grupo de Guido Araújo. Sei que ele participava, mas não era do núcleo duro da definição das questões da Jornada em si.²³⁸

O fato é que não encontrei na década de 1980, nem nas décadas subsequentes, nenhuma menção de Luiz integrando, quem dirá coordenando, atividades de maior prestígio das Jornadas como júri ou curador tradicional, aquele que aponta o conceito da programação.

²³⁸ Raimundo Nascimento, em entrevista ao pesquisador, em 12 de setembro de 2017.

Nem por isso Luiz cansou de tentar cruzar o mundo do povo dos manguezais, invasões, barracos e sobrados com o glamour dos palácios da universidade e do ICBA. A visita dos jovens e militantes do movimento negro foi acompanhada do desejo de influenciar e também desfrutar o que era direito desses recintos. É nesse trânsito que as Jornadas contam com a presença dos cineclubistas no júri popular nos anos de 1987 e 1988.

Na segunda e última vez, o júri presidido por Gerson do Amor Divino, do Cineclube Caixa D'água²⁴¹, concede o primeiro lugar a *Terra para Rose* (MORAES, 1987)²⁴², o segundo para *Meninos de Rua*²⁴³ e o terceiro para *João Cândido*²⁴⁴. O vencedor converge com a decisão do júri oficial na categoria vídeo de média metragem:

Até hoje me emociono. Você tem certeza do trabalho que estava fazendo. O filme que ganhou foi *Terra para Rose*. O documentário não teria esse nome, se tornou porque ela morreu no processo de filmagem. Lembro que o grande debate, depois da gente, não era muito profundo de cinema, mas o que faz você gostar de um filme é a emoção, o quanto ele emociona. Se eles acreditavam que a gente não entendia, como conseguiu eleger o mesmo? Eles foram levados pelo mesmo sentimento. Era um documentário muito forte. Foi premiado em várias categorias, em outros lugares também. Isso pra Orlando, ele conseguiu, mas era sempre um desafio. Ele nunca teve um espaço como poderia ter tido dentro desse grupo da universidade, e isso pra ele foi uma realização muito importante.²⁴⁵

A luta pela terra consegue aproximar os públicos e, no mesmo ano, as conexões se fortalecem nas comemorações do centenário da abolição. É acrescida uma premiação exclusiva aos vídeos Afro-Latinos e, na programação, Nelson Mandela, ainda na prisão, é um dos homenageados

²⁴¹ Também participam do júri: Adeilton (Cenário); Jeane Costa (Aventura); Jair (Liberdade); Maria do Carmo (Comunitário); Eliezer (Interação); Luis Sergio (Marechal Rondon); Domingos (União Centenário); João Batista (ASHCATI); Alice (Olodum); Joselita (Leva); José Paulo (JR); Ivanio (Culturarte), além dos jurados comunitários Isabel, Mario e Antonio. Fonte: Ata da reunião do júri popular da XVII Jornada Internacional de Cinema da Bahia. 13 set. 1988. Acervo Luiz Orlando.

²⁴² *Terra para Rose* é um documentário de média metragem realizado com tecnologia de vídeo sobre uma ocupação do Movimento Sem Terra (MST) no Rio Grande do Sul e os respectivos conflitos fundiários no país.

²⁴³ *Meninos de rua* (FRANÇA, 1988) - 35 mm - cor - 30' - narra o cotidiano de jovens moradores de rua em São Paulo.

²⁴⁴ *João Cândido, o almirante negro* (RIBEIRO, 1987) 35mm - 10' - cor - Brasil. Doc/Fic. Grupo de teatro encena o líder da Revolta da Chibata de 1910.

²⁴⁵ COSTA, Jeane. Entrevista I. [abril. 2017]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Salvador, 2017. 1 arquivo .mp3 (62 min.).

no Simpósio de Direitos Humanos, na companhia de um filme sobre ele e a sua esposa Winnie, produzido pela ONU, e outro sobre o apartheid, *Fronteiras de Sangue* (BORGNETH, 1987).²⁴⁶

Jornada de Cinema e o Clube de Cinema da Bahia foram fundamentais, foi o lugar onde as pessoas começaram a travar conhecimento, não só eu como os outros, com o cinema nacional e com o próprio cinema de outros países, principalmente com os países africanos, que era muito difícil ver um filme africano em Salvador, e quem começou, ao meu ver, foi a Jornada de Cinema da Bahia, que começou a divulgar, principalmente o cinema angolano, moçambicano, e por extensão, por causa do cinema se começou a conhecer pessoas do porte de Almícar Cabral, Agostinho Neto, né? Se interessar... eu me lembro, não sei se foi na própria Jornada que começou a se falar, ou logo depois da Jornada, travar conhecimento com o apartheid que praticamente ninguém conhecia. Lembro que quando começou a luta contra o apartheid aqui no Brasil, poucas pessoas sabiam quem era Nelson Mandela, lembro que fui em um encontro, praticamente ninguém sabia quem era Nelson Mandela. Claro que, ao meu ver o próprio governo do Brasil era favorável a isso, né? E a Jornada ajudou muito a difundir a ideia de pan-africanismo, luta contra os regimes de exceção... contra o colonialismo.²⁴⁷

A voz negra brasileira também tem seu espaço e começa na presença de Antônio Pitanga no júri internacional. Na entrevista que concede ao Jornal da Jornada as perguntas não tocam nas suas perspectivas como diretor e giram em torno do seu papel como ator no Ciclo Baiano²⁴⁸.

O horizonte da população negra no Brasil em dirigir os seus próprios filmes e ecoar a sua história nas vozes dos seus intelectuais e ativistas está na estreia, em Salvador, do documentário *Abolição* (1988), de Zózimo Bubul. No retorno à Jornada, dentro de uma sessão especial na programação, após ser premiado com o curta *Alma no Olho*, ele apresenta o seu único longa, que Noel Carvalho considera uma aproximação com o movimento negro pós década de 1970 ao reconstruir a nossa história de

²⁴⁶ 16mm, 85', Coprodução Brasil e Moçambique, mostra os dois lados de opressão e resistência na África do Sul.

²⁴⁷ SILVA, Luiz Orlando da. Entrevista. [abril, 2005]. Entrevistadora: Izabel de Fátima Cruz Mello. Salvador, 2005. Transcrita pela autora.

²⁴⁸ "Tudo foi muito marcante", diz Antonio Pitanga, cf. Jornal da XVII Jornada, 1983, p. 21.

forma didática em dois pontos: “1) que existe uma situação de opressão (escravidão, preconceito, racismo, pobreza) à qual os negros estão submetidos; 2) há uma resistência negra contra essa opressão” (CARVALHO, 2005, p. 239). Daí que se imagina a mobilização de Luiz para as pessoas participarem das sessões, nesta que era a única cópia disponível e ainda por cima em 35mm.²⁴⁹

O segundo diretor negro identificado na programação é Ras Aduato (Aduato de Souza Santos) que, ao lado de Vik Birkbeck, realiza *A Marcha e a Farsa*²⁵⁰ (1988), um registro em vídeo NTSC da caminhada do movimento negro no Rio de Janeiro, ameaçada por forças policiais no dia 11 de maio de 1988. Ras e Vik têm em mãos a produtora Enúgbarijo Comunicações, pioneira na produção autoral de teor político e cultural dentro da comunidade negra, responsável por documentar a cena carioca e também a baiana, em especial o Bloco Afro Olodum²⁵¹.

Muitos outros vídeos e películas de 35mm foram exibidas nessa Jornada, como latino-americanos com ênfase nos retratos dos mexicanos nos EUA e outros tantos relacionados diretamente à vida de militantes e territórios negros: João Cândido, meninos de rua, blocos afro²⁵², surgimento do MNU²⁵³, empregadas domésticas²⁵⁴, exploração dos

²⁴⁹ Financiado pelo MinC, por iniciativa direta do ministro Celso Furtado, a circulação foi restrita a festivais nacionais e internacionais e somente uma década depois é telecinado para reprodução nos aparelhos de videocassetes (CARVALHO, 2005).

²⁵⁰ Há uma versão disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=y74IDa8KyXc>>. Acesso em 15 fev. 2019.

²⁵¹ No canal Cultne do Youtube encontram-se diversos vídeos da Enúgbarijo em atividades do Olodum como o lançamento de discos e a Femadum. Nestes registros é possível assistir cantores como Tonho Matéria, Margareth Menezes e as posições dos dirigentes do bloco, como João Jorge.

²⁵² *Karnaval Ijexá* (FERRO, 1988). 35mm - 12' - cor- Brasil. Documentário com depoimentos dos blocos afro e de Gilberto Gil.

²⁵³ *Raça na praça* (PEREIRA/GAL, 1987). 35mm - 6'- cor - Brasil. Discute o racismo a partir da manifestação na Praça Ramos de Azevedo, que deu origem ao MNU em São Paulo (1978).

²⁵⁴ *Dois vezes mulher* (GUTMAN, 1988). 35mm - 11'- p/b - Brasil. Entrevistas com migrantes da zona rural, empregadas domésticas e residentes na favela do Vidigal, no Rio de Janeiro.

haitianos nas plantações de cana de açúcar²⁵⁵, a mulher negra em Salvador²⁵⁶, culto à Escrava Anastácia²⁵⁷, a Pequena África no Rio de Janeiro²⁵⁸, a africanização religiosa²⁵⁹, e alguns de sinopse tão estranha que parecem ultrapassar os limites do diálogo da representação do outro sobre si.²⁶⁰

É difícil detalhar a presença de profissionais negros fora da direção; é certo, porém, que o premiado com o Tatu de Ouro na categoria melhor vídeo média metragem, o *Raça Negra*²⁶¹, tem a presença de Luiz Orlando na assessoria e a direção de Nilson Araújo. Na abertura do documentário fotografias de pessoas negras em situação de pobreza, nas palafitas, ao que parece, de Alagados, são seguidas por uma denúncia de Luiz Alberto: “A maioria dos presidiários são negros, a maioria das prostitutas são negras, a maioria dos camponeses no nordeste grilados são negros”, seguido da música *Raça Negra*, composição de Gibi e Walmir, gravada no primeiro álbum do Olodum:

Deus dos Deuses Olodum
 Movimenta o mundo inteiro
 E africaniza o dom que compõe a natureza
 O negro revela grandeza
 Seu mundo não reina a tristeza não
 Infinita beleza

²⁵⁵ *Açúcar negro* (REGNIER, 1987). 16mm - cor - 57' - Canadá. Percorre os campos da Republica Dominicana e a situação de vizinhos haitianos, muitas vezes em situação de trabalho escravo. Esse documentário foi destaque da programação e foi exibido posteriormente nos cineclubes. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=l7NKjmudaZw>>. Acesso em 15 fev. 2019.

²⁵⁶ *Eu sou neguinha?* (SIMÕES, 1988) [PAL-M - cor - p/b - 30' - Brasil].

²⁵⁷ *Anastácia: escrava e santa* (BERBEL, 1987). NTSC - cor - 30' - Brasil. Culto e reivindicação de católicas para canonização da Escrava Anastácia no Rio de Janeiro.

²⁵⁸ *Okê Jumbera* (MOURA, 1985) [16mm-cor-23'-Brasil]. O pós-abolição, a remoção da população negra do centro do Rio de Janeiro, o crescimento das favelas e a revolta urbana de 1904.

²⁵⁹ *Dia de erê* (SÃO PAULO, 1978). Comemorações de São Cosme e Damião em rituais de Umbanda e na Igreja Católica.

²⁶⁰ *Isabel e seus negrinhos* (1988), produzido pela TV Viva [NTSC - cor - 12' - Brasil]. Um repórter travestido de Princesa Isabel liberta os repórteres escravos, Nega Maluca e Piolho, para saberem o que as pessoas achavam da abolição; *Senzala no asfalto* (FERREIRA, 1988) [NTSC - cor - 6' - Brasil]. Formula a hipótese de que a luta de negros e brancos é uma só: a luta contra um sistema que oprime e domina o homem.

²⁶¹ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Ytj3dOKfsbk>> Acesso em 15 fev. 2019.

O sétimo sentido da tal legião
 Pelourinho é meu quadro negro
 Retrato da negra raiz
 O canto singelo, divino
 Traz simbolizando essa negra razão
 Negra, negro
 Negra, negro
 Raça negra
 Chorou no Pelô
 Raça negra
 Bahia, Salvador
 Raça negra

As marcas umbilicais de Luiz na obra seguem nos depoimentos do amigo de infância, Zulu Araújo, e o amigo Mestre Cobrinha, no apoio da FUNCEB²⁶², além de uma turma de cineclubistas da Bahia e de São Paulo na equipe²⁶³. Nos anos seguintes, quando a tecnologia do vídeo monopoliza as exibições alternativas, esse título tornar-se-ia um dos mais utilizados no catálogo de Luiz para debater a questão racial, um sinal da sua disposição em transformar as redes cineclubistas em produtoras de conteúdo, ou mesmo de associar-se a realizadores em posições de autoria técnico-artística nas obras.

A presença no júri, na plateia e até nos vídeos da Jornada é sintoma de que se torna difícil residir em Salvador, envolver-se com cinema e ignorar os corpos e as demandas dessa onda. Todavia, transformar a presença em pé de igualdade nas decisões sobre os rumos de uma organização se deu em outro espaço, nas Jornadas Nacionais de Cineclubes.

²⁶² A produção é do Centro de Produção Cultura e Educativa da UNB e da produtora Século XX.

²⁶³ A equipe tinha Umbelindo Brasil (produção executiva), Diogo Gomes (roteiro e produção executiva), João Batista Félix (colaboração), Tatiana Lima (entrevista) e Antonio Velame (assistente de produção).

Figura 15- Luiz no canto inferior a esquerda no auditório do ICBA na Jornada Baiana



Fonte: Acervo Zumvi.

CAPÍTULO 17 - Os Feios, Sujos e Malvados no Conselho Nacional de Cineclubes

No início da década de 1980 o Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), presidido pelo capixaba Felipe Macedo, formado na Cinemateca de São Paulo, mantém os traços das disputas do movimento estudantil universitário, firmadas na década de 1970 com o predomínio de pessoas e concepções vinculadas ao antigo Partido Comunista Brasileiro (PCB), mais conhecido como partidão (SILVA, 2014) que, após décadas de repressão, resistia com uma inserção concentrada nos segmentos culturais das classes médias.

Soma-se à dificuldade dessas correntes políticas chegarem até os setores populares a perda de prestígio do cineclubismo nos tempos de pujança da Embrafilme, quando as lógicas de mercado passam a comungar com as organizações e intelectuais do cinema nacional - um quadro apontado no ano de 1981, em moção do CNC endereçada à X Jornada Brasileira de Curta-Metragem.²⁶⁴

Foi então que o discurso de chegar até o povo e a partir dele realizar um projeto de desenvolvimento nacional se deparou com uma delegação dos novos cineclubes da Bahia na XVII Jornada de Cineclubes realizada em Piracicaba (1982). Diogo Gomes também é baiano, de Bom Jesus da Mata, mas vivia há tempos em São Paulo, onde coordenava a Dinafilmes. Vira amigo de Orlando, desses de frequentar a casa a partir da XIII Jornada de Cineclubes, em Caxias do Sul (1978), e se recorda das reações à experiência desenvolvida por ele:

Muita gente começou a dizer que ele não teorizava. Teve um pau muito pesado, de um lado os de periferia, versus o partidão. Chegou num nível que quase saiu uma chapa de oposição, porque queriam que ele fosse presidente, e ele nunca aceitou ser da direção nacional. Foi provocado pelo então presidente do conselho [Felipe Macedo], que falou: "Este filho da puta me paga, vou vir com um ônibus". Um ano seguinte em Petrópolis a Bahia chegou com um ônibus apinhado. Nessa Jornada é a primeira vez que ele se colocou como liderança, chegou com um grupo, na mesma época

²⁶⁴ Boletim Cineclubes Ano 20, n. 22 - Órgão oficial do Conselho Nacional de Cineclubes. Fonte: Acervo Luiz Orlando

que Olodum grava seu LP. Ele chegou com o pessoal acordando todo mundo. Os encontros eram festivos, mas a delegação chegou atrasada, e era um convento, e acordou todo mundo, tudo colorido, no outro dia apareceu um troféu "Feios, Sujos e Malvados". Tinha uma dubiedade muito grande, a maioria era negra. Pegou mal pra caramba.²⁶⁵

Feios Sujos e Malvados (SCOLA, 1976) se passa numa favela de Roma, na Itália, onde uma família de 16 pessoas mantém-se unida em um barraco, em tom animalesco, misturada com sujeira, sexo, estupros, roubos, agressões e toda a sorte de transgressão. É possível que muitos dos atingidos pela analogia não tivessem assistido ao filme, mas não precisava, pois o recado estava dado e seria ratificado nos próximos anos.

A divisão racial era para lá de nítida nos encontros. Gente negra só da Bahia, fora algumas exceções, como Diogo Gomes e o paulista João Batista Félix, que recorda: “Antes de Luiz o movimento era europeu”²⁶⁶. Ele o conhece timidamente no encontro do MNU de 1982, em Belo Horizonte, e lembra da delegação baiana com João Jorge do Olodum, Vovô do Ilê, Ana Célia, Luiza Bairros, Gilberto Leal e a turma d’Os Negões. Muito tempo depois, Batista viraria doutor e professor universitário²⁶⁷ e a amizade que aprofundaria no cineclubismo o fez ter acesso e discutir autores e títulos que ajudaram na sua formação, como o ganês Kwame Nkrumah, o angolano Agostinho Neto, o martinicano Frantz Fanon, a história do afro-americano Malcolm-X, a saga *Raízes*, de Alex Haley, Clóvis Moura e por aí vai.

Quando começa a frequentar os encontros do CNC, Batista traz a experiência de fomentar sessões em escolas de samba, até se deparar com uma rede inédita no país, que o fez acreditar mais nesse caminho: “Ele [Luiz] tinha trabalho de base, na periferia, no Olodum, tinha contato

²⁶⁵ GOMES, Diogo. Entrevista I. [junho. 2017]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Teleconferência, 2017. 1 arquivo .mp3 (53 min)

²⁶⁶ JESUS, João Batista Félix de. [agosto. 2017]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Videoconferência, 2017. 1 arquivo .mp3 (53 min)

²⁶⁷ João Batista Félix de Jesus é professor Associado na Universidade Federal do Tocantins (UFT), no Curso de Ciências Sociais. É doutor em Antropologia Social, com a tese *Hip Hop, Cultura e Política no Contexto Paulistano*, defendida em 2006; mestre em Antropologia Social, com a dissertação *Chic Show e Zimbábwe e a Construção da Identidade nos Bailes Black Paulistanos*, defendida em 2000; e bacharel e licenciado em Ciências Sociais, todos os títulos obtidos na Universidade de São Paulo (USP).

com todos os blocos afros. Ele ia até lá. Quando ia à Bahia diziam: 'Ele é o homem do cinema pra gente'".²⁶⁸

Negro ou branco, o estatuto permite a cada cineclube filiado participar da Assembleia Geral, em que é escolhida a diretoria, além de participar de outras atividades, como grupos de trabalho, painéis e seminários. Discute-se a linguagem cinematográfica, a educação, o próprio movimento, tudo com base no discurso de combate ao imperialismo, à ideologia capitalista e à racionalidade da indústria cultural.

A agenda da *dupla consciência* não dá sinais de uma formulação direta nos textos e nas conversas, mas sim a influência de uma pedagogia libertária, que suplanta as divisões partidárias e estimula o discurso a partir da realidade vivida de cada um em territórios negros, capitaneado por intelectuais como Luiz Orlando e Jaime Sodré.

O embate ainda assim é inevitável e se cristaliza com a decisão sobre a sede da Jornada de 1984, quando Lu Cachoeira sai em defesa de Ilhéus, cidade histórica, conhecida nos livros de Jorge Amado e suas adaptações, como a telenovela *Gabriela* (1975). A votação fica empatada, passam as horas, novas rodadas são feitas e nada é resolvido. É quando Diogo e outro representante de São Paulo preferem abdicar da escolha por Ilhéus e se abstêm, e Curitiba é escolhida. Inicialmente, há tensão e até o receio de ser agredido por membros da delegação baiana, mas a parceria com continua.

Nas plenárias da Jornada de Curitiba (1984) um ponto-chave da discórdia é a escolha entre o 35mm e o 16mm, pois a então diretoria defende o 35mm, alegando a possibilidade de ter sessões com mais estrutura, capacidade de arrecadação e circulação de películas de maior interesse comercial. Qualquer sorte, seja qual for a escolha, ambos teriam vida curta com a iminente adoção do vídeo.

No ano seguinte a Jornada (1985) se defronta com um hábito comum da delegação baiana nas projeções das suas comunidades:

²⁶⁸ JESUS, João Batista Félix de. [agosto. 2017]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Videoconferência, 2017. 1 arquivo .mp3 (53 min)

ressignificar as mensagens de si produzidas por terceiros, lastreada em estereótipos. É então que surge o manifesto “Não, Feios Sujos e Malvados”:

Os que usam a informação como poder sobre a maioria silenciosa não perdem por esperar. O grito de revolta que a incompreensão do silêncio gera sobre a informação virá. Ai dos analfabetos que não têm acesso aos códigos dominados pelos “cultos”, deles serão sempre vítimas. Ai da razão quando não compreende a emoção. Chegará o dia em que os Feios, Sujos e Malvados saberão, mesmo emocionalmente, escolher seus aliados sinceros. Dirão NÃO à “hegemonia uniforme” imposta pelos que usam a informação como direito individual. (GOMES, 2014, Apud SILVA, 2014, p. 108)²⁶⁹

Do manifesto é lançada a chapa “Moviment/ação”, com Diogo na presidência e Jaime Sodré no posto de vice. Eles recebem o apoio dos cineclubes do Ceará, Maranhão, Minas Gerais, Paraná e até de uma fração de São Paulo, fora das universidades, muitos deles filiados ou simpatizantes de partidos mais pujantes na redemocratização, como PT, PCdoB e PSB. A votação é apertada, o empate persiste e somente na última cédula se ratifica a diferença de apenas um voto.

No fundo, é possível aferir que a primeira dimensão da disputa é apresentar um projeto popular, contracultural, em que as diferenças partidárias da esquerda eram secundarizadas, enquanto na segunda dimensão Luiz Orlando capitaneia sujeitos portadores de epistemologias, pedagogias e demais experiências dos territórios negros, sendo um causador de fricções sociorraciais inéditas na história do movimento:

Acho que ele tinha um fascínio. O desafio dele era mudar o perfil do movimento cineclubista. Você pega a história, muito elitista, acadêmico. Você pega a composição, era realmente branco. Não tinha no movimento essa possibilidade, desse fazer cineclubista. Logo ele entrou neste mundo levando outra forma de pensar e fazer cineclubista. Ele sofreu ataques, desde que ele estava iludindo os meninos, que ele queria mudar o fazer cineclubista. Apesar de ter tido trabalho grandioso, ele era calado. Não era de grandes embates, grandes discursos. Ele era de formiguinha e olho no olho. Ele era um grande educador. Mas não era de grande oratória,

²⁶⁹ GOMES, Diogo. 645 Trilhas II - Os Feios Sujos e Malvados. Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubBR/conversations/messages>> 21 set. 2004.

não era de tomar o microfone. Mas com esse jeito muita gente respeitava.²⁷⁰

A segunda dimensão não está em evidência nas deliberações e na organização do movimento, pois é silenciada e também silenciosa na condução de Luiz Orlando, até por vezes o conflito ir à tona, a exemplo da XX Jornada de Ouro Preto (1985), quando o Cacá Diegues apresenta o seu novo longa de ficção, *Quilombo* (1984). A plateia baiana faz críticas pesadas à releitura de Palmares, o que causou desconforto aos organizadores que convidaram um diretor no auge comercial, crentes de uma possibilidade de diálogo com o novo público dos encontros.

Até aí tudo bem, pois filmes costumam ter os problemas apontados por críticos e plateias especializadas, bem como plenárias costumam ser polêmicas e recheadas de intervenções. A diferença é que o levante da voz negra causa um nível de irritação respondida por reações racistas, como nas duas charges a seguir:

Figura 16 - Charges do Fanzine da XX Jornada de Ouro Preto (1985).



²⁷⁰ COSTA, Jeane. Entrevista I. [abril. 2017]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Salvador, 2017. 1 arquivo .mp3 (62 min.).



Fonte: Acervo Luiz Orlando.

Fora da diretoria do CNC, Luiz continua a construir as suas pontes no Brasil e no mundo, sem apego à institucionalidade. No ano de 1985 recebe convite do presidente Fidel Castro, mas vai por contra própria para sua primeira viagem fora do país, no Festival Internacional del Nuevo Cine Latino Americano de Havana. Na ocasião, conhece as possibilidades de produção em vídeo a partir das demandas e profissionais de comunidades populares, sindicatos e associações²⁷¹; e também participa da Assembleia General de la Federacion Internacional de Cineclubes. Talvez, o mais importante para Luiz era mesmo conhecer um país que apoiou as guerras de independência em Moçambique e Angola, e onde a cultura negra é acompanhada por melhores condições de vida²⁷², um álibi que fez o

²⁷¹ No artigo “Viver o vídeo”, Luis Fernando Santoro, presidente da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), discorre sobre como o Festival de Havana acolhe um ciclo de produção de caráter político ou comunitário impedido no continente pelas ditaduras. *Jornal da XVIII Jornada*, 1988, p. 10.

²⁷² A recepção crítica ao racismo no regime cubano pós-revolução de 1959 chegaria com mais força nos anos 2000, quando Carlos Moore amplia seus laços com a Bahia, narra a perseguição por apontar tal fragilidade na elite militar, e lança a versão em português de *O marxismo e a questão racial* (2010).

Olodum homenagear a ilha caribenha na canção de Suka, “Um povo comum pensar”, gravada no álbum *Madagascar* (1987):

Olha este som latino

É de lá de Cuba

Onde pra ter direitos

Nada nos custa não

Latinamente um povo

Negro carnaxe a cantar

Bate em minha mente

Um povo em comum pensar

Rumba, Rumba

Rumba Olodum

Arriba vida

Linda, Linda

Pura e sem dor

ô ô ô

Com amor

Che Che Che

Che Guevara

A liberdade e autonomia para atuar no seu território e cruzar com o seu povo da África e diáspora são prioritários para Luiz. Por isso, na eleição da nova diretoria do CNC para o biênio 1986-1988, ele volta a rejeitar a sua natural indicação para presidência e aceita o posto de “diretor de relações com outras entidades” na XXI Jornada de Brasília. Sob certa hegemonia no movimento, optou por evitar o risco de um retorno dos grupos anteriores e construir pontes no Sul do país ao apoiar a chapa *Janela Mágica*, encabeçada por quatro dos sete diretores do Paraná, entre os quais o presidente José Gil de Almeida.

Fruto de uma nova geração efervescente no seu estado, Gil chegou com o status de ruptura com o eixo Rio-São Paulo e prometendo mais articulações com os países América do Sul, Tunísia, Líbia, Marrocos,

Espanha e Portugal. Porém, o prenúncio da confusão está na orientação política dos paranaenses: Gil era filiado e defensor da política cultural do PMDB, do presidente José Sarney, e tinha ao lado vozes autodeclaradas anarquistas e outras contrárias a qualquer envolvimento político para além das atribuições da política cultural.²⁷³

No decorrer da gestão a falta de diálogo e respeito às normas da entidade chegam ao ápice com a súbita exoneração do administrador da Dinafilmes, Diogo Gomes. Foi então que a VIII Pré-Jornada Nacional de Cineclubes, realizada no Encontro Nordestino de Cineclubes (1987), em Juazeiro-BA, juntou os elos, encarou o desprezo do presidente às atividades como boicote e, nas margens do Rio São Francisco, lançou uma carta-denúncia em fevereiro²⁷⁴.

Dois meses depois, o diretor de imprensa, João Batista, circula comunicado²⁷⁵ anunciando o repúdio das federações estaduais, que se juntam, depõem o presidente e convocam novas eleições para julho de 1987, na XXII Jornada, novamente em Curitiba. Lá um novo pacto é firmado, a presidência retorna ao Espírito Santo com Antônio Claudino de Jesus sob comando, ligado ao pessoal do partidão.

Seria a última gestão do CNC, momento em que as Jornadas ainda acontecem esvaziadas: XXIII Campinas-SP (1988) e XXIV Vitória-ES (1989). É quando a Embrafilme fecha, as películas e projetores de 16mm são literalmente abandonados e a sociedade civil ganha novos contornos com a redemocratização. Passado o tempo, 14 anos depois, em Brasília, no ano de 2004, os cineclubistas voltam a se encontrar, pois já era a fase dos governos petistas de Lula. Tenta-se, então, elaborar uma política para os cineclubes, mas as mágoas do passado retornam, bem como a incapacidade de pensar soluções para um novo cenário tecno-estético e social, conforme analisa Eduardo Lima Silva (2004).

²⁷³ GARCIA, Argemiro. A ofensiva paranaense. *Correio de Notícias*, Curitiba, 28 set. 1986. Acervo Luiz Orlando.

²⁷⁴ Carta de Juazeiro, 15 fev. de 1987. Acervo Luiz Orlando.

²⁷⁵ 14 abr. 1987. Acervo Luiz Orlando.

Figura 17 - XVII Jornada Nacional de Piracicaba, 1982.



Fonte: Acervo Zumvi.

Figura 18 - Jornada Nacional de Cineclubes, ano desconhecido.



Fonte: Acervo Zumvi.

Figura 19 - XVII Jornada Nacional de Piracicaba, 1982.



Fonte: Acervo Zumvi.

Figura 20 - XIX Jornada Nacional de Cineclubes de Curitiba, 1984.



Fonte: Acervo Zumvi.

Figura - 21 - Jovens nas Jornadas Nacionais de Cineclubes



Fonte: Relatório PRODASEC, 1982. Autor: Carlos Velame

CAPÍTULO 18 - Um novo ciclo: o vídeo e os festivais de cinema negro

No fim da década de 1980 o genocídio negro no audiovisual do Brasil é retroalimentado por dois processos: i) a recomposição das elites brasileiras, sintetiza na farsa midiática para derrotar Luís Inácio Lula da Silva na primeira eleição direta para Presidente da República (1989) no pós-ditadura militar, que resulta na posse de Fernando Collor e o fim da Embrafilme; ii) a ascensão da globalização neoliberal, que adota o discurso da convergência a fim de concentrar patentes de aparatos tecnológicos, e os meios de distribuição e exibição para então inundar as residências e salas de cinema de shopping centers com narrativas do modo de vida americano e propagandas voltadas ao consumo de produtos associados.

Os cineclubes não resistem às dificuldades desta arquitetura tecnológica e industrial já alertada desde o fim dos anos 1970:

O equipamento era muito caro, não tínhamos condições de acompanhar, o movimento cineclubes tinha que ter telão, três tubos, estúdio, carro, nós não tínhamos. Tinha que ter uma estrutura... Aí praticamente parou aí, 88, 89, entrou em decadência. Hoje, por exemplo, nós temos pessoas inseridas, profissionalizadas, que querem retomar. Mas não dá pra voltar. Marx dizia que a roda da história não volta atrás. Tem um filme de Paulinho da Viola, *Meu tempo é hoje* [JAGUARIBE, 2003]. Se foi bom foi, se não foi já foi. E agora anda pra frente. No Brasil temos um péssimo defeito: quando vemos uma coisa nova jogamos pra fora. O novo joga o velho fora. Foi o que aconteceu.²⁷⁶

De fato, ele andou para a frente, sublimando a dor em alegria na mesma toada de muita gente no Brasil e fora dele. Uma nova década também se inicia com o apartheid nos seus últimos dias na África do Sul

²⁷⁶ SILVA, Luiz Orlando. Seminário em disciplina do curso Cinema da Faculdade de Tecnologia e Ciências (FTC), Salvador, 2004. 1 arquivo. VHS (60 min.).

após a libertação de Nelson Mandela em 1990 e a Marcha Zumbi em 1995²⁷⁷.

Dessa vez, a capacidade de consumo das populações nos países periféricos, na maioria sob condição de pobreza, também é acompanhada por maior acesso às tecnologias da comunicação e informação a fim de construir narrativas de um período popular da história daqueles que vêm de baixo, na leitura de Milton Santos (2001).

A luta por novas narrativas no cinema negro começa a ampliar o acesso ao que foi feito na década de 1980. Não era como nos dias desta escrita, em que uma série ou filme estreia e no mesmo dia é possível baixar um arquivo para assistir na sua televisão digital. O que não estava nas locadoras de home-vídeo, também dominadas por Hollywood, só chega por gente especializada como Luiz Orlando.

Parte dessas referências é oriunda do acesso privilegiado a fontes de informações, ampliado com o autodidatismo em línguas estrangeiras e as viagens para assistir e levar filmes nos EUA, onde aproveita para encontrar a amiga Isabel Green e o seu companheiro na época, Cobrinha. Luiz atua como consultor – muitas vezes sem ser remunerado e creditado – e espectador nos festivais e mostras que crescem na década de 1990 no país, na Europa e nos EUA, voltado às novas gerações do Atlântico Negro e a reciclagem do cinema de assunto negro.

O olhar para o cinema era uma paixão de Luiz, mas o desafio era cruzar com a luta racial, conforme destaca Déa (2017)²⁷⁸:

Foi criando em torno dele uma rede de amizade. As pessoas vão se enquadrando ao que ele sempre quis o que a gente fosse. Ele tinha outros planos desse movimento cineclubista, porque ninguém foi pra

²⁷⁷ No dia 20 de novembro de 1995 caravanas vão até em Brasília, e são recebidas pelo presidente Fernando Henrique Cardoso, que assinou o decreto que instituiu o Grupo de Trabalho Interministerial para a Valorização da População Negra. A organização da Marcha tem como Secretário Edson Cardoso, e realizou um documentário sobre os desdobramentos, dirigido por Edna Cristina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=572&v=K8IPjx_Z_wQ>. Acesso em 13 mar. 2019.

²⁷⁸ COSTA, Jeane. Entrevista I. [abril. 2017]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Salvador, 2017. 1 arquivo .mp3 (62 min.).

cinema. Muito pelo contrário. O que fica de essência é a questão racial. Ele investia em três coisas. a leitura, o cinema, e a música. Não me pergunte como isso tudo se deu, mas era tudo bem bolado por ele. É o que nos define. Ele dizia: "Dêa o movimento negro é maravilhoso, mas você não pode viver só em gueto. Você pode ampliar mais."

Tal possibilidade ganha um leque mais vasto de produções no vídeo. No Brasil, Filó²⁷⁹ traz do EUA câmeras de VHS e apresenta um programa na TV Rio; Ras Aauto e Vik Birkbec abrem a Enúbarijo; Antônio Olavo²⁸⁰ cria a produtora Portfolium, que tem como abre-alas o documentário *Paixão e Guerra no Sertão de Canudos* (1993), enquanto Joel Zito²⁸¹ trilha uma carreira de produção no sindicalismo, em campanhas eleitorais e na direção da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP).

A transição para arquitetura de vídeo é dolorosa, perde-se a capilaridade das sessões na periferias, mas o movimento ganha novos sujeitos e características quando é possível acessar mais cópias e a distribuição pode ser também individualizada. Só o acervo pessoal de Luiz chega perto das 500 fitas em VHS, entre as quais um catálogo exclusivo para questões raciais ou da cultura negra, fortalecido e viabilizado por seu ingresso e representação na seção regional da ABVP.

O curador se dedica à formação de videotecas em universidades, escolas, sindicatos, terreiro, as nascentes ongs, fundações, faculdades e afins, que incluem nas suas ações ensinar os jovens (negros) a fazerem os seus próprios filmes. Nos cineclubes da década de 1980 o sonho da produção está na alegoria *Ladrões de cinema* (CAMPOS, 1977), uma comédia em que um grupo de gringos sobe o morro no Rio de Janeiro e tem os instrumentos de filmagem roubados por um bando composto por personagens interpretados por atores como Antônio Pitanga e Milton

²⁷⁹ FILHO, Asfilófilo de Oliveira. Entrevista I. [ago. 2016]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Rio de Janeiro, 2016. 1 arquivo .mp3 (57 min.)

²⁸⁰ OIAVO, Antonio. Entrevista I. [ago. 2016]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Salvador, 2016. 1 arquivo .mp3 (70 min.)

²⁸¹ ARAÚJO, Joel Zito. Entrevista II. [nov. 2016]. Entrevistador: Pedro Andrade Caribé. Rio de Janeiro, 2016. 1 arquivo .mp3 (70 min.)

Gonçalves²⁸². Ao invés de venderem o equipamento, eles se encantam e resolvem fazer o seu próprio filme. São presos, mas a película segue com os gringos no exterior, sendo aclamada pela crítica até retornar ao Brasil.

A partir dos anos de 1990 a coisa muda, e as sacolas de Luiz que antes carregavam os sonhos por meio dos livros passam também a estar cheias de fitas, principalmente quando vai para Porto Alegre encontrar Vera Lopes e seus filhos, entre os quais Camila de Moraes.

É nesse caminho que começa a cruzar com as novas gerações, como Viviane Ferreira, a sobrinha do cineclubista Raimundo Nascimento, e outros nomes como Eliciana Nascimento, Rosalvo Mota e Lindiwe Aguiar, e por aí vai. Muita gente sem saber sequer o que estava sendo semeado na presença de Luiz Orlando.

Um novo ciclo do cinema ou audiovisual negro vem pela frente no Brasil, até desaguar no *Dogma Feijoada*, no *Manifesto Recife*, no lançamento de *A Negação do Brasil* (2001) e no primeiro Encontro de Cinema Brasil, África e Caribe, de Zózimo Bubul, no Rio de Janeiro (2006).

²⁸² Ruth de Souza e Grande Otelo também participam do filme.

INTERVALO OU CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer dos anos desta pesquisa, traduzidos nas páginas deste trabalho, buscou-se compreender as formas de produção do cinema ou audiovisual negro no Brasil. Me deparo, nesta investigação, com ausências estruturadas no genocídio negro e em suas estratégias de dissimulação que freiam a contribuição civilizatória de origem africana, para além da condição colonial do país nessa expressão artística e industrial.

Os estudos dos vestígios daqueles que ousaram quebrar essa barreira se concentram às iniciativas que privilegiam a tessitura de narrativas sobre si na direção das obras. São iniciativas ricas na linguagem e nas trajetórias para chegar até o resultado final, mas frágeis frente à dificuldade de acessar o público e retroalimentar a produção, inclusive a incidência sobre as fontes de financiamento.

O ampliar o reconhecimento das nossas experiências se dá ao pertencer e adentrar organicamente, antes das minhas lembranças, às redes da comunidade negra, aos seus movimentos políticos, aos textos de intelectuais, aos legados comunitários e espirituais dos terreiros, às artes e seus artistas, às formas do corpo se posicionar no mundo e aos afetos que se conectam com nossas ancestralidades e nos permitem seguir em frente. Tal conjunção no território da minha cidade, Salvador, potencializa as descobertas de coisas que já estavam na frente dos meus olhos e não conseguia enxergar.

É nesse caminho que me defronto com uma experiência voltada para distribuição e exibição de filmes na década de 1980, a que conceituo como cinema de *terreiro*. Foram mais de 60 cineclubes espalhados nas ruas, associações, escolas e em qualquer lugar onde fosse possível pendurar um lençol branco a fim de receber imagens em movimento de projetores de 16mm que, em sua maioria, exibiam filmes brasileiros, longas e curtas-metragens, enfrentando o maior gargalo do cinema nacional, baiano e independente: chegar até às pessoas.

É na presença de Luiz Orlando da Silva, desenvolvendo e articulando a distribuição e a exibição, na função de curador, que o título deste

trabalho se fecha e se sintetiza em: “Cinema de *Terreiro* - O audiovisual negro de Luiz Orlando nos cineclubes em Salvador”.

No plano teórico e metodológico a pesquisa dialoga com duas dialéticas do reconhecimento com o propósito de descrever e analisar tal experiência: a *dupla consciência* e o *desde dentro, desde fora*. Nas duas perspectivas as expressões artísticas e culturais são ponto de partida no tensionamento das práticas de objetificação que subalternizam o sujeito negro, instaurando uma ambivalência com a modernidade eurocidental.

A *dupla consciência* é formulada com base na experiência e em autores da diáspora anglo-saxã, a partir da qual é aqui enfatizada a perspectiva de inserção normativa, ou seja, nas instituições, desse grupo social ao explicitar-se a divisão racial, o Véu da Raça, na organização da sociedade civil, nas políticas de Estado e na estruturação dos mercados.

O *desde dentro, desde fora*, é uma contribuição dos povos da diáspora no Brasil. Por meio dela é sublinhada a disseminação do sentido de origem africana, a *Arkhé* negra, que reverbera no projeto cultural do Estado-nação e nas narrativas das indústrias culturais. O manancial desse legado é o terreiro de candomblé, fonte e método de transmissão que se espalha no cotidiano sem a perspectiva de impor-se enquanto expressão superior de cultura.

Na complementariedade desses caminhos de reconhecimento, o trabalho descreve e analisa os cineclubes em Salvador na década de 1980, liderados por Luiz Orlando da Silva, como integrante do repertório do cinema ou audiovisual negro no Brasil, com ênfase em três elementos: o público, o território e a autoria na distribuição e exibição.

O primeiro, o público, é composto majoritariamente por pessoas negras, em contraponto com o longo processo de elitização das salas de cinema e segmentação no acesso a conteúdos audiovisuais que, por sua vez, restringe as possibilidades de escolha e a liberdade na recepção. A simples presença nos locais de exibição é uma experiência de alegria que mergulha no sensível de todos aqueles que vivem no cotidiano genocida, ativando-se o choro, o sonho, o riso e a reflexão sobre suas vidas, como a

personagem Margarida, interpretada por Valdinéia Soriano em *Café com Canela* (NICÁCIO; ROSA, 2017).

O público também é o engate deste trabalho na releitura dos processos históricos a fim de identificar a ancestralidade do espectador, desde Teotônio e Risoleta, até chegar em Luiz Orlando, ao acionar as simples frequências nas salas e o ecoar das suas vozes nas leituras dos filmes, bem como imaginar e investigar como e por quê essas pessoas tiveram os desejos de ingressar na produção negados, abortados ou ocultados.

O segundo elemento está no território dos cineclubes, de predomínio quantitativo e controle comunitário da população negra. Cabula, Liberdade, São Caetano, Engenho Velho da Federação, Pelourinho, Alagados... são locais onde o espectador tem a sua fruição e a leitura das narrativas em associações, coletivos ou praças, ao lado de pessoas que construíam uma história comum, por vezes de luta por direito à terra, de resistência ao terror policial, de gentrificação ou de integração em torno de manifestações culturais e religiosas, enfim, de múltiplas identidades racializadas.

Tal experiência negra inclui o duelo civilizatório na cidade de Salvador e suas conexões no Recôncavo, banhadas nas águas calmas da baía de Todos os Santos. A junção entre público e território constitui um espaço que prolifera na identidade nacional por meio da literatura, fotografia, música, artes plásticas e também no cinema brasileiro. A Arkhé negra adentra os filmes que compõem as bases do cinema feito por brasileiros ou no Brasil. É uma presença que nos instiga questionar os limites do conceito *cinema de assunto negro*, pois este tende a fragilizar a capacidade de ação de um modelo de reconhecimento capaz de manter vivos os batuques, o culto aos orixás, as vestimentas, as comidas e tantas outras formas do sentido, inclusive com a presença de corpos negros em posições a serem mais consideradas como portadoras de direitos (autorais), desde elenco, até outras ainda a serem melhor exploradas, como roteiro, arte, fotografia, trilha sonora e câmera.

A coordenação da transmissão das trocas simbólicas na distribuição e exibição constitui o terceiro elemento destacado. Tal atividade está corporificada em Luiz Orlando da Silva, um militante negro, cineclubista, intelectual, autodidata, educador e curador que seleciona os filmes, elabora um conceito de ambientação e suas formas de comunicação e mobilização a fim de envolver e formar o público nestes territórios.

A figura do curador, personificada em Luiz, e as metodologias de formação do público e da rede cineclubista, são compostas por práticas de *troca* e *segredo* em torno de sensações despertadas nas sessões sem a pretensão de encontrar uma verdade dizível nas narrativas. O objetivo é despertar o jogo de interpretações relacionadas aos dilemas e trajetórias do público a fim de fortalecer a comunidade para enfrentar o genocídio.

Na atividade desde curador, fortalece-se um diálogo com o público na aferição de uma legitimidade cinematográfica e, a partir daí, novos curadores são formados como mobilizadores e articuladores abertos a concepções de cultura não elitistas e embriões de uma reestruturação do parque exibidor a partir de equipamentos públicos ou de controle da sociedade civil nas suas associações, igrejas, escolas e etc.

Há um projeto coletivo na prática de Luiz Orlando a partir da autonomia, do fazer as suas próprias coisas, como bater uma laje, tapar uma vala, estudar, reivindicar uma obra pública, viabilizar uma associação de bairro ou federação de cineclubes. Projeto esse que adota pedagogias em direção à vida em comunidade a fim um erguimento horizontal que confronta as ideologias da elevação, e a sua conjunção com o patriarcado em modelos de masculinidade inviáveis ao homem negro e suas múltiplas formações familiares reconstituídas na diáspora. Na vida de Luiz, na organização e recepção dos cineclubes, tem-se pontes com o *cinema negro no feminino* conceituado por Edileuza de Souza (2014) ao cruzar a trajetória de realizadoras e a recepção de mulheres negras em comunidades tradicionais que constroem painéis de barro no interior do Espírito Santo.

A radicalidade do cineclubismo e da curadoria de Luiz Orlando vivenciam a desconsideração por parte do Estado e dos agentes da sociedade civil que negligenciam o cinema nacional, independente e regional (baiano ou nordestino). Na década de 1980 ficam de fora do núcleo de decisão sobre os rumos das políticas do cinema em torno da Embrafilme a ocupação do Cine Guarany (Cine Glauber) e outros espaços públicos como a Sala Walter da Silveira, além das Jornadas de Cinema da Bahia.

Há de se considerar, novamente, que parte da falta de reconhecimento do cinema nacional é imbricado com a atrofia colonial que focaliza no fomento à produção de longas metragens e desagua em um dos períodos mais tristes do cinema brasileiro: o fim da Embrafilme. Prevalece nessa esquina a ilusão liberal de que a produção nacional pudesse ser reativada por meio de subsídios aos departamentos de marketing das corporações e até mesmo às *majors* hollywoodianas.

Tudo bem. Entende-se a importância de se fazer filmes, mas a distribuição e a exibição constituem uma possibilidade de enfrentar melhor a complexidade da subserviência no mercado mundial caso fosse desempenhado um pouco mais dos poucos recursos públicos para a formação de públicos envolvidos com uma maior diversidade narrativa e, principalmente, imbuídos do espírito de autonomia da prática cineclubista, radicalizada na condução de Luiz Orlando na cidade de Salvador.

Daí que a desconsideração, fruto de alienação, também é acompanhada de algo mais grave: o apagamento. Deixa de ser aleatório para ser criminoso o modo como esses cineclubes foram praticamente anulados no pensar as políticas do audiovisual no país, especialmente na Bahia nos anos seguintes, o que inclui a também a universidade enquanto estrutura do Estado. É aí que o elemento racial é a explicação mais plausível para tamanha irracionalidade.

Militante negro, Luiz Orlando entra em outro ciclo na sua trajetória, quando as tecnologias do vídeo se espalham, sendo cada vez mais enfático quanto à possibilidade de construir um cinema feito por negros

em cruzamento com a emergência de manifestos e discursos interessados nos modelos normativos da *dupla consciência* no Brasil e no mundo. Ao mesmo tempo, são narrativas que vão além do assunto racial, pois contêm subjetividades e simbologias de uma Arkhé negra que adentra no sensível do receptor. Nesse momento amplia-se uma perspectiva transnacional ao tornar mais comuns filmes que se passam em África e na diáspora, inclusive os que são parte do acervo pessoal de Luiz Orlando.

Deixarei para contar essa passagem melhor em outra oportunidade, mas dá para apontar que o apagamento do legado de Luiz e dos cineclubistas que estavam ao seu lado afeta a comunidade negra ao privilegiar o modelo individualista do cinema do autor/diretor, pouco preocupar-se em atuar diretamente na exibição em nossos territórios, ter pouca ingerência na distribuição e estimular curadores que escolhem filmes para plateias e festivais onde estamos ausentes no público e na coordenação. Esse é um quadro que nos mantém prisioneiros de um mundo controlado por um Outro, nos direcionando ao impulso transformador da violência entre os nossos que estão supostamente disputando um pedaço pequeno de carne.

Porém, o legado de Luiz não se apaga, se mantém vivo na memória dos amigos, alguns tão amigos que constituem outros modelos familiares e volta e meia se fazem presentes no papel de educadores e ativistas que impulsionam a perenidade de filmes como *A Negação do Brasil* (2001), de Joel Zito Araújo. Também está vivo na disposição de fazer com as próprias pernas e investir no público negro a fim de despertar a legitimidade e força narrativa, como ocorreu com *O Caso do Homem Errado* (2017), dirigido por Camila de Moraes e produzido por Mariani Ferreira. Na cidade de Salvador, o legado de Luiz se cruza com a demanda dos povos de terreiro em realizar os seus próprios filmes e ainda interligar Bahia e África, como veio a ocorrer em *Merê* (2017), Urânia Munzanzu. E por fim, uma trajetória que levou Viviane Ferreira a fazer filmes, estudar e liderar a construção da Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN).

São alguns dos muitos exemplos em que se encontram rastros de Luiz Orlando e que consegui captar por meio de uma imersão orgânica entre o pesquisador, os sujeitos e as epistemologias que compõem a pesquisa. Por agora, farei uma parada, pois é preciso respirar, compartilhar, ouvir e praticar o cinema de *terreiro* para seguir em frente nesse desafio de reconhecer a trajetória biográfica de um intelectual e os exercícios de liberdade do cinema ou audiovisual negro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Nuno Cesar Pereira de. Boca do Lixo: cinema e classes populares. BOCA DO LIXO: Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, 2002

AFONSO, Luiz; SIQUEIRA, Sérgio. *Anos 70 Bahia: vertigem e contracultura no paraíso tropicalista*. Salvador: Corrupio, 2017.

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. *O jogo da dissimulação: abolição e cidadania negra no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ALMEIDA, Paulo Ricardo G.; NOGUEIRA, Calac (Org.). *Oscar Micheaux: o cinema negro e a segregação*. Rio de Janeiro: Voa Comunicação e Cultura, 2013.

ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

ARAÚJO, Rosângela Costa. *Iê, viva meu mestre: a capoeira Angola da 'escola pastiniana' como práxis educativa*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

AVELLAR, José. O cinema colorido. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 10, ago./out., pp. 3-7, 1982.

AZEVEDO, Thales. *As elites de cor: um estudo de ascensão social*. Rio de Janeiro: Cia. Editora Nacional, 1955

BACELAR, Jéferson. A Frente Negra Brasileira na Bahia. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 17, pp. 73-85, 1995.

_____. *Mário Gusmão: um príncipe negro na terra dos dragões da maldade*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

BAIROS, Luiza. Pecados do “paraíso tropical”: o negro na força de trabalho da Bahia, 1950-1980 In: REIS, José J. (Org.). *Escravidão e invenção da liberdade: estudos sobre o negro no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BERNARDET, Jean-Claude. Metamorfoses das mães nagô. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 40, ago./out., pp. 28-29, 1982.

_____. Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. O corpo da obra. Embrasilme. Rio de Janeiro: Embrasilme, 1980.

BHAMBRA, Gurinder. *Rethinking Modernity: postcolonialism and the sociological imagination*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

BOCCANERA, Silvio Jr. *Os cinemas da Bahia, 1897-1918*. Salvador: EDUFBA, EDUNEB, 2007.

BOWSER, Pearl; SPENCE, Louise. Em busca de um público - a segregação e o cinema. In: ALMEIDA, Paulo Ricardo G.; NOGUEIRA, Calac (Org.). *Oscar Micheaux: o cinema negro e a segregação*. Rio de Janeiro: Voa Comunicação e Cultura, 2013.

BRANDÃO, Maria de Azevedo. Conversa de branco. *Voices*, Rio de Janeiro, v. 73, n. 3, pp. 27-26, 1979.

BUCK-MORSS, Susan. *Hegel, Haiti, and Universal History*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009.

CABRAL, Sérgio. *Grande Otelo: uma biografia*. São Paulo: Editora 34, 2007.

CARDOSO, Edson Lopes. *Negro, não - a opinião do jornal Irohin*. Brasília: Brado Negro, 2015.

CARIBÉ, Pedro Andrade. Lei da tv paga: desafios modernos e globais do cinema brasileiro e/ou independente . Vol. 18, nº 2, p.86-105. maio-agosto 2016

CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. São Paulo: Martins Fontes, 2008

CARNEIRO, Aparecida Sueli; FISCHMANN, Roseli. A construção do outro como não-ser como fundamento do ser. 2005. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARVALHO, Eduardo Teixeira de. *Os Alagados da Bahia: intervenções públicas e apropriação informal do espaço urbano*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

CARVALHO, Maria Alba de Oliveira. *Salvador anos 80, tempos de normalidade e rebelião: um estudo sobre os movimentos sociais em Salvador*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1991.

CARVALHO, Noel dos Santos. O negro no cinema brasileiro: O período silencioso. *Plural*, v. 10, pp. 155-179, 2003.

_____. Noel dos Santos. *Afinal Jeferson De. Introdução Jeferson De*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado e São Paulo, Fundação Padre Anchieta, 2006.

_____. *Cinema e representação racial: O cinema negro de Zózimo Bulbul*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

_____; DOMINGUES, Petrônio. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 31, n. 89, 2017.

CASTILLO, Lisa Earl. *Entre a oralidade e a escrita: a etnografia dos candomblés da Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2010.

CASTRO, Ruy. *Carmem, uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CASTRO, Yeda. *Falares africanos na Bahia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2011.

CONCEIÇÃO, Fernando. *Cala a boca Calabar: a luta política dos favelados*. Petrópolis: Vozes, 1984.

CONNELL, Ranewyn. *Southern Theory: the global dynamic of knowledge in social sciences*. Cambridge: Polity, 2007.

CONVENTES, Guido. *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual: uma história político cultural do Moçambique colonial até à República de Moçambique (1896-2010)*. Maputo: Dockanema, 2011.

CORREA, Sílvio Marcus de Souza. História, memória e comemorações: em torno do genocídio e do passado colonial no sudoeste africano. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 31, n. 61, pp. 85-103, 2011.

COSTA, Ivan. *Uma proposta pedagógica do movimento negro no Brasil: pedagogia interétnica de salvador, uma ação de combate ao racismo*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

CRUZ, Marcos Piery Pereira. *O Super-8 na Bahia: História e Análise*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

DIAS, Clímaco. *Práticas socioespaciais e processos de resistência na grande cidade: relações de solidariedade nos bairros populares de Salvador*. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

DIDI, Mestre. Entrevista a José Marinho. *Vozes*, Petrópolis, v. 51, n. 9, pp. 26-27, 1977.

DIJK, Teun A. V. *Racismo e discurso na América Latina*. São Paulo: Contexto, 2008.

DOMINGUES, Petrônio. Um “templo de luz”: Frente Negra Brasileira (1931-1937) e a questão da educação. *Revista Brasileira de Educação*, v. 13, n. 39, set./dez. 2008.

DU BOIS, W.E.B. *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

_____. The Training of Negroes for Social Power. In: DU BOIS, W. E. B. *Du Bois Speaks: speeches and addresses 1890-1919*. New York: Pathfinder Press, 1970b.

_____. We claim our rights. In: DU BOIS, W. E. B. *Du Bois Speaks: speeches and addresses 1890-1919*. New York: Pathfinder Press, 1970a.

_____. The Economic Future of the Negro. In: DU BOIS, W. E. B. *Du Bois Speaks: speeches and addresses 1890-1919*. New York: Pathfinder Press, 1970c.

ESPIÑEIRA, Maria Victória. *O partido, a igreja, o estado: nas associações de bairro de Salvador*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1991.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Laís Mônica Reis. *Educação e Assistência Social: as estratégias de inserção da Ação Integralista Brasileira nas camadas populares da Bahia em O Imparcial (1933-1937)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

FONSECA, Raimundo Nonato da Silva. *Fazendo fita: cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1897-1930*. Salvador: EDUFBA, 2002.

FRANÇA, Edevard Pinto Jr. *A Bahia de Agnaldo “Siri” Azevedo entre sujeitos, linguagens e temporalidades: Representações da cidade do Salvador no documentário O Capeta Carybé (1950- 1997)*. Dissertação (Mestrado em História) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2018.

FREIRE, R. A conversão para o cinema sonoro no Brasil e o mercado exibidor na década de 1930. *Significação*, v. 40, n. 40, pp. 29-51, 25 dez. 2013.

FREIRE, Rafael de Luna; ZAPATA, Natasha Hernandez Almeida. Quantas salas de cinema existiram no Brasil? Reflexões sobre a dimensão e características do circuito exibidor brasileiro. *Significação*, São Paulo, v. 44, n. 48, pp. 176-201, 2017.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA (FUNCEB). *Memória da Cultura – 30 anos da Fundação Cultural do Estado da Bahia*. Salvador: FUNCEB, 2004.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA(FUNCEB)/PRODASEC. Projeto de Dinamização Cultural nos Bairros: síntese de uma experiência. Salvador: FUNCEB, 1982.

GAINES, Jane. Uma breve história dos race movies. In: ALMEIDA, Paulo Ricardo G.; NOGUEIRA, Calac (Org.). *Oscar Micheaux: o cinema negro e a segregação*. Rio de Janeiro: Voa Comunicação e Cultura, 2013.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GLEDHILL, Helen Sabrina. *Travessias do Atlântico Negro: reflexões sobre Booker T. Washigton e Manuel R. Querino*. E-book Kindle.

GOMES, Flávio. *Negros e política (1888-1937)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

GONZALEZ, Lélia. A categoria política e cultural de amefricanidade. *Tempo brasileiro*, Rio de Janeiro, pp. 69-82, 1988a.

_____. A mulher negra na sociedade brasileira. In: DE MADEL, Luz (Org.). *Lugar da mulher: estudos sobre a condição feminina na sociedade atual*. Rio de Janeiro, 1988b.

GREEN, J. Ronald. A dualidade e o estilo de Micheaux. In: ALMEIDA, Paulo Ricardo G.; NOGUEIRA, Calac (Org.). *Oscar Micheaux: o cinema negro e a segregação*. Rio de Janeiro: Voa Comunicação e Cultura, 2013.

GUSMÃO, Milene. *Dinâmicas do cinema no Brasil e na Bahia: trajetórias e práticas do século XX ao XXI*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

HALL, Stuart. Codificação e decodificação. In. HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. (org) SOVIK, Liv. Belo Horizonte : Editora UFMG; Brasília : Editora da UNESCO no Brasil, 2003.

HERZ, Daniel. *A história secreta da rede Globo*. Porto Alegre: Dom Quixote, 2009.

HOHSCHILD, Adam. *O Fantasma do Rei Leopoldo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000

HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Editora 34, 2003.

hooks, bell. *Ain't I a woman: black women and feminism*. Boston: South End Press, 1981.

_____. *Olhares negros: raça e representação*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

JAMES, Cyril Lionel Robert. *Os jacobinos negros: Toussaint L'Ouverture e a revolução de São Domingos*. Trad. Afonso Teixeira Filho. São Paulo: Boitempo: 2010.

LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LARA, Silvia Hunold. *Blowin' in the wind: E.P. Thompson e a experiência negra no Brasil*. São Paulo: Projeto História, 1995.

LEAL, Geraldo da Costa; LEAL FILHO, Luis. *Um cinema chamado saudade*. Salvador: Assembleia Legislativa, 2015.

LIMA, Venício A. *Comunicação e cultura: ideias de Paulo Freire*. Editora: Fundação Perseu Abramo, 2011.

LIMA, Vivaldo da Costa. O candomblé da Bahia na década de trinta. In: OLIVEIRA, Waldir Freitas; LIMA, Vilvaldo da Costa (Org.). *Cartas de Édison Carneiro a Arthur Ramos: de 4 de janeiro de 1936 a 6 de dezembro de 1938*. São Paulo: Corrupio, 1987.

LINEBAUGH, Peter. Todas as Montanhas Atlânticas Estremeceram. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 3, n. 6, pp. 7-46, 1983.

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

MAGALHÃES, Mário. *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*. Companhia das Letras, São Paulo, 2012.

MAGALHÃES, Raimundo Jr. *O fabuloso Patrocínio Filho*. São Paulo: Lisa; Rio de Janeiro: INL, 1972.

MARINHO, José. *Um discreto olhar: seis cineastas baianos (1950-1980)*. Niterói: Editora da UFF, 2014,

MATOS, Ariovaldo. *CORTA BRAÇO*. Salvador: EGBA / Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.

MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira - uma visão econômica, social e política*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. *Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiência na Bahia (1968-1978)*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

_____. *“Cinema é mais do que filme”*: uma história do cinema baiano através das jornadas de cinema da Bahia nos anos 70. Dissertação (Mestrado em História Social do Brasil) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

MIDDLEJ, Juarez Paraíso. In: FREIRE, L. A. R.; HERNANDEZ, M. G. O. (org.). *Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia*. Salvador: EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014.

MOORE, Carlos. *Racismo & Sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo*. Belo Horizonte: Nadyala, 2012.

_____. Moore. O Marxismo e a questão racial: Karl Marx e Friedrich Engels frente o racismo e a escravidão. Belo Horizonte : Nandyala; Uberlândia : Cenafro, 2010

MORALES, Maria. O Afoxé Filhos de Gandhi pede paz. In: REIS, João José (org.). *Escravidão e invenção da liberdade: estudos sobre o negro no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MOURA, Milton. Notas sobre o verbo invadir o contexto social de Salvador. *Cadernos do Centro de Estudos e Ação Social de Salvador*, Salvador, n. 125, 1990.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

NASCIMENTO, Jaime; GAMA, Hugo. R. *Querino: seus artigos na Revista do Instituto Histórico Geográfico e Histórico da Bahia*. Salvador: IHGB, 2009.

NEVES, David. O cinema de assunto e autor negros no Brasil. *Cadernos Brasileiros: 80 anos de abolição*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 47, pp. 75-81, 1968.

OLIVEIRA, Dennis; PAVAN, Maria Angela Pavan. A construção da identidade negra no filme "Jubiabá" de Nelson Pereira dos Santos. *Temática*, v. 6, n. 5, 2010.

OLIVEIRA, Oliveira. O vinte de novembro: história e conteúdo. In: SILVA, Petronilha B. Gonçalves; SILVÉRIO, Valter Roberto (org.). *Educação e ações afirmativas: entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica*. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2003.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense: 2006.

PARÉS, Luis Nicolau. *A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

PENA, João Soares. *Espaços de excitação: cines pornôs no centro de Salvador*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

PEREIRA, Luiz Claudio. Lamento Fúnebre para o homem negro. *Jornal da Jornada*, 2006.

PIERSON, Donald. *Branços e pretos na Bahia (estudo de contacto racial)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

PINTO, Ana Flávia Magalhães. *Fortes laços em linhas rotas: literatos negros, racismo e cidadania na segunda metade do século XIX*. Campinas, SP: 2018.

PRIMO, Jacira Cristina Santos. *Tempos Vermelhos: A Aliança Nacional Libertadora e a Política Brasileira 1934-1937*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

PRUDENTE, Celso. *Barravento: o negro como possível referencial estético no cinema novo de Glauber Rocha*. São Paulo: Editora Nacional, 1995.

QUERINO, Manuel Raymundo. O colono preto como fator da civilização. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 13, pp. 143-158, 1980.

RAMOS, Guerreiro. *Introdução Crítica à Sociologia Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Andes, 1957.

RAMOS, José Mario Ortiz. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.

REGINALDO, Lucilene. *Os rosários dos angolas – irmandades de africanos e crioulos na Bahia setecentista*. São Paulo: Alameda, 2011

REIS, João José; SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

REIS, L. S. de; MATTA, A. E. U.; SILVA, da F. P.S. Áfric(a)qui: diáspora África-Cabula e suas contribuições ao processo educativo acerca da ancestralidade afro-brasileira. In: ENCONTRO DE TURISMO DE BASE COMUNITÁRIA E ECONOMIA SOLIDÁRIA – ETBCES, 6., 2016, Salvador. Anais eletrônicos... Salvador: 2016. Disponível em: <http://www.etbces.net.br/images/etbces/anais/2016/04_artigo_gt_educacao-larissa_reis.pdf>. Acesso em: 10 maio 2018..

RISÉRIO, Antonio. *Carnaval Ijexá: notas sobre afoxés e blocos de novo carnaval afrobaiano*. Salvador: Corrupio, 1981

RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1995.

ROBINSON, Cedric J. Em 1915 - D.W Griffith e o embranquecimento da América. In: ALMEIDA, Paulo Ricardo G.; NOGUEIRA, Calac (Org.). *Oscar Micheaux: o cinema negro e a segregação*. Rio de Janeiro: Voa Comunicação e Cultura, 2013.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

SAMPAIO, Consuelo Novais. Movimentos sociais na Bahia de 1930: condições de vida do operariado. *Universitas*, v. 29, pp. 95-108, jan./abr. 1982.

SANTOS, Isis Freitas. *"Gosta dessa baiana?": Crioulas e outras baianas nos cartões postais de Lindemann (1880-1920)*. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a morte: pàde, àsèsè e o culto égun na Bahia*. Petrópolis: Vozes, 1979.

SANTOS, Milton. *A pobreza urbana*. 3ª ed. São Paulo: EDUSP, 2013.

_____. *O centro da cidade de Salvador: estudo de geografia humana*. São Paulo: Edusp; SALVADOR: Eufba, 2008

_____. *O espaço dividido: os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos*. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record: 2001.

_____. *Salvador e o deserto*. Revista Brasileira dos Municípios. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Nº 47/48 - Ano XII - Julho/Dezembro, 1959.

SANTOS, Raquel C. *Um trajeto católico de educação pelo/para o cinema no Brasil: redes, práticas e memórias*. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2016.

SENNA, Orlando. Preto e branco ou colorido: o negro e o Cinema Brasileiro. *Vozes*, Rio de Janeiro, v. 53, n. 3, pp. 51-66, 1979.

SERRA, Ordep [José Trindade]. "A morte africana no Brasil". Resenha de Os nagô e a morte, de Juana Elbein dos Santos. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, pp. 256-274, 1977.

SETARO, André. Quando nasce o cinema baiano. In: SETARO, André; RIBEIRO, Carlos (org.). *Escritos sobre cinema: trilogia de um tempo crítico*. Salvador: EDUFBA, 2010.

SHOAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Nacify, 2006.

SILVA, Ana Célia da. *A representação social do negro no livro didático: o que mudou? Por que mudou?* Salvador: EDUFBA, 2011.

SILVA, Eduardo Lima. *Campo do cineclubismo brasileiro: uma análise dos interesses em jogo no período de rearticulação do movimento cineclubista*. Dissertação (Mestrado em Administração) –Faculdade de Administração, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

SILVA, José Francisco de Assis Santos. “Pra te lembrar do Baduê...”: o mensageiro da alegria em uma viagem pelos Lonãs Iyê (caminhos da memória) do Mar Azul - espaço, tempo e ancestralidade. Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia, 2017

SILVA, Graziela Moraes; PAIXÃO, Marcelo. Mixed and Unequal: new perspectives on brazilian ethnoracial relations. In: TELLES, Edward (org.). *Pigmentocracies: Ethnicity, Race, and Color in Latin America. Project on Ethnicity and Race in Latin America* (PERLA). Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2014.

SILVEIRA, Renato da. *O candomblé da Barroquinha: processo de constituição dos primeiros terreiros de Keto*. Salvador: Edições Maianga, 2006.

_____. Os selvagens e a massa papel do racismo científico na montagem da hegemonia ocidental. *Afro-Ásia*, Salvador, v. 23, pp. 87-144, 1999.

SILVEIRA, Walter da. Redenção: Panorama. *Jornal Diário de Notícias*. [09.02.1943]. In: DIAS, José Humberto (org.). *Walter da Silveira: o eterno e o efêmero*. v. 2. Salvador: Oiti Produções Culturais, 2006.

SILVEIRA, Walter da. Redenção: passado e futuro do cinema na Bahia (II). In: DIAS, José Humberto (org.). *Walter da Silveira: o eterno e o efêmero*. v. 2. Salvador: Oiti Produções Culturais, 2006.

SILVÉRIO, Valter Roberto (org.). *Síntese da coleção História Geral da África, Volume 2*. São Carlos: UNESCO, MEC, UFSCAR, 2013.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 2008.

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976

SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.

_____. Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Codreci, 1983.

_____. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Editora Vozes, 1988.

SOUSA JÚNIOR, Vilson Caetano de. *Corujebó: Candomblé e polícias de costumes (1918-1976)*. Salvador: Edufba, 2018.

SOUZA, Edileuza Penha de (org.). *Negritude, cinema e educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

_____. *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

_____. A ancestralidade africana de Mestre Didi: expandindo a intelectualidade negra Brasileira. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA BRAZILIAN STUDIES ASSOCIATION, 9, Tulane University, Nova Orleans, Louisiana, 2008.

SOUZA, Florentina. Conceição Jônatas. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 42, pp. 229-235, 2010.

SOUZA, George Everton Sales. *Entre o religioso e o político: uma história do Círculo Operário na Bahia*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical - Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Edusp, 2007.

STEWART, Jaqueline. "Algo para se ver a toda hora": o cinema e o lazer urbano negro em Chicago. In: ALMEIDA, Paulo Ricardo G.; NOGUEIRA, Calac (Org.). *Oscar Micheaux: o cinema negro e a segregação*. Rio de Janeiro: Voa Comunicação e Cultura, 2013.

TAVARES, Braulio. Eu, espectador: um depoimento pessoal. *Jornal da Jornada - VIII Jornada Brasileira de Curta-Metragem*, João Pessoa, n. 3, 1979.

VARGAS, João H. Costa. "Desidentificação": a lógica de exclusão antinegro no Brasil. In: PINHO, Osmundo; VARGAS, João H. Costa (Org.). *Antinegitude: o impossível sujeito negro na formação social brasileira*. Cruz das Almas: UFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WILDERSON, Frank. Gramsci's Black Marx: Whither the Slave in Civil Society? *Social Identities*, Berkeley, v. 9, n. 2, University of California, 2003.

WRIGHT, Richard. Filho nativo. São Paulo : Companhia Editora Nacional, 1966

_____, Richard. Negrinho: infância e Juventude de um negro Americano. São Paulo : Companhia Editora Nacional, 1946.

WU, Tim. *Impérios da Comunicação: do telefone à internet, da AT&T ao Google*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

XAVIER, Ismail. Cinema e descolonização. *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 40, ago./out., pp. 23-27, 1982.