



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

POR TRÁS DAS CÂMERAS:

Diretoras e diretores negros e o fazer cinema no Brasil

ANA LIGIA MUNIZ RODRIGUES

JOÃO PESSOA – PB
2021

ANA LIGIA MUNIZ RODRIGUES

POR TRÁS DAS CÂMERAS:

Diretoras e diretores negros e o fazer cinema no Brasil

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Sociologia.
Linha de Pesquisa: Marcadores Sociais da Diferença: Relações Raciais, Religião e Infância.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Teresa Cristina Furtado Matos

JOÃO PESSOA – PB
2021

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

R696p Rodrigues, Ana Ligia Muniz.

Por trás das câmeras : diretoras e diretores negros e o fazer cinema no Brasil / Ana Ligia Muniz Rodrigues. - João Pessoa, 2021.
144 f. : il.

Orientação: Teresa Cristina Furtado Matos.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Diretores negros. 2. Relações raciais. 3. Cinema negro.
4. Cinema brasileiro. I. Matos, Teresa Cristina Furtado. II. Título.

UFPB/BC

CDU 791.633-051(043)

FOLHA DE AVALIAÇÃO

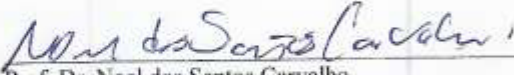
A tese intitulada *Por trás das câmeras: Diretoras e diretores negros e o fazer cinema no Brasil*, de autoria de Ana Lígia Muniz Rodrigues, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Teresa Cristina Furtado Matos, apresentada em sessão pública ao Programa Pós-Graduação em Sociologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para obtenção do título de Doutor em Sociologia, foi aprovada em 26/02/2019, pela Banca Examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.^a Dr.^a Teresa Cristina Furtado Matos
Doutorado em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará
Orientador (PPGS-UFPB)


Prof.^a Dr.^a Tereza Correia da Nóbrega Queiroz
Doutorado em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco
Examinador Interno 01 (PPGS-UFPB)


Prof.^a Dr. Artur Fragoso de Albuquerque Perrusi
Doutorado em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba
Examinador Externo 01 (PPGS-UFPE)

Prof.^a Dr.^a Marta Maria de Oliveira Pacheco de Araújo
Doutorado em Philosophy pela Universidade de Londres
Examinador Externo 02 (CES-UC)


Prof. Dr. Noel dos Santos Carvalho
Doutorado em Sociologia pela Universidade de São Paulo - USP
Examinador Externo 03 (UNICAMP)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a professora Cristina Matos, por me auxiliar durante toda a minha formação acadêmica. A sua orientação foi fundamental para que as reflexões que começamos em 2009, ainda na iniciação científica, culminassem nessa tese. Obrigada por estar presente, com o rigor acadêmico necessário, mas sem perder de vista a sensibilidade que uma educadora deve ter!

Aos professores do PPGS – UFPB, que através das aulas e demais atividades me forneceram ferramentas para a execução da pesquisa.

Aos diretores Joelzito Araújo e Adélia Sampaio, que me atenderam prontamente e me concederam entrevistas.

Agradeço a CAPES, por me dar todas as condições materiais para a realização desta investigação no Brasil e em Portugal, através do Programa de Doutorado-sanduíche no Exterior (PDSE). Ingressei no ensino superior num momento em que a universidade pública recebeu investimentos, permitindo que a pesquisa científica e a realização de intercâmbio se tornassem possíveis para um maior número de pessoas.

A professora Marta Araújo, por me orientar durante o estágio na Universidade de Coimbra e pela disponibilidade em participar da banca. Sempre atenciosa desde o nosso primeiro contato, agradeço pelas provocações e observações. Foram fundamentais para construção deste trabalho. Obrigada!

Aos funcionários, professores, pesquisadores e colegas do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, que tão bem me acolheram.

Ao professor Noel dos Santos Carvalho, que gentilmente aceitou meu convite para participar da banca de qualificação e da banca de defesa, me instigando a pensar outros aspectos do cinema negro no Brasil.

A professora Tereza Queiroz, que me ensinou os primeiros passos da pesquisa sociológica durante a graduação e atenciosamente aceitou participar da banca.

Ao professor Artur Perrusi, que também fez parte da minha trajetória nas ciências sociais na UFPB, pela disponibilidade na leitura deste trabalho e participação na banca.

Ao professor Sérgio Dias Branco, que me recebeu em suas aulas de história e estética do cinema, na Universidade de Coimbra.

A malta Larissa, Maria, Filipa, Vanessa, Henrique e Maria João, amigos que o amor à arte me trouxe. Com vocês a experiência além-mar foi divertida e calorosa!

A Vera e Lia, que se tornaram minha família durante os meses que dividimos o mesmo teto. Obrigada pelo lar e por todo o carinho.

A Aninha e Edir, companheiros de angústias acadêmicas, de viagens e da vida como estrangeiros. Com vocês o inverno se fez breve e Coimbra se tornou minha casa. Vocês me inspiram!

A Isa e Ricardo, que tornaram a rotina acadêmica mais leve, dentro e fora da sala de aula.

A Letícia, Laís, Isis, Isabela e Isolda, que mesmo distantes me apoiam e me fazem rir nos momentos de cansaço.

A Fábio Lopes, que me ajudou a enxergar as variações da vida.

A Izabelly, amiga de tantos anos que está sempre ao meu lado em tudo que me proponho a fazer. Crescemos juntas e espero que envelheçamos juntas também, pois estar com contigo é estar em casa!

A Karol e Lucas, amigos que fiz na pós-graduação e que levo para a vida. Obrigada pela amizade, confidências e apoio durante esses anos. Tenho sorte de ter vocês dois comigo!

A minha família, em especial aos meus pais, Carlos e Angela, que há 11 anos deram tudo de si para que eu tivesse condições de residir em outro estado e entrar na universidade. Este trabalho é para vocês.

*Em geral o final é feliz: as nuvens de vidro formam-se e dissipam-se.
Acredita-se nas quatro paredes.
Tudo é natureza garantida.*

(Siegfried Kracauer - O Ornamento da Massa)

RESUMO

Este trabalho analisa a atividade cinematográfica de realizadores negros no Brasil. Considerando as tensões raciais que marcam a sociedade brasileira e o padrão de branqueamento presente no audiovisual nacional, procurou-se compreender o contexto social em que esses cineastas produzem seus filmes. A pesquisa buscou investigar como o marcador social de raça interfere na dinâmica atrás das câmeras e traçar um panorama sobre o lugar dos diretores negros no meio cinematográfico brasileiro. Para isso, foram realizadas entrevistas e uma análise documental de relatos dos diretores Joelzito Araújo, Adélia Sampaio, Jeferson De e Yasmin Thayná. Assim, foi possível observar as transformações ocorridas no debate sobre raça no Brasil ao longo dos anos, as políticas públicas federais com foco nos cineastas negros e as mudanças próprias ao campo do cinema. As trajetórias investigadas indicam que apesar das estruturas racistas que marcam a formação do Brasil, esses realizadores mobilizam diferentes tipos de capitais e encontraram uma dimensão de agência para atuar em sua profissão.

Palavras-chave: Diretores Negros. Relações Raciais. Cinema Negro. Cinema Brasileiro.

ABSTRACT

This paper analyzes the cinematographic activity of black filmmakers in Brazil. Considering the racial tensions that mark Brazilian society and the whitening pattern present in the national audiovisual, the objective was to understand the social context in which these filmmakers produce their films. The research investigates how the social marker of race interferes in the behind-the-camera dynamics and defines the place of black directors in the Brazilian cinematographic environment. However, interviews and a documentary analysis of the reports of directors Joelzito Araújo, Adélia Sampaio, Jeferson De and Yasmin Thayná were carried out. Thus, it was possible to observe the transformations that have taken place in the debate about race in Brazil over the years, federal public policies focusing on black filmmakers, and the changes inherent in the field of cinema. The investigated trajectories indicate that, despite the racist structures that mark the formation of Brazil, these filmmakers mobilize different types of resources and found a dimension of agency to work in their professions.

Keywords: Black filmmakers; Race Relations; Black Cinema; Brazilian Cinema.

RÉSUMÉ

Ce travail a pour but d'analyser l'activité cinématographique des réalisateurs noirs au Brésil. Prenant en compte les tensions raciales qui caractérisent la société brésilienne et le principe de blanchiment qu'il y a dans l'audiovisuel national, on a essayé de comprendre le contexte social dans lequel ces cinéastes produisent ses films. La recherche a eu pour objectif d'examiner de quelle façon le marqueur social de race interfère-t-il dans la dynamique derrière les caméras bien que tracer un panorama sur la place des réalisateurs noirs dans le milieu cinématographique brésilien. Dans ce but, on a mené des interviews et une analyse documentaire des témoignages des réalisateurs Joelzito Araújo, Adélia Sampaio, Jeferson De et Yasmin Thayná. De cette façon on a pu observer les changements déroulés lors du débat sur race au Brésil au cours des années, les politiques publiques fédérales portant sur les cinéastes noirs et les changements propres au terrain du cinéma. Les parcours enquêtés indiquent que, malgré l'existence des structures racistes qui marquent la formation du Brésil, ces réalisateurs mobilisent différents types de capitaux et trouvent une dimension d'agence pour dérouler ses métiers.

Mots-clés: Réalisateurs Noirs. Rapports Raciaux. Cinéma Noir. Cinéma Brésilien.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Grande Otelo, Oscarito e Julie Bardot em cena no filme <i>Matar ou Correr</i> (Carlos Manga, 1954)	44
Figura 2 - Roberto Mirilly (câmera), Cajado Filho (sentado), A.P. Castro e Celeste Aída no set de <i>Estou Aí</i> (1949, Cajado Filho)	46
Figura 3 - Diretor Haroldo Costa	48
Figura 4 - Cartaz do filme <i>Um Desconhecido Bate à Porta</i> (Haroldo Costa, 1958)	51
Figura 5 - O negro no Cinema Novo. Grande Otelo e Antonio Pitanga	52
Figura 6 - Cartaz do filme <i>Na Boca do Mundo</i> (Antonio Pitanga, 1979)	58
Figura 7 - Cineastas Zózimo Bulbul e Spike Lee	59
Figura 8 - Elenco do filme <i>Cidade de Deus</i> (Fernando Meirelles, 2002)	66
Figura 9 - Afroflix	79
Figura 10 - Fotografias de Encontros do Cinema Negro realizados pelo Centro Afro Carioca de Cinema nos últimos anos	80
Figura 11 - Divulgação Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe (2018).....	80
Figura 12 - Site Fórum Itinerante do Cinema Negro	81
Figura 13 - Catálogo Mulheres Negras no Audiovisual.....	82
Figura 14 - Site Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro	83
Figura 15 - Site CULTNE – Acervo da Cultura Negra	83
Figura 16 - Arte Coletivo Tela Preta	84
Figura 17 - Mapa do cinema negro no Brasil.....	85
Figura 18 - Adélia Sampaio	97
Figura 19 - Cartaz de divulgação <i>Amor Maldito</i>	98
Figura 20 - Colagem feita por Adélia Sampaio com fotos dos integrantes da equipe do filme <i>Parceiros da Aventura</i> (1979), do qual foi diretora de produção.....	100

Figura 21 - Yasmin Thayná.....	106
Figura 22 - Filme <i>Kbela</i> (Yasmin Thayná, 2015)	109
Figura 23 - Joelzito Araújo no Festival de Roterdã 2019	111
Figura 24 - Pôster do filme <i>A Negação do Brasil</i> (Joelzito Araújo, 2000)	113
Figura 25 - Cartaz do filme <i>Filhas do Vento</i> (Joelzito Araújo, 2004)	115
Figura 26 - Jeferson De no 38º Festival de Cinema de Gramado, em 2010	120
Figura 27 - Jeferson De e elenco do filme <i>Correndo Atrás</i> (2018)	122

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANB	Associação dos Negros Brasileiros
ANCINE	Agência Nacional do Cinema
APAN	Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro
CBC	Congresso Brasileiro de Cinema
CONCINE	Conselho Nacional de Cinema
CPC	Centro Popular de Cultura
EBC	Empresa Brasileira de Comunicação
ECA - USP	Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
FICINE	Fórum Itinerante do Cinema Negro
FNB	Frente Negra Brasileira
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
GEIC	Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica
GEICINE	Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica
GEMAA	Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa
GTEDEO	Grupo de Trabalho para a Eliminação da Discriminação no Emprego e na Ocupação
GTI	Grupo de Trabalho Interministerial para a Valorização da População Negra
INC	Instituto Nacional do Cinema
ITS	Instituto de Tecnologia e Sociedade do Rio de Janeiro
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PL	Projeto de Lei
PT	Partido dos Trabalhadores
PUC	Pontifícia Universidade Católica
SAV	Secretaria do Audiovisual
SBT	Sistema Brasileiro de Televisão
SEPPIR	Secretaria Especial de Políticas de Promoção de Igualdade Racial
TEN	Teatro Experimental Negro

UNESCO Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNB Universidade de Brasília

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	17
1. BRASIL: UMA NAÇÃO IMAGINADA.....	21
1.1. Raça, identidade e a formação da nação.....	21
1.2. Mídia e racismo no Brasil	31
2. DIRETORES NEGROS E A ATIVIDADE CINEMATOGRAFICA NO BRASIL.....	36
2.1. Os primeiros anos	41
2.2. Nacionalismo e o Cinema nos anos 30/40.....	42
2.3. Disputas ideológicas no cinema dos anos 50/60.....	47
2.4. A Embrafilme e o cinema dos anos 70.....	54
2.5. Cinema em crise: os anos 80/90	59
2.6. O Cinema da Retomada (1995 – 2002)	62
2.7. Cinema nos anos 2000.....	64
3. CINEMA EM MANIFESTO.....	70
3.1. Dogma Feijoadá e o Manifesto do Recife.....	70
3.2. Dirigindo suas histórias.....	74
3.3. Cinema em Rede	77
4. DIRETORES NEGROS: IDENTIDADES E TRAJETÓRIAS.....	87
4.1. Considerações Metodológicas	87

4.2. Adélia Sampaio	94
4.3. Yasmin Thayná	104
4.4. Joelzito Araújo.....	110
4.5. Jeferson De.....	119
4.6. Cinema negro em movimento.	125

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	133
----------------------------------	------------

REFERÊNCIAS.....	137
-------------------------	------------

FILMOGRAFIA.....	145
-------------------------	------------

APRESENTAÇÃO

O cinema, desde a sua origem, é uma instituição social que constrói interpretações de mundo, pois as imagens em movimento carregam mensagens que dialogam com a nossa imaginação e o modo como nos vemos. Ao longo do século XX o desenvolvimento do cinema caminhou lado a lado com as transformações econômicas, sociais e políticas das nações, se tornando um importante mecanismo de afirmação ou desconstrução de identidades.

No Brasil, a produção cinematográfica hegemônica reafirma um imaginário de branquitude distante da realidade nacional. Apesar de negros e negras constituírem mais da metade da população¹, os filmes de maior circulação e com grande público dos últimos 50 anos foram protagonizados e dirigidos em sua maioria por homens brancos².

O eurocentrismo, entendido como uma perspectiva cognitiva que não abrange apenas o europeu, mas também os educados sob sua hegemonia, se manifesta na produção do conhecimento, nas artes e nas representações. Assim, buscando compreender como os discursos de racismo e antirracismo se relacionam com as representações cinematográficas contemporâneas, realizamos pesquisa de mestrado sobre as representações raciais no filme *Bróder!* (Jeferson De, 2010). O trabalho teve como resultado a compreensão de que o filme, dirigido pelo diretor Jeferson De, retratou a juventude negra e da periferia de forma distinta do padrão de representações estabelecido na década em que foi lançado. Nos anos 2000 a população negra teve suas histórias contadas no cinema muitas vezes associadas à violência e a criminalidade. Neste sentido, *Bróder!* se destacou ao colocar em cena uma representação complexa, articulando identidade negra a questões como classe, cultura juvenil, gênero e território (RODRIGUES, 2014).

Jeferson De chamou atenção para a ausência de negros em cargos de comando no campo do cinema e por meio do *Manifesto Dogma Feijoada*, lançado em 2001, apresentou as diretrizes para a construção de um cinema negro no Brasil. Como a dissertação tinha

¹De acordo com o Censo Demográfico realizado em 2010 pelo IBGE, 50,7% da população brasileira se autodeclarou negra ou parda. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/21206-ibge-mostra-as-cores-da-desigualdade>. Acesso em 20.nov.2018.

² Ver: CANDIDO, Marcia Rangel; MARTINS, Cleissa Regina; RODRIGUES, Raissa; FERES, João Junior. Raça e Gênero no cinema brasileiro 1970- 2016. Disponível em: http://gemaa.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2017/06/Boletim_Final7.pdf textos para discussão do gemaa / n. 6 / ano 2014. Acesso em: 04 jan. 2019.

como elemento central a compreensão da relação entre raça e cinema a partir das imagens, questões como essas não puderam ser desenvolvidas de forma mais aprofundada. Assim, foi essa agenda anterior que nos incentivou a buscar mais informações a respeito da história dos cineastas negros no Brasil.

Os boletins publicados em 2014 pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA)³, no Rio de Janeiro, apresentam dados que corroboram com a constatação das desigualdades raciais por trás das câmeras. A partir de uma abordagem quantitativa, considerando gênero e raça no cinema nacional, verificou-se uma intensa desigualdade de gênero e de raça ao contabilizar o número de diretoras e roteiristas entre 1970 e 2016. As mulheres negras são as que se encontram em menor número, sendo as mais afetadas pela interseccionalidades entre gênero e raça (CANDIDO et al., 2014).

Desse modo, esta pesquisa de doutorado partiu da hipótese de que as tensões raciais que marcam a formação do Brasil também podem ser observadas na experiência de diretores de cinema. Ou seja, além das questões específicas ao meio cinematográfico o fato de ser negro também interfere na atividade profissional desses realizadores.

Chegamos assim as seguintes perguntas: Como um diretor negro faz seus filmes no Brasil? Quais são as suas condições de produção? Como a questão racial se relaciona com o seu trabalho?

Para responder essas dúvidas buscamos analisar a atividade cinematográfica no Brasil a partir da trajetória de quatro realizadores: Adélia Sampaio, Yasmin Thayná, Joelzito Araújo e Jeferson De. Os diretores e diretoras foram escolhidos por serem alguns dos que mais produziram filmes e/ou possuem destaque na mídia atualmente.

Um dos desafios da pesquisa foi compreender a atividade cinematográfica dos diretores considerando tanto as barreiras raciais que marcam as produções do cinema nacional como a dimensão de agência desses sujeitos. Observar não só o modo como a desigualdade racial age no campo do cinema, mas também as possibilidades de ação diante dessa realidade.

A investigação se desenvolveu em três etapas. A primeira através de um levantamento sobre os diretores negros no cinema brasileiro e pesquisa bibliográfica sobre cinema e relações raciais no Brasil. Num segundo momento realizamos entrevistas e

³ Núcleo de pesquisa com sede no IESP – UERJ. Ver: CANDIDO, Marcia Rangel; MORATELLI, Gabriella; DAFLON, Verônica Toste; FERES, João Junior. A Cara do Cinema Nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012). textos para discussão do gemaa / n. 6 / ano 2014. Acesse: <http://www.gemaa.iesp.uerj.br>.

coletamos entrevistas/depoimentos concedidos à veículos da mídia como sites, blogs, revistas e programas de tv, para montar um banco de dados sobre os quatro realizadores aqui pesquisados. Essa premissa metodológica considera que a partir das experiências individuais (analisadas a partir das entrevistas) podemos compreender questões mais gerais que falam sobre trajetórias individuais, mas também sobre o contexto social de uma determinada época.

As informações foram organizadas a partir de eixos como formação acadêmica, filmografia, prêmios e títulos recebidos, dificuldades encontradas na realização dos seus projetos. Outro aspecto levado em conta foi o período de realização dessas entrevistas. Relatos de diversos tempos permitiram criar um paralelo entre a atividades dos diretores em diferentes épocas.

A filmografia dos cineastas totaliza cerca de trinta obras, contudo este trabalho é voltado à experiência atrás das câmeras e não necessariamente nas representações.

Em termos de organização a tese está dividida em quatro capítulos. No capítulo 1 abordamos como o cinema, assim como outros meios de comunicação, possui um papel fundamental na afirmação ou desconstrução de identidades. A partir do debate sobre a formação da identidade nacional, será discutido como as representações cinematográficas são marcadas pelas tensões raciais de uma sociedade. No caso brasileiro, as mudanças ocorridas no debate público sobre raça e antirracismo influenciam modo esses diretores pensam o fazer cinema.

No capítulo 2 apresentamos um panorama das experiências de realizadores negros desde as primeiras décadas de atividade cinematográfica Brasil até os dias atuais. Para isso, consideramos o contexto social, o modo como o cinema brasileiro se organizou em cada época e os principais mecanismos do Estado para fomento à produção de filmes no país.

No capítulo 3 discorremos sobre a produção cinematográfica dos anos 2000 e o modo como a ideia de um cinema negro no Brasil foi sendo reivindicada e desenhada neste período, através de manifestos e posteriormente por meio de organizações e associações ligadas ao ativismo negro. Além disso, também mostramos a resposta do Estado a essa demanda, através de políticas de fomento a produções audiovisuais produzidas, dirigidas e/ou roteirizadas por profissionais negros.

No capítulo 4 analisamos a trajetória de Adélia Sampaio, Yasmin Thayná, Jeferson De e Joelzito Araújo. A partir das entrevistas, observamos como a questão racial se apresenta na atividade profissional, quais assuntos são recorrentes em seus depoimentos,

como os seus discursos variam ao longo dos anos e quais as suas definições de cinema negro. Os capitais que dispõem são fundamentais para que consigam produzir seus filmes e alcançar destaque dentre os demais realizadores negros.

A articulação entre contexto histórico-social, as condições de produção de cinema no Brasil e a trajetória de cada realizador permitiu compreender não só os as barreiras estabelecidas por uma distribuição desigual de oportunidades, mas também as estratégias e alternativas encontradas por esses diretores para conduzirem de seus projetos.

O cinema negro, muitas vezes tomado como uma categoria explicada por si mesma, aqui é um conceito flexibilizado na medida em que cada realizador apresenta uma perspectiva muito própria sobre a existência e as características desse cinema. Mais do que uma definição fechada, interessa-nos saber a forma como esses cineastas estão inseridos no meio cinematográfico, o lugar que ocupam, como são vistos e como se veem.

1. BRASIL: UMA NAÇÃO IMAGINADA

Existem muitas formas de se falar da sociedade. Filmes, romances, mapas, e fotografias, por exemplo, constituem maneiras que indivíduos encontram para representar determinado aspecto da vida social (BECKER, 2009). As representações, portanto, nos fornecem uma visão de mundo a respeito de períodos históricos que não vivemos ou de realidades sociais que podem ou não se assemelhar ao nosso cotidiano, que podem nos ser próximas ou distantes. Seguindo essa trilha, neste capítulo discutiremos a importância das representações na construção das identidades no Brasil. Para isso, apresentamos um panorama sobre como a questão racial se relaciona com a formação de uma autoimagem nacional e como as tensões derivadas desse processo se expressam nos discursos produzidos pela mídia, em especial no cinema.

1.1. Raça, identidade e a formação da nação

O imaginário coletivo de uma sociedade é influenciado pelas representações acerca dela e de sua população. Os produtores dessas representações realizam interpretações de fatos e fenômenos sociais, fornecendo leituras de mundo aceitáveis para algum público. Neste sentido, o material produzido pelos meios de comunicação possui um papel fundamental na formação das nações (ANDERSON, 2008). Reafirmam mitos de fundação e se relacionam com os modos como a sociedade se vê e se interpreta. As nações, como afirma Schwarcz (2008, p.16), “mais que inventadas são imaginadas”:

Nações são imaginadas, mas não é fácil imaginar. Não se imagina no vazio com base em nada. Os símbolos são eficientes quando se afirmam no interior de uma lógica comunitária afetiva de sentidos e quando fazem da língua e da história dados ‘naturais e essenciais’; pouco passíveis de dúvidas e questionamentos (SCHWARCZ, 2008, p.16).

Os símbolos nacionais estão relacionados ao contexto histórico de sua criação. Sentidos que se tornam o centro das representações de um país em um determinado período podem ter sido tratados como algo irrelevante anteriormente. Ao mesmo tempo, as mudanças políticas e sociais possibilitam um meio social em que novas formas de imaginar

passam a fazer sentido para quem produz e para quem consome as representações. O cinema, por exemplo, constituiu uma importante ferramenta de produção de representações na virada do século XIX para o século XX (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004).

Para o sociólogo Stuart Hall (2006) a nação produz representações, cria sentidos. Essas representações constroem identidades culturais, diz o autor. No mundo moderno as identidades nacionais são bem definidas, mas com a globalização e as novas formas de se relacionar a identidade se fragmenta, se torna um processo. Isso quer dizer que as identidades passam por mudanças, se tornando menos estáveis.

No caso brasileiro, o debate sobre identidade nacional tem início quando o Brasil deixa de ser colônia e passa a constituir um Estado-nação. Questionamentos sobre qual a origem, e principalmente qual o destino, do Brasil estiveram presentes na agenda dos intelectuais brasileiros na transição para o século XX (CORRÊA, 2013; SCHWARCS, 1993; SKIDMORE, 1989).

Durantes os primeiros séculos de colonização do Brasil a identidade do então Império foi pautada pela promoção do indígena à símbolo nacional. O tupi, durante muito tempo, representou a matriz na nacionalidade na medida em que as alianças e a mestiçagem luso-tupi instituíram os primeiros troncos das famílias brasileiras e consolidaram o estabelecimento do português na colônia de Portugal (MONTEIRO, 1996).

Segundo Schwarcz (1993) a partir de 1870 a tradição indigenista difundida pelo romantismo entra em declínio. Este é o ano que representa o momento da entrada das ideias evolucionistas e positivistas no Brasil, de desmontagem da escravidão por meio da Lei nº 2.040, também conhecida como Lei do Ventre Livre⁴, e do período de consolidação e amadurecimento dos centros de ensino⁵.

Com a Abolição da Escravatura, em 1888, a identidade nacional brasileira foi forjada a partir de referências étnico-raciais. Pensar os rumos da nação envolvia avaliar o lugar que o negro, tratado como cidadão de segunda categoria, ocupava naquela sociedade. O período posterior à abolição no Brasil deu origem a relações sociais e políticas marcadas por três processos fundamentais (SILVA; ROSEMBERG, 2007).

O primeiro se refere ao fato de que o Brasil não adotou uma legislação segregacionista a exemplo de outros países, ou seja, não estabeleceu em termos legais a classificação racial de sua população. O segundo indica que o país não desenvolveu

⁴ Assinada pela Princesa Izabel no dia 28 de setembro de 1871, determinava que os filhos de mulheres escravas nasceriam livres, mas permaneceriam sob custódia do dono até completarem 21 anos.

⁵ Os museus etnográficos, as faculdades de Direito e Medicina e os Institutos histórico-geográficos.

nenhuma política específica para integrar os negros recém libertos à sociedade, o que acabou reforçando desigualdades raciais. Acrescido a isso, observa-se também que durante a transição do século XIX para o século XX o país contou com uma série de políticas de miscigenação e higienistas que incentivaram a imigração europeia branca (SEYFERTH, 1996).

O medo de uma degeneração da raça (RODRIGUES, 1982) e a influência de diversas teorias raciológicas vindas da Europa alimentaram esse tipo de política de Estado, criando condições para que esses imigrantes se estabelecessem nas regiões sul e sudeste do país.

Autores precursores das ciências sociais brasileiras como Nina Rodrigues, Euclides da Cunha e Silvio Romero foram intelectuais que, na virada do século, tiveram por objeto de estudo a sociedade brasileira. Influenciados pelas teorias raciológicas surgidas em meados do século XIX na Europa⁶, os trabalhos por eles produzidos nesse período buscavam compreender as diferenças entre os seres humanos a partir de estudos anatômicos e craniológicos. Essas teorias, baseadas no darwinismo social, procuravam descobrir as leis que orientavam o progresso das civilizações. Tal pressuposto legitimava uma visão de superioridade do continente europeu em relação aos outros continentes.

Assim, o pensamento social brasileiro do início do século XX se perguntava, munido das ferramentas intelectuais do período, as teorias raciais, como a nação emergente poderia ser compreendida. Contudo, é preciso destacar que há uma defasagem entre o tempo de vulgarização e difusão das teorias raciais pelo mundo e o momento que os intelectuais brasileiros escrevem. Essas teorias foram importadas do meio acadêmico internacional de acordo com as necessidades de edificação de uma identidade nacional e escolhida pela *intelligentsia* brasileira como as mais apropriadas para responder suas questões. A resposta encontrada no uso de outros conceitos para entender o atraso brasileiro se ancorava sob duas categorias principais: o meio e a raça.

Para Euclides da Cunha o atraso brasileiro se explicava pelos defeitos do homem brasileiro e pelas facilidades ou dificuldades oferecidas pelo meio que o cerca. Já para Silvio Romero a ideia de miscigenação das três raças se torna o centro da explicação, subsidiando cientificamente o incentivo da política de imigração desenvolvida no final do século XIX. A imagem da fusão das três raças estava vinculada ao ideal de superioridade

⁶Sendo as principais teorias o evolucionismo de Herbert Spencer, o Darwinismo social e o positivismo Comteano, que têm em comum a crença na evolução histórica dos povos.

da raça branca sobre as outras. Os não-brancos eram vistos como entraves, como elementos que dificultavam o desenvolvimento econômico e moral do país. A figura do mestiço torna-se emblemática dos dilemas da época, pois ele é “uma realidade concreta e ao mesmo tempo exprime uma necessidade social, um sentido simbólico que conota aspirações nacionalistas que se ligam à construção de uma identidade nacional” (ORTIZ, 1994, p.21).

Sendo assim, a mestiçagem, para esses intelectuais, tornava o brasileiro inferior por excelência, pois não haveria como escapar das heranças biológicas, como apatia, desequilíbrio moral e intelectual, das sub-raças. Para Silvio Romero a miscigenação era uma condição de transição para que a nação chegasse num estágio superior. Já o médico Nina Rodrigues apresentou uma visão mais pessimista a respeito da mestiçagem. Numa época em que os estudos biológicos estavam vinculados ao estudo da sociedade, Rodrigues foi um dos principais formuladores das teorias racistas de sua época. Segundo Skidmore (1989) ele foi o primeiro brasileiro a produzir um “estudo etnográfico sério e respeitável do afro-brasileiro”, pois catalogou de forma muito cuidadosa as origens dos escravos trazidos para o Brasil ajudando a identificar os grupos linguísticos primários.

Com especialidade em medicina legal, Nina Rodrigues aplicava sua teoria racista em seus trabalhos, afirmando a existência de características raciais inatas aos negros que afetavam seu comportamento social e deveriam ser levadas em conta por legisladores e autoridades policiais. Um exemplo desse raciocínio foi sua preocupação com o tratamento jurídico igualitário entre brancos, negros, índios e mestiços e a defesa de que cada região do país criasse um código penal de acordo com suas condições climáticas e raciais.

O elemento privilegiado para colonizar o país era o imigrante europeu, mas não o português, porque esse implicava na persistência da tradição e avesso ao capitalismo (SEYFERTH, 1996) daí o incentivo a políticas de imigração por parte do Estado Nacional. Dessa forma, as visões pessimistas que viam os negros como inferiores e condenavam a miscigenação são refutadas por intelectuais que não condenavam o país à barbárie eterna e viam a superação da doença pela medicina e pelas políticas públicas.

Durante este período cultural e político do país o racismo não foi apenas uma reação à igualdade legal entre os cidadãos formais (que com abolição tomavam o negro cidadão), mas também um modo como as elites intelectuais, principalmente nordestinas, reagirem as desigualdades regionais crescentes entre sul e norte do país (GUIMARÃES, 2004).

É nesse contexto de apogeu das teorias raciológicas no Brasil que a identidade nacional é forjada no início do século XX. A geração de 1870 foi responsável pela difusão do racismo moderno, que está inscrito na ideia de que as desigualdades dos seres humanos estão fundadas nas diferenças biológicas, no Brasil, porém com seus próprios argumentos subsidiando assim uma doutrina política.

Já em meados da década de 30, com o desenvolvimento industrial e a consolidação do estado-nação brasileiro, uma identidade baseada na inferioridade racial cada vez mais perdia espaço. Foi nesse contexto que surgiu o paradigma culturalista, subsidiado principalmente pelas teorias de Gilberto Freyre (2003), que tornava a miscigenação algo positivo e principalmente caro à identidade nacional elevando o que antes eram elementos da cultura negra a elementos da cultura nacional.

Esse conjunto de fatores teve como consequência, ao longo do século XX, a propagação (interna e externa) do mito da democracia racial brasileira. Ou seja, o país passa a ser visto como uma nação marcada pela igualdade de oportunidades e relações raciais amistosas.

Produção sintomática desse período é o livro *Casa Grande & Senzala* (2003) de Gilberto Freyre. O pernambucano produz um ensaio sobre a formação nacional, e também sobre a identidade nacional, de modo a entender o Brasil como uma nação mestiça composta por elementos africanos, portugueses e indígenas.

Ao evidenciar que o negro nos aparece deformado pela escravidão, Freyre condenava o abuso de uma raça por outra. A autenticidade de sua teoria reside na compreensão da população negra e mestiça como um componente da sociedade nacional e não mais uma patologia. A experiência brasileira como um processo formado por aspectos positivos e negativos e não apenas como um desvio do modelo europeu.

O desenvolvimento do mito das três raças a partir desse período tornou a ideologia da mestiçagem o senso comum. (ORTIZ, 1994). O país passa a ser ver como resultado da combinação de três culturas distintas e a celebrar a autenticidade da sua formação. O futebol e o carnaval, antes vistos como atividades de negros e mestiços, se tornam símbolos da cultura nacional.

Até aqui destacamos o modo como a intelectualidade brasileira, majoritariamente branca, refletiu sobre a relação entre raça e identidade no Brasil. A partir da década de 1930, com a criação da Frente Negra Brasileira (FNB), a população negra passa a ter voz nesse debate.

A FNB foi expressão da capacidade de união e luta da “população de cor” na década de 1930. Para as lideranças frentenegrinas, a educação era o que hoje se designa bem inviolável. Além da integração e ascensão social do indivíduo na sociedade, ela possibilitaria a eliminação do preconceito e, no limite, garantiria as condições para o exercício da cidadania plena (DOMINGUES, 2008. p. 532).

Criada na cidade de São Paulo - SP, no ano de 1931, a FNB foi a maior e mais importante organização negra no cenário nacional pós-abolição (DOMINGUES, 2008). Tendo como objetivo a inclusão do negro na sociedade brasileira, a entidade se organizava em diversos departamentos (jurídico, médico, imprensa, publicidade, dramático, musical, esportivo e de instrução) oferecendo serviços que atendessem às demandas da população negra que não foram garantidas pelo Estado⁷.

Na década seguinte, em 1944, foi fundado no Rio de Janeiro o Teatro Experimental do Negro (TEN) por Abdias do Nascimento, Aguinaldo de Oliveira Camargo, Teodoro dos Santos, José Herbal e Tibério. O TEN nasceu num momento de redemocratização pós -Estado Novo e além das denúncias a respeito do preconceito racial no Brasil e as atividades artísticas, a organização tinha como objetivo a produção de uma arte que expressasse o negro enquanto povo, uma maioria excluída, e não uma elite negra (SANTIAGO JR, 2012). Além disso, o TEN teve um papel fundamental na afirmação de uma estética negra no Brasil.

Ao mesmo tempo o mito da democracia racial no Brasil toma o mundo e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), na década de 1950, financia uma pesquisa para investigar a dinâmica das relações raciais no país. Como resultado, o material produzido por uma gama de pesquisadores nessa mesma década foi o maior responsável por criar um paradigma político, que denunciou a situação periférica que os negros se encontravam na sociedade brasileira, fato há muito denunciado pelo movimento negro.

É importante notar que a noção de ideologia de uma democracia racial no Brasil foi forjada por intelectuais brancos, como Gilberto Freyre e Arthur Ramos, ao longo dos anos passou a ser mobilizada na luta antirracista de intelectuais negros (GUIMARÃES, 2008). A metodologia adotada por eles não se limitou ao contato com a classe média, se

⁷ Em 1936 a FNB tornou-se um partido político. No ano seguinte, com a instauração do Estado Novo por Getúlio Vargas, ela e os demais partidos foram extintos.

voltando também à periferia e as manifestações do ativismo negro da época. Ao perceber os disfarces do preconceito em respostas contraditórias os pesquisadores, dentre eles Florestan Fernandes (BASTIDE; FERNANDES, 1959) e Luis Costa Pinto (1953), alertaram a sociedade brasileira para a presença do preconceito racial. Criticando o ideal de democracia racial formulado por Freyre (2003) e apontando que o preconceito no Brasil assumia uma especificidade: uma forma eficiente, ainda que não declarada, expressa por meio de estereótipos, atitudes e construções sociais, fazendo com que se torne mais difícil a percepção dessa indiferença. Desse modo, o preconceito racial consistia num resquício do período pré-capitalista no Brasil. Uma prática colonial que tenderia a desaparecer com o desenvolvimento do capitalismo no Brasil através da revolução burguesa.

Para sociólogo Guerreiro Ramos o povo brasileiro é negro e não mestiço. Além disso, negros e brancos no Brasil partilham um contexto social marcado pela predominância do padrão estético europeu:

Existe uma patologia cultural que consiste, precisamente, sobretudo no campo da estética social, na adoção pelos indivíduos de determinada sociedade, de padrão estético exógeno, não induzido diretamente da circunstância natural e historicamente vivida. É, por exemplo, este fenômeno patológico o responsável pela ambivalência de certos nativos na avaliação estética. O desejo de ser branco afeta, fortemente, os nativos governados por europeus. [...] Ora, o Brasil, como sociedade europeizada, não escapa, quanto à estética social, à patologia coletiva acima descrita. O brasileiro, em geral, e, especialmente, o letrado, adere psicologicamente a um padrão estético europeu e vê os acidentes étnicos do país e a si próprio, do ponto de vista deste. Isto é verdade, tanto ao brasileiro de cor como ao claro. Este fato de nossa psicologia coletiva é, do ponto de vista da ciência social, de caráter patológico, exatamente porque traduz a adoção de critério artificial, estranho à vida, para a avaliação da beleza humana. Trata-se, aqui, de um caso de alienação que consiste em renunciar à indução de critérios locais ou regionais de julgamento do belo, por subserviência inconsciente a um prestígio exterior (RAMOS, 1954, p. 194-195).

A identidade dos indivíduos em sociedades colonizadas por países europeus estaria marcada por uma dimensão patológica que privilegia a branquitude. Neste caso, o racismo seria resultado de uma visão alienante imposta pelo colonialismo e reproduzida pela população.

A desigualdade racial no Brasil, na leitura de Hasenbalg (2005), se expressa tanto numa dimensão simbólica como material. Sendo assim, a opressão racial beneficia capitalistas brancos e brancos não capitalistas. Os primeiros por meio da (super) exploração do negro e os segundos através de benefícios indiretos como vantagens ao entrarem na ordem competitiva:

Os brancos aproveitaram-se e continuam a se aproveitar de melhores possibilidades de mobilidade social e de acesso diferencial a posições mais elevadas nas várias dimensões da estratificação social. Essas dimensões podem ser consideradas como incluindo elementos simbólicos, mas não menos concretos, tais como honra social, tratamento decente e equitativo, dignidade e o direito de autodeterminação (HASENBALG, 2005, p.122).

Neste sentido, a discriminação passa a ser vista não mais como um mero resquício do antigo regime e sim como uma prática racional e funcional. Um fenômeno moderno ativado pelas ameaças reais ou imaginárias feita pelos negros à estrutura de privilégios sociais dos brancos, ou seja, um produto das relações de dominação no contexto de uma sociedade de classes.

Os movimentos negros que surgiram na década de 70 tiveram papel importante na desconstrução da autoimagem nacional de cordialidade e solidariedade. Para seus representantes o Brasil é um país multirracial, onde uma minoria branca domina e explora uma maioria negra. Há uma reivindicação pela igualdade de direitos e cidadania, onde o negro é visto como povo brasileiro em oposição as elites dominantes. Além disso, o debate sobre a participação e a representação da população negra no meio cultural também integrou a agenda desses movimentos.

Nos anos 2000, o modo como as produções de cinema e televisão representam os negros e negras passou a ser questionado, assim como a desigualdade de oportunidades para profissionais negros no meio artístico. Há um entendimento de que essas representações estão relacionadas a forma como a população do país se vê.

A identidade nacional brasileira historicamente se relaciona com a ideologia do branqueamento. Se num primeiro momento a raça é lida a partir de uma perspectiva negativa, posteriormente a ideia de mestiçagem se torna o centro da questão. Porém, a (re) afirmação dessa identidade se dá num contexto de intensas mudanças e conflitos. A

globalização, a implementação de políticas afirmativas, diversificação do movimento negro fazem com que essa ideologia seja colocada em xeque.

A ideologia do branqueamento impactou a construção da identidade da população negra na medida em que coloca como padrão uma estética (e representações) mais próximas ao modelo europeu do que a realidade do país. No campo material essa ideologia afeta a distribuição de oportunidades de trabalho, como no caso do cinema, que apresenta um número reduzido de realizadores negros em comparação a realizadores brancos.

Segmentos do movimento negro atualmente utilizam o conceito de identidade negra para ir de encontro a uma ideologia da mestiçagem que dilui as experiências da população negra. Há um movimento, desde os anos 70, de valorização de uma estética negra e de afirmação da raça como elemento positivo, levantado por organizações que surgiram nessa época como o Grupo Palmares (Porto Alegre, 1981), a Sociedade Cultural Bloco Afro Ilê Aiyê (Salvador, 1974), Centro de Estudos Brasil-África (Rio de Janeiro, 1975), Centro de Cultura e Arte Negra (São Paulo, 1972) entre outros.

Até aqui podemos observar três principais aspectos presentes na construção de uma identidade nacional no Brasil. A ideologia do branqueamento que, como já foi dito, defendida por intelectuais no início do século XX no Brasil, estabelece a branquitude como valor universal. A criação de uma identidade mestiça que ultrapassou a esfera acadêmica e tornou-se parte do senso comum a partir de noção de democracia racial e a contribuição das três raças para a formação da nação e do povo brasileiro. E a valorização da noção de raça e identidade negra, afirmada pelo Movimento Negro.

A construção da identidade dos sujeitos em sociedades marcadas pela colonização envolve tensões raciais que afetam o modo como os sujeitos se veem. Para Frantz Fanon a população negra nessas sociedades não se vê a partir de sua vivência concreta e sim a partir de uma identidade construída socialmente pelo dominador (colonizador). Neste mesmo sentido, Guerreiro Ramos (1957) indicou o modo como a hegemonia da cultura ocidental europeia afetou as identidades dos povos que não pertenciam a esse continente. Os povos colonizados seriam marcados pelo desejo de ser branco, de se aproximar de uma estética branca e a opressão racial também se impõe à subjetividade dos sujeitos.

Considerando o racismo e o colonialismo como formas de ver o mundo e de se perceber/viver nele, Franz Fanon (2008) discute o racismo colocando em cena sua dimensão subjetiva. Nessa perspectiva, é fundamental para o autor perceber como os

negros constroem as imagens de si e as consequências disso ao longo de suas vidas, pois é na infância que o processo de compreensão do mundo se inicia.

O racismo segundo Fanon é uma dimensão da estrutura de uma sociedade e não como algo característico de um grupo específico. Tanto que o autor alerta para as abordagens que lidam com dimensões maniqueístas ao dizer que “o negro que quer embranquecer a raça é tão infeliz quanto aquele que prega ódio ao branco”. A sociedade colonial, continua o autor, é que institui processos de discriminação, pois somente quando o negro se encontra de frente com o Outro (branco) é que ele é se depara com processos de inferiorização de diversas ordens.

Assim, raça, de um ponto de vista moderno, não tem sentido antes da ideia de América, afirma o sociólogo Aníbal Quijano (2005). As identidades raciais que daí derivaram como índios, negros e mestiços pautou- e ainda pauta – as relações sociais no continente. Essas identidades por sua vez estavam associadas às hierarquias e papéis sociais resultantes da dominação colonial.

Essa articulação entre raça e capitalismo na criação do “novo mundo” é chamada por Quijano de colonialidade do poder, definida como um modelo de poder especificamente moderno que interliga a formação racial e o controle do trabalho, do Estado, e a produção de conhecimento.

Se a autoimagem da nação brasileira foi forjada a partir de um imaginário de branquitude, onde o normal (mesmo que desviante), é ser branco, qual o papel mídia na afirmação ou desconstrução desse ideal? De que modo as tensões raciais se relacionam com a produção de representações nos meios de comunicação?

O cinema é um meio de construção de representações que se desenvolveu nos primórdios do século XX. Uma instituição moderna que teve papel importante na construção das identidades e que se relaciona com as transformações políticas e sociais de seu tempo. Neste sentido, o debate sobre raça e identidade no Brasil pode ser compreendido a partir das tensões e transformações que ocorrem no campo do cinema nacional.

1.2. Mídia e racismo no Brasil

Os meios de comunicação possuem papel fundamental na formação do imaginário coletivo. Reconhecendo que as representações possuem um papel importante no que diz respeito a (re)criação de identidades, os estudos sobre mídia no Brasil destacam a negação da diversidade racial em veículos como a televisão, cinema e na mídia impressa. Nessa chave de compreensão, o racismo midiático se expressa na distância entre a identidade multirracial real da sociedade brasileira e a identidade virtual forjada pelas mídias (ARAÚJO, 2000; BORGES, BORGES, 2012).

Hirano (2013) identifica uma condição desigual entre os significados atribuídos à população branca e à população negra nos meios de comunicação no Brasil. Artistas brancos ou de pele clara, diz o autor, possuem uma posição privilegiada em relação aos negros, pois suas representações são exploradas de diferentes formas. Já as a população negra tem suas representações associadas a estereótipos raciais pré - estabelecidos.

Constata-se também que na mídia brasileira o modelo de ser humano exposto como representante universal dos homens são os indivíduos brancos. A branquitude como padrão de humanidade. A inclusão de negros nas obras não garante uma modificação substancial no que diz respeito aos discursos reproduzidos por essas mídias. No caso das telenovelas, por exemplo, a participação de atores negros durante muitos anos foi feita através de papéis secundários e pouco complexos (ARAÚJO, 2000).

Nos últimos anos, duas polêmicas relacionadas ao racismo no audiovisual ganharam destaque na mídia. A primeira se refere a um e-mail da empresa responsável pela seleção de elenco da série *3%* (Netflix), vazado em 2015, onde foi divulgado que a produtora estava à procura de atores negros e bonitos, mesmo sabendo “das dificuldades de encontrar um profissional com ambas as qualidades”. Já em 2018, a telenovela *Segundo Sol* (Rede Globo) recebeu diversas críticas em relação ao elenco escalado. A trama, que se passava na Bahia (estado com a maior população de negros do país), tinha protagonistas e um elenco majoritariamente branco.

Pensar a reprodução do racismo a partir da produção de filmes implica no reconhecimento da importância das imagens e discursos na construção ou afirmação de opiniões e percepções sobre a sociedade e sobre grupos sociais. A crença na inferioridade do Outro, afirma o sociólogo Van Dijk (2006), é o que legitima a discriminação e a crença de que este outro possui menos direitos. Reconhecendo que a discriminação e o

preconceito são aprendidos socialmente, e não algo inato a grupos/indivíduos, ele ressalta o papel do discurso nesse processo de aprendizagem.

Assim, os discursos e as representações sociais⁸ (BECKER, 2009) constituem importantes meios de criação e reprodução de imagens e opiniões no imaginário nacional. O conceito de comunidades organizacionais de Becker e, por conseguinte sua definição de produtores e usuários, no fornece mais um caminho no reconhecimento das tensões entre produção de representações e suas interpretações.

Em resumo, o trabalho de fazer representações é dividido entre produtores e usuários. O trabalho que os produtores fazem está lá para que os usuários o utilizem. O que os produtores não fazem, os usuários devem fazer. É possível que nem todos eles saibam o bastante para fazer o que os produtores desejam e demandam, podem saber como fazê-lo, mas não conscientemente, ou podem fazê-lo de uma maneira diferente. Quando o fazem à sua própria maneira, podem de fato produzir resultados diferentes do que os produtores tinham em mente. Diferentes mundos de feitura de representação dividem o trabalho de modos muito diferentes (BECKER, 2009, p.77).

Há uma clara distinção entre o grupo composto por produtores das representações (profissionais de cinema que o tem como meio de vida) e o grupo de pessoas que consomem e interpretam esse trabalho por diversão ou informação (BECKER, 2009, p.72), pois o público em geral compreende os códigos utilizados, não seu modo de produção. A interpretação das representações, segundo Becker, só ocorre quando a linguagem de determinada forma de representação é aprendida pelos usuários por repetição constante. Ou seja, tudo depende da forma como aprendemos e dos códigos que estamos acostumados e treinados desde a infância. A representação social também sofre transformações no percurso entre produtores e usuários:

Em alguns mundos a representação logo deixa o mundo “interno” dos produtores, especialistas e conhecedores e penetra mundos leigos, nos quais aquilo que os usuários fazem dos objetos pode ser consideravelmente diferente do que os produtores pretendiam. Estes tentam controlar o que os usuários fazem de suas representações, introduzindo nelas restrições que limitam os usos e

⁸ Nos termos de Howard Becker (2009), o próprio discurso consiste numa forma de representação.

interpretações possíveis por parte dos observadores. Mas os autores frequentemente passam pela estranha experiência de ouvir os leitores explicarem que sua obra significa algo que eles se esforçaram enormemente para impedir que significasse (BECKER, 2009, p.31).

O conteúdo da representação é resultado das escolhas de seu produtor. Desse modo, tanto Becker como Van Dijk entendem que a representação/discurso é algo que alguém nos conta sobre algum aspecto da vida social.

Para Van Dijk (2006) artigos científicos, jornais, revistas, filmes, programas televisão, livros, e debates políticos são discursos que afetam diretamente a vida social. No entanto, esses discursos – ou representações sociais, nos termos de Dijk – são controlados por elites. O racismo discursivo das elites, diz o autor, não são apenas palavras e ideias, mas sim uma influente prática social que cede espaço para expressões concretas de desigualdade étnica e dominação nas diárias das minorias.

Assim, as representações negativas e estereotipadas dos *não-brancos* atendem diretamente aos interesses das elites dominantes por meio de processos sutis que vão de encontro a estigmatização e a construção de autoimagem negativa dos indivíduos e grupos não brancos.

O argumento aqui apresentado compreende as representações como discursos que atuam no imaginário social. No entanto, é preciso ressaltar os limites da leitura de Van Dijk ao relacionar a produção das representações como resultado da ação de uma elite branca. Há um certo maniqueísmo ao creditar imediatamente essas representações à essa elite, pois cada contexto social apresenta suas especificidades. A produção de discursos, quando compreendida a partir da noção de dominadores brancos e dominados negros, deixa de levar em conta as particularidades de cada realidade social assim como a capacidade de ação dos indivíduos.

Ou seja, apesar do racismo interferir nas representações produzidas pelos meios de comunicação, os realizadores também possuem uma dimensão de agência. São sujeitos que acionam os recursos que possuem para produzir os seus discursos.

Do ponto de vista da ideologia do branqueamento, as representações produzidas pelos meios de comunicação são marcadas pelo reforço de um imaginário onde os indivíduos brancos são o padrão. Essa condição não se limita aos produtos em si, telenovelas, filmes, reportagens de telejornais, e abrange também os produtores dessas representações. Os diretores, e sua distribuição racial, são, portanto, parte dessa equação.

As definições sobre o que é ser negro no Brasil, a criação de políticas públicas para população negra e as reivindicações de setores do movimento negro se relacionam com o modo como a população afro-brasileira é representada nas telas. O ideal de branquitude e de valorização de uma estética eurocêntrica, a narrativa de uma identidade mestiça do povo brasileiro e um ideal de negritude podem ser vistos em maior ou menor grau nos filmes.

Além disso, o próprio fazer cinema no Brasil é marcado pela questão racial do ponto de vista da autorrepresentação. O número de realizadores negros e negras é drasticamente menor do que o número de realizadoras e realizadores brancos. O levantamento feito pelo GEMAA em 2017, que considerou o número de diretores nos filmes nacionais de maior bilheteria entre 2002-2012, aponta 97% de diretores e diretoras de cor branca, 2% de cor preta ou parda e 1% de cor amarela.

Ainda que os meios de comunicação reforcem um imaginário eurocêntrico, compreendemos que os indivíduos também encontram meios para produzir representações. Realizadores negros e negras, a partir dos anos 1990, passaram a reivindicar a construção de um cinema negro que produzisse representações mais próximas da realidade brasileira. A definição do que é cinema negro no Brasil varia entre esses profissionais, na medida em que o contexto social e histórico em que produzem afetam questões próprias ao meio cinematográfico como estética, acesso a financiamento e condições de produção, por exemplo.

Ocorre que cinema negro se trata de um conceito em construção ou, antes, em disputa. Não apenas em função de seu caráter polissêmico, multivocal, aberto, com diferentes concepções formais e estilísticas, mas uma disputa em torno de como essa categoria analítica se conecta aos planos estético e político. Cinema negro: processo e devir. Além de nicho ou segmento específico, consiste num componente integrado ao amplo encadeamento estrutural da sétima arte. Ao mesmo tempo “dentro e fora” do cinema nacional. Daí sua conotação muitas vezes marginal, porque fundado na diferença. Uma produção que implica, obviamente, novos direcionamentos (no âmbito da distribuição, da exibição, do público e da crítica) e novas hermenêuticas de sentido à história tradicional do cinema brasileiro contemporâneo (CARVALHO; DOMINGUES, 2017, p.12).

As possibilidades de autorrepresentação e a construção de um cinema negro no Brasil, portanto, estão em constante transformação. Não podem ser compreendidas de forma dissociada da questão do racismo e do antirracismo no Brasil, pois se relacionam

mutuamente. Se o campo do cinema age na construção das identidades e no modo com a população se vê, ele também é afetado pelas políticas de Estado, pelas ações dos movimentos sociais e pelas transformações culturais ao longo dos anos.

Considerando a importância do papel do produtor das representações sociais na construção de discursos e visões de mundo abordaremos no próximo capítulo a participação do negro no cinema brasileiro, destacando a experiência de cineastas negros.

2 - DIRETORES NEGROS E A ATIVIDADE CINEMATOGRAFICA NO BRASIL

O cinema, desde sua gênese, esteve vinculado à construção de autoimagens nacionais e representações raciais. Um tipo de entretenimento que, assim como a educação escolar, colaborou com a edificação de identidades a partir de uma oposição a um *Outro* (CHARNEY, SCHWARTZ, 2004).

Ao mesmo tempo o cinema é uma atividade que surge junto com a vida moderna e a consolidação do capitalismo, seguindo leis do mercado (CARVALHO, 1999). Um filme, portanto, constitui uma mercadoria que para ser produzida exige não só mão de obra, mas um investimento inicial para que se possa adquirir equipamentos, reservar locações, contratar equipe, além do processo de finalização e distribuição.

Buscamos, através de uma perspectiva sociológica, investigar o fazer cinema levando em conta o contexto social, político e histórico de produção, bem como as formas de incentivo à realização de filmes. A produção de filmes comerciais, da concepção do argumento até sua distribuição (etapa final), envolve um conjunto de profissionais como diretor, roteirista, editor/montador, diretores de arte, atores, assistentes de direção entre outros. Neste sentido, é possível observar o cinema como um espaço social onde diversos profissionais estão inseridos e mobilizam diferentes tipos de recursos.

As etapas necessárias para realização de um filme variam de acordo com a quantidade de recursos financeiros à disposição, a visão de mundo de seus realizadores e o tempo disponível para produção. Em termos conceituais, no meio cinematográfico o chamado *cinema de autor* se refere às produções que investem numa visão de mundo e numa estética muito própria, vinculada as escolhas e preferências do realizador. Já em filmes organizados por grandes produtoras os aspectos artísticos e técnicos são escolhidos visando alcançar um maior número de espectadores (AUMONT, 1995; SANTANA, 2008). Um filme pode ser produzido articulando esses dois aspectos, a depender dos sujeitos envolvidos e da autonomia que o realizador tem sobre a obra.

No que diz respeito a realização em si, a partir de um argumento e de um roteiro é possível a captação de recursos para iniciar a pré-produção de um filme. As formas de captação de recursos no Brasil variaram ao longo do tempo. O incentivo do Estado foi fundamental para o desenvolvimento da atividade cinematográfica no Brasil através de órgãos como a Empresa Brasileira de Filmes S.A, a Embrafilme, criada em 1969 e extinta

em 1990, e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, fundada em 2011. Com o financiamento disponível (etapa geralmente realizada por produtores e diretores) a pré-produção se dá com a montagem de uma equipe de técnicos especializados como fotógrafos, cenógrafos, atores e etc. Após reuniões e o estabelecimento de um cronograma as gravações são iniciadas nos sets de filmagem (locações ou estúdios). A produção, portanto, é o momento em que o diretor põe na prática o projeto idealizado contando com profissionais que seguem sua orientação. Já a pós-produção consiste no momento posterior as filmagens onde o material gravado vai para o montador e para a finalização de imagem e som. Por fim, o último momento consiste na divulgação, distribuição e exibição do filme. Como é possível observar os filmes produzidos nesse sistema são produtos de uma imensa equipe e não apenas de um diretor, pois há uma série de elementos e disputas por trás do que é exposto na mídia comumente.

Na prática da atividade cinematográfica muitas vezes essas etapas acontecem de forma mais ou menos organizada, com mais ou menos membros. Interessa-nos aqui observar como essas funções se articulam em torno de um produto final. Como os sujeitos analisados neste trabalho agem nesses espaços e quais os meios que dispõem e mobilizam para realizar seus filmes.

O conceito de *campo* de Bourdieu (2000), ainda que não possa ser aplicado de modo completo ao espaço cinematográfico brasileiro, uma vez que este não possui uma estabilidade e contornos completamente estruturados e regulares (como ocorre em outros países, com indústrias cinematográficas fortes) nos pareceu valioso para pensar o cinema negro e seus realizadores. Ele possibilita compreender, com alguns limites, determinados aspectos do cinema produzido no Brasil. Os tipos de capitais que os diretores têm de arregimentar variam, e, como veremos adiante, são parte importante das estratégias que os realizadores analisados empregaram e empregam em suas trajetórias.

Para o Bourdieu, como se sabe, a sociedade é composta por espaços sociais que possuem regras próprias, denominados campos. Esses espaços possuem elementos que são valorizados e disputados pelos agentes que o permeiam, pois, cada campo desenvolve aquilo que é valorizado dentro dele: um capital. A distribuição de um determinado capital em seu respectivo campo não se dá de forma homogênea. Há uma intensa disputa interna em todos os tipos de campo, lutas entre diferentes agentes que ocupam diversas posições dentro desse espaço. O capital (um determinado recurso que é valorizado no campo) pode ser não só econômico como também social e cultural/intelectual, entre outros. O campo -

um espaço autônomo - possui uma lógica própria e suas regras internas regem sua dinâmica bem como a distribuição de capital entre seus agentes. No caso do cinema brasileiro há um contexto histórico de instabilidade, como mostraremos ao longo do capítulo, que dificultou o estabelecimento de regras e estruturas que caracterizam esse meio. Ao mesmo tempo, os agentes que atuam no cinema lançam mão de diversos tipos de capitais para realizar seus filmes.

O *capital econômico* abrange os bens econômicos, dinheiro, patrimônio e os fatores de produção. É reproduzido e ampliado através do uso de outros capitais e investimentos que possibilitam a duração desse capital econômico. Já o *capital social* refere-se as redes de relações sociais. Essas redes permitem que os indivíduos tenham acesso e compartilham determinados recursos e status. Pode se converter em capital cultural ou econômico. O *capital cultural*, por sua vez, pode se apresentar no estado incorporado, na forma objetivada ou de modo institucionalizado. O capital cultural incorporado diz respeito ao gosto e as referências culturais adquiridas através da vivência familiar e que influenciam na adaptação à escola e na educação dos indivíduos. No estado objetivado o capital cultural se apresenta na forma de bens culturais como livros, obras de artes. Para se apropriar desse tipo de capital é necessário capital econômico como também um capital cultural incorporado que possibilite compreender os códigos desses bens. Já o capital cultural institucionalizado refere-se aos diplomas escolares, os títulos acadêmicos.

Como indicado, a perspectiva de Bourdieu (2010) nos ajuda a perceber a produção cinematográfica como resultado de diversos atores sociais envolvidos, as dificuldades e questões muito específicas a esse espaço social e o modo como os agentes sociais fazem uso de um ou mais capitais.

Por outro lado, na atividade cinematográfica brasileira não há uma estrutura com leis e regras bem estabelecidas, tal qual a definição de campo bourdiesiana. A produção cinematográfica no Brasil é marcada por uma desigual distribuição de capital e relações de poder, mas que não possui autonomia em relação a outras esferas da sociedade, como será visto mais à frente.

Identificamos o cinema brasileiro, portanto, como um espaço social onde agentes fazem uso de determinados capitais e lidam com algumas questões em comum, como os processos de captação de recursos, por exemplo, durante a produção de filmes. Entretanto esse espaço se configura enquanto um espaço sem autonomia. A produção cinematográfica no Brasil é dependente em grande parte dos investimentos do Estado, não possui regras

fixas e oscila de acordo com os modelos políticos e econômicos vigentes (ORTIZ RAMOS, 1983; SIMIS. 2015).

O próprio ofício do cineasta no Brasil aponta para a plasticidade desse espaço social, pois não há um período estabelecido de modo geral para produção, um local específico para realização, muito menos uma estabilidade no que diz respeito a obtenção de recursos. O que ocorre, sobretudo, fora do espectro de grandes produtoras, como a Globo Filmes, por exemplo.

As possibilidades de financiamento, a relação entre produção de filmes, mercado e Estado e o debate sobre os rumos do cinema nacional, questões muito próprias ao meio do cinema, na prática também estão vinculadas a questões de raça, gênero e classe. Esses marcadores sociais afetam as chances de acesso ao fazer cinematográfico. A escolha do tema a ser abordado no filme e o capital simbólico associado ao nome do realizador, por exemplo, interferem no processo de captação de recursos.

A pesquisa *A Cara do Cinema Nacional (2012): Gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)*, realizada pelo GEMAA, teve como foco os agentes construtores da representação.

De abordagem quantitativa, o trabalho incidiu no levantamento de dados acerca da legislação existente para inclusão da população negra na produção audiovisual e de análise das distribuições de funções (direção, roteiro, atuação de acordo com as variáveis de gênero e cor) nos filmes nacionais de maior bilheteria durante dez anos (2002-2012)⁹.

O número de diretores do gênero masculino (83,3%) é muito superior ao feminino (13,7%). Em termos de cor, a diferença é ainda mais expressiva: diretores e diretoras de cor branca (97%), cor amarela (1%) e cor preta ou parda (2%). Já considerando as variáveis de cor e gênero juntas, observou-se:

⁹ Foram analisados os 20 filmes de maior bilheteria a cada ano (exceto documentários e filmes infantis), totalizando 218 longas-metragens.

Tabela 1 – Gênero feminino e cor no cinema brasileiro

Gênero Feminino	Porcentagem de diretoras
Gênero feminino e cor preta	0%
Gênero feminino e cor parda	0%
Gênero feminino e cor branca	13%
Gênero feminino e cor amarela	1%

Fonte: Adaptado de CANDIDO et al. (2014)

Tabela 2 – Gênero masculino e cor no cinema brasileiro

Gênero Masculino	Porcentagem de diretores
Gênero masculino e cor preta	1%
	1%
Gênero masculino e cor parda	
Gênero masculino e cor branca	84%
Gênero masculino e cor amarela	0%

Fonte: Adaptado de CANDIDO et al. (2014)

Os resultados alcançados reforçam a constatação da predominância de indivíduos brancos, de elite, e do gênero masculino nos âmbitos da direção, roteirização e atuação no cinema comercial brasileiro. E que, apesar das transformações tecnológicas ocorridas neste período, o número de diretores negros no cinema comercial (e de maior circulação nacional) é muito reduzido, sobretudo no caso das mulheres. Assim, o aumento do número de diretoras negras a partir dos anos 2000 também não foi garantia de inclusão, pois são elas que se encontram mais excluídas do circuito de produção comercial.

Acreditamos que pensar a trajetória profissional de diretores negros no Brasil envolve reconhecer os aspectos que marcam o espaço cinematográfico nacional e como a

questão racial se apresentou durante o desenvolvimento dessa atividade. Desse modo, este capítulo apresenta um balanço histórico sobre profissionais negros (as) na direção de filmes, o papel do Estado no incentivo à produção cinematográfica do país e como essas questões se relacionam atualmente.

2.1. Os primeiros anos

Ao longo da história o Estado brasileiro tem atuado na regulação e no fomento às atividades de cinema no país, sendo 1932 o ano de criação da primeira lei federal de proteção ao cinema brasileiro. De lá pra cá o Estado e a produção cinematográfica estiveram relacionados de diferentes formas, permanecendo o Estado como principal meio para garantir a produção de filmes. Como já destacado por Carvalho (1999) a relação entre cinema e Estado não resulta apenas no reconhecimento da atividade cinematográfica através da legislação. Também implica disputas e propostas sobre como retratar o país a partir de diferentes ideologias.

No Brasil, a partir da década de 50, Cinema e Estado desenvolveram relações crescentes no sentido da criação de órgãos e legislações específicas voltados a atividade cinematográfica. De uma situação de quase abandono até o reconhecimento estatal, traduzido na legislação, o cinema brasileiro do período refletiu e dialogou abertamente com as demandas sociais e políticas, influenciado pelas diversas formas que tomou a ideologia nacionalista. Percorrendo uma trajetória na qual criou e disputou propostas, reorientando-as em seguida, o cinema foi palco de embates ideológicos e de concepções sobre o Brasil (CARVALHO, 1990, p.25).

Entre 1908 e 1930 o cinema brasileiro realizou os chamados “ciclos regionais de produção”, como o Ciclo de Campinas -SP (1910 – 1920), o Ciclo Mineiro (1920) e o Ciclo de Cinema do Recife (1923 - 1931). Pioneiros na atividade cinematográfica produziram de forma isolada, com a ausência de normas que regulassem, protegessem e incentivassem a produção e o consumo do cinema no país. Ao mesmo tempo também enfrentaram a forte concorrência com os filmes sonoros norte-americanos (BERNARDET, 1979).

Esse período inicial do cinema brasileiro, da *Belle Époque* (1896- 1912) e da Cinédia (Anos 20), é marcado pela difusão, no plano acadêmico, das teorias raciológicas de Nina Rodrigues e Sílvio Romero, que, como já indicado, eram utilizadas para pensar os destinos do Brasil. A nação, após o fim da escravidão e a fundação de um Estado republicano, reflete sobre sua autoimagem, suas potencialidades e seus mitos de origem.

As representações do negro neste período, de um cinema silencioso, foram escritas, produzidas e dirigidas por brancos (CARVALHO, 2003, p. 177). O negro aparece em poucos filmes e na maioria das vezes sem função dramática

Grandes narrativas indianistas da literatura ganharam diversas adaptações no cinema nacional. O primeiro ator negro a participar de um filme de ficção foi o palhaço Benjamin de Oliveira. (STAM, 2008). Em *Os Guaranis* (1908), filmagem de Antônio Leal de uma pantomima circense, baseada na obra homônima de José de Alencar, Oliveira interpretou o índio Peri e, apesar da participação, temas e personagens afro-brasileiros eram escassos nessas produções. Nos últimos anos desse período o movimento modernista começava a ganhar espaço, vendo a formação nacional a partir de uma perspectiva multicultural.

2.2. Nacionalismo e o Cinema nos anos 30/40

A partir dos anos 30 o nacionalismo e a defesa da indústria nacional tornaram-se a tônica dominante do Estado (RAMOS, 1990). A atividade cinematográfica também passou a receber intervenção estatal e, em 1932, foi criada a Lei da Obrigatoriedade da Exibição de Filmes Nacionais. No mesmo ano, o então Presidente da República Getúlio Vargas cria a Taxa Cinematográfica e o serviço de censura de filmes¹⁰. Aqui é possível observar uma tentativa de dar estabilidade ao meio cinematográfico a partir do Estado. No entanto, o controle do campo cultural realizado pelo Governo Vargas não constituiu uma medida que assegurasse à indústria cinematográfica uma relativa autonomia dos recursos do Estado.

As produções da época em grande parte também foram marcadas pelo nacionalismo, celebrando a mestiçagem e símbolos nacionais. A partir dessa década personagens e o cotidiano da população negra passaram a ser cada vez mais representados

¹⁰ Decreto nº 21.240 de 4 de abril de 1932, que sancionava um conjunto de normas a respeito do cinema nacional, como a obrigatoriedade de um filme educativo em cada grupo de obras em cartaz nas salas de exibição. Essa política garantiu a produção de diversos filmes, porém muitas dessas produções foram realizadas como mecanismo de propaganda do governo Vargas.

nas telas dos cinemas através de tipos como o sambista, o trabalhador, o malandro do morro, o favelado, o explorador ou o jogador de futebol.

Os anos 1930 testemunhara também a transformação de práticas “étnicas” - samba, carnaval e capoeira- em símbolos nacionais. Foi nesse período que o indianismo romântico do século XIX e o indianismo crítico dos modernistas do século XX cederam lugar a uma visão que insistia mais na influência da cultura afro-brasileira. E, se o cinema brasileiro do período mudo era simbolicamente “branco”, o cinema das décadas seguintes pode ser chamado de “moreno”, ou mesmo de “mulato” (STAM, 2008, p.127).

As comédias produzidas no eixo Rio-São Paulo, as *Chanchadas*, se tornaram o centro da produção nacional. Alcançando um grande público, a Atlântida Cinematográfica foi a maior produtora do gênero no período. Apresentando temas populares e personagens trabalhadores da cidade e do campo, esses filmes dialogavam com a população mais pobre e a classe média baixa dos centros urbanos. Ao mesmo tempo, essas produções eram bastante rechaçadas pela crítica, que indicava o tratamento das temáticas populares de forma pejorativa (CARVALHO, 2005).

Com a consolidação da Chanchada enquanto gênero consagrado pelo público houve uma relativa abertura de espaço para atores negros no cinema. Com destaque para Grande Otelo, que junto a Oscarito ganhou projeção nacional em diversas comédias.

Figura 1 - Grande Otelo, Oscarito e Julie Bardot em cena no filme *Matar ou Correr* (Carlos Manga, 1954)



Fonte: Cinemateca Brasileira

As tensões geradas entre a desigualdade de oportunidades para profissionais negros e o ideal de igualdade entre as raças que pautava a identidade nacional, também se fizeram presentes no cinema e na construção de suas representações:

Se a cor da pele é a principal variável que limita a inserção de atores negros nos filmes, isso não significa que outras características, como estatura, o formato do nariz, os lábios e a textura do cabelo, bem como os significados associados a elas, não contam para diminuir ou aumentar as chances oferecidas a esses atores para quebrar a barreira de cor existente no meio cinematográfico. O lugar de destaque alcançado por Grande Otelo nas décadas de 1940 e 1950 ganha maior inteligibilidade se compreendermos que sua estatura e feição facial traduziam a exata medida e perspectiva que se esperava dos negros. Tal representação era bem diferente daquela experimentada no Cinema Novo, corporificada por Antonio Pitanga e Zózimo Bulbul – ambos os atores negros, altos, com fisionomia de adultos e considerados socialmente belos, que representaram uma masculinidade diversa daquela de Grande Otelo (HIRANO, 2013, p.20).

Apesar das barreiras raciais e dos papéis estereotipados reservados aos atores negros nessa época, é possível observar uma disputa pela representação e o improviso como meio de estratégia de enfrentamento a esses limites. Como afirma Carvalho (2005):

Nos créditos iniciais dos filmes, o nome de Otelo sempre vinha depois do de Oscarito, além de seu salário ser menor que o do parceiro. Essa situação incomodava Otelo, que se queixava do *status* subordinado dos seus personagens em relação aos do parceiro branco, segundo ele uma forma de racismo. Otelo se recusava em ser escada para as cenas cômicas do amigo e, em alguns filmes, passou a improvisar em cima do roteiro, numa disputa aberta pela representação (CARVALHO, 2005, p. 74).

Essas disputas no interior do meio cinematográfico, no que se refere a questão racial, são de várias ordens: representação nas telas, acesso a certas posições no campo cinematográfico, controle de suas produções, possibilidades de financiamento etc.

Na década de 1940 o Estado mantém sua atuação na atividade cinematográfica ao incentivar o intercâmbio de filmes entre países latino-americanos¹¹. Além disso, cria a lei de incentivo à aquisição de equipamentos cinematográficos que concedia isenção de direitos e taxas aduaneiras para importação de material destinado a produção de filmes¹².

As comédias da Chanchada tinham apelo junto ao público por suas temáticas populares. Se por um lado esses filmes abriram espaço para atores negros, por outro reproduziram desigualdades no tratamento dados aos profissionais brancos e negros. Foi no interior dessas produções que despontou o primeiro diretor negro que se tem registro no Brasil, o carioca **José Cajado Filho**. Trabalhando em mais de quarenta produções, sendo colaborador dos principais diretores das Chanchadas foi um profissional de diversas facetas: cenógrafo em filmes como *Poeira das Estrelas* (1948), *Amei um Bicheiro* (1952), *Matar ou Correr* (1954) e *O Boca de Ouro* (1963) e roteirista em *O Petróleo é Nosso* (1954), *De vento em Popa* (1957), *Garotas e Samba* (1956), *O Homem de Esputinique* (1958). Como diretor realizou *Estou Aí* (1949), *Todos Por Um* (1949), *O Falso Detetive* (1950), *E o Espetáculo Continua* (1958) e *Aí Vem Alegria* (1959), todos eles até hoje desaparecidos (RODRIGUES, 2001).

¹¹ Decreto nº 5.377 de 27 de março de 1940 e o Decreto nº 5.375 de 28 de março de 1940.

¹² Decreto Lei nº 790/1949.

Figura 2 – Roberto Mirilly (câmera), Cajado Filho (sentado), A.P. Castro e Celeste Aída no set de *Estou Aí* (1949, Cajado Filho)



Fonte: Cajado Filho ... (2018)

João Carlos Rodrigues (2001) se debruçou sobre os roteiros escritos por Cajado Filho para outros realizadores no intuito de encontrar elementos que indiquem uma conscientização racial em sua obra. Reconhecendo a fragilidade desse tipo de levantamento, Noel dos Santos Carvalho (2005) realiza uma descrição geral sobre essas histórias a partir de catálogos e estudos sobre a Chanchada, bem como a atuação profissional do cineasta. A ausência desses filmes impede uma análise consistente sobre as temáticas abordadas e sobre como o fato de ser negro poderia tê-lo influenciado em suas escolhas como diretor. Não obstante, ao resgatar um depoimento do diretor Carlos Manga – que trabalhou com Cajado Filho em algumas chanchadas, Carvalho (2005) apresenta indícios de como essa questão se apresentou:

Era um sujeito difícil, ressentido, mas o seu ressentimento tinha uma razão de ser. Cajado foi uma eterna vítima do preconceito racial. Não o deixaram entrar na Escola de Belas-Artes, embora ele tivesse tirado o primeiro prêmio num concurso de artes plásticas patrocinado por ela. Nós, os brancos da Atlântida, tínhamos destaque; ele, não. E, no entanto, todos nós- eu, o Macedo, o Burle, o (Roberto) Farias – nos fizemos à custa do imenso talento dele. Ele sabia fazer de

tudo: cenário, argumento, roteiro, criar gags, dirigir. Para mim, Cajado é quem foi o verdadeiro pai da chanchada (AUGUSTO, 2001, p.132 apud CARVALHO, 2005, p.95).

Essa balança desigual também pode ser observada em outras dimensões do meio artístico. A história do samba, por exemplo, apresenta uma dinâmica semelhante à ocorrida no cinema neste período. Apesar de grandes sucessos da música serem de autoria de compositores negros, o sucesso, a exposição e muitas vezes o próprio crédito das canções estavam em grande parte destinados aos cantores e intérpretes de pele clara¹³, ainda que Stam considere a música a dimensão mais negra da cultura brasileira (STAM, 2008).

2.3. Disputas ideológicas no cinema dos anos 50/60

As transformações advindas com a redemocratização do Brasil - o processo de modernização do país, a aceleração da urbanização, o êxodo rural e a ascensão da classe média – nos anos 50, influenciaram diretamente o cinema nacional. Com a implantação de grandes estúdios o mercado cinematográfico se fortaleceu e, em termos de produção, duas posições nacionalistas se destacaram neste período: uma representada pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que visava a uma afirmação internacional do cinema brasileiro, por meio da combinação entre código narrativo hollywoodiano com elementos locais; e uma outra, representada pelos cineastas nacionalistas de esquerda como Nelson Pereira dos Santos e Alex Viany, por exemplo, que viam nessas produções o fortalecimento de um cinema brasileiro que pouco retratava a cultura e a realidade de seu tempo.

As perspectivas nacionalistas eram debatidas nos congressos de cinema¹⁴ e tiveram um papel fundamental na elaboração de reflexões acerca de uma política cinematográfica que tivesse o Estado como regulador. Além disso, a atividade cinematográfica passou a ser objeto de análise da Comissão Federal de Cinema, criada em 1956 e do Grupo de Estudos

¹³ O filme *Rio 40, Graus* (1955), do diretor Nelson Pereira dos Santos, apresenta como história central a ausência de reconhecimento e as barreiras sociais enfrentadas por um compositor negro, interpretado por Grande Otelo.

¹⁴ I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro - Rio de Janeiro, em 1952 e II Congresso do Cinema Brasileiro - São Paulo, 1953.

da Indústria Cinematográfica (GEIC)¹⁵. Criado em 1958, o GEIC não tinha poder executivo, mas solicitava uma legislação protecionista para o cinema. (CARVALHO, 1999).

Nesse período, em que o nacionalismo se apresentava no cinema sob essas duas vertentes, e com uma maior exigência por parte dos cineastas para que Estado assegurasse o cinema nacional, o carioca **Haroldo Costa** dirigiu o longa-metragem *Pista de Grama / Um Desconhecido bate à porta* (1958)¹⁶.

Figura 3 – Diretor Haroldo Costa



Fonte: Memória Globo

Aos 18 anos Costa aproximou-se do TEN e acabou protagonizando o espetáculo teatral *Orfeu da Conceição*¹⁷. Fundado em 1944, no Rio de Janeiro, foi de extrema importância na formação de atores que trabalhariam como diretores anos depois (NASCIMENTO, 2004; LIMA, 2010). Com a abertura política, resultado do fim do Estado novo, os anos 40 também são um período de reorganização do ativismo negro no Brasil. Apesar da internacionalização da imagem do Brasil como paraíso racial, organizações como a Associação dos Negros Brasileiros (ANB) e o TEN são fundadas em torno do

¹⁵ Antes disso, em 1955 foi criada uma comissão municipal em São Paulo para analisar e estudar o cinema brasileiro.

¹⁶ Título dado ao filme em sua estreia em São Paulo.

¹⁷ Escrito por Vinicius de Moraes o espetáculo estreou em 25 de janeiro de 1956 no Teatro Nacional do Rio de Janeiro com músicas de Tom Jobim e cenários de Oscar Niemeyer, sendo protagonizado por Haroldo Costa, Lea Garcia e Dirce Paiva.

reconhecimento da discriminação e das denúncias de preconceito racial (NASCIMENTO, 2004). Há um desejo de efetivação da democracia racial.

Além de questionar as representações artísticas estereotipadas que predominavam na cena cultural, em especial o *blackface*, também realizava concursos de beleza, eventos, sessões de terapia, entre outras ações, visando recuperar a autoestima da população negra. O TEN utilizou-se da concepção de democracia racial para assegurar direitos políticos para os negros no Brasil, recuperou a ideia de segunda abolição, oriunda dos anos 30, na Convenção Nacional do Negro Brasileiro (CARVALHO, 2005). A organização teve um papel fundamental no reconhecimento de que as representações hegemônicas não contemplavam a população negra, assim como na produção de novas formas de representação, neste caso teatral.

Em 1949, Haroldo Costa fundou junto a José Medeiros, Wanderley Batista, Natalino Dionísio e Ahilton Conceição o *Grupo dos Novos*, um grupo de teatro que posteriormente se chamaria *Brasiliense* e viajaria em turnê com seus espetáculos pela América Latina e Europa. Além do teatro, Costa trabalhou como jornalista e diretor (principalmente de televisão). Escreveu livros sobre a história do samba e do carnaval carioca¹⁸ e sobre a experiência de ser negro no Brasil¹⁹ (CARVALHO, 2005).

Convidado para trabalhar no roteiro de um filme produzido por Wilson Nascimento, Haroldo Costa ingressou no projeto e, devido a questões de produção, tornou-se diretor da obra. Carvalho (2005) afirma que *Pista de Grama* “não apresenta qualquer novidade em termos de reflexão crítica sobre o papel dos personagens negros (CARVALHO, 2005, p.100)”, chegando inclusive a se tornar tão convencional quanto à maioria dos filmes produzidos na época. A entrevista realizada com o diretor é elucidativa:

No meu filme a questão racial aparece e aparece mal. Porque dentro da ideologia ou do formato de cinema que se fazia na época e que era o que eu via, no meu filme a única personagem negra é a empregada. E isso é uma coisa que eu hoje abomino, que dizer... Foi a Lea que fez a empregada. Uma empregada negra, você vê? Mas era a ideologia da época e era o que eu via na época. É por isso que hoje eu não condeno muita gente... Naquele momento era normal, todos os filmes que eu via, da Atlântida ou fora da Atlântida, a empregada era negra. Então eu botei a negra mais bonita que eu encontrei na época, e que era a Lea

¹⁸ *Salgueiro, academia de samba* (1984); *Na cadência do samba* (2000); *Cem anos de carnaval no Rio de Janeiro* (2001) e *As escolas de Lan* (2002); *Salgueiro – 50 anos de glória* (2003); *Ernesto Nazareth - Pioneiro do Brasil* (2005).

¹⁹ *Fala Crioulo* (1982).

Garcia, no papel de empregada. Hoje eu me penitencio, faço minha mea-culpa (sic). Não foi legal. Eu podia ter feito de outra maneira, podia ter feito um personagem negro, sei lá (CARVALHO, 2005, p.101).

Cajado Filho e Haroldo Costa dirigiram seus filmes nos anos áureos das Chanchadas da Atlântida e das produções da Vera Cruz, e tinham como espectro um meio cinematográfico inspirado nos sucessos hollywoodianos. Nas palavras de Carvalho (2005, p. 102): “Haroldo, como a maioria dos atores sociais, internalizou a norma como natureza. Nessas condições o tratamento dado aos personagens negros dificilmente seria outro”.

É possível observar dimensões de uma disputa racial no cinema brasileiro tanto no que tange à representação, atores e atrizes negras em busca de mais espaço, mas também como também aquela realizada por diretores negros, em sua busca por ocupar esse espaço, o da direção, como fizeram Cajado Filho e Haroldo Costa, independente do compromisso automático que essa posição de direção teria com a tematização da questão racial.

As diferentes fontes que informaram essa pesquisa revelam um conjunto de dificuldades enfrentadas pelos diretores negros. Os poucos relatos, encontrados em entrevistas desses realizadores ou de outros profissionais que trabalharam com eles, informam as dificuldades para ocupar a posição de direção. Alguns trabalharam em diversas funções, colaborando num extenso número de filmes, outros já ocuparam posições marginais neste campo.

Um olhar geral sobre os realizadores negros dos primórdios do cinema no Brasil até os dias atuais nos indica que esses podem ser compreendidos entre os que estabeleceram compromissos de tematização da questão racial como diretores e aqueles que não o fizeram, mas nem por isso informam menos sobre a dinâmica racial no cinema brasileiro.

Figura 4 - Cartaz do filme *Um Desconhecido Bate à Porta* (Haroldo Costa, 1958)



Fonte: Cinemateca Brasileira

Entre os anos 50 e 60 um grupo de cineastas descontentes com o processo de industrialização do cinema brasileiro passou a idealizar um cinema popular e engajado na luta anti-imperialista. Buscando construir representações autênticas do povo brasileiro, os realizadores que compunham a esquerda nacionalista deram início ao movimento *Cinema Novo*. Para além das críticas ao que vinha sendo feito, os cineastas dessa geração inovaram ao experimentarem novas técnicas de produção e apresentarem temáticas populares como a desigualdade social e o cotidiano da população negra em seus filmes. Parte desses diretores eram membros ou simpatizavam como Partido Comunista Brasileiro (PCB) e contavam com a colaboração de artistas populares como Zé Kéti e com diversos atores do TEN. Apresentando em suas histórias o que Carvalho (2005) chamou de negro/povo, categoria para explicar o modo como a população negra protagonizava os filmes.

Também foi neste período que ideia de um cinema negro no Brasil foi mencionada pela primeira vez pelo cineasta David Neves, ainda que o movimento não contasse com nenhum um diretor negro em seus quadros. O escrito *O Cinema de Assunto e Autor Negros no Brasil* de autoria de Neves (1968) foi apresentado em 1965 durante a V Resenha do Cinema Latino-Americano, realizado em Genova. O documento indicou a existência de um “cinema de assunto negro no Brasil” naquele período, expressando o lugar de destaque o negro ocupara nas produções cinemanovista.

Se nas produções da Chanchada Grande Otelo lutava para ter seu espaço e reconhecimento, nos filmes do Cinema Novo ele teve oportunidade de atuar em papéis mais consistentes e complexos. O nacionalismo do grupo cinemanovista, expresso na abordagem de temáticas populares e na disputa por espaço no mercado cinematográfico a partir de um ideal emancipador, possibilitou uma nova forma de representação da população negra nas telas do cinema. Os atores e futuramente diretores Zózimo Bulbul e Antonio Sampaio (Antonio Pitanga, alguns anos depois), por exemplo, protagonizaram filmes desse movimento. *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957), *Ganga Zumba* (Cacá Diegues, 1963) e *Barravento* (Glauber Rocha, 1961), por exemplo, apresentavam personagens negros em tipos populares envoltos em narrativas marcadas por uma forte crítica social.

Figura 5 – O negro nos filmes do Cinema Novo: Antonio Pitanga, Luiza Maranhão e Aldo Teixeira no filme *Barravento* (1961)



Fonte: Cinemateca Brasileira

As diferenças entre os diretores e demais agentes do espaço cinematográfico da época não se limitaram às diferentes formas de abordagem sobre a realidade brasileira nos filmes. As reivindicações pelo fortalecimento do cinema nacional se davam a partir de duas vertentes: os universalistas, que a partir do GEIC, criado em 1958, e o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), criado em 1961, idealizavam um cinema liberal e os nacionalistas, que através de uma perspectiva desenvolvimentista solicitavam a criação de uma legislação protecionista e uma indústria de cinema no Brasil que disputaria diretamente com o mercado estrangeiro (CARVALHO, 1999).

Em termos de legislação destacou-se, sob o governo de Jânio Quadros, a fundação do GEICINE com poder decisório e que criou uma legislação para o cinema nacional, porém que não atendia a todas as exigências do meio cinematográfico.

Com a efetuação do Golpe Militar, em 1964, a corrente nacionalista que se opunha ao regime militar perdeu espaço no que diz respeito a tomada de decisões sobre o cinema no Brasil. Em 1966 o governo criou o Instituto Nacional do Cinema, o INC, que assim como outros setores estatais, estava alinhado aos interesses estrangeiros. No contexto autoritário, assim como tinha acontecido no período Vargas, funcionaria mais como um mecanismo de controle do que de fomento as produções.

Diante da impossibilidade de criação de uma indústria nacional que assegurasse o projeto nacionalista e de realizar um cinema comercial sem auxílio do Estado esses cineastas, críticos da ditadura, acabaram por produzir estratégias que os permitam dialogar com o público (CARVALHO, 1999) e colocar em cena seu ideal crítico e de valorização da cultura nacional.

O projeto cinemanovista de um cinema revolucionário, pedagógico, correspondente no plano audiovisual a tomada do poder pelas classes populares, tornou se inviável após o Golpe Militar. O Cinema Novo, num primeiro momento, não quis participar do poder obtendo vantagens que possibilitassem a implantação de uma indústria cinematográfica como, por exemplo, desejavam os setores mais próximos ao governo. Tinham um projeto político em que almejavam ser a consciência crítica das classes populares que os conduziram ao poder (...) Não houve uma adesão do Cinema Novo ao projeto dos militares, houve sim uma dispersão do grupo e a reorientação, agora organizada, em função da nova conjuntura marcada pelos militares na política e pelo Tropicalismo no campo cultural (CARVALHO, 1999, p.36).

Assim, se por um lado o Cinema Novo colocou em cena um grande número de atores em narrativas complexas sobre a realidade brasileira, construindo nessa perspectiva um cinema negro, por outro os realizadores negros só iriam produzir um maior número de filmes a partir da década seguinte.

2.4. A Embrafilme e o cinema nos anos 70

Sob a vigência do Ato Institucional nº 5, que estabeleceu o início do período mais repressivo da ditadura militar no Brasil, foi a criada em 1968 a Embrafilme. Empresa de economia mista, 70% do capital social da empresa vinha da União e a parte restante vinha de entidades de direito público e privado.

A Embrafilme juntou-se ao INC na atividade de promover e distribuir os filmes brasileiros no exterior. A classe cinematográfica se indignou inicialmente com a criação de um órgão estatal voltado para o mercado externo e que deixava de lado o mercado nacional e as propostas do próprio meio cinematográfico. Com o passar dos primeiros anos e os primeiros financiamentos a empresa acabou por se reestruturar, passando a ter na diretoria pela primeira vez um membro do meio campo cinematográfico, o produtor/cineasta Roberto Farias²⁰, ao invés de um militar (AMÂNCIO, 2007, p.176).

A escolha de um diretor, articulada e aprovada pela classe cinematográfica, estreitou os vínculos entre cinema e Estado. Nacionalistas e industrialistas, que já estavam próximo ao governo, estabeleceram relações com a empresa. Com essas mudanças a Embrafilme passa a estar associada aos interesses dos diretores do Cinema novo.

Além da ampliação da Embrafilme, uma das primeiras medidas após a mudança de gestão foi a extinção no INC em 1975. Além disso foi criado o Conselho Nacional de Cinema (Concine) em 1976 e a criação da Fundação Centro Modelo de Cinema (Centro cine), ligado à cultura cinematográfica (pesquisa, memória, filmes técnicos, científicos e culturais etc.). Caberia a Embrafilme o papel de coproduzir, articular exibição e distribuição de filmes pelo país e o financiamento da indústria cinematográfica.

Tradicionalmente favorável ao cinema estrangeiro (cuja elasticidade de comercialização é bem mais ampla, minimizando os riscos financeiros e se

²⁰ Ocupou, entre 1974 e 1978, o cargo de Diretor Geral da Embrafilme.

beneficiando de uma favorável recepção ditada por uma política constante de dominação cultural), o setor exibidor rechaçava com veemência a intervenção estatal como instância reguladora do mercado e o arbítrio da exibição compulsória. Já o produtor, determinado a viabilizar o seu filme no mercado e defrontando-se com adversário histórico do porte do cinema americano, recorria à interferência do Estado como exigência para a continuidade de sua produção. É sabido que, quando os setores produtor e exibidor se aliam, as possibilidades de sucesso econômico se multiplicam (AMÂNCIO, 2007, p. 178).

Assim, com a Embrafilme colocando em prática as demandas solicitadas anteriormente, disponibilizando recursos, coproduzindo e distribuindo os filmes há um fortalecimento do mercado nacional.

Por outro lado, o Regime Militar, apoiado no mecanismo de censura, limitava em termos ideológicos a exibição de alguns filmes que entrassem em confronto com os posicionamentos do governo²¹. Ao mesmo tempo, a Embrafilme e o Concine, impulsionaram a indústria nacional, o que gerou condições para a produção de muitos filmes.

Apesar de um contexto de supressão das liberdades e de um governo autoritário, os anos 70 foi um período de intensa produção para o cinema brasileiro com temáticas negras, devido ao incentivo do Estado. Nesta década também que ocorre o de ressurgimento do movimento negro, que busca mobilizar a população para uma valorização da cultura negra através da arte e da estética. A população negra passou a ter ainda destaque no cinema, com filmes dedicados a temas afro-brasileiros e a emergência de diretores negros, entre eles: marcado por filmes como *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976), *Na Boca do Mundo* (Antonio Sampaio 1977), *A Deusa Negra* (Ola Balogun, 1978), *Compasso de Espera* (Antunes Filho, 1973). Por trás das câmeras despontam alguns profissionais negros na direção de filmes, como Odilon Lopez, Waldyr Onofre, Antonio Pitanga e Zózimo Bulbul. (STAM, 2008). É possível observar nesses filmes uma celebração afro-indígena em suas narrativas. Filmes dirigidos por cineastas brancos também abordaram questões como religião, cultura e história afro-brasileira. Esse também foi um período em que muitos atores se integraram a um cinema de expressão das vozes oprimidas (índios, gays,

²¹ Em 1979 a Embrafilme passou a ter um representante no Conselho Superior de Censura, criado em 22 de novembro de 1968, com base no modelo estadunidense de 1939, pela Lei nº 5.536 de 21 de novembro de 1968, a Lei da Censura.

mulheres, negros), não só atuando, mas também como realizadoras (es), como Antonio Pitanga e Zózimo Bulbul. Além disso, nessa década diretores negros como Odilon Lopez, Waldyr Onofre, por exemplo, exibiram seus filmes nas salas de cinema.

De origem humilde o mineiro **Odilon Albertinence Lopez** trabalhou de engraxate, cobrador de ônibus entre outras profissões até alcançar seus primeiros cargos em produtoras de cinema e de TV no Rio de Janeiro. Também trabalhou como ator, diretor, roteirista, cinegrafista e jornalista; e a carreira na televisão possibilitou o patrocínio para a realização de cursos de qualificação no exterior. Em 1970 - no Rio Grande do Sul, funda a produtora *Super Filmes* dando início às filmagens de seu primeiro e único longa-metragem: *Um é pouco, dois é bom* (1970), com a colaboração de Luís Fernando Veríssimo na produção dos diálogos. Lopez foi o primeiro diretor negro a ter controle total sobre a sua obra, como indica Carvalho (2015):

Ocupou as posições que definem o sentido da história. Escolheu a dedo os colaboradores além de conceber, produzir, dirigir e atuar. Antes dele apenas Cajado Filho e Haroldo Costa haviam dirigido filmes nos anos 1950. No entanto, nenhum deles assumiu as principais funções para a construção do sentido. Trabalharam quase sempre sob encomenda de produtores (CARVALHO, 2015, p.127).

Dividido em dois episódios (o segundo protagonizado por Odilon), *Um é pouco, dois é bom* retrata o cotidiano urbano de Porto Alegre. Apesar de ter personagens negros e um casal inter-racial, não há uma discussão direta sobre racismo no filme.

Já o carioca **Waldyr Couto Onofre** iniciou seus estudos em 1956 por correspondência. Já nos anos 60, dá início a sua carreira como ator, assistente de direção e diretor de elenco. Filho de pedreiro, estudou no Conservatório Nacional de Teatro e ingressou no Centro Popular de Cultura (CPC)²². Atuou em filmes do Cinema Novo, estabelecendo relações estreitas com o grupo. Em 1975 se lança como diretor e roteirista com a comédia *As aventuras amorosas de um padeiro*, tendo como produtor o cineasta

²² Os Centros de Populares de Cultura (CPCs) foram fundados pela União Nacional dos Estudantes-UNE. De acordo com Stam (2008), “Muitos dos membros originais do Cinema Novo eram ativistas dos CPCs, e muitos participaram de *Cinco Vezes Favela*. Os CPCs compunham-se, em grande parte, de estudantes radicais de classe média, que queriam usar a cultura popular para impedir a sociedade brasileira numa direção progressista. Subsidiado pelo Ministério da Educação e Cultura antes do golpe de 1964, os CPCs tentaram estabelecer uma conexão com as massas brasileiras por meio da apresentação de peças em fábricas e bairros operários, produzindo filmes e discos e participando dos programas de alfabetização baseados no método Paulo Freire (STAM, 2008, p. 278)”.

Nelson Pereira dos Santos, ganhando o Kikito, prêmio máximo, no Festival de Gramado de 1976. Nos anos 80 fundou uma agência de figuração voltada para atores negros e realizou alguns curtas-metragens, vindo a falecer em 2015.

Na análise de Robert Stam (2008) os filmes de Odilon Lopez e Waldyr Onofre apresentam uma relativa “normalização” da população negra por meio de personagens comuns, em contraposição a representações erotizadas, uma constante no cinema brasileiro:

Em *As Aventuras Amorosas*, a negritude é subordinada à categoria do suburbano, isto é, o membro da classe trabalhadora que, independentemente da cor, mora na Zona Norte do Rio de Janeiro. Em vez de uma erotização do povo negro, encontramos sua “normalização”. Assim, o filme consegue, em boa medida, apresentar o objetivo declarado do diretor de tratar os personagens negros simplesmente como pessoas comuns entre outras (STAM, 2008, p. 392).

Outro importante nome da história do cinema nacional é Antonio Luiz Sampaio, mais conhecido como **Antonio Pitanga**. Nascido em Salvador em 1939, atuou em clássicos do Cinema Novo como *Bahia de todos os Santos* (1960) e *Barravento* (1962); em *Ganga Zumba* (1963) e em filmes do Cinema Marginal²³. Adotou o nome de seu personagem à sua identidade profissional e dirigiu, em 1978, o longa-metragem *Na boca do mundo*, protagonizado por casal inter-racial e produzido pelo cineasta Carlos Diegues. O filme aborda a temática racial colocando em cena não só o racismo, mas também as tensões de classe no contexto dos afetos inter-raciais (MATOS, 2013).

²³ O Cinema Marginal foi um movimento cinematográfico brasileiro que teve origem no final dos anos 1960 e que até a década seguinte produziu diversas obras a partir de um baixo orçamento e que questionavam o modelo padrão de fazer filmes.

Figura 6 – Cartaz do filme Na Boca do Mundo (Antonio Pitanga, 1979)



Fonte: Cinemateca Brasileira

Pitanga também foi vereador na cidade do Rio de Janeiro por dois mandatos e consolidou sua carreira atuando em diversas produções da TV e do cinema. Atualmente é presidente da Ganga Zumba Produções, produtora que desenvolve conteúdo audiovisual e cultural para diversas plataformas. Em 2017 sua filha, a atriz Camila Pitanga, estreou na direção cinematográfica (compartilhada com Beto Brant) lançando o documentário sobre sua história, intitulado *Pitanga* (2017).

Outro diretor negro do período é **Olá Balogun**. No filme *A deusa negra* (1978), de argumento e roteiro de sua autoria, o realizador apresenta a história de um nigeriano – interpretado pelo ator Zózimo Bulbul - que vem ao Brasil à procura de seus familiares e conta com a ajuda de uma mãe-de-santo do candomblé. Com vários filmes em sua carreira Olá Balogun possui extensa filmografia na língua iorubá (RODRIGUES, 2001) e sua vinda ao Brasil nos anos 70 acarretou a primeira coprodução entre Brasil e Nigéria. Também trabalhando em diversas funções no meio cinematográfico, Joaquim Teodoro, o **Quim Negro**, escreveu o roteiro, dirigiu e atuou no curta *Um Criolo Brasileiro*, lançado em 1979, que tem como personagem principal um negro bem-sucedido (CARVALHO, 2005). Também dirigiu o curta-metragem *Recreação educativa do órfão: teatro na educação* (1977).

Outro integrante dessa geração de diretores negros que atuaram no Cinema Novo e que nos anos seguintes realizaram seus próprios filmes é Jorge da Silva, o **Zózimo Bulbul**, nascido no Rio de Janeiro em 1937 e falecido em 2013. Estudou pintura, desenho e

cenografia na Escola de Belas Artes, em 1956; trabalhou como ator, cenógrafo, assistente de montagem. Nos anos 60 militou no Partido Comunista do Brasil e integrou o CPC nos anos 60. Como diretor Bulbul dirigiu *Alma no Olho* (1973), *Artesanato do Samba* (1974, em codireção com Vera de Figueiredo), *Músicos brasileiros em Paris* (1976), *Dia de Alforria...?* (1981), *Pequena África* (2002) e o longa *Abolição* (1988). Toda sua obra foi voltada para a situação da população negra no Brasil.

O reconhecimento de sua identidade racial reverberou em ações políticas e culturais (inclusive na adoção do sobrenome Bulbul, de origem africana) como sua iniciativa em realizar encontros de cinema negro no Brasil e a fundação do Centro Afro Carioca de Cinema.

A importância de Zózimo Bulbul para o debate sobre o cinema negro no Brasil permanece até os dias atuais. Sua obra é constantemente citada pela nova geração de realizadores, que o indica como referência estética e política, como veremos adiante.

Figura 7 – Cineastas Zózimo Bulbul e Spike Lee



Fonte: Spike Lee (2012)

2.5. Cinema em crise: os anos 80/90

O cinema brasileiro nos anos 80 passou por uma crescente desmobilização. A crise econômica iniciada no final dos anos 70 e a falência do modelo de financiamento vigente

afetou diretamente a produção dos filmes. O diretor geral da Embrafilme passa novamente passa ser alguém de fora dos quadros da classe cinematográfica. As campanhas pela Anistia e pelas Diretas-Já, a mobilização da sociedade civil para o fim do regime militar, as acusações de corrupção e o aumento da inflação enfraqueciam o governo, que aos poucos foi diminuindo recursos para área. A Embrafilme também era acusada pelos cineastas e pela mídia de favoritismo e má gestão. O sistema produção implementado pela Embrafilme se enfraquece cada vez mais e o Concine assume um papel fundamental na condução da regulação e normatização das políticas públicas do cinema brasileiro (GATTI, 2005; MARSON, 2006).

Com a abertura democrática e o início de um novo governo José Sarney assume a Presidência da República e cria, em 1986, a Lei Sarney²⁴. Essa nova legislação permitiu, até 1990, abater do Imposto de Renda doações (100%), patrocínios (80%) e investimentos (50%) em cultura. Com isso os filmes da Embrafilme passaram a disputar recursos e patrocínio com outras artes para completar seus orçamentos. Dois anos depois é criada a Fundação do Cinema Brasileiro²⁵ voltada ao filme curto e documentário.

No que diz respeito aos profissionais negros atrás das câmeras, nesta década podem ser listados **Afrânio Vital**, **Paulo Veríssimo**, **Agenor Alves** e **Adélia Sampaio**. No Rio de Janeiro, Vital, que já havia trabalhado com assistente de direção do veterano Walter Hugo Khoury realiza alguns curtas e os longas-metragens de gênero erótico: *Os noivos* (1976), *Longa noite de prazer* (1983) e *Estranho jogo do sexo* (1983). Trabalhou nas áreas de argumento, roteiro e direção, além de ter se tornado professor de filosofia e bacharel em comunicação.

Também no Rio, o cineasta **Paulo Veríssimo** dirigiu o longa-metragem *Exu Piá, coração de Macunaíma* (1985), uma adaptação da obra de Mário de Andrade combinada com trechos da versão teatral de Antunes Filho (RODRIGUES, 2001). Anteriormente dirigiu *Os meninos do padre Bentinho*, um dos episódios do filme *Como vai, vai bem?* (1968) contudo, nunca conseguiu que fosse exibido em circuito nacional.

Em São Paulo **Agenor Alves**, produziu uma série de filmes, transitando entre o cinema erótico, policial e faroeste: *Tráfico de fêmeas* (1979), *Noite de orgia* (1980), *A volta de Jerônimo no sertão dos homens sem lei* (1981), *As prisioneiras da ilha do diabo* (1981), *A cafetina de meninas virgens* (1981), *Lídia e seu primeiro amante* (1984) e *Eu*

²⁴ Lei 7.505/86.

²⁵ Decreto N° 95.673, de 27 de Janeiro de 1988.

matei o rei da boca (1987). Exerceu também as funções de ator, roteirista na maioria de seus filmes. Não há tematização da questão racial.

A mineira Adélia Sampaio foi a primeira mulher negra de que se tem registro a dirigir um filme no Brasil. Se mudou para o Rio de Janeiro ainda na adolescência e iniciou sua carreira em 1969 na distribuidora Difilm, criada por membros do Cinema Novo.

O primeiro filme que dirigiu foi *Denúncia vazia* (1979). Nos anos seguintes os curtas *Adulto não brinca* (1980), *Agora um Deus dança em mim* (1981), *Na poeira das ruas* (1982), *Fugindo do passado* (1987) e *Amor maldito* (1984), este último seu primeiro longa-metragem.

Amor maldito também é reconhecido como o primeiro longa lésbico do cinema brasileiro. No entanto, o pioneirismo de Adélia Sampaio passou despercebido pela maioria das pesquisas e livros que abordam a participação do negro no cinema brasileiro. Atualmente, a diretora trabalha dando palestras e sua obra vem sendo resgatada por coletivos de jovens cineastas negras e negros.

Se os anos 80 abrigaram uma volumosa produção cinematográfica, abrindo espaço para novos realizadores negros, a crise iniciada nesta década se agrava, chegando ao seu ápice nos anos seguintes. Em 1990, o presidente eleito Fernando Collor de Melo eliminou o Ministério da Cultura (que foi integrado ao da Educação) e encerrou um conjunto de políticas culturais implementadas pelo Estado. A Embrafilme, responsável pelo financiamento, coprodução e distribuição dos filmes nacionais é extinta, bem como o CONCINE (órgão que fiscalizava a indústria e o mercado cinematográfico no Brasil bem como a obrigatoriedade de filmes nacionais). O cinema se reduz a uma atividade periférica e vai perdendo espaço para o cinema norte-americano.

A produção de filmes no Brasil, que alcançou mais de 100 títulos por ano na década de 1970, uma média de 80 filmes por ano na década 80, chega no início dos anos 90 a níveis bem mais reduzidos. Em 1992, por exemplo, apenas três filmes brasileiros foram lançados (MARSON, 2006, p. 14).

O descaso com o cinema, inclusive por parte do público, também esteve relacionado ao acesso a televisão e ao home vídeo, no entanto o fator principal sem dúvida foi o desmantelamento das agências financiadoras vinculadas ao Estado.

2.6. O Cinema da Retomada (1995 – 2002)

O chamado Cinema da Retomada não se refere a um movimento estético ou um projeto coletivo de cineastas e sim a um ciclo que surgiu graças as novas condições de produção (MARSON, 2006).

Num primeiro momento, ainda sob o impacto da dissolução da Embrafilme e da ausência de incentivo o campo do cinema apresentou alguns filmes realizados em coprodução internacional ou associados com emissoras de televisão, período em que os filmes, segundo Marson (2006), se afastavam o ideal de representação nacional popular e procuravam estéticas e conteúdos internacionais ou padrões narrativos de televisão.

Com a aprovação da Lei do Audiovisual em 1993²⁶, promulgada pelo então Presidente da República Itamar Franco e prevista para atuar durante dez anos, o Estado concebia incentivos fiscais às pessoas físicas e jurídicas que adquirissem títulos representativos de cotas de participação em obras cinematográficas. O cinema entra em um novo momento.

O fomento se dá a partir da isenção de impostos que o Estado concede às empresas que financiam obras cinematográficas. A decisão de qual projeto poderá se beneficiar da possibilidade de investimento das empresas é do Estado. Já o investimento final, ou seja, a escolha da obra/filme, fica na mão do setor empresarial. Além do abatimento de 100% na declaração do imposto de renda, os investidores têm outras vantagens garantidas pela lei: podem incluir outros valores como despesa operacional (o que na prática deixa o valor abatido do imposto muito maior do que o valor investido no projeto audiovisual escolhido) e podem vincular sua marca a obra (material de divulgação, créditos nos filmes).

Durante o governo de Fernando Henrique Cardoso (1995 – 2002), houve algumas alterações: o limite de captação por filme foi aplicado de R\$1,5 milhão para R\$3 milhões,

²⁶ De acordo com o site do Ministério da Cultura: “A Lei do Audiovisual, oficialmente Lei Federal 8.685/93, é uma lei brasileira de investimento na produção e coprodução de obras cinematográficas e audiovisuais e infraestrutura de produção e exibição. Concedendo incentivos fiscais às pessoas físicas e jurídicas que adquirem os chamados Certificados de Investimento Audiovisual, ou seja, títulos representativos de cotas de participação em obras cinematográficas, a Lei do Audiovisual permite que o investimento seja até 100% dedutível do Imposto de Renda (limitado a 4% do IR devido, para pessoas jurídicas) e o desembolso pode ser deduzido como despesa operacional excluindo o valor investido no Livro de Apuração do Lucro Real - LALUR reduzindo a base de cálculo do próprio IR e do adicional do IR.”.

o teto de investimentos foi elevado de 1% para 3% e a contrapartida do patrocinador foi reduzida de 40% para 20%. A Lei do Audiovisual teve um papel fundamental na reestruturação do cinema dos anos 90 e esse modelo de incentivo, que visou articular as produtoras dos filmes, o Estado e o setor privado, se manteve na década seguinte.

Com um novo mecanismo para captação de recursos inicia-se uma fase de intensa produção de filmes no Brasil. Um número maior de obras passa a ser exibido e sucessos como *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995) e *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) caem no gosto do público. Uma das principais características desse período é um discurso de diversidade e um ideal de cinema globalizado. Ou seja, um cinema que tem suas particularidades regionais/nacionais, mas dialoga em nível internacional (MARSON, 2006).

Também foi a partir da década de 90 que se firmou uma nova tendência no sentido de incluir atores negros nos filmes de ficção, que resultou nos anos 2000 na consolidação de um cenário cultural repleto de produções que colocariam a questão racial como tema principal. Realizadores como **Joelzito Araújo** e **Jeferson De** produziam seus primeiros filmes, no entanto a associação desses diretores como o cinema negro no Brasil só se consolidaria na década seguinte.

Assim, as mudanças que se operaram no período não estavam relacionadas somente às iniciativas internas do setor audiovisual. Várias evidências demonstravam um salto nas ações do movimento negro. A preocupação com os meios de comunicação era antiga e constante na agenda da militância afro-brasileira, que, em vários momentos, pautou nas instâncias do Estado e da sociedade civil a necessidade de diversidade racial na mídia, em geral, e da resignificação da imagem do negro, em particular. A compreensão de que apenas um esforço sistemático dos próprios afro-brasileiros no seio do audiovisual poderia garantir um futuro diferente levou a debates em torno das estratégias de pressão e inserção no setor. Nesse sentido, seminários, encontros e congressos do movimento negro foram convocados para discutir a temática, desdobrando-se em propostas de cotas raciais, representações na Justiça e mobilizações que até sensibilizaram parte da opinião pública (CARVALHO; DOMINGUES, 2017, p.4).

A chamada terceira fase do cinema de retomada (MARSON, 2006) é resultado de uma crise ocorrida entre o final de 1998 e início de 1999. O país entrava os efeitos da

recessão mundial devido à crise dos tigres asiáticos e uma alta na inflação. Nesse período a Rede Globo (de televisão) passou a se envolver na produção cinematográfica, dando origem a Globo Filmes²⁷.

No ano 2000 a classe cinematográfica realizou o III Congresso Brasileiro de Cinema ²⁸(CBC), reunindo diferentes setores do cinema. Associações entidades associadas a produtores de cinema industrial e do cinema cultural, como distribuidores e exibidores. (GATTI, 2005). O Relatório Final do III CBC propôs aumento do funcionamento da lei e algumas alterações que foram mais no sentido de consolidação da política do que de questionamento sobre sua eficácia e suas falhas.

É preciso lembrar que o governo de Fernando Henrique Cardoso, marcado por políticas neoliberais, visou uma interferência cada vez menor do Estado nas demandas da sociedade. Assim, foi proposta a criação de um órgão gestor que não tivesse o caráter de intervenção direta que tinha a Embrafilme, mas que ainda assim controlasse e fiscalizasse o cumprimento da legislação do cinema e garantisse cada vez mais a industrialização do cinema. Ou seja, o ideal de um cinema nacional autossustentável.

2.7. Cinema nos anos 2000

Os estudos realizados na década de 90 culminaram na criação da Agência Nacional de Cinema, através da medida Provisória nº 2.228-1, de setembro de 2001. Enquanto agência reguladora estatal cabe a Ancine a execução da política nacional de fomento ao cinema em vários setores como a administração dos programas, a fiscalização do cumprimento da legislação, o combate à pirataria, a produção de estatísticas sobre a filmografia nacional e o controle da distribuição e exibição.

Em 2003, a Ancine se desvincula do Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior e passa a integrar o Ministério da Cultura, mas sua atuação se dá na ótica do cinema como atividade econômica (MICHEL; AVELLAR, 2014). A Ancine, no entanto, não repassa dinheiro diretamente para os projetos. A produtora independente cadastra seu projeto, a Ancine avalia e dá um parecer. Com a avaliação positiva, a produtora está apta para procurar empresas interessadas em financiar suas obras.

²⁷ Fundada em 1997.

²⁸ Realizado em Porto Alegre, entre 28 de junho e 1º de julho de 2000.

A Lei Rouanet também constitui um mecanismo de apoio a indústria cinematográfica. No entanto, esta é voltada para todo o setor cultural e não só o audiovisual. No cinema apenas projetos independentes de curta ou média metragem ou documentários são contemplados. Essa lei também se diferencia ao prever um desconto parcial no abatimento de impostos e não de até 100%, como na Lei no Audiovisual. Além disso, os investidores não se tornam sócios dos produtos e obras que financiaram²⁹.

Se nos anos 90 foram produzidos mais de 200 longas-metragens no Brasil, só em 2009 foram produzidos mais de 150 longas. Outro fator que contribuiu para isso é que a Lei do Audiovisual não só previa a política de fomento como a sobretaxação de 11% caso as empresas não adotem o mecanismo. Além disso, empresas distribuidoras estrangeiras, ao realizar remessas de lucros para o exterior oriundas da exploração comercial de obras audiovisuais em território brasileiro, também obtém taxaço de imposto de renda. No período 1995 – 2006 todos os filmes nacionais foram produzidos utilizando esse mecanismo, com exceção dos que foram realizados diretamente pela Globo Filmes sem o uso de leis de incentivo fiscal (IKEDA, 2015, p. 171).

A Globo Filmes, que investiu no setor, também contribui para o fortalecimento do mercado nacional nesse período. Se associando a filmes em regime de apoio e/ou regime de coprodução a empresa incentiva a campanha e o marketing do filme no espaço publicitário dos comerciais de sua emissora em troca de direitos de comercialização ou/e dos direitos de exibição da obra em sua grade de programação (IKEDA, 2015). Essa estratégia possui uma enorme eficiência em termos de divulgação, atingindo um grande público³⁰.

De acordo com Ikeda (2015) os anos 2000 se caracterizam por um desenvolvimento, induzido pelo Estado, que articula a parceria entre oligopólios mundiais de distribuição, as majors e a principal empresa de comunicação brasileira, (através da Globo Filmes). Assim, o resultado dessa combinação não só produziu os principais sucessos da bilheteria do cinema de retomada como uma transnacionalização das obras audiovisuais como produtos inseridos numa indústria cultural. Os filmes, nesse contexto, são produzidos fazendo referência a padrões narrativos e ao cinema de gênero aos moldes de Hollywood. Outro aspecto é a importação do padrão televisivo para o cinema: filmes

²⁹ Outros mecanismos de incentivo são o FUNCINES e o Fundo Setorial Audiovisual e os programas PROCULT, Cinema Perto de Você, Cinema da Cidade e Cota de Tela.

³⁰ Na lista das 20 maiores bilheterias nacionais de 2001 à 2010 apenas três filmes foram lançados sem o apoio da empresa.

baseados em programas de televisão ou em personagens de novelas, com atores de televisão já bastante conhecidos pelo público e diretores de TV fazendo sua estreia no cinema (IKEDA, 2015, p. 172).

A Globo Filmes consolidou o gênero da comédia televisiva no cinema com filmes que retratam em sua grande maioria dilemas amorosos e sexuais da classe média, denominado pelo cineasta Guilherme de Almeida Prado como *Globochanchada*. (VALENTE, 2011). No entanto a presença de atores e diretores do meio televisivo não são suficientes para o seu sucesso. O mecanismo fundamental para isso, afirma Valente (2011), é a repetição.

O cinema desse período também produziu muitas narrativas sobre a realidade do país a partir de sua periferia e as múltiplas dimensões do preconceito racial (MATOS, 2011). Várias pesquisas acadêmicas (TORRES, 2008; VALENTE, 2001) abordam como a associação entre violência urbana, periferia e a população negra é figura presente nas telas e no imaginário social. E apesar das divergências se esse tipo de filme, o *Favela Movie*, constitui um gênero cinematográfico, é comum a elas o reconhecimento de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) como um marcador em termos de representação, dramaturgia, estética e projeção internacional.

Figura 8 – Elenco do filme Cidade de Deus (Fernando Meirelles, 2002)



Fonte: Globo Filmes

A representação do negro no cinema brasileiro sempre esteve vinculada ao debate sobre a autoimagem do país como nação racialmente democrática. Refletindo sobre as formas de aparição do racismo e seus efeitos na sociedade, a produção cinematográfica atual representa o racismo como um fenômeno contemporâneo (MATOS, 2016) articulando-o com diversas faces da vida social e suas possibilidades de transformação. Não só o cinema brasileiro passa a discutir essa questão, mas o Brasil passa a tratar a questão racial, na chave da concordância ou da discordância, a partir dos compromissos que o país assume em relação a redução das desigualdades raciais. A Terceira Conferência Mundial das Nações Unidas Contra o Racismo e a Discriminação, realizada em 2001 em Durban (África do Sul), foi um divisor no que diz respeito à implementação de medidas nos países do Atlântico Negro.

A influência da terceira conferência das Nações Unidas contra o racismo e a discriminação, em 2001, em Durban (África do Sul), na implementação das políticas de ações afirmativas no Brasil indica a relevância dessa hipótese. Diversos grupos ligados aos movimentos negros usaram a conferência para denunciar a existência de discriminação racial no Brasil, forçando o Estado brasileiro a aceitar a denúncia e a propor políticas para combatê-la (cf. Htun, 2004). Da mesma forma, no caso da África do Sul, o mundo estava atento ao modo pelo qual o CNA lidaria com as desigualdades descomunais herdadas do apartheid (cf. Subotzky, 2003). As políticas de ações afirmativas surgiram como uma resposta legítima, apoiadas pelas agências internacionais (SILVA, 2006, p.140).

Esse contexto de reivindicações também foi marcado pela diversidade interna desses movimentos e o estabelecimento de redes antirracistas transnacionais. Dos encontros que antecederam à conferência e os que ocorrerem posteriormente surgiram inúmeras organizações afro-latino-americanas. (COSTA, 2012). Outro acontecimento fundamental para a leitura desse processo, segundo Costa, foi a mobilização de mulheres negras e outras minorias internas, visando colocar em cena a diversidade de temas negros, culminando numa rearticulação nacional que se refletiu diretamente na concepção das políticas sociais e marcos regulatórios relacionados a população negra de países latino-americanos. Ou seja, nos anos 2000, esse passa a ser um debate mais amplo e o cinema participa dele.

Esse momento, denominado por Stam (2008) como uma *blackização* do cinema nacional, apresentou um relativo aumento não só no número de atores negros nas produções, mas também de diretores negros, tendência que se consolida na década seguinte.

Ainda em 2001, a Lei do Audiovisual foi prorrogada até 2006. Posteriormente, em 2006, foi prorrogada para 2010 e depois sofreu mais algumas renovações que a estendia até o final de 2017. Além da prorrogação dessa lei, durante o governo do Presidente Luís Inácio Lula da Silva (2003 – 2011) houve um aumento de número de membros do conselho superior de cinema, a criação do Funcines, a Lei Rouanet foi estendida para abarcar a construção de salas de cinema em municípios com menos de 100 mil habitantes e em 2008 foi criada em Empresa Brasileira de Comunicação (EBC). Já em 2010 foi aprovado o Plano Nacional de Cultura que visa orientar e promover a criação de políticas públicas na área de cultura no Brasil. Medidas de regulação do audiovisual (2012) e ampliação do número de técnicos especializados na Ancine, em 2014.

Além das políticas de incentivo, o cinema dos anos 2000 foi marcado pelas transformações tecnológicas. A popularização da internet no Brasil, o surgimento de plataformas online como o *Youtube* e o desenvolvimento da tecnologia digital possibilitou o surgimento de novos espaços de discussão e reflexão sobre o fazer cinematográfico.

A criação de novos cursos de cinema e a consolidação de revistas eletrônicas, impressas e audiovisuais influenciaram o contexto de produção contemporâneo e na formação dos profissionais da área. Em muitos casos o próprio termo cinema vem acompanhado ou sendo substituído por audiovisual, como uma maneira de abarcar essas novas plataformas.

Em 2003 existiam cerca de 12 cursos de graduação em cinema e audiovisual no Brasil³¹. Em 2018, quinze anos depois, contabilizamos 56 cursos de graduação e 40 cursos de especialização em cinema. Quando a pesquisa é feita utilizando o termo audiovisual o número de cursos de graduação aumenta para 133 e o de especializações para 44. Já os cursos de mestrado e/ou doutorado nas áreas de cinema e audiovisual totalizam 13 cursos³².

³¹Fonte: ABCINE. Disponível em: <http://www.abcine.org.br/artigos/?id=1200&ensino-de-cinema-os-caminhos-para-a-relacao-entre-a-formacao-academica-e-a-pratica>. Acesso em: 02 fev. 2019.

³²Dados consultados no site do Ministério da Educação (MEC) e no site da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), considerando cursos de graduação e pós-graduação em funcionamento.

Se até meados dos anos 2000 era possível catalogar os realizadores negros no Brasil, ou pelo menos a maioria deles, um mapeamento hoje se tornou inviável devido estrondoso aumento do número de profissionais negros atrás das câmeras.

Tal condição pode ser explicada considerando os seguintes aspectos: a multiplicação de escolas cinema e de cursos de pós-graduação na área e a implementação de cotas sociais e raciais nas universidades públicas e mais recentemente o lançamento de editais de fomento à produção audiovisual de realizadores negros e negras, como o *Edital Curta Afirmativo*, lançado em 2014 pelo Governo Federal.

Ou seja, a abertura de cursos de cinema e audiovisual por todo o país ao mesmo tempo em que um conjunto de políticas de inclusão, a nível nacional, foram implementadas, resultou no aumento, não só de realizadores, mas de produtores, roteiristas e outros profissionais negros neste campo.

3 - CINEMA EM MANIFESTO

3.1. Dogma Feijoada e o Manifesto do Recife

O espectro social de reivindicação por mudanças nos modos de representação da população negra e uma maior abertura para profissionais negros e negras em atividades atrás das câmeras, culminou na apresentação de dois documentos sobre o tema nos anos 2000: *O Manifesto Dogma Feijoada*, em 2001 e o *Manifesto do Recife*, em 2003.

Entre o final dos anos 90 e o início dos anos 2000 um conjunto de produtores e realizadores negros de São Paulo, Jeferson De³³, Rogerio de Moura³⁴, Ari Candido³⁵, Noel Carvalho³⁶, Billy Castilho, Daniel Santiago³⁷, Lilian Solá Santiago³⁸ e Luiz Paulo Lima³⁹, se articularam debatendo a respeito da representação racial no cinema brasileiro (CARVALHO; DOMINGUES, 2017). Essa organização culminou na criação de um grupo conhecido como Cinema Feijoada. Iniciativa inédita que colocou no debate público questões sobre o cinema negro no Brasil.

O diretor Jeferson De, na época estudante do curso de cinema da Universidade de São Paulo e um dos fundadores do Cinema Feijoada, causou polêmica ao apresentar o manifesto *Gênese do Cinema Negro Brasileiro*⁴⁰ durante o 11º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, no ano 2000. O manifesto indicava algumas diretrizes para a produção desse novo cinema:

- 1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro;
- 2) O protagonista deve ser negro;

³³ *Genesis 22* (1999), *Distraída para a morte* 2001; *Carolina* 2003, *Narciso rap*, 2004; *Jonas, só mais um* (2008), *Bróder!* (2010), *O amuleto* (2014), *Correndo atrás* (2018).

³⁴ *A revolta do videotape* (1999) e *Velhos, viúvos e malvados* (2001) e *Bom dia, eternidade* (2010).

³⁵ *O moleque* (2005), ficção baseada num conto do escritor afro-brasileiro Lima Barreto, depois *Pacaembu terras alagadas* (2006), sobre o bairro paulistano, e *Jardim beleléu* (2009), uma adaptação livre do conto “Não era uma vez”, do escritor afro-brasileiro Cuti (pseudônimo de Luis Silva). Antes da produção dessas películas, Cândido quis incursionar pela cinebiografia, e assim nasceu *O rito de Ismael Ivo*.

³⁶ *Catedrático do samba* (1999), Noel Carvalho dirigiu *Novos quilombos de Zumbi* (2002).

³⁷ Lilian Santiago ainda dirigiu outros documentários, a exemplo de *Uma cidade chamada Tiradentes* (2007), *Caminhos preta* (2007) e *Graffiti* (2008), com destaque para *Balé de pé no chão – a dança afro de Mercedes Baptista* (2005), o qual acompanha a trajetória dessa singular bailarina, considerada a principal precursora da dança afro-brasileira, e *Eu tenho a palavra* (2010).

³⁸ *Família Alcântara* (2004), por Daniel Santiago, Lilian Solá Santiago.

³⁹ *Outros carnavais* (2009)

⁴⁰ Também chamado de Manifesto Dogma Feijoada. Referia-se, ironicamente, ao Dogma 95, um movimento cinematográfico fundado em 1995 que primava pela produção de um cinema menos comercial e indicava diretrizes técnicas e éticas para seus seguidores.

- 3) A temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira;
- 4) O filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes;
- 5) Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos;
- 6) O roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro;
- 7) Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados.

Reivindicando a maior presença de negros/as em cargos de direção e produção, o manifesto alertava não só para a mudança nas representações raciais, mas também para a desigual distribuição de poder no campo cinematográfico brasileiro. Os pesquisadores Noel Carvalho dos Santos, integrante o Cinema Feijoadá, e Petrônio Domingues destacam o pioneirismo do grupo ao tratar a questões do cinema negro no Brasil a partir de organização coletiva:

O grupo Cinema Feijoadá foi a primeira ação coletiva e unificada na esfera pública de diretores negros no Brasil, o que não é de somenos importância, tendo em vista que o modelo de produção do cinema nacional concentra o poder de decisão na figura do diretor. O movimento de cineastas negros sobraçou um desafio espinhoso, principalmente no terreno simbólico, questionando quem detém o monopólio sobre as imagens e representações de si, do seu grupo racial e dos outros. Parece que o questionamento surtiu efeito, pois aqueles que foram historicamente objetos do olhar e da representação dos produtores culturais audiovisuais – muitos dos quais brancos da classe média –, passaram a tomar em suas rédeas a produção de imagens sobre si, constituindo-se em sujeitos da representação (...) O grupo não só tentou promover a discussão – via imprensa, intelectuais, críticos e setores da opinião pública – sobre a diversidade racial no cinema brasileiro, como ainda buscou sensibilizar alguns interlocutores para a postura etnocêntrica de diretores, produtores e roteiristas brancos, sem falar que fomentou o advento de alguns realizadores negros que, sem a existência do grupo, dificilmente teriam feito carreira no audiovisual (CARVALHO; DOMINGUES, 2017, p.13).

Desta feita, podemos compreender que as reivindicações expostas por Jeferson De e por um conjunto de artistas vão além da presença de atores e atrizes nas produções audiovisuais e sim na reivindicação pelo monopólio da imagem. Se no campo do cinema as decisões concentram-se nas mãos de diretores e produtores, a presença de

personagens negros – como a tradição brasileira nos mostra – não é suficiente para uma mudança estrutural no modo de representação e na distribuição mais igualitária de poder no campo artístico, como afirma o diretor:

Dogma Feijoada é um manifesto que publiquei em 2000, a partir de estudos e discussões realizadas com diversas pessoas das mais diferentes funções da cadeia cinematográfica (...) Basicamente, o retrato dos negros tem sido construído na cinematografia nacional por machos, adultos, brancos, de classe média alta, moradores do Rio de Janeiro ou de São Paulo. O que me interessa neste momento são os diversos olhares possíveis que os artistas brasileiros ainda podem lançar sobre si. A questão central é que nós negros não escrevemos nem produzimos espetáculos. Estamos, neste momento, como objetos da produção artística e não como sujeito da mesma⁴¹.

O manifesto possui um valor simbólico devido a sua repercussão. O diretor Jeferson De, a partir da divulgação do documento, passou a ter seu nome associado a um cinema negro com normas muito bem definidas, visão essa que vai se transformando ao longo dos anos, como será mostrado no próximo capítulo.

Na mesma direção, em 2001 foi lançado o *Manifesto do Recife* produzido e assinado por diretores e atores negros como Antônio Pitanga, Antônio Pompêo, Joelzito Araújo, Luiz Antônio Pillar, Maria Ceíça, Maurício Gonçalves, Milton Gonçalves, Norton Nascimento, Ruth de Souza, Thalma de Freitas e Zózimo Bulbul:

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

⁴¹ CAVALCANTI, Lina. Por uma pluralidade do olhar. Entrevista com Jeferson De. Jornal O Povo. Fortaleza, 19. Novem. 2007. Disponível em: <http://jefersonde.blogspot.com.br/2007/11/jornal-o-povofortaleza-ce-1911.html>. Acesso em: 10 mar. 2013.

iniciativas que ponham fim à injustiça histórica que nos condiciona a uma ínfima presença nas imagens produzidas sobre o Brasil.⁴²

No documento predominou a denúncia da falta de oportunidade para esses profissionais na mídia e a cobrança pela extinção do racismo nos meios de comunicação e por uma produção audiovisual multirracial, demanda já colocada desde os anos 40 pelo TEN.

Ambos os manifestos trataram do contexto por trás das câmeras na realização de filmes e obras do audiovisual. Para além da dimensão de agência dos indivíduos que assinaram e participaram da construção desses manifestos, é preciso assinalar que a sua idealização está relacionada a um momento de debate sobre as desigualdades raciais no Brasil.

Nos anos 2000, as reivindicações e o debate sobre políticas afirmativas ocuparam um maior espaço no meio acadêmico e no campo político. O contexto internacional de discussões sobre o papel das políticas públicas no combate ao racismo e a atuação dos movimentos sociais negros brasileiros criaram condições para que a questão racial, a partir do início do século XXI, estivesse incluída na agenda nacional brasileira (SANTOS, 2014).

O combate ao racismo não foi prioridade no governo de Fernando Henrique Cardoso (1995 – 2002).⁴³ Se por um lado havia um diálogo no plano simbólico e uma relativa mudança nos discursos oficiais, considerando a questão racial como uma questão nacional, por outro as políticas públicas focadas na população negra não recebiam apoio do governo federal.

Contudo, é preciso ressaltar a criação do Grupo de Trabalho Interministerial para a Valorização da População Negra (GTI), por meio de decreto de 20 de novembro de 1995⁴⁴ e do Grupo de Trabalho para a Eliminação da Discriminação no Emprego e na Ocupação (GTEDEO), também por meio de decreto, de 20 de março de 1996.

O GTI tinha como escopo uma articulação entre ministérios e entes estatais no intuito de promover a igualdade racial por meio de discussões, elaboração e execução de

⁴² CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. Dogma Feijoadá. A invenção do Cinema Negro Brasileiro. Rev. bras. Cie. Soc. [online], 2017.

⁴³ Apesar de acolher algumas demandas, o presidente Fernando Henrique Cardoso (FHC) não executou iniciativas concretas que fossem capazes de incluir a população negra no ensino superior público: nenhum projeto de lei de ações afirmativas para estudantes negros ingressarem no ensino público superior brasileiro foi apresentado, pela administração desse presidente, ao Congresso Nacional brasileiro (SANTOS, 2014, p.51).

⁴⁴ Foi instituído apenas em 27 de fevereiro de 1996.

políticas públicas. Na prática, afirma Santos (2014), o grupo não tinha recursos próprios nem corpo técnico suficiente para implementar seus objetivos. Já o GTEDEO tinha como objetivo construir um programa de ações de combate à discriminação no emprego.

Os dois grupos de trabalho não foram expressão de uma agenda antirracista do poder executivo. Foram criados como resposta as reivindicações dos movimentos negros, que pressionaram o governo durante a “Marcha Zumbi dos Palmares”⁴⁵, em 1995. Neste sentido, no início dos anos 2000, a superação do racismo consta na agenda brasileira enquanto pauta, não como política executada.

A partir do governo Lula (2003 – 2011), os movimentos sociais, inclusive o movimento negro, passaram a ter mais trânsito dentro do governo, o que acabou reverberando nas políticas públicas formuladas para o combate às desigualdades raciais a partir de então. A Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR), órgão de assessoria direta e imediata do Presidente, foi criada em 2003 com a função de formular e coordenar políticas públicas específicas para a população afro-brasileira. A criação do órgão foi resultado da articulação entre o partido do então presidente, o Partido dos Trabalhadores (PT) e o movimento negro.

Dentre as políticas públicas relacionadas a essa questão podemos pontuar a criação da Lei 10.639/2003, que incluiu no currículo escolar brasileiro a história e a cultura afro-brasileira como conteúdo obrigatório. Em 2010, o presidente sancionou o Estatuto da Igualdade Racial.

3.2. Dirigindo suas histórias

Uma das políticas de Estado voltadas para correção de desigualdades raciais no audiovisual foi a criação de editais afirmativos para financiamento de obras realizadas por profissionais negros.

Entre 2010 e 2015 houve um conjunto de medidas visando o fomento da produção audiovisual no Brasil⁴⁶. Além das políticas de incentivo e de fortalecimento do cinema nacional, foram lançados os primeiros editais voltados especificamente para realizadores negros.

⁴⁵ Marcha Zumbi dos Palmares, organizada em 1995 pelo Movimento Negro Unificado – MNU.

⁴⁶ Como a prorrogação da Lei do Audiovisual e a Lei nº 11.437/2006, que criou Fundo do Audiovisual em 2006.

Em 2012, durante o governo da presidenta Dilma Rousseff (2011 – 2016), as reivindicações por mudanças no audiovisual foram respondidas com o lançamento de editais pelo Ministério da Cultura junto a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), a Fundação da Biblioteca Nacional, a Secretaria do Audiovisual (SAV), a Fundação Palmares e a SEPPIR, que visavam à promoção cultural em diversas áreas: a) *Seleção de Projeto para Implantação de 27 Pontos de Cultura Negra*; b) *Apoio para Curta- Metragem — Curta Afirmativo: Protagonismo da Juventude Negra na Produção Audiovisual*; c) *Prêmio Funarte de Arte Negra*; d) *Apoio de Coedição de Livros de Autores Negros*; e e) *Apoio a Pesquisadores Negros*.

O edital *Curta Afirmativo: Protagonismo da Juventude Negra na Produção Audiovisual* foi idealizado no intuito de incentivar produções artísticas realizadas por negros ou com temáticas negras. Apesar da Lei do Audiovisual, esses realizadores e produtores têm dificuldades em captar recursos junto às empresas, que evitam se arriscarem em arranjos artísticos não comuns na grande mídia - uma expressão, no campo da cultura, da etiqueta racial do Brasil que mesmo reconhecendo tensões raciais não vê necessidade e rentabilidade em abordá-las.

Não obstante, apesar da aprovação de um conjunto de projetos, cerca de 30, somente na área do audiovisual⁴⁷, os quatro últimos foram suspensos em maio de 2013 pelo juiz José Carlos do Vale Madeira, da 5ª Vara Federal da Seção Judiciária do Maranhão, acusados de racismo e de abrirem espaço para as desigualdades raciais ao supostamente excluïrem outras etnias. O processo foi acionado como ação popular pelo escritório do advogado Pedro Leonel Pinto Carvalho, que buscou a nulidade do edital.

O embargo culminou em diversas reações pela internet, divulgando a frase *#BoicotaramMeuFilme* pela rede e com a criação do blog *boicotarammeufilme.blogspot.br*, de uma comunidade na rede social *facebook* denominada *Dariaumfilme*, e uma petição no site *avaz*⁴⁸, expondo as dificuldades desses produtores e realizadores e a indignação com o impedimento. A batalha judicial se estendeu ao longo do ano, e em dezembro a Justiça Federal decidiu pela liberação dos editais⁴⁹. No início do ano de 2014 os trâmites legais para

⁴⁷Disponível em: <http://jornalggn.com.br/noticia/concurso-de-filmes-para-jovens-negros-e-suspenso>. Acesso em 01 de outubro de 2018.

⁴⁸Disponível em: https://secure.avaaz.org/en/petition/Coletivo_de_produtores_e_diretores_premiados_no_edital_Curta_Afirmativo_Queremos_chamar_voce_para_lutar_contra_o_racismo/?nmyoyhb. Acesso em 01 de outubro de 2018.

⁴⁹Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/2013/12/justica-federal-libera-editais-negros-mincseppir/>. Acesso em 01 de outubro de 2018.

o recebimento dos recursos foram novamente paralisados por mais uma Ação Popular instaurada novamente pela 5ª Vara da Seção Judiciária do Maranhão buscando a anulação do edital. A própria batalha judicial é um dado sobre a desigualdade racial.

Posteriormente, em novembro de 2014, foi lançado o edital *Curta Afirmativo 2014: Protagonismo de Cineastas Afro-Brasileiros na Produção Audiovisual Nacional*, que segundo o ministério da cultura visava o incentivo “a produção de obras nacionais inéditas dirigidas ou produzidas por negros”, tendo os resultados divulgados em maio de 2015. Ainda, segundo o site:

Com investimento de R\$ 3 milhões, o edital premiará 34 obras – 21 curtas-metragens com temática livre e 13 médias-metragens que abordem a cultura de matriz africana. O apoio financeiro da Secretaria do Audiovisual varia de R\$ 80 mil a R\$ 100 mil, respectivamente (...) O lançamento deste edital faz parte de ações afirmativas do MinC voltadas à população afrodescendente, como feiras, intercâmbios, prêmios e outros editais. A edição do Curta Afirmativo de 2012 teve investimento de mais de R\$ 2 milhões e beneficiou 30 projetos de jovens realizadores e produtores negros⁵⁰.

Outro dado importante é que o critério da autodeclaração, já presente nas políticas de cotas para ingresso em instituições federais de ensino, também se repete neste edital. Um dos critérios para seleção divulgados pela ANCINE é que as inscrições deveriam ser realizadas por pessoas físicas autodeclaradas negras (pretos e pardos, de acordo com as categorias do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE), brasileiros natos ou naturalizados.

De um lado visualizamos um movimento por parte do Estado em direção ao reconhecimento da existência de dificuldades na obtenção de apoio para realizadores negros e, do outro, vemos uma forte reação de alguns setores da sociedade. No entanto, uma discussão a respeito de um racismo institucional no país se encontra ausente em ambos os setores.

Os governos Lula e Dilma (2003-2016) implementaram políticas de ações afirmativas que interferiram no meio universitário e artístico. A população negra passou a ser o símbolo da diversidade nas publicidades dos mandatos e houve um resgate de um ideal de nação onde “negro” e “povo” eram sinônimos. O nacionalismo, nessa perspectiva,

⁵⁰Disponível em: http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/id/1253972. Acesso em 01 de outubro de 2018.

está ligado ao combate ao racismo e à promoção da igualdade racial por meio de órgãos e políticas públicas que assegurem essa demanda.

Na prática, a execução dessas políticas encontrou diversas barreiras e estão permeadas de tensões. No caso dos editais afirmativos a continuidade desses programas está sujeita às decisões das futuras gestões. Além disso, o legislativo e o judiciário também têm papel fundamental na aprovação/reprovação desses projetos.

Em outras palavras, essas medidas esbarraram nos arranjos da sociedade e nos modos como racismo estrutural (ALMEIDA, 2018) se expressa na política e nas instituições. O racismo é uma das estruturas que historicamente organiza a sociedade brasileira, ao mesmo tempo os críticos das ações afirmativas usam o argumento de que a existência de uma população branca e pobre é a indicação de um problema de classe e não necessariamente de raça.

No Brasil, o debate sobre racismo institucional fomentado por Gomes (2005), também auxilia a compreensão das barreiras encontradas por esses profissionais. O racismo institucional, diz a autora, consiste em práticas discriminatórias sistemáticas promovidas pelo Estado ou em seu apoio indireto. Assim, quando a população negra é isolada em um bairro ou estereotipada nas mídias e o Estado não age no intuito de reduzir as desigualdades, considera-se que o racismo se manifesta de maneira institucionalizada.

Pois, se a discussão neste momento se desloca do campo cultural para o campo institucional abre espaço para a percepção das dificuldades que diretores e diretoras negras vivenciam no intuito de conseguir apoio das produtoras (quando não acabam criando a sua) e financiamento de empresas através da Lei do Audiovisual.

No contexto brasileiro as barreiras contra o impensável até alguns anos atrás, ainda que os movimentos sociais realizem ações neste sentido, se mostra nas reações às medidas que reconheçam o caráter institucional do racismo no Brasil.

3.3. Cinema em Rede

Assim como outras esferas, o cinema também foi afetado pela popularização da internet. A redução de distâncias, a facilidade para compartilhar filmes e outros produtos

audiovisuais criaram condições para novos meios de divulgação e interação entre produtores e usuários.

Para Castells, “comunicação é o processo de compartilhar significado pela troca de informações” (2013, p. 15). Assim, a sociedade atual é marcada pela intensa comunicação socializada. A internet permite a expansão das interações sociais e atividade de usuários e produtores, o compartilhamento de conteúdo e um espaço para novas associações. São interações e criações de redes que fortalecem laços e tensões, assim como no espaço físico.

No meio audiovisual ainda há mais um elemento específico. A dinâmica de produção e distribuição de filmes nas salas de cinema se depara com as novas formas de produção e distribuição do audiovisual, como os serviços de streaming. O que nos interessa aqui é como o ciberespaço possibilita a comunicação e a propagação de produções audiovisuais para além das barreiras geográficas.

As redes digitais instauram uma forma comunicativa feita de fluxos e de troca de informações “de todos para todos”. Em função da quantidade ilimitada de informações que podem ser veiculadas na rede, a temporalidade também é distinta, praticamente em tempo real, resultando instantâneas todas as formas de comunicação na web. Do ponto de vista político, com relação à forma analógica, mudam os meios utilizados, as formas e os conteúdos (DI FELICE, 2008, p.53).

A partir de 2010 pode-se observar o aumento do número de organizações e associações em torno do audiovisual negro no Brasil. Plataformas, eventos e coletivos, em diversas localidades do país, atuam tanto na promoção de oficinas, debates, mostras de cinema, como também no levantamento e catalogação do que é produzido por realizadoras e realizadores negros. Apresentamos a seguir as organizações/articulações/iniciativas voltadas para o cinema negro que apareceram nas entrevistas e nas publicações utilizadas na pesquisa.

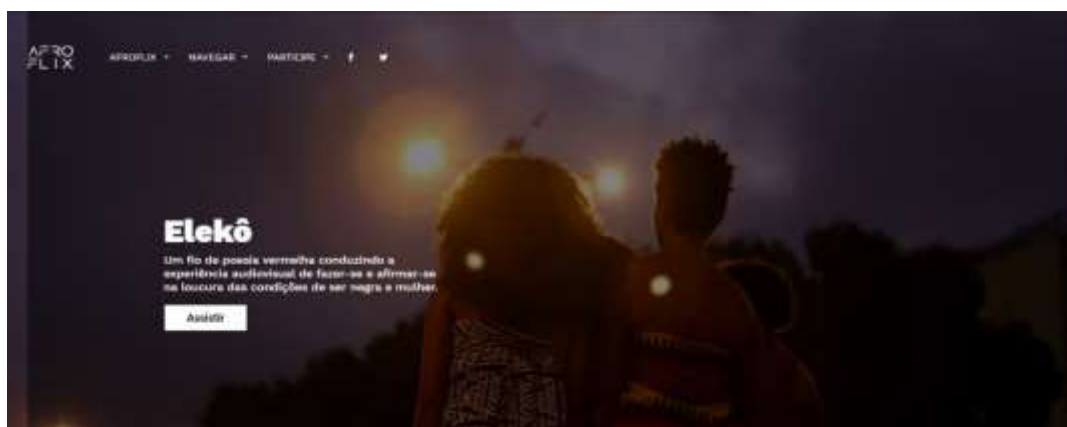
Afroflix

Afroflix é uma plataforma gratuita que disponibiliza conteúdo audiovisual online produzidos (tecnicamente ou artisticamente) por pelo menos uma pessoa negra. Tem como uma de suas fundadoras a cineasta Yasmin Thayná, o conteúdo varia entre filmes, séries e clipes. A plataforma também recebe produções de todo o país, contanto que atenda a

condição de ter pelo menos um profissional negro assinado a produção técnica ou artística da obra.

No formato de um serviço de *streaming* a Afroflix tem no seu acervo filmes de curta-metragem. O nome a própria linguagem da plataforma dialoga com o público mais jovem, que encontra dificuldades em divulgar seus filmes.

Figura 9 – Afroflix



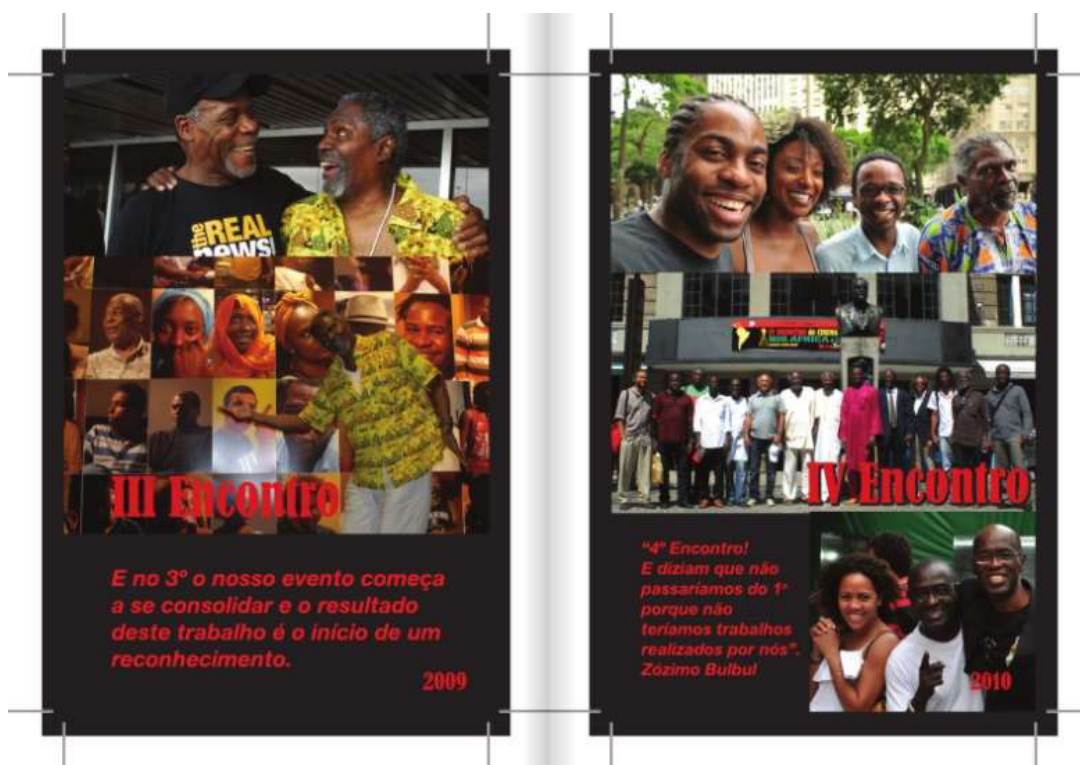
Fonte: Afroflix

Centro Afro Carioca de Cinema

O cineasta Zózimo Bulbul realizou, em 2007, o I Encontro de Cinema Negro Brasil África e a fundação do Centro Afro Carioca de Cinema. No intuito de fortalecer a cultura afro-brasileira e a circulação de ideias entre os artistas, a instituição promove encontros anualmente. O centro também tem como uma de suas principais características a promoção de conexões entre diretores brasileiros e africanos, tanto que no ano de 2013, o nome do encontro passou a ser Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil África e Caribe.

Além disso, o Centro Afro Carioca de Cinema também realiza oficinas e cursos de aperfeiçoamento como a Especialização em Cinema Negro (2014) e o Laboratório Permanente de Formação em Cinema Negro (2018).

Figura 10 – Fotografias de Encontros do Cinema Negro realizados pelo Centro Afro Carioca de Cinema nos últimos anos



Fonte: Centro Afro Carioca de Cinema

Figura 11 – Divulgação Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe (2018)



Fonte: Centro Afro Carioca de Cinema

Fórum Itinerante do Cinema Negro - FICINE

Criado em 2013, o Fórum Itinerante do Cinema Negro apresenta como objetivo a reflexão sobre a representação sobre o negro na fotografia e no audiovisual. Essa organização promove cursos e oficinas sobre cinema negro, o negro e a fotografia bem como o uso de recursos audiovisuais em sala de aula, valorizando a produção de realizadores negros.

Outra dimensão do fórum é o debate sobre a cultura negra a partir de análises formais dessas produções. Neste sentido, a página do fórum na internet possui uma seção que disponibiliza catálogos e links de artigos, livros, monografias, teses e dissertações sobre o tema.

Figura 12 – Site Fórum Itinerante do Cinema Negro



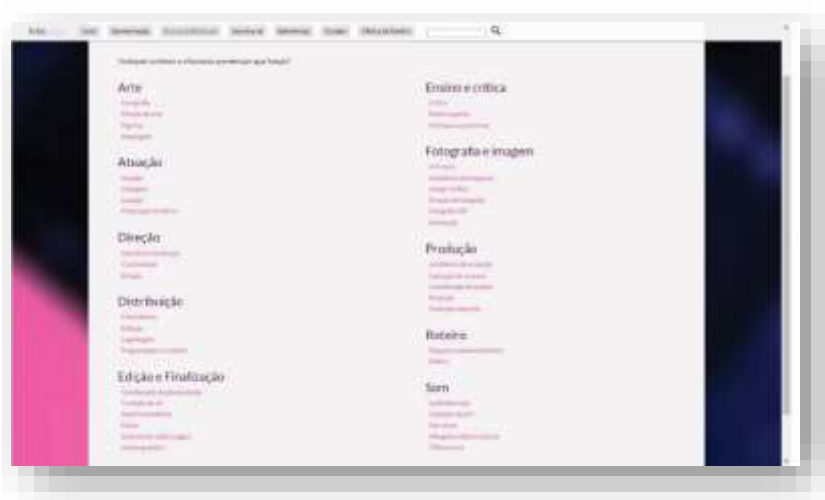
Fonte: FICINE

Mulheres Negras no Audiovisual

O Mulheres Negras no Audiovisual se apresenta como um site de divulgação dos trabalhos e do contato de profissionais negras (pretas/pardas) e/ou indígena que atuam no audiovisual brasileiro.

Partindo do da percepção de que o machismo e o racismo estão presentes no audiovisual nacional o coletivo feminista PrograMaria criou o site, disponibilizando o perfil de profissionais mulheres por nome ou por função nos setores de arte; atuação; direção; distribuição; edição e finalização; ensino e crítica; fotografia e imagem; produção e roteiro e som. O grupo também divulga artigos sobre a produção de um cinema negro no Brasil e promoveu uma oficina de roteiro com mulheres negras.

Figura 13 – Catálogo Mulheres Negras no Audiovisual



Fonte: Mulheres negras no audiovisual

Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro - APAN

Outra organização também voltada para a inserção de profissionais negros no mercado de trabalho é a Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro – APAN. A partir da crítica ausência de profissionais negros e negras nos espaços de decisão na produção audiovisual brasileira e o reconhecimento da falta de oportunidade e financiamento para execução dos projetos, a associação realiza anualmente, desde a sua fundação em 2016, o Seminário do Audiovisual Negro da Cidade de São Paulo.

Uma das atividades promovidas pela APAN é o Lab – Negras Narrativas, um laboratório de formação e aprimoramento de projetos audiovisuais (cinema, TV e internet), ofertado para realizadoras negras e negros com projetos em desenvolvimento ou em produção.

Figura 14 –Site Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro



Fonte: APAN

CULTNE - Acervo da Cultura Negra

Fundado em 2009, o site do CULTNE recebe produções audiovisuais e disponibiliza um acervo digital de cultura negra no Brasil que pode ser utilizado em projetos e atividades sem fins lucrativos. Esse material é estruturado a partir de três eixos: CULTNE na TV, CULTNE DOC e CULTNE CINEMA.

Figura 15 –Site CULTNE – Acervo da Cultura Negra



Fonte: CULTNE

Coletivo Tela Preta

O Coletivo Tela Preta reivindica o negro nas telas, mas também atrás das câmeras. Se apresenta com o intuito de articular e fortalecer os profissionais negros do cinema negro baiano. Tem a diretora Larissa Fulana de Tal como um de suas fundadoras. Formada em cinema pela Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB), Larissa produziu seu primeiro filme, *Cinzas* (2015), através do financiamento obtido pelo *Editais Curta Afirmativo: Protagonismo da Juventude Negra*, de 2012.

Figura 16 - Arte Coletivo Tela Preta



Fonte: Movimento Tela Preta

Apesar da maioria de seus filmes estarem fora do circuito comercial, diretoras e diretores negros também estiveram presentes em maior número em eventos de maior porte, como a Mostra de Cinema de Tiradentes, o Festival de Brasília e a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, realizados nos últimos anos.

A Mostra pela Negritude Infinita, que realiza em Fortaleza, no Ceará, exibições de filmes e debates sobre o negro no cinema brasileiro colocou no ar em julho de 2018 um mapa colaborativo com a localização de mostras de cinema negro no país.

O mapa também permite a inserção de informações sobre festivais, cineclubes, coletivos e projetos em torno do audiovisual negro.

Figura 17- Mapa do cinema negro no Brasil



Fonte: Mostra Negritude Infinita

Eventos como o Seminário Cinema Negro Brasileiro, Seminário Cinema Negro no Feminino: afeto, identidade e memória (integrando a 3ª Mostra de Cinema Negro de Sergipe, em 2017); Mostra Diretoras Negras no Cinema Brasileiro, Mostra de Cinema Negro Brasileiro, Cinema Negro: Capítulos de uma História Fragmentada (2018), 3ª Mostra do Audiovisual Negro (2018), Mostra CineAfro, Festival Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio entre outros também demonstram o fortalecimento de um cinema feito por diretoras negras e negros no Brasil.

Essa rede de contato de fortalecimento do audiovisual em torno de um cinema negro também é composta por organizações que realizam a divulgação, via internet, do que vem sendo produzido nos últimos anos no país. Páginas do coletivo *Blogueiras Negras*, do Geledés *Instituto da Mulher Negra* e publicações da *Revista Raça*, por exemplo, possuem um papel atuante em dar visibilidade à essas organizações e eventos.

As plataformas virtuais e especificamente as redes sociais são então um facilitador e agregador de ideais e propósitos que viabilizam as pessoas comuns a se organizarem de forma coesa e participativa como exercício de poder no qual

cada indivíduo emerge como um elemento imprescindível, enquanto membro de uma comunidade (SERRADOURADA; RINCÓN, 2013, p.11).

As redes, nesse contexto, são espaços de mobilização, afirmação e construção de identidades. Se antes um realizador necessitava exibir seus filmes em festivais e salas de cinema, atualmente as plataformas, os serviços de *streamings* e as redes sociais podem cumprir, em partes, esse papel.

A análise dessas organizações certamente renderia uma outra pesquisa. No entanto, interessa-nos aqui observar como o debate sobre o cinema negro no Brasil ganha diferentes formatos ao longo da história. O primeiro esboço dessa discussão se deu através do Manifesto de David Neves na década de 60. Já no início dos anos 2000 duas manifestações ganharam destaque na mídia: o *Cinema Feijoada* e o *Manifesto do Recife*. Já atualmente, é possível observar uma variedade de segmentos no interior do debate sobre o cinema negro no Brasil. Organizações que ultrapassam o eixo Rio-São Paulo e que em alguns casos se associam a outros marcadores sociais, como gênero.

Diante dessa diversidade, como definir o que é cinema negro no Brasil? Seria um cinema produzido exclusivamente por realizadores negros? As narrativas devem necessariamente abordar a temática negra? Quais os limites dessa categoria?

O próximo capítulo busca responder a essas questões através dos discursos de quatro realizadores negros de destaque na mídia. A análise de suas trajetórias nos permite visualizar as concepções de cinema negro de cada cineasta e o modo como o racismo e o antirracismo relaciona-se com sua obra.

4. DIRETORES NEGROS: IDENTIDADES E TRAJETÓRIAS

Neste capítulo abordaremos a participação de diretores negros no espaço cinematográfico brasileiro. A proposta aqui é apresentar o modo como a questão racial se relaciona com a produção de filmes no país, a partir das trajetórias das cineastas Adélia Sampaio, Yasmin Thayná, Joelzito Araújo e Jeferson De. O critério de escolha dos diretores levou em conta questões como o número de filmes realizados, o lugar que ocupam no debate público sobre a produção de um cinema negro no Brasil e o destaque que possuem em relação a outros realizadores negros no país.

Adélia Sampaio produziu seu primeiro longa-metragem na década de 1980 e ganhou uma maior projeção desde 2015, ao ser reconhecida como primeira diretora de cinema negra do Brasil. Yasmin Thayná, atualmente com 26 anos, é a mais jovens dos diretores. Se colocando como representante do cinema negro brasileiro, nos últimos anos passou ser vista sob essa perspectiva pela grande mídia. Joelzito Araújo é o diretor com carreira mais consolidada e com o maior número de longas-metragens realizados. Professor e pesquisador, Araújo tem a questão racial como elemento central de todas as suas obras. Jeferson De ganhou destaque ao lançar um manifesto pela fundação de um Cinema Negro no Brasil, em 2005, e desde então realizou longas-metragens premiados no Brasil e internacionalmente.

4.1.Considerações Metodológicas

A primeira etapa da pesquisa consistiu no levantamento da história dos realizadores negros no Brasil: quais filmes dirigiram, qual foi o contexto político e social que produziram e que temáticas foram abordadas em suas obras. Se até os anos 1990 era possível listar o nome de todos esses diretores, nos dias atuais esta tarefa tornou-se inviável. Houve um aumento considerável de profissionais negros atrás das câmeras a partir dos anos 2000 e muitos não tiveram seus filmes exibidos em salas de cinema ou uma divulgados pelo país. Neste sentido, a pesquisa bibliográfica e documental não teve por objetivo produzir um catálogo com todos esses diretores e sim reunir dados a respeito dessas experiências.

Com esse panorama identificamos os diretores de maior destaque na mídia, escolhendo quatro deles para analisar suas trajetórias. Esses itinerários, no entanto, só fazem sentido se analisados a partir do cenário social em que estão inseridos e os agentes sociais que acompanham esse desenrolar. A ideia de trajetória de Bourdieu (2006) ressalta a importância de relacionar os discursos aos espaços sociais, para que o pesquisador apenas não reproduza a narrativa contada pelos sujeitos pesquisados.

O procedimento seguinte consistiu na coleta de informações a respeito da trajetória dos quatro realizadores escolhidos para serem analisados. Nessa perspectiva, estavam previstas a realização de entrevistas presenciais e o acompanhamento do cotidiano desses diretores. No entanto, além do fator geográfico (os realizadores residem em diferentes regiões do país), a própria dinâmica da profissão – que não possui um horário/local fixo de trabalho –, impossibilitou essa atividade.

A solução encontrada foi investigar as questões de pesquisa a partir de entrevistas realizadas à distância e de entrevistas concedidas por esses diretores à sites, revistas especializadas, blogs, programas de tv entrou outros veículos. Considerando que esses cineastas são sujeitos públicos e seus discursos são uma fonte de informação sobre suas trajetórias, o material levantado se mostrou fecundo para pensar como esses realizadores se apresentam e como são vistos.

Uma das maiores dificuldades dessa etapa foi estabelecer contato com os diretores. Alguns não responderam o pedido de entrevista, que ocorreria via e-mail, online ou por telefone, mas ao longo da pesquisa foi possível realizar uma entrevista online via *skype*⁵¹ com o diretor Joelzito Araújo, em janeiro de 2018, e uma entrevista via *e-mail* com a diretora Adélia Sampaio, em julho de 2018.

A entrevista via *skype* se deu através de ligação de áudio. A desvantagem dessa alternativa consiste na falta de acesso a elementos interacionais significantes que ocorrem numa entrevista presencial, como a posição corporal, reações faciais, vestimentas entre outros (BRAGA; GASTALDO, 2012). Por outro lado, a possibilidade de interação em tempo real permitiu adaptar o roteiro de perguntas de acordo com os temas que surgiram ao longo da entrevista. Além disso, foi possível captar algumas reações que o contato via e-mail ou questionário, por exemplo, não revelaria.

O uso do e-mail para obter uma entrevista tem como maior vantagem a liberdade do entrevistado em abordar a questão que achar pertinente sem a preocupação da repercussão

⁵¹ <https://www.skype.com/pt/>.

de seu discurso para o entrevistador. O texto escrito não dá abertura para inclusão de outros aspectos, na medida em que perguntas e respostas não ocorrem em tempo real. Neste sentido, apesar das limitações de cada ferramenta, foi possível obter informações que não estavam presentes nas entrevistas cedidas as mídias em geral.

Optamos pela realização de entrevista semiestruturada, modelo que apresenta um conjunto de questões previamente definidas e que são dirigidas pelo pesquisador no momento que achar mais adequado. Esse tipo de entrevista permite adicionar novas perguntas de acordo com as interações e questões que aparecem durante o contato.

Os roteiros de entrevista foram elaborados a partir de dois eixos. O primeiro abordando questões em comum, como o início da carreira desses profissionais no cinema, o contexto de produção dos filmes, como a questão racial se relaciona com a sua trajetória e as suas definições sobre o que é o cinema negro no Brasil. Já o segundo eixo voltou-se para questões mais específicas a respeito da trajetória de cada diretor.

Já as entrevistas realizadas por outros indivíduos e organizações foram compreendidas a partir da análise documental. Esse tipo de procedimento se mostrou uma eficiente ferramenta para observar o material coletado, pois o documento, como afirma Cellard (2010, p.295), “permite acrescentar a dimensão do tempo à compreensão do social”.

O critério de seleção de entrevistas priorizou os documentos que mantiveram as falas dos diretores. Essas entrevistas podem ser vistas como documentos públicos não arquivados (CELLARD, 2010), no entanto alguns procedimentos foram fundamentais para análise dos dados. O primeiro foi o contexto de produção desses documentos. Qual veículo realizou essa entrevista? Em qual época? Qual a relação do veículo que produziu o documento com o tema estudado?

Seja como for, o analista não poderia prescindir de conhecer satisfatoriamente a conjuntura política, econômica, social, cultural, que propiciou a produção de um documento determinado. Tal conhecimento possibilita apreender os esquemas conceituais de seu ou de seus autores, compreender sua reação, identificar as pessoas, grupos sociais, locais, fatos aos quais se faz alusão etc. Pela análise do contexto, o pesquisador se coloca em excelentes condições até para compreender as particularidades da forma, da organização, e, sobretudo, para evitar interpretar o conteúdo do documento em função de valores modernos (CELLARD, 2010, p.293).

Assim, identificar o veículo que realizou a entrevista não consiste apenas em saber a referência do local onde as informações estão reunidas. Ao observarmos o contexto das publicações foi possível perceber diferentes temporalidades desses diretores e de suas obras. As fontes pesquisadas foram sites vinculados ao movimento negro, sites e revistas especializados em cinema, além de publicações acadêmicas, apresentados nos quadros a seguir:

Quadro 1 – Entrevistas Adélia Sampaio

Veículo	Descrição	Ano
Revista Digital de Cinema Documentário	Artigo <i>Mulheres negras no audiovisual Brasileiro</i> , de autoria da pesquisadora Cleonice Elias Da Silva.	2018
Trabalho de conclusão de curso de Jornalismo	Trabalho intitulado <i>As trajetórias de Adélia Sampaio na História do Cinema Brasileiro</i> , de autoria da jornalista Clarissa Cé de Oliveira.	2017
Site <i>Blogueiras Negras</i>	Entrevista concedida à Juliana Gonçalves e Renata Martins.	2016
Site <i>Mulheres no Cinema Brasileiro</i>	Sem registro de entrevistador.	2007
Revista <i>Filme Cultura</i>	Sem registro de entrevistador.	1988

Fonte: Elaborado pelo autor

Quadro 2 – Entrevistas Joelzito Araújo

Veículo	Descrição	Ano
Site <i>Itaú Cultural</i>	Entrevista para o projeto Diálogos Ausentes (vídeo).	2016
Site Sesc São Paulo	Sem registro de entrevistador.	2016
Periódico <i>Afro-Hispanic Review</i>	Entrevista concedida à pesquisadora Sumaya Machado Lima.	2010
Site <i>Jornal Mulher</i>	Sem registro de entrevistador.	2009
Site <i>Autres Brésiles</i>	Entrevista conduzida por Gustavo Carvalho.	2006

Fonte: Elaborado pelo autor

Quadro 3 – Entrevistas Jeferson De

Veículo	Descrição	Ano
<i>Programa Espelho, transmitido pelo canal de televisão Canal Brasil</i>	Entrevista concedida ao ator, produtor e escritor Lázaro Ramos (vídeo).	2017
<i>Site Adoro Cinema</i>	Entrevista conduzida por Francisco Russo (vídeo).	2016
<i>Revista Universitária de Audiovisual - RUA</i>	Entrevista concedida a Estela Andrade.	2011
<i>Site Rede Brasil Atual</i>	Entrevista concedida a Luciana Ackermann.	2010
<i>Site Globofilmes</i>	Sem registro de entrevistador.	2010
<i>Site Fundação Palmares</i>	Sem registro de entrevistador.	2010

Fonte: Elaborado pelo autor

Quadro 4 – Entrevistas Yasmin Thayná

Veículo	Descrição	Ano
<i>Site Itaú Cultural</i>	Entrevista para o projeto Diálogos Ausentes (vídeo).	2016
<i>Revista Trip</i>	Entrevista concedida à Lia Hama	2016
<i>Site Blogueiras Negras</i>	Entrevista concedida à Gabi Porfírio.	2016
<i>Site Geledés – 2015</i>	Entrevista concedida à Sabrinah Giampá	2015

Fonte: Elaborado pelo autor

Sites relacionados ao movimento negro como o *Portal Geledés* e *Blogueiras Negras* possuem atualmente um papel fundamental na divulgação do trabalho de profissionais negros no cinema. O Instituto Geledés, criado em 1988, atua na veiculação de informações sobre a questão racial e constitui atualmente uma referência importante da

imprensa negra no Brasil. Já o *Blogueiras Negras*, criado em 2012, é um site colaborativo com conteúdo produzido por mulheres negras e para mulheres negras (MACEDO, 2018). Outro documento relacionado aos profissionais negros é a série *Diálogos Ausentes*, do Itaú Cultural, que lança depoimentos (em formato de vídeo) de atores, diretores, músicos e demais profissionais negros.

Em termos de temporalidade o período de realização das entrevistas varia de acordo com a própria trajetória do realizador. O período de divulgação de um filme recém produzido, por exemplo, apresenta mais entrevistas do que o período em que os realizadores não lançam novos projetos.

A partir das entrevistas coletadas elaboramos um banco de dados com informações sobre a formação de cada realizador: filmografia, os prêmios que receberam ao longo da carreira, em quais funções trabalham (ou trabalharam) no cinema além da direção, as dificuldades no processo de realização de filmes e as suas definições do que é cinema negro no Brasil.

Com esse quadro desenhado, foi possível observar que esses diretores são agentes no espaço cinematográfico que fazem uso do capital que têm disponível para produção de seus filmes. Buscamos, portanto, identificar nas falas de cada um, e em momentos diferentes de sua carreira, pontos de convergência sobre como é fazer cinema no Brasil sendo um diretor negro. Suas trajetórias permitem entender, para além da dimensão individual de seus percursos, o próprio campo do fazer cinematográfico no país, e como ele é afetado pela desigualdade racial. Enquanto agentes, esses diretores e diretoras, manejaram os recursos e as oportunidades que tinham disponíveis para construir suas carreiras em meio a desigualdade racial que se verifica no país, e que, assim como acontece em inúmeras outras áreas, se reproduz também no campo do cinema. Num certo sentido, seus depoimentos, aqui recuperados, recompõem a memória do fazer cinema, em especial do cinema negro, nos últimos 40 anos. O que nos levou a pensar em termos de mudanças e continuidades vividas pelos realizadores negros.

Assim, observou-se que questões ausentes em entrevistas de décadas passadas se tornaram centrais nas entrevistas mais recentes. O modo como a questão racial e a identidade negra vem sendo problematizado nos últimos anos se reflete no modo como os temas são postos nas entrevistas. Se antes a ideia de um cinema negro no Brasil não integrava as perguntas, por exemplo, as entrevistas mais recentes dão destaque não só a

produção de um cinema negro no Brasil, como também ao protagonismo das mulheres na produção cinematográfica.

O trabalho de análise dos depoimentos também levou em conta que o relato autobiográfico, como afirma Bourdieu (2006), consiste numa narrativa em que o entrevistado busca dar um sentido, uma lógica à sua história; um tipo de coerência que, como autor adverte, nem sempre existe na própria realidade ou que, de outro modo, não se apresenta na realidade do mesmo modo como os agentes a organiza em seus relatos.

Assim, as transformações no debate público sobre raça no Brasil e as mudanças ocorridas no campo do cinema ao longo do tempo interferem no modo como os realizadores sem veem. Tema ausente de elaboração em décadas anteriores, torna-se objeto de reflexão no momento presente.

Além disso, é preciso considerar que a própria situação de investigação interfere no discurso dos sujeitos pesquisados. A construção de suas falas, nos casos em que foi possível realizarmos entrevistas, também se dá considerando o contexto da pesquisa.

Procuramos compreender as trajetórias a partir de uma perspectiva relacional onde os sujeitos estão inseridos em espaços sociais e fazem uso de determinados capitais, como indicado no capítulo 1, considerando que o tipo de capital que lançam mão pode variar ao longo do tempo. Para alguns diretores a formação e a inserção acadêmica foi fundamental, para outros a rede de relações sociais se mostrou mais efetiva para chegar à direção dos filmes. Para os mais jovens a apropriação do discurso de militância foi decisiva, bem como o acesso a políticas públicas de fomento que trazem em sua concepção o reconhecimento das desigualdades raciais e a meta de minimizá-lo ou superá-lo, como se verifica nos editais de ações afirmativas criados na história recente do país, e interrompidos nos últimos três anos⁵². O modo como eles e elas se valeram desses recursos demonstra a agência desses diretores negros para a realização de suas atividades e de um cinema que, se não negro nos temas, feito por realizadores negros, o que no Brasil é um dado bastante significativo, considerando o reduzido número de diretores negros e negras existente.

⁵² Em 2018, após um levantamento realizado pela Ancine em que os resultados indicavam o número reduzido de realizadores negros que lançam seus filmes nas salas de cinema, o Governo Federal publicou um edital para seleção de dez projetos que abordassem a cultura afro-brasileira e indígena. No que tange ao o lugar dos diretores, o edital estabelece um que um porcentual de realizadores negros/ indígenas deve ser seguido, “se possível”. Já em 2019, com a extinção do Ministério da Cultura, que se tornou uma secretaria subordinada ao Ministério da Cidadania, a continuidade das políticas de Estado de combate ao racismo institucional no audiovisual se torna incerta. A dinâmica política e o tratamento dado a questão racial pelo novo governo vão orientar se outros editais voltados para o apoio a realizadores negros e/ou filmes com a temática racial vão ser publicados ou não.

A forma como esses cineastas se apresenta, revela não só as transformações ocorridas em suas histórias pessoais, como também transformações no cinema brasileiro e no debate sobre as relações raciais no Brasil. O estudo aqui realizado permitiu, portanto, visualizar o modo como essas questões e as mudanças se fizeram presente tanto numa dimensão social como na individual. Além disso, o trabalho possibilitou pensar a definição de cinema negro no Brasil a partir dos parâmetros apresentados pelos dos próprios realizadores.

4.2. Adélia Sampaio

Nascida em 1944, a mineira Adélia Sampaio possui em seu currículo a direção de sete filmes. Além disso, trabalhou como roteirista e diretora de produção em outras obras, e afirma ter produzido 72 longas-metragens. (OLIVEIRA, 2017). Assim, entre as funções de produção e a direção de filmes, Adélia esteve envolvida na produção de 79 filmes. A maioria dos filmes em que colaborou como produtora era dirigido por homens brancos.

Seu filme de maior destaque é *Amor Maldito* (1984), primeiro longa-metragem brasileiro realizado por uma diretora negra. Além disso, *Amor Maldito* aparece como o primeiro filme sobre a temática lésbica nacional de que se tem registro (OLIVEIRA, 2017).

Apesar do pioneirismo, até 2015 seu nome não constava como primeira diretora negra nos livros e catálogos sobre a filmografia nacional (STAM, 2008; RODRIGUES, 2001). Talvez isso se deva ao fato de ter dirigido um número pequeno de obras, muitos deles que se perderam (OLIVEIRA, 2017). De todo modo, o fato é que informações escassas e a ausência de sua obra em pesquisas e trabalhos sobre cinema negro no Brasil colocaram Adélia Sampaio num lugar de invisibilidade no audiovisual nacional. Foi através do contato realizado pela professora e historiadora Edileuza Penha de Souza, da Universidade de Brasília (UNB), que na época realizava sua pesquisa de doutorado⁵³, que a obra de Adélia passou a ser revisitada e o título de primeira diretora negra lhe foi atribuído.

Edileuza Souza pesquisava sobre realizadoras negras no Brasil e se deparou com a ausência de especificação da cor dessas cineastas nos livros. Após visualizar o nome de Adélia no livro *As musas da matinê*, de Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira,

⁵³ SOUZA, Edileuza Penha de. Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade. 2013. 204 f., il. Tese (Doutorado em Educação) — Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

publicado pela primeira vez em 1982, a pesquisadora, que já vinha procurando identificar se alguma das diretoras listadas nos livros era negra, entrou em contato com Adélia no *facebook*. Com a obtenção de dados sobre a obra da diretora, Souza confirmou Adélia como a primeira cineasta negra a dirigir um filme no Brasil.⁵⁴

Mais que o número de filmes, a experiência de Adélia Sampaio se mostra interessante para pensar as relações entre raça e cinema no Brasil. Isto porque apresenta uma mulher negra na direção de filmes num contexto de escassez de diretores negros e sobretudo de diretoras negras.

Na entrevista que nos concedeu, Adélia relata que teve uma infância distante da mãe. Ainda criança, junto a sua irmã Eliana Cobbet, foi levada de pela mãe da cidade de Belo Horizonte -BH para o Rio de Janeiro - RJ devido a uma proposta de trabalho. Ao chegar lá a patroa impediu de que a mãe ficasse com as crianças, enviando Adélia para um asilo no interior de Minas Gerais e sua irmã para um colégio interno no Rio de Janeiro. Ao retornar ao Rio, já aos 13 anos, a diretora conta que sua irmã trabalhava numa empresa de cinema que importava filmes russos, tendo visitado uma sala de cinema pela primeira vez nesta época.

Eliana Cobbet, irmã de Adélia, teve um papel fundamental no início da construção de sua rede de relações. Trabalhando como vendedora, Adélia conta que foi na distribuidora Difilm⁵⁵, administrada pela irmã, que ela conseguiu seu primeiro emprego na área do cinema, em 1967. Acumulando diversas funções (começou como telefonista, mas logo trabalhou como assistente e diretora de produção) e fazendo cursos, chegou a realizar seis curtas metragens com negativos que sobravam, cedidos pelo assistente de câmera da empresa.

Cheguei ao cinema pelas mãos de minha irmã Eliana Cobbett (recém- falecida) na Difilm, em 1967. Organizando a programação em 16mm para os cineclubistas. Paralelo, atendia ao telefone. Na época, minha irmã Eliana Cobbett dirigia e administrava a Distribuidora Difilm. (...) Para mim, ter Mario Falaschi e Luiz Carlos Barreto por perto me dava uma segurança. Vivíamos em 1968, os tempos duros da ditadura, com dois filhos pequenos e um marido jornalista (Pedro Porfírio) preso político. Lembro-me que alguns cineastas achavam

⁵⁴ O relato foi contado pela própria Edileuza à Oliveira, em 2017.

⁵⁵ Distribuidora de filmes do Cinema Novo, a Difilm foi fundada em 1965 pelos cineastas Riva Faria, Roberto Farias Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Roberto Santos, Leon Hirzmann, Luiz Carlos Barreto, e Rex Endsley.

arriscados para a Empresa, mas Barreto bateu o martelo e fiquei trabalhando até 1972. Na época, Walter Lima (tinha o irmão preso) Leon, Marcos Farias e Joaquim Pedro votaram a favor de minha permanência. Barreto sempre brincava dizendo: “temos uma telefonista que não perde um filme do Paissandu e ama Godard”, era uma farra.⁵⁶

Eliana Cobbett foi a primeira mulher produtora executiva de cinema no Brasil⁵⁷ Esposa do cineasta William Cobbett, ela também trabalhou com os principais diretores do Cinema Novo na Difilm e na Tabajara Filmes.

As relações pessoais e o capital social adquirido através de sua experiência na Difilm, foram mobilizados por Adélia Sampaio durante sua carreira. Como já indicado anteriormente, o capital social, na definição de Bourdieu (2006), se refere a um conjunto de relações que podem ser capitalizadas e utilizadas nos espaços sociais.

Capital social é o conjunto de recursos atuais e potenciais que estão associados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e inter-reconhecimento ou, em outros termos, à vinculação a um grupo cujo conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns (passíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros ou por eles mesmos), mas também são unidos por ligações permanentes e úteis (BOURDIEU, 2010, p. 67).

Uma nova legislação e o aprendizado de funções diversas na Difilm, onde trabalhou até 1971, somados ao bom trânsito que tinha junto aos sócios da produtora, foram agenciados por Adélia viabilizando sua entrada no universo da direção. Assim, o primeiro trabalho de Adélia como diretora foi o curta metragem *Denúncia Vazia* (1979). A Lei do Curta⁵⁸, criada em 1975, obrigava as salas de cinema a exibirem um curta-metragem brasileiro antes das sessões dos filmes estrangeiros. Tal exigência estimulou e fortaleceu um mercado de produção e de distribuição de curtas metragens nacionais, criando oportunidades para novos diretores, como aconteceu com Adélia. Nesse contexto, a diretora abriu uma pequena produtora, a A.F. Produções Artísticas. O primeiro curta teve

⁵⁶Adélia Sampaio. Entrevista com Adélia Sampaio. Mulheres do cinema brasileiro. Agosto. 2007. Disponível em: http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/entrevistas_depoimentos/visualiza/182/Adelia-Sampaio.

⁵⁷ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/morre-primeira-mulher-produtora-de-filmes-no-brasil-4204406>.

⁵⁸ Lei nº 6.281/1975.

uma boa margem de lucro, sendo exibido no Cinema Palácio. A receita possibilitou a produção de outros curtas *Adulto não brinca* (1980), *Agora um Deus dança em mim* (1981) e na *Poeira das Ruas* (1982).

Figura 18 – Adélia Sampaio



Fonte: Revista Trip

Amor Maldito

O longa *Amor Maldito* retrata o romance entre uma jovem executiva e a filha de um pastor evangélico. Adélia Sampaio conta que teve dificuldades em inserir *Amor Maldito* nos circuitos de exibição, pois a Embrafilme (empresa estatal brasileira responsável pela distribuição dos filmes na época) não concordou em financiar o longa, mesmo com o convite para uma exibição no exterior.

O filme foi rodado em sistema de cooperativa, todos receberam apenas uma ajuda de custo e atores como Emiliano Queiroz, Nildo Parente e Neusa Amaral abriram mão do pró-labore, ou seja, compraram a minha briga (no meu caminho de cinema fiz grandes amigos e aliados). Tivemos uma ajuda financeira de uma engenheira de Furnas, Edy Santos que apostou no projeto. Terminamos o filme e

na hora da exibição nenhum dono de cinema queria o filme. Até que o dono do Cine Paulista me propõe transvestir a divulgação da porta como se fosse um filme pornô. Pensei, discuti com a galera e topamos. Deu certo.⁵⁹

Rompidas as barreiras em termos da produção, a dimensão da distribuição impôs novos desafios e exigiu novas estratégias de movimentação no campo.

Figura 19 – Cartaz de divulgação Amor Maldito



Fonte: Cinemateca Brasileira

Com o cinema dominado pela pornochanchada *Amor Maldito*, segundo Adélia, foi distribuído travestido, para poder ser exibido, de filme pornô. Foi somente com essa

⁵⁹MARTINS, Renata; GONÇALVES, Juliana. O racismo apaga, a gente reescreve: conheça a cineasta negra que fez história no cinema nacional. Entrevista com Adélia Sampaio. **Blogueiras Negras**, 9 mar. 2016. Disponível em: <http://blogueirasnegras.org/2016/03/09/o-racismo-apaga-a-gente-reescreve-conheca-a-cineasta-negra-que-fez-historia-no-cinema-nacional/>. Acesso em: 10 dez. 2018.

condição que a diretora conseguiu que o filme ocupasse salas de cinema. O longa destoou dos demais filmes do gênero cinematográfico no qual estava sendo divulgado, chamando atenção da crítica e recebendo boas avaliações.

O crítico Leon Cakoff entrou para assistir o filme e no dia seguinte uma meia página no jornal dissecando o filme onde discute violência tribunal violência doméstica preconceitos não poderia ser arremessado como um filme pornô.⁶⁰

Além disso, gênero, e não raça, é o que caracteriza a narrativa da obra, que teve Adélia também como autora de seu roteiro. Ao ser indagada sobre a abordagem de questões raciais em seus filmes, a diretora responde:

Não, meu foco sempre foi a relação humana. O curta “Na Poeira das Ruas” aborda o que hoje é real: uma população de excluídos negros e brancos. Fui produtora de um longa chamado Parceiros da Aventura que foi realizado com 80% de atores negros.⁶¹

É possível observar que Adélia expressa um distanciamento de uma visão racial que contrapõe um cinema negro e um cinema branco. Neste sentido, a sua obra se associa muito mais a ideia de um negro povo do que a uma identidade negra e racializada.

Amor Maldito nos trouxe uma questão muito interessante sobre a relação entre cinema negro e gênero cinematográfico. Para entrar no circuito de exibição o filme teve que ser vendido como uma pornochanchada. Os relatos da época indicam que a intenção de Adélia era apresentar uma história focada na relação entre duas mulheres e a dimensão trágica que permeava a narrativa. Atualmente, o filme vem sendo resgatado por pesquisadoras, cineastas como uma obra que marca a história do cinema nacional: o primeiro filme dirigido por uma mulher negra no Brasil.

Sua divulgação não é mais associada à pornochanchada ou a qualquer outro gênero. Tampouco questões raciais dentro da trama. O que contribuiu para a criação desse capital simbólico foram elementos externos à história contada, constituindo um novo discurso sobre o cinema nacional, o cinema negro e o cinema feminista. Nesse contexto, a noção de cinema negro se desenha como um gênero que extrapola as temáticas dos filmes.

⁶⁰ Entrevista realizada via e-mail em 01 de agosto de 2018.

⁶¹ MARTINS, Renata; GONÇALVES, Juliana. O racismo apaga, a gente reescreve: conheça a cineasta negra que fez história no cinema nacional. Entrevista com Adélia Sampaio. **Blogueiras Negras**, 9 mar. 2016. Disponível em: <http://blogueirasnegras.org/2016/03/09/o-racismo-apaga-a-gente-reescreve-conheca-a-cineasta-negra-que-fez-historia-no-cinema-nacional/>. Acesso em: 10 dez. 2018.

Figura 20 – Colagem feita por Adélia Sampaio com fotos dos integrantes da equipe do filme *Parceiros da Aventura* (1979), do qual foi diretora de produção



Fonte: Oliveira (2017)

Após os anos 80 Adélia trabalhou no ramo da produção de vídeos e realizou trabalhos para a TV, se distanciando do cinema. Atualmente vem conduzindo projetos para realização de um novo filme, mas destaca sua insatisfação com a burocracia dos editais de apoio à realizadores negros lançados pelo Governo Federal nos últimos anos.

Acho genial, mas exceto Viviane não conheço nenhuma negra que ganhou edital. Venho que uma época de Embrafilme uma empresa com um terço da burocracia. Hoje é uma papelada que ou você paga alguém que entenda para responder o processo burocrático um e melhor desistir. Tem um que de demagogia nisso tudo!⁶²

Os novos requisitos do Estado e as novas políticas de financiamento são ferramentas de captação de recursos com as quais a diretora não tem tanta familiaridade como tinha com as normas e exigência da Embrafilme nos anos 70 e 80. O cenário de produção atual se apresenta lógico para uma geração mais nova como da diretora Yasmin Thayná, onde os editais são uma realidade, para a geração de Adélia é um elemento de menor proximidade.

O título de primeira diretora negra do Brasil não foi algo reivindicado por Adélia Sampaio. Como visto, é resultado da construção de discursos de pesquisadores da área e diretoras negras sobre as desigualdades raciais no Brasil, a denúncia de espaços

⁶² Entrevista realizada via e-mail em 01 de agosto de 2018.

racializados pelo movimento negro e a cobrança pelo combate ao racismo institucional. Pesquisadoras e realizadoras negras vinculadas ao feminismo negro passam a reconhecer Adélia a partir desse título, não só em publicações acadêmica, mas também em festivais e eventos específicos do meio do cinema. O feminismo negro ultrapassa a esfera dos movimentos sociais e adentra no espaço cinematográfico brasileiro a partir de um conjunto de filmes, de associações de realizadores negros (físicas ou virtuais) que abordam o lugar da mulher negra na sociedade brasileira. Ao mesmo tempo, esses discursos também tocam na questão do número reduzido de realizadoras negras no país.

Foi nesse contexto que a obra de Adélia foi resgatada, fazendo com que o seu nome seja associado à memória do cinema brasileiro. Esse reconhecimento se deu por meio de trabalhos acadêmicos sobre a diretora e pela realização de eventos e festivais⁶³ que a têm como principal homenageada.

Negra filha de uma empregada doméstica é complicado para a intelectualidade entender. Estava eu como uma vassoura velha jogada num armário até que surge Edileuza da UNB e berra que sou a primeira negra no Brasil a realizar um longa-metragem e isso mudou a minha rotina inclusive rodei um curta metragem *O Olhar de Dentro*.⁶⁴

Apesar das relações estabelecidas com as jovens diretoras negras ao longo desse processo de celebração de seu trabalho, Adélia não coloca a temática racial como elemento central de seus filmes. A questão racial aparece não como tema de seus filmes, mas como um tema de sua trajetória: uma mulher negra diretora.

No que diz respeito as entrevistas, é interessante observar ainda duas questões. A primeira é que em entrevistas realizadas em 1986 e em 2007 o fato de ser a primeira diretora negra é um dado ausente. Por outro lado, a inovação ao abordar uma temática delicada para a época, com um casal de lésbicas como protagonistas de seu filme, e a sua relação com os diretores do *Cinema Novo* são colocados como pontos de destaque. A comparação entre entrevistas de períodos distintos aponta diferentes perspectivas tanto no modo como ela é apresentada como no modo que ela se descreve. As entrevistas mais recentes, realizadas nos anos de 2016 e 2017 por integrantes de grupos ativistas, abordam o seu lugar na história do cinema nacional e interrogam sobre questões mais específicas

⁶³ Como por exemplo a I Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio.

⁶⁴ Entrevista realizada via e-mail em 01 de agosto de 2018.

sobre ser uma diretora negra no Brasil. As entrevistas recentes são produzidas em um contexto diferente do país, onde a reflexão sobre a questão racial se tornou mais ampla, ganhou capilaridade e passou a ser um tema de maior mobilização social.

O outro ponto é que o próprio discurso de Adélia se modifica nesse sentido. Se antes a sua trajetória enquanto mulher negra estava ausente em seus depoimentos, nos dias atuais ele passa a estar atrelado a sua imagem, como é possível observar em entrevista realizada em 1988, na revista *Filme Cultura*:

Passar de diretora de produção para direção já é uma coisa complexa. Partindo da premissa de que cinema é efetivamente uma arte muito elitista, eu não estou inclusa nesse padrão. Sou uma mulher, também é uma coisa meio complicada, não dão muito crédito. Embora para mim as dificuldades no que tange a montar uma estrutura para realizar um trabalho meu, não foi muito complicado em função de muitas pessoas com as quais trabalhei no cinema e que, de certa forma, me conheciam.⁶⁵

E em entrevista realizada em 2015:

É desafiante nascer negra num país que tem embutido em seu bojo o preconceito de cor e também um preconceito social. Como uma negra criada num asilo pode se tornar cineasta? Tem um preço sofrido e por este motivo dedico o *Amor Maldito* aos meus filhos (SOUZA, 2016, p. 487).

Ela incorpora a ideia de mulher negra mais à sua trajetória do que aos seus filmes. Há um ambiente mais favorável para falar dessa questão, refleti-la a partir de si mesma, de sua própria experiência. A ausência do feminismo negro no cinema nacional no debate público dos anos 80, talvez explique a ausência de discursos acerca da identidade racial e dos modos de enfrentamento do racismo.

No que diz respeito a formação profissional de Adélia Sampaio, o conhecimento e as habilidades necessárias para realizar um filme foram adquiridos a partir de uma experiência na prática, de aprendizado no fazer, como ela afirma em entrevista à *Revista Filme Cultura*, em 1988:

⁶⁵Minha escola foi a Difilm. Entrevista com Adélia Sampaio. **Revista Filme Cultura**, nov, 1988. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Filme-Cultura-n.48.pdf#page=89>. Acesso em: 15 dez 2018.

Fui ser telefonista na Difilm porque eu, um dia, queria dirigir um filme. Fui para a Difilm porque achei que ali eu poderia estar próxima de alguma coisa que eu queria muito, na medida em que tinha absoluta certeza de que jamais eu iria conseguir ingressar numa faculdade, por uma questão econômica. Depois, porque eu teria que fazer o 2º grau para fazer um vestibular e jamais teria condições de bancar uma faculdade. Então achei que ali eu poderia, pelo menos, descobrir, pegar e sentir o que era uma película.⁶⁶

O aprender a fazer cinema, com diretores do movimento Cinema Novo na Difilm, ocorre ao mesmo tempo em que um capital social vai sendo construindo pela diretora através de uma rede de relações.

Se por um lado o capital cultural institucionalizado, o diploma, não lhe foi possível, por outro o capital social lhe permitiu ter acesso a uma vivência rica ao lado de profissionais renomados do cinema brasileiro⁶⁷. A experiências em sets de filmagem nas mais diversas funções foi determinante para que estabelecesse sua carreira e adquirisse esse capital cultural através da rede de relações com esses intelectuais.

Adélia não se coloca enquanto representante de um grupo ou coletivo específico. Não é, portanto, um discurso de militante negra. Contudo, seu trabalho é celebrado e referenciado em espaços físicos e virtuais de organizações negras e por realizadoras e realizadores negros. A articulação em prol de um cinema negro e feminino no Brasil, realizada por cineastas e pesquisadoras, insere Adélia no cenário contemporâneo.

Indagada sobre o tema do cinema negro no Brasil, Sampaio afirma que “tenho visto curtas panfletários, o cinema negro ainda não vi”⁶⁸, sem desenvolver o que seria a seu ver o cinema negro. Sua experiência enquanto diretora negra é apresentada a partir de um ponto de vista individual. Ao mesmo tempo sua obra volta a ganhar projeção justamente pela chave da identidade racial e do feminismo negro atualmente. Ao nosso ver, a trajetória da diretora revela que sua obra passou a ser observada sob um novo aspecto, atribuições

⁶⁶Minha escola foi a Difilm. Entrevista com Adélia Sampaio. **Revista Filme Cultura**, nov, 1988. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Filme-Cultura-n.48.pdf#page=89>. Acesso em: 15 dez 2018.

⁶⁷ Sampaio relata que em 1964, grávida e com apenas 18 anos, foi atingida por um policial o que levou ao falecimento de seu filho. Anos depois, seu marido foi Pedro Porfírio foi preso acusado de assaltar um banco. Militante da liga camponesa e esposa de um preso político, a diretora conta que correu o risco de perder o emprego e chegou também a ficar presa, por três dias. Foi defendida pelo cineasta Luiz Carlos Barreto, que assegurou sua permanência, podendo dar continuidade a sua carreira. No final de 2017 Adélia terminou de rodar o curta “Olhar de dentro”, que aborda a experiência de mulheres que viveram a Ditadura Militar no Brasil na década de 60.

⁶⁸ Entrevista realizada via e-mail em 01 de agosto de 2018.

externas que repercutiram não só na sua vida profissional como em sua própria autoimagem.

4.3. Yasmin Thayná

Nome de grande destaque entre os (as) diretores (as) mais jovens, Yasmin Thayná é formada pela Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu e estudante de comunicação na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC- Rio). A jovem cineasta começou a realizar curtas-metragens aos 16 anos, em 2009, e acumula experiências na elaboração de roteiros e produção de filmes, sendo reconhecida como representante de uma nova geração de realizadores negros, mais jovens, que associam produção cinematográfica à militância.

Dirigiu os curtas *Kbela*, sobre as experiências de ser mulher negra (2015) e *Batalhas* (2016), sobre a realização de um espetáculo de funk no Teatro Municipal do Rio de Janeiro pela primeira vez; além de 12 episódios da web série *AfroTranscendence*, que apresenta a partir de entrevistas com especialistas nas mais diversas áreas um debate sobre a criação de novas narrativas e novas linguagens de modo coletivo. Também é colunista de sites de bastante popularidade na internet, como *Nexo Jornal*⁶⁹ e *Huffpost Brasil*⁷⁰, onde publica regularmente artigos de opinião.

Nascida em 1992, em Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense do Rio de Janeiro, a diretora relata que veio de uma periferia semirrural. O pai trabalha como porteiro e pedreiro e sua mãe como empregada doméstica. Ao falar sobre sua primeira formação na área do cinema, Yasmin busca articular sua identidade negra e de classe à essa experiência:

Eu era muito fã da série *Cidade dos homens*, mas passava tarde da noite na Globo. Meu pai ficava acordado gravando para eu assistir no dia seguinte. Era mágico rodar o VHS e ver aquela história, que tinha muito a ver com a minha. O próprio processo de me entender enquanto negra começa ali porque eu me identificava com tudo: a possibilidade da gravidez na adolescência e de ser mãe solteira, trabalhar numa loja do McDonald's, a ligação afetiva com o bairro, mas, ao mesmo tempo, a necessidade de sair de lá. Aí fui estudar roteiro na Escola Livre de Cinema, um projeto muito importante em Nova Iguaçu. Você consegue imaginar a ousadia que é ter uma escola de cinema num local totalmente

⁶⁹ <https://www.nexojornal.com.br/>.

⁷⁰ https://www.huffpostbrasil.com/?ec_carp=47.

estigmatizado pela violência? Foi ali que eu soube que poderia ser cineasta e que, pelo cinema, romperia com a ideia de pobreza.⁷¹

Se na experiência de Adélia Sampaio, durante os anos 70 e 80, é possível observar que a formação acadêmica era algo menos acessível a diretores negros, e o meio cinematográfico não destacava as desigualdades raciais no que tange aos profissionais em cargos de decisão, como de diretor e produtor, nos dias atuais o contexto se mostra bastante distinto. A partir de meados da década de 1990 o debate sobre raça no Brasil e a discussão sobre políticas afirmativas mudam a forma como o assunto é tratado (CARVALHO; DOMINGUES, 2017). Além disso, como já foi dito, a convergência entre o aumento do número de estudantes negros nas universidades públicas, o aumento do número de cursos de cinema e a discussão sobre a escassez de realizadores negros no Brasil estar presente dentro da própria Ancine⁷² deram base para um contexto social que possibilitou que diretoras e diretores, como Yasmin Thayná, entre outros(as)⁷³ ocupassem espaços de visibilidade antes restritos.

Atualmente, com 26 anos, Yasmin Thayná mantém um vínculo como consultora de audiovisual no Instituto de Tecnologia e Sociedade do Rio de Janeiro. (ITS-Rio) É uma das fundadoras da plataforma *Afroflix*, que reúne produções audiovisuais produzidas por profissionais negros e com temáticas negras. Seu filme mais conhecido é o curta metragem *Kbela* (2015), no qual a realizadora aborda a experiência de “tornar-se uma mulher negra” através da conexão com o cabelo.

Eu acredito que o cinema também possibilita esse campo sabe, de criar subjetividade, criar pertencimento. Então acho que o cinema é mais que um mero objeto de entretenimento. Embora eu também tenha questões...que o entretenimento pra mim também é o campo político porque aí você joga muitas questões. Então, tenho tentado, de alguma forma, juntar essas duas coisas.⁷⁴

⁷¹HAMA, Lia. Negra, com orgulho. Entrevista com Yasmin Thayná. **Revista Trip**, 28 jul. 2016 Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/entrevista-com-a-cineasta-negra-yasmin-thayna-do-afroflix>. Acesso em: 10 de setembro de 2018.

⁷² Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-apresenta-estudo-sobre-diversidade-de-g-nero-e-ra-no-mercado>. Acesso em 12 de novembro de 2018.

⁷³Diretoras e diretores como Larissa Fulana de Tal, Viviane Ferreira, André Novais e Edson Ferreira (MONTEIRO, 2017).

⁷⁴THAYNÁ, Yasmin. **Yasmin Thayná – Diálogos Ausentes**. Mountain View: Google, 2017. (10 min 28s). Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/yasmin-thayna-dialogos-ausentes-2016>. Acesso em 12 de novembro de 2018.

Apesar da origem humilde, o fato de estudar na PUC-Rio e ocupar espaços para expor sua opinião em sites da internet, tendo inclusive desenvolvido uma plataforma de filmes, são elementos que distinguem a diretora da maioria dos realizadores negros do país. As entrevistas realizadas por sites como *Itaú Cultural* e *Revista Trip*, por exemplo, colocam a identidade negra como tônica dominante dos depoimentos.

Yasmin também dirigiu quatro episódios da série *Política: Modo de Fazer*, uma coprodução entre a Maria Farinha Filmes, Instituto Update e o canal de televisão por assinatura *GloboNews*, que incluiu a série em sua programação no ano de 2018.

Figura 21 – Yasmin Thayná



Fonte: Nexo Jornal

Esse conjunto de produções se relacionam com debate sobre raça no Brasil através dos temas abordados. Além disso, é possível observar que o seu discurso, para além da inclusão de profissionais no cinema, aborda a hegemonia de linguagens eurocêntricas no audiovisual. Questões como ancestralidade são reivindicadas num contexto social onde o Estado passou a dialogar, e muitas vezes atender em forma de política pública, algumas das demandas do movimento negro.

Acho que a gente precisa criar um outro imaginário sobre o negro e os produtos audiovisuais (novela, cinema, séries etc.) têm papel fundamental nisso. A televisão e o cinema produzidos no país não representam uma parcela

significativa da população. Pluralizar quem faz é pluralizar o que se faz, entende? E a gente tem um modelo engessado de distribuição, que são as vias comerciais, TV e grandes redes de cinema, ou a lógica dos festivais, que, na maioria das vezes, privilegia linguagens eurocêntricas. Desse desejo de tentar produzir soluções nasceu a Afroflix, que reúne qualquer título escrito, dirigido ou produzido por pelo menos uma pessoa negra. O objetivo é gerar visibilidade para essas produções.⁷⁵

Outro ponto observado nos depoimentos é a articulação entre presente e passado no cinema negro. Yasmin refere-se a obra de Zózimo Bulbul como elemento de identificação e de inspiração para suas obras. Uma tradição e uma memória são acionadas como elementos de reforço de seu discurso.

“O *Kbela* tem uma referência principal que é o Zózimo Bulbul, que é o [diretor do curta-metragem] “Alma no olho” que é um filme da década de 70, que usa a linguagem muito experimental, desconstruída, fora do padrão, do roteiro que é o início meio e fim, com os pontos de viradas ali de apresentação, plano de virada, desenvolvimento, ponto de virada, finaliza. Então, como que a gente organiza nossas histórias sem início, meio e fim? Mas que conte uma história através de outra estrutura. Então acho que essa estrutura, a minha escola, nesse sentido do kbela foi o Zózimo Bulbul, porque ele traz que esse modelo de contar história início-meio-fim é um modelo colonizado também. É um modelo imposto pra dizer: isso é filme, isso não é! O que foge do início meio e fim não é filme, não é cinema! E aí eu acho que o Zózimo responde: é cinema sim! É linguagem, tem espírito, traz experiência, as pessoas se emocionam, o som entra nas pessoas e as pessoas ficam incomodadas com o barulho “por que o barulho é tão alto?”⁷⁶

Portanto, o fazer cinema, para a diretora, não se desvincula do fazer política. Assume uma dimensão de celebração (da cultura negra), de denúncia (do eurocentrismo) e de afirmação da negritude.

Uma vez um cineasta famoso aqui no Brasil, filho de um cineasta famoso brasileiro que fez história no cinema nacional, me ligou e falou: olha, isso que

⁷⁵HAMA, Lia. **Negra, com orgulho**. Entrevista com Yasmin Thayná. Revista Trip, 28 jul. 2016 Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/entrevista-com-a-cineasta-negra-yasmin-thayna-do-afroflix>. Acesso em: 10 de setembro de 2018.

⁷⁶PORFÍRIO, Gabi. Entrevista com Yasmin Thayná. **Blogueiras Negras**, 2 mai. 2016. Disponível em: <http://blogueirasnegras.org/2016/05/02/entrevista-com-yasmin-thayna/>. Acesso em 01 de outubro de 2018.

você fez é cinema! Eu já sabia que era cinema, porque, o processo mostrou, entende? E, na verdade, [essa fala é um exemplo desse olhar do branco querer legitimar aquilo como cinema, [o que não era necessário, pois] se a gente já tinha colocado mulheres de 60 anos de idade, criança, jovem e todo mundo participou daquela experiência. Então, naquele momento quando o *kbela* foi exibido pela primeira vez numa sala de cinema, eu vi que era cinema, tá entendendo? Então, é claro que soma, mas não é o que legitima como cinema para mim.⁷⁷

Em suas falas há uma dimensão de continuidade de um cinema negro, representando na figura de Bulbul, mas com uma dimensão contemporânea muito própria: o feminismo negro. O debate sobre raça no Brasil nos últimos anos vem resgatando e atualizando questões sobre o lugar da mulher negra na sociedade. Obras como o livro *Mulheres, Raça e Classe*, da ativista norte-americana Angela Davis e *Quem tem medo do feminismo negro?*⁷⁸ da brasileira Djamila Ribeiro, ultrapassam a esfera acadêmica e passam (ou voltam) a compor a agenda do ativismo negro no Brasil. Nessa perspectiva, a premissa de Yasmin, de que para falar da participação de negros e negras no cinema é preciso levar em conta a questão de gênero, não é resultado apenas do reconhecimento da ausência de diretoras e roteiristas negras nos filmes de grande bilheteria (CANDIDO et al., 2014). É um discurso que também se orienta pelo momento atual de mobilização de uma identidade negra e de difusão de conceitos como *lugar de fala* e de diferenciação entre *ser negra* e *torna-se negra*.

Contudo, é preciso ressaltar que apesar do cinema brasileiro ser um cinema embranquecido, no que tange ao número de realizadores e realizadoras negras, Yasmin Thayná, assim como o diretor Jeferson De e o diretor Joelzito Araújo, está inserida numa elite negra do ponto de vista do capital cultural.

⁷⁷ PORFÍRIO, Gabi. Entrevista com Yasmin Thayná. **Blogueiras Negras**, 2 mai. 2016. Disponível em: <http://blogueirasnegras.org/2016/05/02/entrevista-com-yasmin-thayna/>. Acesso em 01 de outubro de 2018.

⁷⁸ As produtoras de conteúdo do blog *Blogueiras Negras*, por exemplo, relatam a importância do feminismo negro no seu processo de conscientização (MACEDO, 2018).

Figura 22 - Filme Kbela (Yasmin Thayná, 2015)



Fonte: Adoro Cinema

A formação acadêmica e a participação em mostras de cinema, por exemplo, indicam um reconhecimento da diretora como porta-voz da produção de filmes por mulheres negras. Yasmin mobiliza seu capital cultural para se afirmar como ativista negra e realizadora de filmes que tratam diretamente da questão racial. Ou seja, como agente social que oferece uma resposta à um cinema historicamente embranquecido.

A percepção de que a criação de visões de mundo produzidas em sua maior parte por realizadores brancos revela não só a dimensão de denúncia de uma desigualdade racial e de gênero no cinema, mas também a compreensão do papel do Estado na produção audiovisual nacional como o funcionamento do mercado cinematográfico no Brasil.

O cinema brasileiro é branco. É operado por pessoas brancas. “Ah, Yasmin, tem algum problema de pessoas brancas fazerem? Agora só pessoas negras podem fazer cinema?” Não! Problema algum. O problema é só essas pessoas fazerem cinema. Ou você só ver essas pessoas. Nos festivais, ganhando os editais. Nessa indústria ou na legitimação do que se considera como cineasta e como cinema serem ainda monopolizadas por pessoas brancas, em sua maioria de classe média, e homens, e de São Paulo e do Rio de Janeiro.⁷⁹

⁷⁹ THAYNÁ, Yasmin. **Yasmin Thayná – Diálogos Ausentes**. Mountain View: Google, 2017. (10 min 28s). Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/yasmin-thayna-dialogos-ausentes-2016>. Acesso em 12 de novembro de 2018.

Se vendo enquanto membro de um grupo de realizadores negros e sendo vista pelas mídias como representante do cinema negro no Brasil, a cineasta afirma que o cinema negro

(...) é muito criticado como um lugar em que os cineastas negros têm se identificado. “Ah, forma um grupo, fica ali no gueto...”. E não é considerado como cinema brasileiro, isso não é uma verdade. Na verdade, é um grupo de cineastas que têm entendido essa pauta política e têm, de alguma forma, ido a esses espaços falar e produzir e arranjar meios de existir sem precisar deixar de ser negro pra existir no cinema.⁸⁰

As tensões em torno da raça, segundo a cineasta, ultrapassam o campo de representação e se fazem presente no próprio meio cinematográfico, na medida em que o cinema negro muitas vezes é visto como algo marginal e não como cinema brasileiro. Essa visão alinha o pensamento da diretora com o debate público sobre inclusão de negros e negras em espaços sociais de hegemonia branca. A grande diferença é que para isso ela faz uso de um capital cultural acadêmico, e aqui ele se faz presente não só no aprender a fazer cinema, mas no uso de conceitos e discursos acadêmicos a respeito das desigualdades de gênero e raça no país.

4.4. Joelzito Araújo

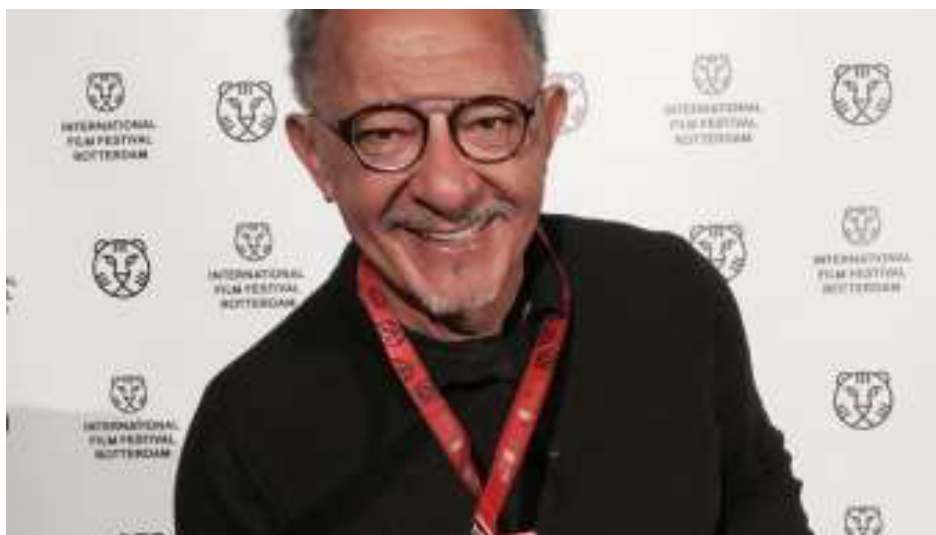
Nascido em 1954, no Município de Nanuque - na divisa do Estado de Minas Gerais e da Bahia - Joelzito Almeida de Araújo possui uma longa trajetória no campo do audiovisual. Sua mãe trabalhou com lavadeira, doméstica e operária. Já o pai era músico e depois tornou-se caminhoneiro. Dos oito irmãos, foi o único que se formou no Ensino Superior. Premiado em diversos festivais e realizando parcerias com países da África e da

⁸⁰ THAYNÁ, Yasmin. **Yasmin Thayná – Diálogos Ausentes**. Mountain View: Google, 2017. (10 min 28s). Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/yasmin-thayna-dialogos-ausentes-2016>. Acesso em 12 de novembro de 2018.

América do Norte, Araújo é o diretor negro brasileiro que mais realizou longas-metragens⁸¹.

Graduado em Psicologia, com mestrado em Sociologia da Educação, doutorado em Ciências da Comunicação e Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e Pós-doutorado no Departamento de Cinema-Rádio e TV da Universidade do Texas, o diretor trabalhou como professor em universidades brasileiras e no exterior, nos Estados Unidos (University of Texas) e em Cabo Verde (M_EIA Mindelo Escola Internacional de Artes). Também produziu trabalhos no Museu de Imagem e do Som de Cuiabá e é diretor presidente da Casa de Criação Cinema e Propaganda, localizada no Rio de Janeiro.

Figura 23 – Joelzito Araújo no Festival de Roterdã 2019



Fonte: Revista de Cinema

Antes de dirigir, Joelzito Araújo trabalhou em diversas funções no cinema. Foi roteirista, montador, além de produzir vídeos para a TV e realizar consultorias para Fundações e Universidades. Um divisor em sua carreira foi a publicação do livro, resultado de tese de doutorado, *A Negação do Brasil: O negro na Telenovela Brasileira*⁸², onde o diretor e pesquisador analisa a participação de negros e negras em 174 telenovelas brasileiras produzidas pela Rede Globo e pela Rede Tupi de Televisão entre 1964 a 1997.

⁸¹ Cinco longas realizados (*A Negação do Brasil*, 2000; *As Filhas do Vento*, 2004; *Cinderelas, Lobos e um Príncipe Encantado*, 2009; *Raça*, 2013; *Meu Amigo Fela*, 2019) e mais um em produção (*O Pai da Rita*).

⁸² A tese de doutorado que deu origem ao livro tem como título: *A Negação do Brasil: Identidade Racial e Estereótipos Sobre o Negro na História da Telenovela Brasileira*, obtida em 1999.

O livro também deu origem a um documentário longa-metragem homônimo, lançado no ano 2000. Premiado em diversos festivais, o diretor, apesar de já ter produzido sobre o tema, passou a ser associado na grande imprensa ter seu nome ao debate sobre a questão racial no Brasil, e o livro tornando-se referência no que diz respeito às questões de raça e audiovisual. A repercussão internacional do filme, diz Araújo, também permitiu que o realizador viajasse para outros países como Estados Unidos e países africanos.

E eu não sei quantas vezes eu fui a África, eu acho que eu fui mais de 50 vezes a África. Talvez eu esteja até exagerando, mas...considerando que eu conheço 17 países africanos e uma metade eu fui mais de três vezes. Enfim, eu fui muitas vezes a África. E hoje eu inclusive integro, sou membro da federação pan-africana de cineastas, que se reúne anualmente. Então eu tenho muitas amizades no mundo africano do cinema. Então isso também não só me ajuda a reler o Brasil, como também me insere numa rede internacional de pensar o mundo hoje. Pensar o mundo a partir das... dos controles coloniais, a partir da luta pela superação dessa profunda desigualdade entre norte e sul, e as desigualdades internas no sul também. Então, isso me enriquece muito. Eu gosto muito, especialmente de viajar para esses países...fora do circuito bonitinho. Ir pra Ásia, pra África, pra América Latina pra ver essas culturas⁸³.

O reconhecimento alcançando no meio cinematográfico de outros países garantiu a Joelzito Araújo parcerias na produção de filmes, como a direção compartilhada do filme *Raça* (2013), filmado entre 2005 e 2011, com a documentarista norte-americana vencedora do Oscar, Megan Mylan⁸⁴. Ao mesmo tempo, o estabelecimento de um contato duradouro com cineastas de países africanos reafirma seu ativismo em busca de aproximar a produção brasileira com a desses países e agrega para si um capital simbólico de realizador que transita pelo Atlântico.

O mapeamento apresentando em *A Negação do Brasil* identifica que as poucas oportunidades e os papéis subalternos destinados aos profissionais negros⁸⁵. As críticas de Araújo se dirigem à secundarização dos papéis desempenhados pelos atores negros, aos papéis de pouca importância dentro das tramas e aos autores das telenovelas, que a partir

⁸³ Entrevista via skype realizada em 02 de fevereiro de 2018.

⁸⁴ Megan Mylan venceu o Oscar melhor documentário em curta-metragem na edição de 2009 com o filme *Smile Pinki* (2008).

⁸⁵ Em mais de um terço das novelas analisadas não apareceu um ator ou atriz negra.

dos anos 70 buscaram colocar em cena dilemas da realidade brasileira, mas não abordavam o problema racial, o diluindo como uma questão de classe.

Inicialmente, a minha intenção era mapear os estereótipos sobre o negro na dramaturgia televisiva. No entanto, o mais importante foi ter compreendido que, para além dos estereótipos, o que está na base do nosso racismo televisivo é a ideologia do branqueamento. Essa ideologia, que foi base da política de Estado no Brasil no fim da escravidão, criou um imaginário que coloca o ser humano de características arianas no topo do ideal de beleza e assegurou a perpetuação do poder colonial dos brancos, naturalizados por ela como “nascidos para o poder”. E transforma o ser humano de características negras como representação do subalterno, do feio, do inferior, do atraso.⁸⁶

É possível observar que o diretor se coloca enquanto crítico de elementos próprios ao meio televisivo, neste caso o modo como os negros são representados nas telenovelas a partir de uma perspectiva mais ampla. Ou seja, as desigualdades raciais estão intrinsicamente vinculadas a ideologia do branqueamento que marca a sociedade brasileira e a naturalização de uma hierarquia racial.

Figura 24 – Pôster do filme A Negação do Brasil (Joelzito Araújo, 2000)



⁸⁶Entrevista com Joel Zito Araújo, diretor de cinema e escritor. Entrevista com Joelzito Araújo. **Jornal Mulier**, out. 2009. Disponível em <http://jornalmulier.com.br/wp-content/uploads/2012/12/11-Joel-Zito-Ara%C3%BAjo-diretor-de-cinema-e-escritor.pdf>. Acesso em 01 de outubro de 2018.

Fonte: Filmow

A formação universitária não lhe conferiu apenas o status que o diploma acadêmico simboliza (BOURDIEU, 2010), mas também uma autoridade enquanto pesquisador, apresenta várias vezes em suas falas:

Eu comecei a me interessar pela investigação. Mas, acabei entrando no cinema pela porta mais investigativa, pelo documentário. Na realidade, a maior diferença entre a investigação acadêmica e o documentário (do jeito que faço) é que um necessita de uma câmera como instrumento principal de trabalho. Portanto, somente o cinema ficcional é que demanda uma atitude diferente. Mas, mesmo assim, me sinto permanentemente investigando para a ficção, quando nos lugares públicos e privados, eu observo as pessoas e escuto conversas alheias, como potenciais personagens ou potenciais diálogos e atitudes para futuros filmes.⁸⁷

Neste sentido, seu discurso sobre a questão racial no audiovisual brasileiro é marcado por três dimensões que se articulam ao longo das entrevistas. A primeira, como já foi dito, é uma perspectiva científica. Um diagnóstico sobre as tensões raciais apresentando um olhar sobre a formação do Brasil através da realização de pesquisa. Ao mesmo tempo, apresenta um posicionamento político no sentido de assumir para si a responsabilidade de trazer a tona (tanto ao debate público como nos filmes) a desigualdade de oportunidades para profissionais negros.

Uma estética e dramaturgia negras são partes do meu grande objeto. Eu gostaria de evoluir para uma postura menos ideológica, menos comprometida com as bandeiras dos “companheiros de viagem do movimento negro”. Mas ainda sou muito atento às suas queixas e demandas. E elas tendem a refletir ou encontrar acolhida especialmente no meu cinema documental. Mas os meus próximos projetos ficcionais estão mais soltos, longe de pautas ou temas do momento. Na realidade, nunca me inspirei em pauta de ninguém, mas acabei as trazendo para os meus filmes sem nenhuma intenção inicial, sem nenhum planejamento.⁸⁸

⁸⁷LIMA, Sumaya. À conversa com Joel Zito Araújo - posicionamento, estéticas e cinematografias. Entrevista com Joelzito Araújo. **Buala**, Rio de Janeiro, jan. 2010. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-conversa-com-joel-zito-araujo-posicionamento-esteticas-e-cinematografias>.

⁸⁸LIMA, Sumaya. À conversa com Joel Zito Araújo - posicionamento, estéticas e cinematografias. Entrevista com Joelzito Araújo. **Buala**, Rio de Janeiro, jan. 2010. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-conversa-com-joel-zito-araujo-posicionamento-esteticas-e-cinematografias>.

Liberdade criativa é a chave dessa tensão. A escassez cria uma demanda sobre esses realizadores que são artistas antes de tudo. Qual liberdade estética é possível nesse cenário? Em suas entrevistas, há o reconhecimento da sua relação com o movimento negro, mas também um esforço em se distanciar de rótulos que limitem o alcance de sua produção ou sua liberdade autoral.

Figura 25 - Cartaz do filme Filhas do Vento (Joelzito Araújo, 2004)



Fonte: Buala

Todos os seus filmes tratam da questão racial de alguma forma. Em *As Filhas do Vento* (2004), filme que recebeu oito prêmios no Festival de Gramado (2004), as mulheres negras e seus dilemas são o eixo central da narrativa. Além disso, a negritude é abordada a partir de aspectos regionais, como indica o diretor:

A igreja é um lugar altamente simbólico para o contexto racial do filme. Em “Filhas” falo especialmente de uma espécie distinta de grupo étnico negro do Brasil, diferente de Salvador e Rio, os negros mineiros têm seu comportamento baseado no afrocatolicismo. Essa devoção aos santos católicos, especialmente aos santos negros, e o sufocamento sobre a origem e os mitos dos orixás marcaram Minas Gerais e os negros mineiros. Portanto, a igreja é mais que um cenário, ou um retorno que o filme dá em seu final para o seu ponto de partida, é um fechar a história em um mesmo espaço cultural e religioso que define grande parte dos seus conflitos. Eu me preocupei também em trazer para a ficção o universo do afrocatolicismo que é a marca da experiência negra diaspórica de

Minas Gerais e da região oeste do país. O negro baiano do recôncavo é ligado aos orixás. O negro carioca é ligado também aos orixás e ao panteão mais miscigenado da Umbanda. O cinema ficcional brasileiro nunca prestou atenção ao universo do afrocatolicismo. Com *As filhas do vento*, tive a chance de trazer um pouquinho dessa percepção para os espectadores.⁸⁹

A atuação do diretor no debate público se dá na expressão de seu posicionamento a favor de políticas afirmativas e de redistribuição, como por exemplo no seu longa *Raça* (2013), onde o processo para que o Projeto de Lei (PL)⁹⁰ que previa a criação do Estatuto Racial se tornasse lei efetivamente, foi documentando. Além disso, em janeiro de 2018 foi convidado pela Ancine para assistir à apresentação dos resultados de uma pesquisa sobre gênero e raça no cinema brasileiro, realizada pela agência. Apesar de uma posição privilegiada, levando em conta o papel do Estado no financiamento, contudo não é um lugar de decisão.

O que eu propus no lançamento, na apresentação desse levantamento da Ancine, foi que a Ancine aplique, se baseie na própria experiência em outros corretores de desigualdade. Especialmente o corretor de desigualdade regional. Então 30% dos recursos do fundo setorial, hoje, são pra filmes produzidos na região no Norte, Nordeste e Centro-Oeste. Então, portanto, isso foi um corretor vetor um corretor de desigualdade que também podia ser aplicado do ponto de vista racial e de violência de gênero. É o que eu propus lá. Que a Ancine se inspire nessa experiência de superara desigualdade regional pra também eliminar a desigualdade racial.⁹¹

Como já foi dito, o *Manifesto do Recife* (2003), que reivindicava mais oportunidades para profissionais negros no audiovisual brasileiro, contou com a assinatura do diretor. Ao comparar o contexto daquela época com os dias atuais o cineasta destaca o seu pioneirismo ao tocar em questões delicadas e uma certa tensão com os realizadores (as) mais jovens.

Pra mim parece que foi ontem. Mas, já se passaram dezesseis...dezessete anos. E quando eu constato que se passaram dezessete anos eu vejo o quanto que é difícil, no Brasil, mudar nessa questão racial. A minha sensação é que mudou

⁸⁹LIMA, Sumaya. À conversa com Joel Zito Araújo - posicionamento, estéticas e cinematografias. Entrevista com Joelzito Araújo. **Buala**, Rio de Janeiro, jan. 2010. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-conversa-com-joel-zito-araujo-posicionamento-esteticas-e-cinematografias>.

⁹⁰ Projeto de Lei 6264/2005, de autoria do Senador Paulo Paim (PT-RS).

⁹¹ Entrevista via skype realizada em 02 de fevereiro de 2018.

pouco, sabe? É.. a grande novidade hoje é que naquele período a gente era um grupinho pequeno questionando isso. E hoje não, hoje você tem a sua geração aí, que vem com toda força e tá botando pra quebrar. As vezes sua geração ignora que ela é produto da nossa, sabe? As vezes a sua geração é meio arrogante, parece que vocês tão descobrindo isso que a gente já notava lá no passado. Sendo que naquele momento...o risco e o ostracismo eram muito maior. Eu acho que eu podia ter feito muito mais filmes e feito filmes com mais recursos, filmes com carreira internacional maior, se não tivesse essa perseguição ao meu nome. Eu sou uma ameaça. Eu fui uma ameaça. Então essa nova geração ela também é uma ameaça, mas já é uma coisa diferente. Já tá estabelecido essa questão, entendeu? Naquele momento eu tava estabelecendo, eu quando publiquei A negação do Brasil, o livro e lancei o filme, foi um choque porque ninguém tinha demonstrado esses dados como eu tenho orgulho de ter sido pioneiro naquele período. Então, em síntese, eu acho que a gente tá andando, a gente tá melhorando, mas muito lentamente, muito lentamente. Assim, é uma mudança que vem sentada em cima do casco de uma tartaruga, sabe? De uma tartaruga preguiçosa.⁹²

A ideia de que poderia ter tido mais oportunidades é algo recorrente em suas falas. Há uma tensão ressentimento pelo fato de que esse mesmo capital simbólico, adquirido através do pioneirismo ao denunciar as desigualdades raciais na televisão e no cinema, muitas vezes limita as possibilidades de financiamento e as condições de produção.

Assim, todo lugar que eu vou, que eu me reúno, que eu vou apresentar uma proposta de um filme as pessoas dão um tapinha nas minhas costas, “eu te admiro muito, todas as que você fala”, mas aí eu viro as costas e o recurso não sai. E eu percebo que eu provooco um pouco incômodo. Assim, é aquele negócio “Não...ele fala algumas coisas que podem até ser interessantes, mas... se esse cara calasse a boca seria muito melhor.”⁹³

A repercussão de seus posicionamentos políticos, afirma Araújo, acarreta numa limitação por parte da mídia, que privilegia as suas declarações sobre a questão racial e deixa de lado outros temas sobre os quais também se posicionou. Apesar de se colocar como um realizador que teve dificuldades para conseguir colocar em práticas projetos

⁹² Entrevista via skype realizada em 02 de fevereiro de 2018.

⁹³ Entrevista via skype realizada em 02 de fevereiro de 2018.

devido a sua imagem associada a temas mais polêmicos, ele também afirma que está ciente de sua condição privilegiada em relação a outros diretores negros.

Veja bem. Parece que eu vou reclamar de barriga cheia. Se eu for comparado aos 2% de homens negros que fizeram filme no Brasil, eu sou o mais felizado deles. Eu tô fazendo, lançado agora o meu quinto longa-metragem. Na sala de cinema. Então... Acho que quem vai chegar perto de mim é o Jeferson De. Nenhum outro conseguiu chegar nesse patamar. Agora nós estamos falando nesse universo de 2%. Nós somos 2% e 98 é o contrário disso, então eu tenho...o último longa que eu lancei foi a cinco anos atrás. Eu tô cinco anos sem lançar um filme novo. Então o que é que acontece, eu acho assim, aquilo que já tinha lá [outra entrevista] as redes de relações são mais importantes, certo. Eu acabei conseguindo consolidar meu nome. E ao consolidar meu nome eu acho que eu tenho...eu consolidei um nome pelos prêmios que eu recebi com meus filmes, pelos os meus artigos, pelos os meus livros, pela minha presença no debate público. Então, isso obviamente abriu um pouco de portas a mais pra mim. Além de tudo eu já tô com sessenta, então... já tenho muito estrada. Eu tô nessa estrada desde 84.⁹⁴

Já em relação ao que seria um cinema negro no Brasil, o cineasta aponta a importância de profissionais negros nas esferas de decisão (produtor e principalmente diretor), assim como a criação de histórias negras. Esse talvez seja o principal ponto que o distingue dos outros realizadores aqui analisados. Adélia Sampaio e Jeferson De dirigiram filmes que não têm em suas narrativas a temática negra. Yasmin Thayná, em entrevista, também afirma que apesar de todas as suas produções terem a questão racial como norte, o cinema negro está mais relacionado a profissionais negros dirigindo e roteirizando, do que a uma narrativa que toque obrigatoriamente nessa questão.

Eu acho que o cinema negro no Brasil, ele é um cinema feito por negros, produzido e dirigido por negros. E que conte narrativas que o negro tenha protagonismo. Acho que é isso que é cinema negro no Brasil. Não importa o que vai ser contado, se é história de amor, se é um Romeu e Julieta negro, sabe? Drama familiar, se é a história de um crime. Não importa, não importa. Mas ter o controle dessa obra, portanto, por isso que eu falo produção e direção. Quer dizer, necessariamente não precisa ter os dois juntos. As vezes o diretor é negro. Mas eu acho que principalmente o criador, que é o diretor, é fundamental, ou a

⁹⁴ Entrevista via skype realizada em 02 de fevereiro de 2018.

diretora, são fundamentais que sejam negros. E que toda a história seja negra também. Isso é o que define o cinema negro.⁹⁵

Joelzito Araújo. Ele se encontra como o mais estabelecido no lugar de diretor e de produtor, pois é visto assim e também se percebe assim. Seu discurso é elaborado a partir da imagem consolidada como realizador vinculado a militância negra, lidando com as consequências desse lugar no meio cinematográfico. Se por um lado sua carreira é marcada por produções e parcerias internacionais, por outro impede que ele tenha acesso a recursos financeiros de patrocinadores. Araújo reivindica seu lugar na história do cinema brasileiro, mas ao mesmo tempo indica desejar ter mais liberdade e recursos para produzir.

Nessa perspectiva as dimensões de um cinema negro a partir da trajetória do diretor apresenta certa complexidade: de todos os realizadores, ele é o que possui maior consagração (é reconhecido assim) de um diretor negro que faz cinema negro. Por ter uma trajetória mais longa dirigindo filmes essa dimensão o afeta mais do que afeta os outros diretores. Se abra portas por um lado, por outro é um limitante. Ele sente mais os efeitos e a consagração cobrada dele, tem um peso.

4.5. Jeferson De

Filho de metalúrgico e nascido em Taubaté no ano de 1969, Jeferson Rodrigues de Rezende, mais conhecido com Jeferson De, é um dos diretores negros de mais destaque atualmente. Possui em seu currículo uma série de trabalhos para a televisão, quatro curtas-metragens, três longas lançados nas salas de cinema e mais dois em fase de produção⁹⁶.

Formado em cinema pela ECA-USP, o diretor alcançou destaque no meio cinematográfico brasileiro ao ter seu curta *Carolina* (2003), baseado em textos da escritora Carolina de Jesus, premiado como melhor curta-metragem no Festival de Gramado. Na mesma década, em 2005, lança o Manifesto da Gênese do Cinema Negro, conhecido também como Dogma Feijoadá, onde aponta diretrizes para a criação de um cinema negro no Brasil, como por exemplo ter protagonistas negros e profissionais negros nas posições de comando.

⁹⁵ Entrevista via skype realizada em 02 de fevereiro de 2018.

⁹⁶ O longa M8 - Quando a Morte Socorre a Vida e a cinebiografia do líder abolicionista Luiz Gama.

Se nos primeiros anos de carreira seu nome é associado à ideia de um cinema negro mais radical, a partir do lançamento de *Bróder* (2010), seu primeiro longa protagonizado pelo ator branco Caio Blat, ele se apresenta como um diretor interessado em investigar o que é o povo brasileiro⁹⁷.

Figura 26 - Jeferson De no 38º Festival de Cinema de Gramado, em 2010



Fonte: G1

Bróder teve seu roteiro selecionado para o VI Laboratório de Roteiros do Instituto Sundance, em 2009. Também foi selecionado no 60º Festival de Berlim e recebeu o prêmio de melhor filme pela Associação Paulista de Críticos de Arte, além de outras 11 indicações no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro. No 38º Festival de Gramado foi vencedor dos prêmios de Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator (Caio Blat), Melhor Montagem e Melhor Trilha Musical.

Primeiro, o meu roteiro foi selecionado pelo Sundance (laboratório de roteiros criado pelo ator Robert Redford e ligado ao maior festival de filmes independentes dos Estados Unidos). Passei pelo laboratório deles, no Rio de Janeiro, durante uma semana com dez julgadores detonando o meu trabalho. Um negócio totalmente teórico. Tudo em cima daquela peça de 90 páginas. Saí de lá e reescrevi o roteiro. Mandeí ao Cacá Diegues, porque ele já havia assistido aos meus curtas e elogiado. Não conhecia ninguém. O Cacá tem experiência de um

⁹⁷ Entrevista apresentada no Programa Espelho, em 24 de julho de 2017, transmitida pelo Canal Brasil.

processo que sempre desejei para mim. Faz filmes grandes, com atores profissionais e os lança, comercialmente.⁹⁸

A experiência em *Sundece* e as premiações anteriores agem como um capital simbólico que abriu portas para o estabelecimento de relações profissionais com profissionais de destaque no campo do cinema, como os diretores Daniel Filho e Cacá Diegues. O prestígio adquirido lhe permitiu ter seus longas-metragens produzidos e/ou coproduzidos pela Globo Filmes, gigante da indústria cinematográfica brasileira. A empresa foi coprodutora dos filmes *Broder!* (2010) e *Correndo Atrás* (2018), dirigidos por Jeferson De, e do documentário *A Última Abolição* (2018), em que Jeferson De participou no setor de supervisão artística.

Sua experiência no cinema se iniciou na universidade, onde participou de pesquisa sobre diretores de cinema negros:

Eu fiz o caminho hoje tradicional, que é através de uma escola de cinema – o que não era muito comum antigamente, não tinham escolas de cinema. Eu entrei no curso de cinema da ECA – USP (Escola de Comunicações e Arte), e ali comecei a escrever meus curtas e a inscrevê-los em editais e ganhei alguns prêmios em festivais. Então foi um caminho quase que natural para que eu fosse fazer um longa – metragem, e foi exatamente isso que aconteceu. Uma carreira clássica de diretor: primeiro fazer alguns curtas e depois um longa. Teve também essa coisa da faculdade, de aprender cinema dentro de uma estrutura acadêmica. E também, acho que ao meu favor, teve o fato de eu ter trabalhado em emissoras de TV; trabalhei na MTV por muito tempo, no SBT, na rede Globo com a Regina Casé. Então foi me dando a compreensão de que do outro lado da tela tinha um público ali.⁹⁹

Jeferson De também fundou a produtora Buda Filmes e trabalhou na televisão tanto nas equipes de programas na MTV, SBT, Rede Globo e TV Cultura, como na direção de séries como *Pedro e Bianca* (2012 – 2014), exibida na Tv Cultura e ganhadora do Emmy

⁹⁸ ACKERMANN, Luciana. Não é bróder. É mano! Entrevista com Jeferson De. **Rede Brasil Atual**, 12 nov. 2010. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/revistas/53/nao-e-broder.-e-mano>.

⁹⁹ ANDRADE, Estela. Entrevista com Jeferson De. **Revista Universitária do Audiovisual**, 15 set. 2011. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/entrevista-com-jefferson-de>. Acesso em: 10 dez. 2018.

no 2º Emmy Kids Awards e *Escola de Gênios* (2017), exibida no canal de televisão pago Gloob.

Figura 27 – Jeferson De e elenco do filme *Correndo Atrás* (2018)



Fonte: Globo Filmes

O destaque na mídia se deu não só através de uma divulgação maior de seus filmes coproduzidos com a Globo Filmes, que possui uma política de divulgação das obras que produz, como da sua própria imagem. Quando questionando se abandonou as diretrizes do seu Manifesto, ao colocar um ator branco protagonizando um filme de sua direção, o cineasta afirma que a sua percepção de negritude é que foi expandida. Neste sentido, a identidade negra é pensada em conjunto com classe e com o contexto de miscigenação da sociedade brasileira.

Não, os negros estão no "Bróder". A extensão do que eu chamo de negro é que aumentou. O Macu, personagem do Caio Blat, é filho de um negro, tem um padrasto negro e os amigos dele são negros. As pessoas me cobram isso. Mas quem disse que o Macu não é negro? Todo mundo sabe que o Caio é branco, mas o Macu, não. É o olhar do personagem. Para mim, não há conflito. Estou conceitualmente muito confortável com a proposta do filme. O Gaspar, por exemplo, do grupo Z'África Brasil, é um loiro, usa dreads e camiseta do Malcom X; o Eminem é black total. Nos Estados Unidos, certamente, ele não é visto como negro, mas no Brasil isso é possível. O Brasil é o único lugar onde existe

meio veado, meio negro, meio gordo. Olha os eleitores da Marina, meio Dilma, meio Serra. É disso que estou falando.¹⁰⁰

Com exceção do filme *O Amuleto* (2015), um thriller com todo o elenco branco, todos os outros filmes de Jeferson possuem um elenco em grande parte negro. Nos filmes, principalmente nos que participou ativamente da construção do roteiro, como *Correndo Atrás* (2018), o cineasta apresenta uma concepção de negro enquanto povo brasileiro. Ao mesmo tempo que afirma, assim como outros diretores negros, a necessidade de mais realizadores negros criando e dirigindo histórias.

Quando a gente pensa em cineasta brasileiro, pensa num cara branco, hétero, de família rica, de São Paulo ou do Rio de Janeiro. E essas pessoas fazem filmes para falar sobre o que é o povo brasileiro. Nós também queremos contar nossa versão da história e colaborar com outras visões sobre o Brasil.¹⁰¹

Apesar do reconhecimento das desigualdades raciais Jeferson De se descreve como um diretor que busca alternativas para se falar da questão racial no Brasil, se distanciando por exemplo da associação imediata entre negritude e violência.

A gente acha importante mostrar um Brasil ligado à cultura negra, com pessoas negras na tela e que, no entanto, a violência não é a protagonista. Os protagonistas são as pessoas, homens e mulheres comuns, trabalhadores construindo esse Brasil. Porque a impressão que dá é que sempre que a gente vai para a favela, que tem pessoas negras, sempre tem o tiro, a polícia, a violência. Então, o filme é uma declaração de amor e uma ode à alegria, embora a gente tenha muita tristeza e ressentimento, mas talvez a gente consiga transformar tudo isso em alegria¹⁰²

Ao falar sobre a comédia *Correndo Atrás* (2018), de elenco majoritariamente negro, o diretor lida com a ambiguidade de ser um realizador negro, mas não querer para si as limitações (tanto no campo da produção como pelo público) que muitas vezes o “título” de realizador negro traz.

¹⁰⁰ACKERMANN, Luciana. Não é bróder. É mano! Entrevista com Jeferson De. **Rede Brasil Atual**, 12 nov. 2010. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/revistas/53/nao-e-broder.-e-mano>.

¹⁰¹ Canal Brasil. **Espelho**. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 24 julho 2017. Programa de TV.

¹⁰²Jeferson De lança nos EUA 'Correndo atrás', filme brasileiro com elenco quase todo formado por negros. **G1**, 17 fevereiro 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/jeferson-de-lanca-nos-eua-correndo-atras-filme-brasileiro-com-elenco-quase-todo-formado-por-negros.ghtml>. Acesso em: 10 dez. 2018.

Sinceramente eu não gostaria de ser visto como um diretor negro. Me sinto um artista livre. Infelizmente, em meu cotidiano sou lembrado o tempo todo da minha melanina. Não é fácil ser preto, jovem, trabalhador e morar nos centros urbanos num país como o Brasil. Nossa herança escravocrata recente ainda rege muitos comportamentos. Senti isso principalmente quando passei a frequentar lugares onde as pessoas jamais esperavam me encontrar. Então, quando sento para escrever um roteiro, isso tudo vem à tona. Mas o que eu mais temi é ser óbvio e boçal. Em *Bróder*, por exemplo, quis trazer dramas humanos e não ser panfletário. As vezes penso que isso, por mais simples que seja, causa uma surpresa nas pessoas. É como se muitos espectadores (negros e não negros) esperassem de mim pedras na mão e eu apresentasse flores.¹⁰³

Neste sentido, apesar do capital cultural e do capital simbólico, que permitiram que o realizador produzisse longas-metragens em maior número e com um maior alcance em relação a outros realizadores negros, há também uma preocupação com a exibição dos filmes na sala de cinema e com a identificação do público com a obra.

O filme não é um filme negro. É um filme sobre seres humanos, de pele escura, mas sobretudo de seres humanos e que traz essa alegria. O desafio agora é fazer com o que o público brasileiro saiba que a gente fez o filme e que vá procurá-los na sala de cinema¹⁰⁴.

É possível observar que a concepção de cinema negro para o diretor muda ao longo dos anos. No Manifesto Dogma Feijoadá, publicado no início dos anos 2000, a obrigatoriedade de realizadores e protagonistas negros nos filmes que entrariam nesta definição era imprescindível. Em seus depoimentos mais recentes verifica-se uma maior preocupação com o diálogo do filme com público. Com identificação dos espectadores com ele. Essa mudança não se dá apenas por uma preocupação de ordem comercial, mas sim com desejo de que o filme retrate a diversidade que é povo brasileiro. A ideia de negritude é resgatada a partir de sua percepção de que as histórias no cinema também devem ser contadas por negros, mas ao mesmo tempo há uma flexibilização do que é ser negro no Brasil e isso reverbera nas próprias escolhas artísticas do diretor.

¹⁰³ Canal Brasil. **Espelho**. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 24 julho 2017. Programa de TV.

¹⁰⁴ Canal Brasil. **Espelho**. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 24 julho 2017. Programa de TV.

Com o destaque alcançado durante o lançamento do seu primeiro longa-metragem, em 2010, o diretor foi chamado pela mídia como o “Spike Lee brasileiro”¹⁰⁵, designação que afirma não gostar, em entrevista de 2018.¹⁰⁶

A comparação com o diretor norte-americano é compreendida pelo diretor como um elemento limitador, que impede visualizar as nuances do que é ser negro no Brasil. A produção de um filme com todo elenco branco¹⁰⁷, sem ter a questão racial como elemento central, indica um maior trânsito entre outras experimentações dentro do cinema. O fato de ser um diretor negro acarreta algumas cobranças em relação a suas escolhas artísticas, no entanto essa tensão aparece de forma menos limitante para Jeferson De do que para Joelzito Araújo, por exemplo.

Se pensarmos a história dos realizadores negros no Brasil do ponto de vista da temática dos filmes temos por um lado profissionais que produziram obras sem relação com a questão da raça, (como Cajado Filho, Haroldo Costa e Adélia Sampaio) e do outros diretores que abordam de alguma forma as tensões raciais (como Joelzito Araújo, Zózimo Bulbul e Yasmin Thayná). Jeferson De, nessa perspectiva, estaria circulando entre essas duas posições, fazendo uso do capital cultural e simbólico que tem disponível para exercer uma certa liberdade artística na realização de seus filmes.

4.6. Cinema Negro em movimento

A compreensão do cinema como um espaço social onde os sujeitos agem e mobilizam um ou mais tipos de capitais nos indica elementos compartilhados entre os realizadores pesquisados e as particularidades da trajetória de cada um. Um dos pontos em comum relatados por todos os diretores em algum momento de suas carreiras foi a dificuldade de conseguir financiamento para seus projetos. Por outro lado, cada diretor conseguiu, a seu modo, criar um tipo articulação, que lhe permitiu produzir.

Também foi possível observar que a associação de suas obras a ideia de um cinema negro no Brasil interfere em suas carreiras de diferentes formas. Foi no interior do debate sobre cinema negro que Adélia Sampaio teve seus filmes resgatados. Já Joelzito Araújo,

¹⁰⁵ Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/ele-nao-e-o-spike-lee-brasileiro> e <https://noticias.bol.uol.com.br/ultimas-noticias/entretenimento/2010/07/22/agora-nos-temos-o-nosso-spike-lee-diz-jonathan-haagensen-sobre-jefferson-de-diretor-de-broder.htm>.

¹⁰⁶ Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/ele-nao-e-o-spike-lee-brasileiro>.

¹⁰⁷ O Amuleto (Jeferson De, 2015).

que durante muitos anos vêm produzindo filmes que abordam o racismo e o antirracismo no Brasil, discorre sobre os entraves que a imagem de diretor de cinema negro pode trazer. Jeferson De, um dos diretores negros com o maior número de longas-metragens lançados no país, apresenta uma visão mais flexível sobre o que é cinema negro, tendo dirigido obras protagonizadas por atores brancos e/ou que não tematizam as tensões raciais. Por fim, Yasmin Thayná indica que a produção de um cinema negro no Brasil não se desvincula da ação política.

Cinema negro é uma categoria que possui diversas definições e que está em constante movimento, já que se relaciona com as transformações políticas e sociais de cada época. Neste sentido, analisar as experiências de realizadores negros em perspectiva comparada expõe a dinâmica desse cinema e sua diversidade.

No início dos anos 2000 as condições de trabalho dos realizadores negros no Brasil passam a ser colocadas no debate público a partir de um ponto de vista coletivo. As reivindicações por mais oportunidades no meio cinematográfico, através do *Manifesto Dogma Feijoadado* e do *Manifesto do Recife*, tiveram Jeferson De e Joelzito Araújo de certo modo como porta-vozes das questões compartilhadas também por outros cineastas. A partir de 2010, surgem novas organizações e associações de realizadores negros no Brasil, também colocando em cena o modo como produzem filmes. Yasmin Thayná é uma das realizadoras mais atuantes nesse tipo de ação política, ganhando destaque na mídia a partir de 2015.

Jeferson De e Joelzito Araújo são formados pela Universidade de São Paulo, uma das mais bem conceituadas instituições educacionais do país. Yasmin Thayná também teve a formação numa escola tradicional, a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. A formação acadêmica consiste num tipo de capital cultural que assegura não só o conhecimento específico para se fazer cinema, mas também traz consigo um determinado valor. Essa condição confere a esses diretores uma posição privilegiada em relação a outros realizadores.

No caso de Adélia Sampaio, a formação veio a partir da prática com outros profissionais. A vivência com diretores do Cinema Novo lhe capacitou em termos técnicos e culturais. O capital social que adquiriu no período em que trabalhou com diretores na Difilm possibilitou que diversas dificuldades no período em que dirigiu fossem contornadas. Esse capital social, de certo modo também se converteu em capital cultural,

na medida em que o próprio gosto da cineasta, no sentido bourdiesiano, é criado num ambiente elitizado.

O título de primeira diretora negra do Brasil confere a Adélia Sampaio um capital simbólico que lhe traz consagração no espaço cinematográfico. Mostras de cinema e eventos com seu nome, além do reconhecimento da academia, a colocam no debate público, só que num outro lugar em relação a sua atuação nos anos 80. Antes a questão de gênero, abordada em seu primeiro longa-metragem, era tema central de suas entrevistas. Atualmente, o marcador de raça age, por meio do movimento negro, no sentido de valorização da sua experiência tantos anos ausente nas pesquisas sobre o tema. A própria diretora, que apresentava sua trajetória também de um ponto de vista do gênero, passa a se ver considerando o fato de ser mulher e negra. Há uma interiorização do social, indicando que as transformações dos últimos anos afetam não só o modo de fazer filmes, mas também o modo como esses realizadores se veem.

Jeferson De adquiriu, através do Manifesto Dogma Feijoadá, um capital simbólico que lhe conferiu destaque na mídia na época de seu lançamento e que lhe acompanhou ao longo dos anos. A própria referência ao *Dogma 95*¹⁰⁸ no nome do documento indica também um capital cultural mobilizado durante o início de sua carreira. Entretanto se o manifesto permitiu um certo destaque dentro do cinema, por outro acabou sendo referência para cobrança de um compromisso com as definições de cinema negro que apresentou em 2005. Esse capital cultural se converte em capital social quando Jeferson, em 2007, estabelece relações com Cacá Diegues e Daniel Filho, dois dos maiores produtores e realizadores do cinema comercial no Brasil:

O Cacá [Diegues] me respondeu dizendo que o projeto era bom, sugeriu que eu procurasse a Columbia Pictures. Segui a orientação dele, e o Rodrigo Saturnino, presidente da Columbia, afirmou que queria fazer o filme. Em 2007, mandei para a Globo Filmes. O Daniel Filho leu, gostou e me chamou para nossa primeira reunião. Eu tremia. No fim da conversa, o Daniel me abraçou emocionado e agradeceu por eu ter levado o projeto para ele. Não entendi nada, achei muito louco aquilo, ele me agradecendo... Passei a catequizar o Daniel sobre a

¹⁰⁸ Movimento cinematográfico internacional lançado em 1995, em Copenhague, na Dinamarca, através de um manifesto que teve como seus autores os cineastas dinamarqueses Thomas Vinterberg e Lars von Trier.

realidade do Capão. Mande o livro do Ferréz, os DVDs e camisetas do Racionais MC. Hoje ele sabe tudo sobre o Capão.¹⁰⁹

Ele inclusive é o único dos quatro diretores que possui filmes em coprodução com a empresa, que é produtora dos filmes de maior bilheteria dos últimos anos. Joelzito Araújo ressalta que a Globo Filmes, por exemplo, não tem interesse em financiar seus projetos. O capital cultural e simbólico do realizador não é suficiente para mobilizar as grandes produtoras:

A globo nunca me chamou pra dirigir nada. A globo hoje tá num processo de incorporação da temática negra e etc., mas a globo nunca falou “Ô, Joel, pois é você não tem algum projeto pra gente avaliar?” Só agora que aparece pela primeira vez a globo filmes, vai participar de um filme meu, mesmo assim com um dinheiro relativamente pequeno. Tô feliz com isso, já é....Eu espero que no próximo essa coisa cresça. Mas eu sinto que esse incômodo, esse incômodo ele...que eu provoco, com as questões que eu coloco, eu sinto que é um incômodo que ... não mobiliza no financiador, no patrocinador, sabe? Assim, com recurso pra os meus novos projetos. Então, não é qualquer coisa ter ganhado oito kikitos em Gramado, entendeu? E com o mesmo filme ganhar o Festival de Tiradentes. Quer dizer, o filme tem valor. E com o mesmo filme lançar no MoMA, em Nova York. Receber a crítica de cinema do New York Times positiva, sabe? Receber a crítica de um dos maiores jornais latino-americano...norte-americanos. Os meus filmes tem valor, narrativo, valor estético. Não são só as questões políticas que eu tô colocando. Aliás, o filme também tem história de amor. Mas, isso aí não me assegura o direito de “esse cara foi premiado, ele merece, temos que investir nele, pra ele fazer um novo filme lá na frente”, tá entendendo? Então, a perseguição eu sinto aí, eu sinto “A, ele vai insistir de novo nessa coisa de negro?”. É por aí..é essa coisa que dói. Que dói...Eu agora estou tentando terminar um filme e começar o outro. Uma batalha, todo dia eu tenho que morder um leão.¹¹⁰

O capital cultural também foi fundamental para que Joelzito Araújo adquirisse o capital simbólico que possui nos dias de hoje. O livro *A Negação do Brasil*, baseado em sua tese de doutorado e que deu origem a um documentário de mesmo nome, o tornou uma

¹⁰⁹ ACKERMANN, Luciana. Não é bróder. É mano! Entrevista com Jeferson De. **Rede Brasil Atual**, 12 nov. 2010. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/revistas/53/nao-e-broder.-e-mano>.

¹¹⁰ Entrevista via skype realizada em 02 de fevereiro de 2018.

referência no que diz respeito a participação do negro na televisão e no cinema brasileiro. É preciso ressaltar que o diretor produziu essa obra no início do ano 2000, contexto em que a questão racial no Brasil passava a ser vista sobre outras dimensões, mas de forma ainda muito tímida. O Estado começava a firmar um compromisso para atender as demandas do movimento negro, mas a luta antirracista ainda não havia ganhado o espaço no debate público que possui atualmente. É nessa chave de compreensão que o impacto de sua obra pode ser visto como um divisor em sua carreira e no próprio debate sobre representação racial no Brasil. Contudo, a consagração e o reconhecimento vieram acompanhados de uma cobrança para que se seja representante ou porta voz das reivindicações dos movimentos sociais. Essa exigência acarreta numa limitação dos limites artísticos e estéticos em sua obra.

Os avanços no debate racial no Brasil, dentro e fora do cinema, permitiram que uma nova geração de diretores, a partir de 2010, lidasse com um debate público em que o cinema negro já é visto de um ponto de vista coletivo. A criação de editais específicos para diretores negros pelo Governo Federal em 2012 e 2014, por exemplo, auxiliou a construção de um cinema negro não só em termos materiais (financiamento) mas em termos de construção de identidade. O Estado reconhece o cinema negro. São nessas circunstâncias que a diretora Yasmin Thayná lança seu primeiro curta-metragem, em 2015, ganhando prêmios nacionais e internacionais e destaque na mídia. O capital cultural, adquirido na universidade, é mobilizado não só na construção estética dos filmes, mas também em forma de militância por um cinema negro no Brasil. Assim, as reivindicações aqui vêm acompanhadas de uma perspectiva muito específica, o feminismo negro. A cineasta aparece, nas mídias, como uma representante do feminismo negro no cinema (e ela também se apresenta assim), movimento que vem se desenhando nos últimos anos com o aumento do número de diretoras negras¹¹¹.

Neste sentido, a percepção de que os realizadores negros no Brasil padecem de dificuldades para realizar suas obras, como por exemplo a recusa de financiamento para filmes com temáticas polêmicas, não deve ser compreendida como um sinal de imobilidade dentro do meio do cinema. Os diretores aqui estudados de certo modo compõem uma elite, do ponto de vista da formação e dos capitais que possuem.

¹¹¹ O site *Mulheres Negras no Cinema* apresenta uma listagem dessas diretoras. Ainda que seja impossível um levantamento completo do número de cineastas negras, o aumento é notado levando em conta que até 1984 a única diretora negra que se tem registro é Adélia Sampaio.

Como já foi dito este trabalho não tem como objetivo analisar as obras dos realizadores. No entanto é preciso destacar que as escolhas temáticas e estéticas se relacionam com o debate sobre cinema negro, pois a técnica empregada, a escolha de atores, músicas, fotografia não ocorrem de forma ingênua (SANTANA, 2008). São escolhas que informam sobre quem produz/dirige o filme e suas visões de mundo. Adélia Sampaio não trata de questões raciais em seus filmes, dando destaque à temas como desigualdades sociais, gênero e ditadura militar.

Já a filmografia de Joelzito Araújo, a mais extensa de todos os realizadores aqui estudados, privilegia em seus filmes a temática racial a partir de diferentes aspectos. A participação do negro na telenovela, a realidade da mulher negra no Brasil, um documentário sobre a história sobre o músico e ativista nigeriano Fela Kuti, o processo político de aprovação do Estatuto da Desigualdade Racial no Brasil, ativismo quilombola e a criação de uma emissora de televisão composta por profissionais negros em sua maioria.

Jeferson De abordou em seus filmes a questão racial a partir da experiência de ser negro na cidade de São Paulo, uma adaptação do diário da escritora Carolina de Jesus, uma comédia protagonizada por atores negros e um filme do gênero terror, este só com atores brancos. Por fim, Yasmin Thayná, produziu dois curtas-metragens, que também levantam a temática racial: um sobre o funk carioca e outro sobre o processo de transição capilar vivido por mulheres negras.

Dentre os obstáculos encontrados pelos diretores destacam-se a dificuldade para obter financiamento de filmes que tratem da temática negra. Um desinteresse do mercado em financiar projetos que apresentem questões mais polêmicas. Joelzito Araújo relata as dificuldades com o setor privado, pois se tornou conhecido justamente por colocar em cena questões sobre raça e desigualdade no Brasil.

Outro ponto levantado é a tensão entre cinema negro e cinema brasileiro. Há um desejo, por parte de Jeferson De e de Adélia Sampaio, para que seus filmes obtenham uma identificação por parte do público não como um cinema sobre negros e sim sobre pessoas. Yasmin Thayná pontua numa das entrevistas a necessidade do cinema negro não ser visto como um cinema marginal e sim como parte do cinema brasileiro.

Todas essas questões indicam uma ambiguidade na experiência desses diretores negros. A associação como representante ou membro do cinema negro traz um reconhecimento por um lado, mas por outro acarreta cobranças para que apresentem filmes limitados a questão de raça. Ser um diretor negro e produzir filmes com temáticas diversas,

atualmente, gera uma cobrança e uma certa desconfiança. Uma espécie de limitação, onde ele é visto como bom somente naquilo.

Os depoimentos analisados neste trabalho revelam que as escolhas estéticas e o posicionamento político desses cineastas, por exemplo, são cobrados de forma recorrente atualmente. As entrevistas analisadas foram realizadas em diferentes tempos e nos permite ver como os questionamentos vão mudando ao longo dos anos.

A entrevistas de Adélia Sampaio publicada na revista *Filme Cultura* no ano de 1988 não faz menção ao fato dela ser negra. Já as entrevistas concedidas a pesquisadoras e à sites vinculados ao ativismo negros, realizadas nos anos de 2016, 2017 e 2018, têm sem suas perguntas focadas no fato dela ser a primeira realizadora negra. Curiosamente, a edição da Revista Filme Cultura de agosto de 2018 apresenta uma entrevista com Adélia Sampaio, trinta anos após o primeiro depoimento. Desta vez a pergunta inicial, que interroga sobre como foi fazer seu primeiro longa-metragem, destaca o fato dela ser a primeira diretora negra brasileira.

Já as entrevistas de Joelzito apresentam um elemento em comum. O diretor e pesquisador apresenta dados e informações mais conceituais sobre as relações entre raça e cinema. Ele é consultado nas entrevistas como um especialista na área e as questões vão ganhando novos contornos ao longo dos anos. Uma entrevista realizada em 2006 e outra em 2009 interrogam sobre a posição do diretor a respeito das cotas nas universidades. Já numa entrevista de 2016, uma das perguntas é a respeito da opinião do diretor sobre cota para atores no audiovisual, questão que se relaciona diretamente com intervenções iniciais do Estado ao criar políticas para profissionais negros no campo artístico.

No material coletado a respeito do diretor Jeferson De as entrevistas publicadas nos anos de 2010, ano de lançamento de seu primeiro longa-metragem, e 2011 tem o Dogma Feijoada e cinema negro como uma das principais questões. Tanto a entrevistas concedida à Revista Rua, especializada em cinema, como as concedidas a Globo Filmes e a Fundação Palmares levantam os preceitos do manifesto e a opção por um ator branco como protagonista do seu primeiro longa. Já nas entrevistas realizadas em 2016 e 2017, concedidas ao site Adoro Cinema e ao Programa Espelho (Canal Brasil), respectivamente, a questões levantes referem-se não só à questão racial nos filmes e nas suas trajetórias, mas também questões mais específicas ao campo do cinema como os gêneros cinematográficos e as escolhas técnicas e artísticas.

As entrevistas da cineasta Yasmin Thayná são as que possuem um menor recorte temporal, tendo em vista que a diretora ganhou destaque na mídia somente em 2015, quando lançou seu primeiro curta-metragem. Em 2015 e 2016 concedeu entrevistas ao *Blogueiras Negras* e ao *Geledés*, organizações vinculadas ao ativismo negro e que possuem um trabalho extenso de divulgação do feminismo negro no Brasil.

Observamos nas entrevistas que as escolhas estéticas dos quatro realizadores aqui tratados não são avaliadas apenas do ponto de vista artístico. São consideradas também como escolhas feitas por “diretores negros” e logo relacionadas ao debate sobre raça e ao ativismo negro no Brasil.

No início do trabalho apresentamos uma definição aberta do conceito de cinema negro no Brasil. Após refletirmos sobre diferentes trajetórias e temporalidades, é possível compreender que o cinema negro expressa, dentro e fora das telas, as tensões raciais características da formação do Brasil.

Ao reconhecerem à necessidade de novas formas de representação do povo brasileiro, esses cineastas precisam lidar com as suas próprias definições sobre o que é ser negro. O padrão de branquitude presente no imaginário social e reproduzido nos filmes muitas vezes constitui um impedimento para que desenvolvam suas histórias. Contudo, o fato de terem barreiras em comum não significa que esses diretores produzam discursos semelhantes. A experiência de ser um diretor negro é vivida de forma distinta, pois cada realizador mobiliza o capital cultural, social e/ou simbólico que possui para realizar suas obras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história e o desenvolvimento do cinema no Brasil estão relacionados às mudanças sociais e políticas ao longo dos anos. O modo como a população negra é retratada no cinema constitui um tema presente na agenda de inúmeros pesquisadores por todo o país. Neste trabalho, ao analisarmos a atividade cinematográfica de diretores negros no Brasil, visualizamos a relação entre raça e cinema a partir de uma outra perspectiva: as condições de produção. Este foi o principal objetivo da tese. Trazer à baila questões relacionadas ao debate sobre raça no Brasil do ponto de vista do fazer cinema.

O contexto de realização de filmes não se resume às possibilidades de financiamento de produção. Abrange também os limites de sua época. Se os anos **1940** privilegiavam a produção de Chanchadas, por exemplo, e sequer havia uma discussão sobre cinema negro no Brasil, por outro lado **Cajado Filho** trabalhava como diretor e em diversas funções no cinema. Neste sentido, as definições do que é um cinema negro se dão com o desenvolvimento do debate sobre as desigualdades raciais na sociedade e na esfera política.

Ao mesmo tempo, é preciso ressaltar as ambiguidades que marcam essa relação entre raça e cinema. A **década de 70**, por exemplo, período em que o Brasil vivia sob um regime **militar** que sufocava as liberdades e censurava as produções artísticas, lançou filmes sobre história, cultura e religião afro-brasileira, como *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976) e *Na Boca do Mundo* (Antonio Sampaio 1977).

Até meados dos anos **1990** o cinema negro, enquanto cinema feito por diretores negros, se desenvolveu a partir de uma perspectiva individual, e nem sempre relacionado a um ativismo sobre a desigualdade racial no cinema. Foi só no final da década que uma perspectiva coletiva surgiu, por meio do *Dogma Feijoadá*.

Também observamos que a partir de 2010 houve um significativo aumento no número de diretores negros. Uma nova geração de realizadores que se organizam em eventos e festivais exibindo seus filmes e buscam estratégias para consolidação de um cinema negro, independente das políticas de incentivo. Há um aumento no número de realizadores negros com formação acadêmica na área e articulados entre si através de organizações, associações e plataformas.

Outra observação que destacamos ao final da pesquisa é como essas transformações no nosso cinema estão relacionadas com as mudanças na esfera da educação pública e as

ações afirmativas. O aumento do número de jovens nas universidades e instituições federais de ensino, por exemplo, influencia o cinema que é feito no país. O currículo e a obrigatoriedade de disciplinas como história e cultura afro-brasileira e/ou relações étnico-raciais têm impacto na formação dos profissionais, nos seus discursos e nas temáticas que abordam em seus filmes. O próprio aumento do número de pesquisadores negros traz um novo olhar sobre o que é produzido no meio audiovisual, questionando racialidades e branquitude na produção das representações e nas oportunidades de trabalho.

Ao produzir um panorama histórico sobre os diretores negros ao longo dos anos, podemos observar que **o Estado** possuiu e ainda possui um papel fundamental na garantia de incentivos à produção cinematográfica nacional. Esse aspecto ganha um novo contorno em 2012 quando o **Governo Federal** publica, pela primeira vez, um edital para apoiar realizadores negros. A medida consiste numa manifestação de reconhecimento do caráter estrutural que o racismo assume no Brasil, inclusive no cinema. Além disso, também se relaciona com a integração de setores do movimento negro ao governo desde o ano 2003.

A oferta de **editais** não atende todos os diretores negros, pois além da alta demanda o incentivo do Estado fica sujeito às decisões do governo vigente. No entanto constitui um marco importante de afirmação e **construção de um cinema negro** no país. Embora as dificuldades para ter acesso à recursos seja um ponto que Adélia Sampaio, Joelzito Araújo, Jeferson De e Yasmin Thayná têm em comum, suas trajetórias nos revelam outros aspectos sobre a questão. São dotados de agência, portanto, lançam mão de estratégias para exercerem a profissão.

Dentre os meios utilizados por eles destacamos o uso de um capital simbólico, de um capital cultural e de um capital social. O uso de um ou mais desses capitais deu condições para que produzissem seus projetos, ganhassem destaque na mídia e convertessem um capital em outro tipo. Ou seja, a formação acadêmica, as relações sociais e o prestígio adquirido são mobilizados para obtenção de capital econômico.

Esses capitais também variam durante os anos. Adélia Sampaio, por exemplo, tinha na década de 80 o capital social como seu maior recurso. Atualmente o capital simbólico adquirido com o título de primeira diretora negra a colocou em destaque no debate sobre cinema negro.

Joelzito Araújo maneja seu capital cultural e simbólico para criação de um capital social, inclusive com profissionais do cinema feito em países africano e do cinema norte-americano.

Jeferson De também lida com um capital simbólico adquirido através do Manifesto Dogma Feijoadado, mas que cada vez mais se converte em capital social. É, até então, o único realizador que possui obras em coprodução com uma das maiores empresas da área do país, a Globo Filmes.

Já Yasmin Thayná, ganhou destaque na mídia a partir de seu capital cultural. A formação acadêmica e a atuação política favorecem uma posição de visibilidade como representante do cinema negro, ainda que possua um número reduzido de filmes.

Nesta perspectiva esses quatro cineastas acabam por constituir uma elite negra em relação aos demais realizadores negros, na medida que têm acesso à recursos e ao reconhecimento pela mídia. A raça, portanto, se torna um capital simbólico que muitas vezes é acionado para se afirmar dentro do meio do cinema.

Isso nos indica uma dimensão de agência, que se difere da resistência. Quando um diretor realiza um de seus filmes com grandes empresas na produção e coprodução, há uma negociação sobre o que será feito e quais as condições desse trabalho. Em outras palavras: ao mesmo tempo, esse capital simbólico racial pode limitar as liberdades artísticas e as oportunidades dentro do cinema. Fazer cinema negro implica necessariamente fazer filmes que tenham a questão racial como principal referência?

O fato de ser reconhecido como produtor de cinema negro traz um conjunto de ambiguidades: de um lado o reconhecimento, do outro uma certa cobrança por parte da mídia e em alguns convites para trabalho. Essa ambiguidade está presente nos relatos sobre os temas abordados em seus filmes e sobre o incômodo ao serem compreendidos como cineastas que sempre falam (ou deveriam falar) sobre questões raciais.

As temáticas abordadas nos filmes dos quatro diretores são diversas. Estética negra, futebol, gênero, territorialidade, violência e as possibilidades de representação e autorrepresentação estão presentes. O ideal de uma nação onde *negro* e *povo* se confundem está presente nas narrativas dos diretores aqui estudados, ainda que de formas distintas.

Considerando os limites que toda pesquisa estabelece, um dos pontos que se mostram interessantes para serem investigados em outro trabalho são as relações entre essas redes e coletivos de cineastas negros. Como os jovens realizadores se relacionam com diretores de carreira mais estabelecida no cinema? A disputa por recursos gera algum tipo de tensão? Pensando o cinema negro como um espaço social, quem ocupa o lugar de hegemonia? Essas são algumas das questões que nos apontam diretores negros como agentes sociais e o cinema negro como um meio em constante transformação.

O ativismo digital nos parece uma ferramenta que consolida ainda mais as redes já criadas anteriormente. Coletivos, realizadores, estudantes e outros atores sociais transitam entre o meio cinematográfico e os movimentos sociais.

O ciberespaço passa a ser um ambiente que mobiliza, que reafirma a memória e que abriga interações artísticas. A memória dos realizadores negros não é meramente acionada, ela é reelaborada e transformada em uma nova obra. Exemplar disso é o modo como o feminismo negro vem ganhando cada vez mais espaço nas organizações de cinema negro no país. Isto não quer dizer que as vivências das mulheres negras já não tenham sido retratadas nas telas por realizadores negros anteriormente. A grande diferença agora é que essas imagens estão sendo produzidas por mulheres negras.

A instabilidade do cinema no Brasil e a crise nos setores da cultura e na ANCINE nos indicam que mais uma vez esse cinema terá de se transformar. As formas de apoio/incentivo do mercado em produções culturais acabam dependendo dos governos e do olhar que eles lançam para esses programas.

No que diz respeito às políticas, é preciso que elas sejam garantidas nas diversas esferas. Públicas, afirmativas, privadas, e que se adaptem aos novos contextos e as novas formas de expressão de racismo e antirracismo.

REFERÊNCIAS

- ADORO CINEMA. Disponível em <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-265310/fotos/detalhe/?cmediafile=21517445>. Acesso em: 01 out. 2018.
- AFROFLIX. Disponível em: <http://www.afroflix.com.br/>. Acesso em: 01 out. 2018.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.
- AMÂNCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. **Revista Alceu**, v. 8, n. 15, 2007, p. 173-184.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- APAN. Disponível em: <https://associacaoapan.wixsite.com/apan>. Acesso em: 01 out. 2018.
- ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil**: o negro na telenovela brasileira. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas : Papirus, 1995.
- BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. **Branços e negros em São Paulo**. 3ª edição. São Paulo: Nacional, 1959.
- BECKER, Howard. **Falando da sociedade**: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BORGES, Roberto Carlos da Silva & BORGES, Rosane. **Mídia e racismo**. Coleção Negras e Negros: Pesquisas e Debates Coordenação: Tânia Mara Pedroso Müller. Petrópolis, RJ: DP et. al. Brasília: ABPN, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- _____. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. M.; AMADO J. (Org.). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 183-192.
- _____. **Escritos de educação**. Rio de Janeiro, RJ: Vozes, 2010.
- BRAGA, Adriana; GASTALDO, Édison. Variações sobre o uso do Skype na pesquisa empírica em comunicação: apontamentos metodológicos. **Revista Contracampo**, v. 1, n. 24, p. 4-18, 2012.

BRASIL. **Lei nº 2.040, de 2 de setembro de 1871.** Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM2040.htm. Acesso em: 10 dez. 2018.

BUALA. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/afroscreen/lugar-de-mulher-e-no-cinema-uma-reflexao-sobre-a-retomada-no-brasil>. Acesso em: 01 fev. 2019.

CANDIDO, Marcia Rangel; DAFLON, Verônica Toste; FERES JR, João; MORATELLI, Gabriella. **A Cara do Cinema Nacional:** gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012). textos para discussão do gema / n. 6 / ano 2014.

CAJADO FILHO [S.l.], 2018. Disponível em: <http://faustojunior.com/blog/cajado-filho/>. Acesso em: 10 dez. 2018.

CARVALHO, Noel dos Santos. **Cinema novo:** imagens do populismo. 1999. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

_____. O negro no cinema brasileiro: o período silencioso. **Plural**, Sociologia, USP, São Paulo, 10: 155-175, 2º sem. 2003.

_____. **Cinema e representação racial:** O cinema negro de Zózimo Bulbul. 2005. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós – Graduação em Sociologia d Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

_____. A trajetória de Odilon Lopez – um pioneiro do cinema negro brasileiro. **História:** Questões & Debates, v. 63, n. 2, 2015.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. Dogma Feijoad a Invenção do Cinema Negro Brasileiro. **Rev. bras. Ci. Soc.** [online]. 2017.

CASTELLS, M. **Redes de indignação e esperança:** movimentos sociais na era da internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CELLARD, André. A análise documental. In: **A pesquisa qualitativa:** enfoques epistemológicos e metodológicos/ tradução de Ana Cristina Nasser, 2.edição – Petrópolis, RJ: Vozes, 2010, p. 295-316.

CENTRO AFRO CARIOCA DE CINEMA. Disponível em: <http://www.youblisher.com/p/840543-Historico-dos-Encontros-de-Cinema-Negro-Brasil-Africa-e-Caribe>. Acesso em: 01 out. 2018.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Filmografia Brasileira.** Disponível em: <http://cinemateca.org.br/>.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CORRÊA, Mariza. **As ilusões da liberdade**: a Escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil. 3.ed. Rio de Janeiro: Ed. da Fiocruz, 2013.

COSTA, Sérgio. Desigualdades, interdependências e afrodescendentes na América Latina. **Tempo Social**, revista de sociologia da USP, 2012, 24.2: 124.

CULTNE. Disponível em: <http://www.cultne.com.br/>. Acesso em: 01 out. 2018.

DI FELICE, Massimo. Das tecnologias da democracia para as tecnologias da colaboração. **Do público para as redes**: a comunicação digital e as novas formas de participação social. Organizador: Massimo Di Felice. 1ª ed. São Caetano do Sul: Difusão Editora, 2008.

DOMINGUES, Petrônio. Um "templo de luz": Frente Negra Brasileira (1931-1937) e a questão da educação. **Rev. Bras. Educ.** [online]. 2008, vol.13, n.39, pp.517-534.

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

FICINE. Disponível em: <http://ficine.org/>. Acesso em: 01 out. 2018.

FILMOW. Disponível em: <https://filmow.com/a-negacao-do-brasil-t14870/>. Acesso em: 01 fev. 2019.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. 48ª edição. São Paulo: Global Editora, 2003.

GATTI, André Piero. **Distribuição e Exibição na Indústria Cinematográfica Brasileira (1993-2003)**. 357 f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

GLOBO FILMES. Disponível em: <https://globofilmes.globo.com/filme/cidadedededeus/>. Acesso em: 10 dez. 2018.

GUIMARÃES, Antonio Sergio Alfredo. Preconceito de cor e racismo no Brasil. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 47, n. 1, 2004

_____. **Preconceito Racial**: modos, temas e tempos. São Paulo, Editora Cortez, 2008.

G1. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/08/broder-leva-premio-de-melhor-filme-do-festival-de-cinema-de-gramado.html>. Acesso em: 01 fev. 2019.

HASENBALG, Carlos. **Discriminação e desigualdades raciais no Brasil**. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG / IUPERJ, 2005

HIRANO, Luís Felipe Kojima. **Uma Interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo**: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993).

2013. 450f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

IKEDA, Marcelo. As leis de incentivo e a política cinematográfica no Brasil a partir da "retomada". **Revista Eptic**. Volume 17, n. 3, setembro de 2015.

KRACAUER, Siegfried. **O Ornamento da Massa**: ensaios. Tradução: Carlos Eduardo Jordão Machado, Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LAHIRE, Bernard. Esboço do programa científico de uma sociologia psicológica. **Educ. Pesqui.**, São Paulo, v. 34, n. 2, p. 373-389, Aug. 2008.

LIMA, E. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. Tese de doutoramento. Instituto de Artes, UNICAMP. Fevereiro, 2010.

MACEDO, Poliana Ribeiro Arcelino de. **Mulheres. Negras em Rede**: Reconhecimento e ativismo nas mídias sociais. 2018. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

CARVALHO, Noel dos Santos. **Cinema novo**: imagens do populismo. 1999. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

MARSON, Melina. **O cinema da retomada**: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da ANCINE. Campinas: Dissertação de Mestrado em Sociologia – IFCH/Unicamp, 2006.

MATOS, Teresa Cristina Furtado. Cinema brasileiro, tempo passado e tempo presente: o lugar da memória e a questão racial. **Análise Social**, n. 218, p. 170-190, 2016.

_____. Na Boca do Mundo: afetos racializados no cinema brasileiro. **Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad**, v. 5, n. 11, 2013.

_____. Representação racial no cinema dos anos 2000. In: **XV Encontro Internacional da Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema - SOCINE**. Rio de Janeiro, setembro de 2011.

MEMÓRIA GLOBO [S.l. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/haroldo-costa.htm>. Acesso em: 10 dez. 2018.

MICHEL, Rodrigo Cavalcante; AVELLAR, Ana Paula. Indústria cinematográfica brasileira de 1995 a 2012: estrutura de mercado e políticas públicas. **Nova Economia**, v. 24, n. 3, p. 491-514, 2014.

MONTEIRO, Adriano Domingos. **Os territórios simbólicos do Cinema Negro: Racialidade e relações de poder no campo audiovisual brasileiro**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e da Universidade Federal do Espírito Santo, 2017.

MONTEIRO, John M. As Raças Indígenas No Pensamento Brasileiro Durante O Império. In: Ricardo Ventura dos Santos; Marcos Chor Maio. (Org.). **Raça, Ciência e Sociedade no Brasil**. 1 ed. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1996.

MOSTRA NEGRITUDE INFINITA. Disponível em: <https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=1qhiiboG5ttlu7AwPGjfADLNas6gvfRru&ll=-16.215250754265647%2C-31.889903931250046&z=6>. Acesso em: 01 out. 2018.

MOVIMENTO TELA PRETA. Disponível em: <https://www.facebook.com/MovimentoTelaPreta/photos/a.481863281832524/1946591865359651/?type=1&theater>. Acesso em: 01 out. 2018.

MULHERES NEGRAS NO AUDIOVISUAL. Disponível em: <http://mulheresnegrasavbr.habemus.website/funcao.html>. Acesso em: 01 out. 2018.

NASCIMENTO, Abdias do. **Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões**. Estudos avançados, v. 18, n. 50, p. 209-224, 2004.

NEXO JORNAL. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/colunistas/author/Yasmin-Thayn%C3%A1>. Acesso em 01 out. 2018.

NEVES, David. O cinema de assunto e autor negros no Brasil. **Cadernos Brasileiros**: 80 anos de abolição. Rio de Janeiro: Ed. Cadernos Brasileiros, ano 10, n. 47, p. 75-81, 1968.

OLIVEIRA, Clarissa Cé de. **As trajetórias de Adélia Sampaio na história do cinema brasileiro**. 2017. Trabalho de Conclusão de curso de graduação em jornalismo. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

ORTIZ RAMOS, José Mário. **Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ORTIZ, Renato. Memória coletiva e sincretismo científico: as teorias do século XIX. In: **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PINTO, Luis de A. Costa. **O negro no Rio de Janeiro**: relações de raças numa sociedade em mudança. São Paulo: Nacional, 1953.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. En libro: **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005. pp.227-278.

RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970) In. **História do cinema brasileiro**. Fernão Ramos (org). São Paulo: Art Editora, 1990.

RAMOS, Alberto Guerreiro. **O problema do negro na sociologia brasileira**". *Cadernos do Nosso Tempo*, 2, jan./jun, 1954.

_____. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: Andes, 1957.

REVISTA DE CINEMA. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2019/01/joel-zito-araujo-de-roterda-a-africa/>. Acesso em: 01 fev. 2019.

REVISTA TRIP. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/adelia-sampaio-a-primeira-mulher-negra-a-dirigir-um-longa-metragem-no-brasil>. Acesso em: 01 out. 2018.

RODRIGUES, Ana Ligia Muniz. **Trajetórias Imaginadas**: representações da juventude negra no cinema brasileiro contemporâneo. 2014. 98 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, 2014.

RODRIGUES, J. Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

RODRIGUES, Raymundo Nina. **Os Africanos no Brasil**. São Paulo: Ed. Nacional, 1982.

SANTANA, Gilmar. O Filme contextualizado diálogos entre sociologia e cinema. **Revista Universitária do Audiovisual- Rua**, v. 1, p. 1-1, 2008.

SANTIAGO JR., Francisco das Chagas Fernandes. Imagem, raça e humilhação no espelho negro da nação: cultura visual, política e “pensamento negro” brasileiro durante a ditadura militar. **Topoi**, v. 13, n. 24, p. 94-110, 2012.

SANTOS, Sales Augusto dos. Ações afirmativas nos governos FHC e Lula: um balanço. **Tomo** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Sergipe, n.24, p. 37-84, jan./jun. 2014.

SCHWARCZ, Lilia M. Imaginar é difícil (porém necessário). In: ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 9-17.

_____. **O espetáculo das raças**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEYFERTH, Giralda. Construindo a Nação: Hierarquias raciais e o papel do Racismo na Política de Imigração e colonização. In: Ricardo Ventura dos Santos; Marcos Chor Maio. (Org.). **Raça, Ciência e Sociedade no Brasil**. 1 ed. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1996.

SERRADOURADA, R. N., RINCÓN, A. C. L. Redes Sociais Digitais: novo cenário de poder. **Reencuentro de Saberes Territoriales Latino Americanos**. Peru: Encuentro de Geógrafos de América Latina, 2013.

SKIDMORE, Thomas E. **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

SILVA, Paulo Vinícius Baptista da; ROSEMBERG, Fúlvia. Negros y blancos en los media brasileños: el discurso racista y las prácticas de resistencia. In: Teun A. Van Dijk. (Org.). **Racismo y discurso en América Latina**. 1ed.Barcelona: gedisa editorial, 2007, v. , p. 9-423.

SILVA, G. M. D. Ações afirmativas no Brasil e na África do Sul. **Tempo Social**. v. 18, n. 2, p. 131-165, 2006.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: UNESP, 2015.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade**. 2013. 204 f., il. Tese (Doutorado em Educação) — Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

_____. **Contando nossas próprias histórias: mulheres negras arquitetando o cinema brasileiro**. In: Avanca | Cinema 2016.

SPIKE LEE BRASIL. [S.l.], 2012. Disponível em: <https://noticias.bol.uol.com.br/fotos/entretenimento/2014/02/21/spike-lee-no-brasil.htm>. Acesso em: 10 dez. 2018.

STAM, Robert. **Multiculturalismo Tropical: Uma história Comparativa da Raça na cultura e no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Edusp, 2008.

VALENTE, Eduardo. Que gêneros são nossos? In: **Cinema Brasileiro Anos 2000**, 10 questões. Centro Cultural Banco do Brasil, 2011.

TORRES, Celia Cristina. **Representações do Negro em Cidade de Deus:** uma análise descritiva de quatro personagens do filme. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Universidade Anhembi Morumbi, 2008.

VAN DIJK, T.A. (Coord). **Racismo y discurso en América Latina.** Barcelona: Gedisa, 2007.

_____. «Discurso de las élites y racismo institucional», en Lario Bastida, M. (coord.): **Medios de comunicación e inmigración**, págs. 15-36. Murcia: Caja de Ahorros del Mediterráneo y Convivir sin Racismo, 2006.

FILMOGRAFIA

Adélia Sampaio

AI-5 – O dia que não existiu (2004) - Documentário
Fugindo do passado (1987) - Longa-metragem
Amor Maldito (1984) - Longa-metragem
Na poeira das ruas (1984) - Curta-metragem
Agora um Deus dança em mim (1982) - Documentário
Adulto não brinca (1979) - Curta-metragem
Denúncia Vazia (1979) - Curta-metragem

Yasmin Thayná

Fartura (2019) - Curta-metragem
Batalhas (2016) - Curta-metragem
Kbela (2015) - Curta-metragem

Jeferson De

Doutor Gama (2021) - Longa-metragem
M8 – Quando a Morte Socorre a Vida (2019) - Longa-metragem
Correndo Atrás (2018) - Longa-metragem
O Amuleto (2015) - Longa-metragem
Bróder! (2010) - Longa-metragem
Jonas, Só Mais Um (2008) - Documentário Curta-metragem
Narciso Rap (2004) - Curta-metragem
Carolina (2003) - Curta-metragem
Distraída para a morte (2001) - Curta-metragem
Gênesis 22 (1999) - Curta-metragem

Joelzito Araújo

O Pai da Rita (2022) - Longa-metragem
Meu Amigo Fela (2019) - Documentário longa-metragem
Raça (2013) - Documentário longa-metragem (em parceria com Megan Mylan)

Cinderelas, Lobos e um Príncipe Encantado (2009) - Documentário longa-metragem
Vista Minha Pele (2005) - Curta-metragem
Filhas do vento (2004) - Longa-metragem
A Negação do Brasil – O Negro na Telenovela Brasileira (2000) - Documentário longa-metragem
O Efêmero Estado União de Jeová (1999) - Documentário longa-metragem
A Exceção e a Regra (1997) - Média-metragem
Ondas Brancas nas Pupilas Negras (1995) - Média-metragem
Eu, Mulher Negra (1994) - Média-metragem
Retrato em Preto e Branco (1992) - Média-metragem
Almerinda, Uma Mulher de Trinta (1991) - Média-metragem
Homens de Rua (1991) - Média-metragem
São Paulo abraça Mandela (1991) - Média-metragem
Alma Negra da Cidade (1991) - Média-metragem
Memórias de Classe (1989) - Média-metragem
Nossos Bravos (1987) - Média-metragem