

FILMECULTURA

64

CINEMAS NEGROS



SELEÇÃO OFICIAL
71. LOCARNO FESTIVAL
2018

MELHOR FILME
A CHI POPULUS
ENTRE ALAS DELICIAS
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA
2018

MELHOR FILME
MELHOR ATRIZ
MELHOR ATOR COADJUVANTE
MELHOR DIREÇÃO DE ARTE
MELHOR FOTOGRAFIA
FESTIVAL DE BRASÍLIA
DO CINEMA BRASILEIRO
2018

MELHOR ATRIZ
TORINO FILM FESTIVAL
2018

SELEÇÃO OFICIAL
12. MOSTRA INTERNACIONAL
DE CINEMA
2018



SESSÃO
VITRINE
PETROBRAS

SESSÃO VITRINE PETROBRAS E FILMES DE PLÁSTICO

APRESENTAM

GRACE PASSÔ

T E M P O R A D A



"GRACE PASSÔ ESTÁ SOBERBA COMO A PROTAGONISTA"

FOLHA DE S. PAULO

ESCRITO E DIRIGIDO POR

ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA

COM RUSSO APR, REJANE FARIA, HÉLIO RICARDO, JU ABREU, JANDERLANE SOUZA, SINARA TELES, RENATO NOVAES
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA WILSSA ESSER DIREÇÃO DE ARTE DIOGO HAYASHI FIGURINOS RIMENNA PROCÓPIO MONTAGEM GABRIEL MARTINS
SON MARCOS LOPES, TIAGO BELLO MÚSICA ORIGINAL PEDRO SANTIAGO ASSISTENTE DE DIREÇÃO MARIANNE MACEDO MARTINS
DIREÇÃO DE PRODUÇÃO MARCELLA JACQUES PRODUÇÃO EXECUTIVA THIAGO MACÉDO CORREIA
PRODUZIDO POR ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA, GABRIEL MARTINS, MAURILIO MARTINS, THIAGO MACÉDO CORREIA

Patrocínio
VITRINE
PETROBRAS

Patrocínio de transmissão
PETROBRAS

www.novais
FIGa Films
www.figafilms.com

FILMES DE
PLÁSTICO

ApexBrasil

Minas Gerais

BRDE

isa

ancine

EM JUNHO DE 2018, lançamos a chamada pública de textos para a produção da edição nº 64 da revista Filme Cultura. Era a terceira publicação do periódico centrada em apenas um tema, tecendo diversas possibilidades de abordagem, vozes e mergulhos sobre o cinema e o audiovisual nacional.

Depois de abordar o cinema infantil (nº 62) e o de mulheres (nº 63), a temática escolhida foi Cinemas Negros – com o intuito de dar visibilidade e abrir espaço para o questionamento e a promoção do cinema realizado por pessoas negras no Brasil e para a representação dessas pessoas no audiovisual nacional. Mais um tema urgente e necessário para trazer à tona no debate crítico do audiovisual.

Porém, pelo contexto político que enfrentamos, a revista, assim como diversas políticas públicas culturais, foi “esquecida”. A pauta cultural no governo federal, de 2019 a 2022, foi desmontada, desnutrada, desvirtuada e limitada. Mesmo após a seleção de textos da chamada pública para a edição sobre Cinemas Negros, o projeto foi colocado na gaveta. E assim hibernou, como muitos de nós também tivemos que fazer para sobreviver. Sem tirar de vista, no entanto, a possibilidade de um outro futuro!

Nesse tempo sombrio, a pasta da Cultura foi rebaixada a Secretaria Especial e transitou entre ministérios, sem ter um locus de pensamento crítico e de valorização. Com a retomada do Ministério da Cultura, em 2023, a revista também renasce, mais uma vez.

Assim, esta edição vem sendo construída há cinco anos! E é finalmente lançada com a parceria entre a Secretaria do Audiovisual e a Cinemateca Brasileira. É preciso entender e abraçar esse intervalo como um ato de resistência da cultura, do pensamento crítico audiovisual e do cinema negro brasileiro. Temos aqui artigos escritos em 2018 e outros em 2023. O que os diferencia? Será que avançamos na visão do cinema realizado e protagonizado por pessoas negras?

Para tratar do tema, esta edição, além de sua Comissão Editorial, instituiu um Conselho Editorial, com o intuito de validar os textos e de construir em conjunto a publicação. O Conselho da revista nº 64 é formado por Joel Zito Araújo, Viviane Ferreira e Márcia Uchôa, nomes que representam o pensar, o fomentar e o fazer audiovisual brasileiro.

Tecendo as linhas entre os textos, mesmo com todo esse contexto de descaso e de retomada, de pausa e de recomeço, vê-se que eles se conectam e se complementam. Aqui, mais uma vez, é construída uma história.

Percebemos a presença transversal das políticas afirmativas, não apenas do cinema, mas também a de cotas nas universidades, a relevância da difusão e a importância de mostras e festivais como pontos de virada no cinema negro, com destaque ao *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul*, e de alguns marcos de movimentos cinematográficos, como o Dogma Feijoada e o Manifesto de Recife, passando também por narrativas fortes e pessoais sobre ser uma pessoa negra no Brasil e fazer cinema.

Sobre fazer cinema e ser uma pessoa negra, o desejo é que essa junção não seja apenas possível, crível, mas também potente e que se espalhe em personagens e em cineastas por todo o Brasil.

PRESIDENTE DA REPÚBLICA

Luiz Inácio Lula da Silva

MINISTRA DA CULTURA

Margareth Menezes

SECRETÁRIO-EXECUTIVO

Márcio Tavares

SECRETÁRIA DO AUDIOVISUAL

Joelma Oliveira Gonzaga

**DIRETORA DE PRESERVAÇÃO
E DIFUSÃO AUDIOVISUAL**

Daniela Santana Fernandes

**DIRETOR DE FORMAÇÃO
E INOVAÇÃO AUDIOVISUAL**

Rodrigo Antonio

CINEMATECA BRASILEIRA**SOCIEDADE AMIGOS DA CINEMATECA****DIRETORA-GERAL**

María Dora Genis Mourão

DIRETORA TÉCNICA

Gabriela Sousa de Queiroz

DIRETOR ADMINISTRATIVO-FINANCEIRO

Marco Antonio Leonardo Alves

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

Bruno Henrique Lins Duarte, Carlos Augusto Calil (presidente), Cassius Antônio da Rosa, Daniela Santana Fernandes, Fernanda Hirata Tanaka, Mário Mazzilli, Nelson Simões, Patrícia Furtado Machado, Renata de Almeida, Roberto Gervitz e Rodrigo Archangelo

CONSELHO FISCAL

Miguel Gutierrez e Roberta de Oliveira e Corvo Ribas

SUPERVISÃO GERAL E EDIÇÃO

Lina Távora

COMISSÃO EDITORIAL

Ana Sylvestre, Andre Ricardo Araujo Virgens, Bárbara Alpino, Felipe Ramos Martins, Gabriela Caetano Boaventura Sampieri, Gabriela Sousa de Queiroz, Jéssyca Paulino, Lina Távora, Luciana Ribeiro Rodrigues, Patrícia Veloso, Rafael Maximiniano, Rafael Gazzola e Rísla Miranda

CONSELHO EDITORIAL

Joel Zito Araújo, Márcia Uchôa e Viviane Ferreira

SELECIONADOS DA CHAMADA PÚBLICA

Deborah Monteiro, Edileuza Penha de Souza, Elayne Bione, Evelize Cristina Moreira, Isabela Aquino, Joana Oliveira, Liliane Pereira Braga, Marco Aurélio da Conceição Correa, Marcus Vinicius Mesquita, Noel dos Santos Carvalho, Rafael Leal e Sandra Roza

ARTICULISTAS CONVIDADOS

Ana Sylvestre, Carol Rodrigues, Eloíza Silva, Gabriel Martins, Joelma Oliveira Gonzaga, Joel Zito Araújo, Lecco França, Letícia Bispo, Raquel Motta, Rodrigo Antonio, Tatiana Carvalho Costa, Thaís Scabio e Valter Sousa Rege

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

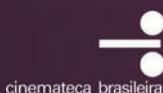
Juliana R. Azevedo | Julianazevedo Design

PRODUÇÃO EDITORIAL

Marina Thomé | Estúdio Crua
Cinemateca Brasileira

REVISÃO

Aline Silveira Machado, Ana Sylvestre, Bárbara Alpino, Jéssyca Paulino, Luciana Ribeiro Rodrigues, Rafael Gazzola, Rafael Maximiniano, Rísla Miranda



MINISTÉRIO DA
CULTURA





MARTE UM

ÍNDICE

CINEMA E MASCULINIDADES NEGRAS: ALGUNS APONTAMENTOS INICIAIS Marco Aurélio da Conceição Correa _____	06	MOSTRAS E FESTIVAIS: NAS TRILHAS DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO Edileuza Penha de Souza Marcus Vinicius Mesquita _____	78
ENTREVISTA: TILA CHITUNDA Elayne Bione _____	12	PERFIL: FUTUROS POSSÍVEIS: ALGUMAS IMPRESSÕES SOBRE AÇÕES AFIRMATIVAS E O CINEMA NEGRO Gabriel Martins _____	94
O TENSO ENEGRECIMENTO DO CINEMA BRASILEIRO Joel Zito Araújo _____	18	PERFIL: POR QUE CINEMA? Joelma Oliveira Gonzaga _____	100
E AGORA, JULIANA VICENTE? Luciana Rodrigues e Lina Távora _____	26	DE QUAL CINEMA NEGRO PRECISAMOS? Noel dos Santos Carvalho _____	104
ATUALIZANDO: IMERSÃO NA CULTURA NEGRA Raquel Motta _____	30	ENTREVISTA: MARTON OLYMPIO Deborah Monteiro e Rafael Leal _____	112
ATUALIZANDO: CINEMAS NEGROS E A PARTILHA DO BEM COMUM Thaís Scabio e Tatiana Carvalho Costa _____	32	UM FILME: CAFÉ COM CANELA Letícia Bispo _____	120
MENINAS NEGRAS EM TELENÓVELAS INFANTIS: FIGURAÇÃO E SILENCIAMENTO DE ANA JÚLIA, DE CARINHA DE ANJO Sandra Roza _____	36	A BATALHA DO PASSINHO, O FILME: O CINEMA COMO VEÍCULO DE REPRESENTAÇÃO DAS IDENTIDADES DE JOVENS NEGROS DE PERIFERIA Evelize Cristina Moreira _____	124
CURTAS: PRETO NO BRANCO E A OPORTUNIDADE GERADA PELO EDITAL CURTA AFIRMATIVO Valter Rege _____	42	UM LIVRO: CINEMA NEGRO BAIANO Lecco França _____	130
CURTAS: AUDIOVISUAL PARA LIBERTAR AS DORES DE MULHERES NEGRAS Carol Rodrigues _____	46	OPA: EDITAIS AFIRMATIVOS: O FOMENTO AO CINEMA NEGRO Isabela Aquino _____	134
OUTRO OLHAR: HISTÓRIAS DA BEIRA DE PIA E A CONSTRUÇÃO DE NOSSAS ESCRITURAS Rodrigo Antonio _____	54	OPA: AÇÕES AFIRMATIVAS NA ANCINE: UM CICLO INICIAL DE POLÍTICA PÚBLICA Eloiza Silva _____	142
OUTRO OLHAR: COSMOVISÕES NEGRAS REVERTENDO ESTEREÓTIPOS EM O TEMPO DOS ORIXÁS Liliane Pereira Braga _____	62	OPA: A POLÍTICA AFIRMATIVA COMO PARADIGMA: PERSPECTIVAS PARA A CONSOLIDAÇÃO DOS INSTRUMENTOS DE PROMOÇÃO DE EQUIDADE NO AUDIOVISUAL Ana Paula Melo Sylvestre _____	156
ENTREVISTA: JEFERSON DE JOANA OLIVEIRA _____	70	CINEMATECA DE TEXTOS _____	168
		CINEMABILIA: ZÓZIMO BULBUL _____	170
		CTAV _____	173
		CINEMATECA BRASILEIRA _____	174

Cinema e masculinidades negras: alguns apontamentos iniciais

FOTO: ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA



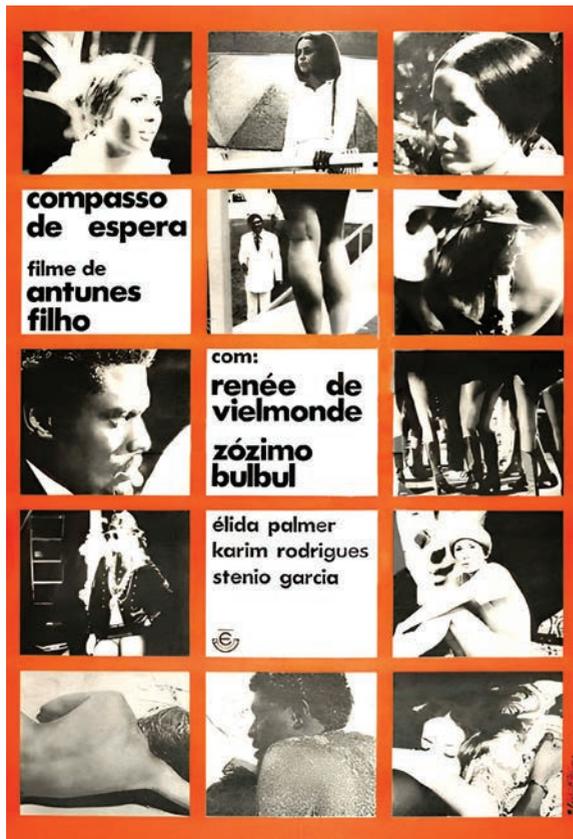
ORFEU NEGRO



O cinema negro como ferramenta para redefinir representações e promover reflexões sobre identidade e história

POR **MARCO AURÉLIO DA CONCEIÇÃO CORREA***

TEXTO SELECIONADO NO EDITAL FILME CULTURA EDIÇÃO 64



ATUALMENTE, AS DISCUSSÕES sobre as questões de gênero vêm ganhando espaço. Impulsionados pelo movimento feminista, outros grupos começam a expor seus pontos. Reconhecendo que as identidades não são fixas e delimitadas, o gênero é visto como uma das variáveis que definem um sujeito. A discussão da sexualidade também encontra relevância, questionando a padronização imposta pela sociedade. Neste sentido, as masculinidades são vistas como mais uma das identidades que compõem o ser humano.

O patriarca branco ocidental é o padrão posto para as masculinidades. Com a empreitada colonial europeia, outras formas de ser homem são julgadas inferiores. A proposta deste texto segue a trajetória de romper com as prisões coloniais através da valorização de outras estéticas dos homens negros. Encaramos aqui o cinema como uma potência para se pensar estas imagens afirmativas para as masculinidades negras. Da mesma forma que o corpo de negros e negras é um campo de batalha por estéticas positivas, a luta por representações no cinema também é uma arena para essa luta. E está na hora desse jogo virar.

VIOLÊNCIA E COLONIALISMO

No caso brasileiro, vemos como o imaginário eugenista do período pós-abolição se reflete nas telas do recém-nascido cinema do Brasil.

Hoje podemos nos surpreender com a violência à humanidade que foi a escravidão colonial e o grande descaso das pessoas com tal atrocidade. Porém, para se legitimar, o processo de escravização era justificado por uma suposta inumanidade dos africanos negros. Inferiorizando os corpos negros à categoria de animais, objetos ou mercadorias, eles poderiam ser posse de outros seres humanos.

Para as masculinidades negras, este efeito de bestialização causou a criação do imaginário do falo animal. Isso recai sobre os homens negros, gerando uma hiperssexualização, desumanização, destituição dos prestígios, recursos e prerrogativas de serem “homens-humanos” (RESTIER, 2017). Cria-se, também, uma relação de ressentimento entre as masculinidades negras e a hegemônica branca, pois o grande falo é uma ameaça à hombridade branca e um perigo para a castidade das mulheres brancas.

Atualmente, o medo não se direciona somente ao falo negro e sua dupla ameaça (à masculinidade branca e ao domínio sobre os corpos brancos femininos), é também direcionado à propriedade e à vida. O negro marginalizado é uma ameaça às propriedades das elites: devido a sua situação de pobreza (animalesca), ele pode tomar a vida de qualquer um.

Este tipo de despolítica que ocasiona o genocídio da juventude negra atua como um resquício do medo colonial, no qual as elites, com temor da insurgência negra, afirmavam: “eles querem tomar nosso lugar” (FANON, 1968, p. 29). As políticas de Estado para esta situação das comunidades, favelas e periferias são os maiores exemplos de uma necropolítica (MBEMBE, 2016). Além do descaso com a situação dos moradores desta área com a falta de políticas de saúde, educação, segurança, saneamento básico e cultura, a guerra ao tráfico de drogas provoca uma situação de caos para muitos moradores.

O genocídio da juventude negra é real, como mostram os mapas e atlas da violência. O que mais espanta “é a triste constatação de que esses dados não causam comoção nacional. A morte desses jovens quando noticiada, é supostamente atenuada pela genérica imagem do ‘suspeito, cunhado pela tipificação criminalista” (FAUSTINO, 2014 p. 93-94). Na grande mídia televisiva, não faltam programas que, com seus discursos de ódio, incitem este tipo de genocídio. Em horários estratégicos de audiência, trabalhadores são extasiados por gritos de escracho de uma mídia que direciona suas críticas aos “suspeitos” ao invés de direcionar efetivamente este discurso de descontentamento para o poder estatal e as iniciativas privadas que negligenciam o real problema: a desigualdade social causada pelo racismo institucional.

ESTEREÓTIPOS DO HOMEM NEGRO NO CINEMA

O cinema representa historicamente os homens negros de uma forma estereotipada. Nos dias de hoje, conseguimos perceber este posicionamento com mais facilidade. Apesar de vivermos tempos de insurgência no audiovisual, no qual inúmeros cineastas, críticos e pesquisadores pensam um outro cinema para os corpos e mentes negras, existe uma considerável filmografia que apresenta esses estereótipos (RODRIGUES, 2011).

A indústria cinematográfica de Hollywood disseminou um modelo de se fazer cinema que afeta as narrativas até hoje. Um dos filmes representativos desse modelo é *O nascimento de uma nação* (1915), que, apesar de sua inovação na linguagem cinematográfica, é bastante controverso. O enredo do filme é ambientado na Guerra de Secessão dos Estados Unidos, que deu fim ao sistema escravocrata do sul do país, e faz dos membros do Klu Klux Klan heróis dos valores sulistas ameaçados pelos negros recém-libertos. O filme é uma alegoria para o projeto político de subalternização ou mesmo de extermínio das populações negras. Há também o uso do *blackface*, exemplo de caricaturização de personagens negros no filme.

No caso brasileiro, vemos como o imaginário eugenista do período pós-abolição se reflete nas telas do recém-nascido cinema do Brasil. A revista *Cinearte*, uma das mais importantes da época, apresenta uma explícita manifestação das teorias do branqueamento brasileiro:

Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras “avis-rara” desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos que por um acaso um destes filmes vá parar no estrangeiro? Além de não ter arte, não haver técnica nele, deixará o estrangeiro mais convencido do que ele pensa que nós somos: uma terra igual ou pior a Angola, ao Congo (*Cinearte* apud ARAÚJO, 2006, p. 73).

A revista ainda afirmava: “fazer um bom cinema no Brasil deve ser um ato de purificação de nossa realidade, através da seleção daquilo que merece ser projetada

do na tela: o nosso progresso, as obras de engenharia moderna, nossos brancos bonitos, nossa natureza” (*Cinearte* apud ARAÚJO, 2006, p. 74). Desta forma, fica evidente a existência, no meio cinematográfico brasileiro da época, de uma proposta da purificação das telas. No cinema mudo brasileiro, as produções seguem uma proposta mais autoral, seguindo as tendências narrativas do cinema de Hollywood, e assim a presença negra, em vez de completamente ausente, agora é inferiorizada, por meio do reforço de estereótipos. Filmes como *Aitaré da praia* (1925), do Ciclo de Recife, apresentam sub-representações como o *blackface*, prática originada dos shows de menestréis do século XIX nos Estados Unidos da América (CARVALHO, 2005).

Na retomada do cinema brasileiro, passa-se da estética da fome para a cosmética da fome, na qual as desigualdades são estilizadas para atrair um novo público ao cinema, em filmes como *Orfeu*, de Cacá Diegues (1999); *Cidade dos homens*, de Paulo Morelli (2007); *Tropa de elite*, de José Padilha (2007) e, o maior deste movimento, *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund (2002).

Leandro Firmino é o protagonista de *Cidade de Deus*. O ator faz o papel que muitos outros homens negros acabam interpretando: o marginal. Firmino interpreta o bandido Zé Pequeno, que, apesar de ser o vilão do filme, é o destaque da atuação. A performance de Firmino foi tão estonteante que transformou o roteiro original do filme, do mesmo jeito que Grande Otelo fez outrora e muitos outros atores relegados aos mesmos tipos de papéis.

Apesar do destaque internacional do filme, e tendo atuado em outros papéis no cinema e na TV, o ator não conseguiu dar continuidade à sua carreira. O filme *Cidade de Deus – 10 anos depois*, de Cavi Borges e Luciano Vidigal (2013), acompanha a vida dos atores depois de uma década das filmagens. A trajetória é semelhante: o filme foi a primeira experiência de atuação para muitos deles. A grande maioria dos atores e dos figurantes não conseguiu dar continuidade à carreira, voltando à vida que tinham antes do sucesso do filme.

POSSIBILIDADES

Cabe ressaltar aqui exemplos de produções cinematográficas, principalmente de realizadores negros, que promovam outras possibilidades estéticas para a figura do homem negro.

A questão da representação não é somente a presença de corpos negros nas telas de cinema. O importante é pensar de que formas estes cineastas estão desenvolvendo as narrativas de seus filmes.

Zózimo Bulbul é o pioneiro nesta reivindicação estética no cinema brasileiro. Fugindo da estética representativa na qual uma civilidade lúdica negra é valorizada, Zózimo faz um cinema questionador que valoriza as subjetividades negras, mostrando que a negritude vai além “do negão, do samba e da capoeira”.

Feito com sobras de negativos do filme *Em compasso de espera*, de Antunes Filho (1970), *Alma no olho* (1973) é, pelo que se tem notícia, o primeiro filme crítico para as questões raciais brasileiras dirigido por um cineasta negro. Por meio da expressão de seu próprio corpo, o cineasta vai encenando a jornada negra em busca da libertação. Ele representa a felicidade no continente africano, o pânico da travessia, a dor do trabalho forçado, a emancipação pela cultura e, finalmente, a soltura das correntes através da luta. O corpo de Zózimo, com seus sorrisos, pelos e expressões em contraste com um cenário vazio e branco, cria uma sensação de identificação sem igual; não é sempre que o corpo negro é representado com todo este detalhe.

Zózimo dirigiu e atuou em alguns outros filmes que engrandecem as masculinidades negras. *Dia de alforria*, de Zózimo (1981), homenageia a trajetória de resistência do sambista Aniceto do Império. Em *O papel e o mar*, de Luiz Antônio Pilar (2010), Zózimo interpre-

ta João Cândido, revolucionário da Revolta da Chibata, contracenando, em um fictício encontro, com Carolina Maria de Jesus, a escritora paulista. Ambos os filmes retratam importantes figuras masculinas, mostrando que os homens negros também fazem história.

Da mesma forma que Zózimo aproveitou o embalo dos insurgentes movimentos de libertação que aconteciam pelo mundo na transição para a década de 1970, no continente africano cineastas lutavam com suas câmeras por outras representações. O cinema na África negra sempre foi território permitido somente para os colonos brancos; porém, com os movimentos de independência, diversos países usavam a linguagem cinematográfica para dar continuidade ao movimento de libertação. Cineastas como Ousmane Sembène, Djibril Diop Mambéty, Med Hondo, dentre outros, ressignificavam as imagens, pensando em um cinema feito por negros para negros. Desta forma, outras representações para as masculinidades foram criadas, se distanciando do imaginário do homem negro africano como primitivo e supersticioso. Destacamos aqui o filme *Keïta! o legado do griot*, de Dani Kouyaté (1995), que trata da importância da figura do Griot na permanência da memória coletiva para as futuras gerações ao contar a história do épico de Sundiata Keita, fundador do Império do Mali.

Para completar este breve passeio pelos cinemas da diáspora africana, seguem algumas colocações sobre o cinema negro dos Estados Unidos.

Por causa de seu contexto político-econômico, cineastas negros conseguiram produzir seus filmes desde os princípios da consolidação da indústria cinematográfica. Oscar Micheaux é um cineasta pioneiro por conseguir criar desde o período silencioso filmes que

lidassem com as questões sociais dos negros estadunidenses. Esse movimento ficou conhecido como *race movies*. Em filmes como *Within our gates* (1920), o cineasta trata das segregações por meio do renascimento da KKK, das migrações para o norte, de relações interracialias, ou seja, de várias questões pertinentes para um movimento emergente que pensava um novo negro nos Estados Unidos.

Na contemporaneidade, há uma prolífica produção cinematográfica nos Estados Unidos que repensa as estéticas negras. Em seus filmes, Spike Lee trata das dificuldades da vida urbana de negras e negros com um cunho político. Em seu filme *Malcolm X* (1992), estrelado por Denzel Washington, o cineasta retrata a trajetória dessa figura histórica. Diversos outros filmes poderiam ser citados aqui, como: *Moonlight*, de Barry Jenkins (2016); *Corra!*, de Jordan Peele (2017); *Pantera Negra* (2018) e *Pantera Negra: Wakanda para sempre* (2022), de Ryan Coogler. Todos estes filmes conseguiram obter destaque na mídia e nas bilheteiras. O mais expressivo talvez seja *Moonlight*, por ter vencido o prêmio de Melhor Filme no Oscar de 2017, um feito de grande destaque para um filme que lida com a sexualidade de um homem negro que, por dificuldades sociais, acaba entrando para o crime.

Este artigo buscou apresentar alguns apontamentos sobre as masculinidades, reforçando a crítica aos estereótipos e a intenção de alguns filmes em propor outras estéticas que não caíam nas velhas armadilhas coloniais. A cinematografia apresentada deve ser como uma potência para rompermos o legado histórico de sub-representação e de descaso com o homem negro. O cinema deve ser um artefato de reflexão que nos cure das feridas históricas e nos proporcione força para mudarmos esse cenário. ■

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, JOEL ZITO. A FORÇA DE UM DESEJO: A PERSISTÊNCIA DA BRANQUITUDE COMO PADRÃO ESTÉTICO AUDIOVISUAL. *REVISTA USP*, SÃO PAULO, 2006.

CARVALHO, NOEL DOS SANTOS. ESBOÇO PARA UMA HISTÓRIA DO NEGRO NO CINEMA BRASILEIRO. IN: DE, JEFERSON (ORG.). *DOGMA FEIJOADA: O CINEMA NEGRO BRASILEIRO*. SÃO PAULO: IMPRENSA OFICIAL, V. 1, 2005, P. 17-101.

FANON, FRANTZ. *CONDENADOS DA TERRA*, TRADUÇÃO: JOSÉ LAURÊNIO MELLO, RIO DE JANEIRO, CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, 1968.

_____. *PELE NEGRA, MÁSCARAS BRANCAS*. BAHIA: EDITORA EDUFBA, 2008.

FAUSTINO, DEIVISON NKOSI. (2014). O PÊNIS SEM O FALO: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE HOMENS NEGROS, MASCULINIDADES E RACISMO. IN: BLAY, EVA ALTERMAN (ORG.). *FEMINISMOS E MASCULINIDADES: NOVOS CAMINHOS PARA ENFRENTAR A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER*. SÃO PAULO: CULTURA ACADÊMICA, 2014, P. 75-104.

MBEMBE, ACHILLE. *NECROPOLÍTICA*, TEMÁTICAS, Nº 32, P. 123-151, 2016.

RESTIER, HENRIQUE. *COMO É SER UM HOMEM NEGRO NO BRASIL? JUSTIFICANDO*. 03 JUL 2017.

RODRIGUES, JOSÉ CARLOS. *O NEGRO BRASILEIRO E O CINEMA*. RIO DE JANEIRO: PALLAS, 2011.

SOUZA, ROLF RIBEIRO DE. FALOMAQUIA: HOMENS NEGROS E BRANCOS E A LUTA PELO PRESTÍGIO DA MASCULINIDADE EM UMA SOCIEDADE DO OCIDENTE. *REVISTA ANTROPOLÍTICA*, N.34, P. 35-52, 2013.

***MARCO AURÉLIO DA CONCEIÇÃO CORREA** É PEDAGOGO, ESCRITOR E PESQUISADOR. PROFESSOR DA REDE MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO, DOUTORANDO EM EDUCAÇÃO (PROPED -UERJ) E PÓS-GRADUADO EM ENSINO DE HISTÓRIA DA ÁFRICA (PROGPEC -CP2). COORDENA A ESCOLA CRIATIVA AUDIOVISUAL ÀWÒRÁN, NA QUAL MINISTRA AULAS DE INTRODUÇÃO A ROTEIRO E ESCRITA CRIATIVA. ORGANIZA O CINEMANGUINHOS, PROJETO QUE REALIZA EXIBIÇÕES, FORMAÇÕES E EVENTOS NAS COMUNIDADES DO COMPLEXO DE MANGUINHOS E OUTRAS PERIFÉRIAS DO RIO DE JANEIRO. É AUTOR DOS LIVROS CINEMAS AFRO-ATLÂNTICOS E NECROPOÉTICAS E OUTRAS HISTÓRIAS.

Tila Chitunda: cinema com sangue real africano

Tila Chitunda constrói o seu cinema a partir de filmes pessoais que acabam por tecer visões de mundo

POR **ELAYNE BIONE*** TEXTO SELECIONADO NO EDITAL FILME CULTURA 64

FOTO: DIVULGAÇÃO / KENJI NAKAMURA, ESTÚDIO ROMÃ.



REALIZEI ESTA ENTREVISTA em 2018. Tila e eu não tínhamos ideia de que iríamos viver uma pandemia, ver guerra na Rússia e mudanças de governos. Ela na Suíça, eu no Chile, experimentamos os altos e baixos de sermos imigrantes e com uma ressaca mental do que sobrou dos três anos de alerta sanitário mundial. Cinco anos depois, recebi um e-mail do Ministério da Cultura informando que iriam retomar a revista Filme Cultura e publicar esta entrevista. Preferi não editar muito o texto e manter a emoção da escrita daqueles sonhos pré-pandêmicos.

É TUDO VERDADE

Trabalhei com Tila Chitunda entre 2008 e 2016, em Pernambuco, estado localizado na região Nordeste do Brasil. Eu sempre digo aos amigos latino-americanos que não conhecem esta região que se trata do “nariz do Brasil olhando para a África!”. De imediato, faz-se uma imagem do mapa na mente.

Tila, que conheci na TV Viva, é uma garota sensível, que havia estudado Comunicação Social na Universidade Federal de Pernambuco e morava em Olinda. Tocava muito bem o teclado durante as *jam sessions* das Quintas Musicais, um *happy hour* com amigos que se realizava após o expediente no clássico e turístico bar da Pitombeira. Em uma dessas noites, ela comentou que aprendeu a tocar na igreja, na qual seu pai era pastor evangélico.

O que eu não sabia era que essa jovem, movida pela música, é descendente de uma família real do povo ovimbundu, que se estabeleceu há mais de 1500 anos

no atual território angolano. Seu bisavô, Soba Sapata, era um líder político dentro de um sistema poligâmico e escravocrata. Descobri isso com o filme *Nome de Batismo – Alice (2017)*, que mostra, em primeira pessoa, a visita da diretora à terra natal de seus pais, depois de quase 40 anos e uma guerra civil.

Os 25 minutos de filme revelam imagens da cineasta visitando pela primeira vez o país que enfrenta há décadas conflitos entre lideranças políticas, o que causou a migração de meio milhão de angolanas e angolanos. Entre eles, os pais e irmãos de Alice (Tila), antes de seu nascimento.

Em 2018, marco de comemoração dos 44 anos da independência de Angola, o filme *Nome de Batismo – Alice* foi vencedor do prêmio de melhor curta-metragem no festival É Tudo Verdade. Enquanto trabalhávamos juntas, ela reproduzia para nós o que ouvia de sua mãe e nos embalava dentro de seu imaginário que se transformaria neste filme premiado.

FILMECULTURA Quando crianças, nos contam histórias dos nossos antepassados e às vezes não se sabe até que ponto são verdadeiras. Criamos um imaginário em torno delas. No seu caso, sua percepção foi modificada após visitar pessoalmente o local de origem de sua família, durante as filmagens em Angola de *Nome de Batismo – Alice*?

TILA CHITUNDA Eu cresci ouvindo histórias sobre Angola. Toda minha família nasceu naquele país, menos eu. Cresci ouvindo histórias de Sobas (lideranças angolanas). Histórias de que eu vinha de uma família real, histórias de fuga e de guerra. Na nossa casa sempre tinha vários angolanos, também refugiados, que, de vez em quando, falavam com meus pais em umbundu, língua da qual eu conhecia a sonoridade mas não o significado das palavras. Também frequentavam minha casa vários afro-brasileiros atraídos por essas histórias, e acho que era a forma de se aproximarem de suas origens africanas. Esse foi o contexto da minha infância e juventude, em Olinda [PE].

Em 2015, resolvi partir para a descoberta das minhas origens e ir pela primeira vez a Angola, praticamente 40 anos depois que minha família saiu de lá. Meu imaginário foi totalmente desconstruído. Até aquele momento, minha família se resumia a meus pais, irmãos e irmãs, cunhados e cunhadas, sobrinhos e sobrinhas. Uma vez em Angola, encontrei uma família enorme. Era tanta gente que eu nem conseguia identificar direito quem era quem. A partir daí, essa família, que sempre foi uma “entidade distante”, passou a ter rosto e opinião. Mas 40 anos e uma guerra nos separavam. Isso me fez refletir sobre minha trajetória e identidade, sobre privilégios e sobre a chance que meus pais e meus irmãos tiveram de não vivenciar essa guerra quando conseguiram fugir para o Brasil, fato que certamente me permitiu nascer e poder contar essa história. O filme me fez refletir sobre tudo isso e acho que essa é sua função.

FC Como foi para você saber que, além de ter sangue de família real, houve escravidão dentro de seu próprio povo, num sistema paternalista e poligâmico, em uma cultura tão distinta daquela em que você foi formada no Brasil?

TC Eu tinha um imaginário desta “história Real”, que conheci através da memória de minha mãe, que até os seis anos passava as férias com o seu avô, o Soba Sapata, liderança máxima do Ngumbe. Minha mãe descrevia a fazenda do avô dela como um pequeno reino, o que me fez construir uma imagem do Ngumbe fabulosa. Acabei construindo um “conto de sobas”, inspirado na memória de minha mãe criança. Guardei essa imagem até chegar à idade adulta e poder ir pela primeira vez a Angola, onde pude visitar o Ngumbe atual. Chegando lá, me confrontei com a realidade de um lugar que foi castigado pela guerra e que deixou as pessoas dependentes e sem esperança. Além disso, me deparei com as histórias dos comportamentos do passado, que de alguma forma ainda estão presentes na sociedade angolana. Eu percebi um repertório diferente e isso acabou me colocando numa posição de “estrangeira”. Confesso que fiquei chocada, mas, ao mesmo tempo, passei a compreender melhor, por exemplo, minha mãe e suas escolhas.

FC Seus filmes são retratos de histórias nas quais você é personagem, que constrói o roteiro ao passo que descobre suas raízes. Como você manteve a sensibilidade do descobrimento pessoal com a disciplina técnica de fazer um filme?

TC *FotogrÁFRICA* e *Nome de Batismo – Alice*, embora partam de histórias pessoais, são experiências cinematográficas bem diferentes. O primeiro, gravei em Olinda (PE), local que conheço bem. Entrevistei minha mãe e Beth de Oxum, pessoas que conheço profundamente. Estava acompanhada de uma equipe incrível (Roberto Iuri – diretor de fotografia, Guma Farias e Catarina Apolônio – técnicos de som, Marilha Assis – produtora, Tuca Siqueira, entre outros e outras). Tinha todo o conforto e a assistência necessária para a tranquilidade de um *set* de filmagens.

O segundo, gravei sozinha em um lugar onde nunca havia estado antes, entrevistando pessoas que eu nunca tinha visto. Ao chegar a Angola, contratei um assistente de produção para auxiliar nos deslocamentos e nas filmagens externas. É necessário ter autorização para tudo em Angola. Ao final do dia, muitas vezes não conseguia nem tomar um banho de chuveiro nem carregar a bateria da câmera devido à falta de energia elétrica. Como em todo bom documentário, parti com um roteiro que foi se adaptando ao longo do processo de realização.

Em *FotogrÁFRICA* (2016), a princípio, eu não seria personagem. Esse papel de descoberta e reencontro seria destinado a minha irmã mais velha, que não mora em Olinda e viria visitar minha mãe. Uma semana antes das filmagens começarem, minha irmã teve uma crise de coluna que a impediu de viajar. Esse fato me desestabilizou. No caso de *Nome de Batismo – Alice*, eu iria para Angola com um diretor de fotografia, mas percebemos que não seria viável, pois Angola é um país com custos elevados, incluindo alimentação, hospedagem e viagens internacionais e locais, que excederiam nosso orçamento. Além disso, achei que seria mais estratégico visitar minha família pela primeira vez com apenas uma câmera e minha mãe, em vez de levar um “segundo estranho”.

As duas experiências levaram os filmes para lugares muito especiais. As crises e imprevistos me fizeram sair da zona de conforto, o que foi fundamental para que eu pudesse chegar nesses resultados. Ambos os filmes, montei com minha parceira Amandine Goisbault, que tinha conhecimento e distância necessários para me auxiliar na montagem e dar um sentido mais amplo a essas narrativas.

FC Quem assiste a seus filmes reconhece sua assinatura no cinema: sensibilidade na narrativa e na arte. A que você atribui a habilidade de construir narrativas tão detalhadas e sensíveis? Quais são suas referências ao criar uma obra?

TC O cinema tem provado que o universo particular tem sido uma rica fonte de inspiração para tecer um desenho do mundo. Meus filmes documentais seguem

este caminho. Além de minha família, a construção de minhas narrativas de alguma forma são inspiradas por Chimamanda Ngozi Adichie, José Eduardo Agualusa, Clarissa Pinkola Estés, Chilly Gonzales, Zé Manoel, Grupo Bongar, Coco de Umbigada, Bia Ferreira, Petra Costa, Anna Muylaert, Eliza Capai, para citar algumas.

FC A agenda política dedicada à equidade de gênero e diversidade, na sua opinião, tem ajudado a disseminar histórias e talentos do cinema brasileiro?

TC Desde que o sistema de cotas nas universidades foi instaurado no Brasil, em 2003, mais pessoas pretas tiveram acesso às escolas de Cinema e Comunicação, e a partir daí puderam se dedicar ao fazer, criticar e pesquisar cinema. Isto começou há anos, mas o resultado ainda é muito tímido.

Para se ter uma ideia, o primeiro longa lançado por uma diretora preta brasileira que conseguiu entrar no circuito comercial foi *Amor Maldito* (1984), da cineasta Adélia Sampaio. Somente 33 anos depois, tivemos um segundo longa dirigido por uma diretora preta lançado comercialmente, o documentário *O caso do homem errado* (2017), de Camila de Moraes. Isso mostra que a gente ainda está longe de ocupar regularmente as salas de cinema. Mas aos poucos temos avançado. Em 2018, *Café com Canela* pode ser considerado o terceiro filme de uma diretora preta lançado comercialmente no Brasil. Além da diretora, Glenda Nicácio, todo o elenco do filme é formado por pessoas pretas.

O prêmio de melhor documentário de curta-metragem brasileiro do festival É Tudo Verdade 2018 foi conquistado pelo *Nome de Batismo – Alice*, dirigido por mim, uma mulher preta e nordestina. O Festival de Gramado (2018) concedeu o prêmio especial do júri, na categoria curta-metragem, para um diretor preto, Chico Santos, que codirigiu *Estamos todos aqui* com Rafael Mellin. O Festival de Brasília, a partir de 2018, começou a contar com nova premiação específica para contemplar esta temática no cinema com o Prêmio Zózimo Bulbul, fruto de um debate ocorrido na edição do ano anterior. Enfim, são pequenos exemplos viabilizados por meio

de políticas públicas de acesso a universidades, de regionalização da produção cinematográfica, além do barateamento dos equipamentos e acesso às tecnologias digitais, mas ainda precisamos caminhar muito.

Precisamos conhecer e fortalecer nossas referências pretas no cinema brasileiro. Precisamos nos conhecer e nos organizar para poder cobrar políticas públicas e criar uma rede de trabalho do setor. A APAN – Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro, criada em 2016, e o FICINE – Fórum Itinerante de Cinema Negro têm contribuído para o fortalecimento, fomento e debate da produção do cinema preto no Brasil. O caminho é longo, mas estamos avançando.

DE VOLTA PARA 2023

Atualmente Tila Chitunda continua vivendo na Suíça, país onde passou todo o período de lockdown pela pandemia de covid-19 com sua família. Tem atuado como Presidente da Associação *Le Renversé*, com o objetivo de construir pontes culturais entre o Brasil e a Suíça. Em 2019, recebeu os prêmios de melhor documentário no Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo e no Festival É Tudo Verdade, com a segunda parte da trilogia *Nome de Batismo – Frances* (2018)

Sua obra cinematográfica é reconhecida e será lembrada como reveladora. Mistérios familiares e um intenso encontro com seus antepassados africanos, deparando-se com uma história de liderança política, escravidão, guerra civil e patriarcado.

Daqui do Chile, eu espero que Tila continue documentando suas histórias, e que num futuro próximo nos encontremos pessoalmente, rompendo fronteiras em algum lugar deste planeta. ■

FILMOGRAFIA

2018

NOME DE BATISMO – FRANCIS
[DOCUMENTÁRIO – COR – HD – 16’]
(BRASIL/EUA)

2017

NOME DE BATISMO – ALICE
[DOCUMENTÁRIO – COR – HD – 25’]
(BRASIL/ANGOLA)

2016

FOTOGRAFICA
[DOCUMENTÁRIO – COR – HD – 25’]
(PE/BRASIL)

2013

MESTRE NADO: A TERRA, A ÁGUA, O FOGO E O SOPRO [DOCUMENTÁRIO – COR – HD – 17’] (PE/BRASIL)

2011

LUIZA
[FICÇÃO – COR – HD – 5’] (PE/BRASIL)

2010

O SERTÃO DE ZÉ DO MESTRE
[DOCUMENTÁRIO – COR – HD – 17’]
(PE/BRASIL)

2008

SAFE
[FICÇÃO – COR – HD – 5’] (SUÍÇA, BRASIL, ALEMANHA, EUA, CANADÁ)

2004

HISTÓRIAS DO LADO DE LÁ
[DOCUMENTÁRIO – COR – BETACAM – 29’]

***ELAYNE BIONE É IMIGRANTE,**
JORNALISTA E NORDESTINA
VIVENDO EM SANTIAGO DO CHILE.
MESTRE EM ECONOMIA CRIATIVA E
COORDENADORA DE PROJETOS NO
CENTRO DE INOVAÇÃO DA PONTIFÍCIA
UNIVERSIDADE CATÓLICA DO CHILE.

O tenso enegrecimento do cinema brasileiro

POR **JOEL ZITO ARAÚJO***
MEMBRO DO CONSELHO EDITORIAL
DA FILME CULTURA Nº 64

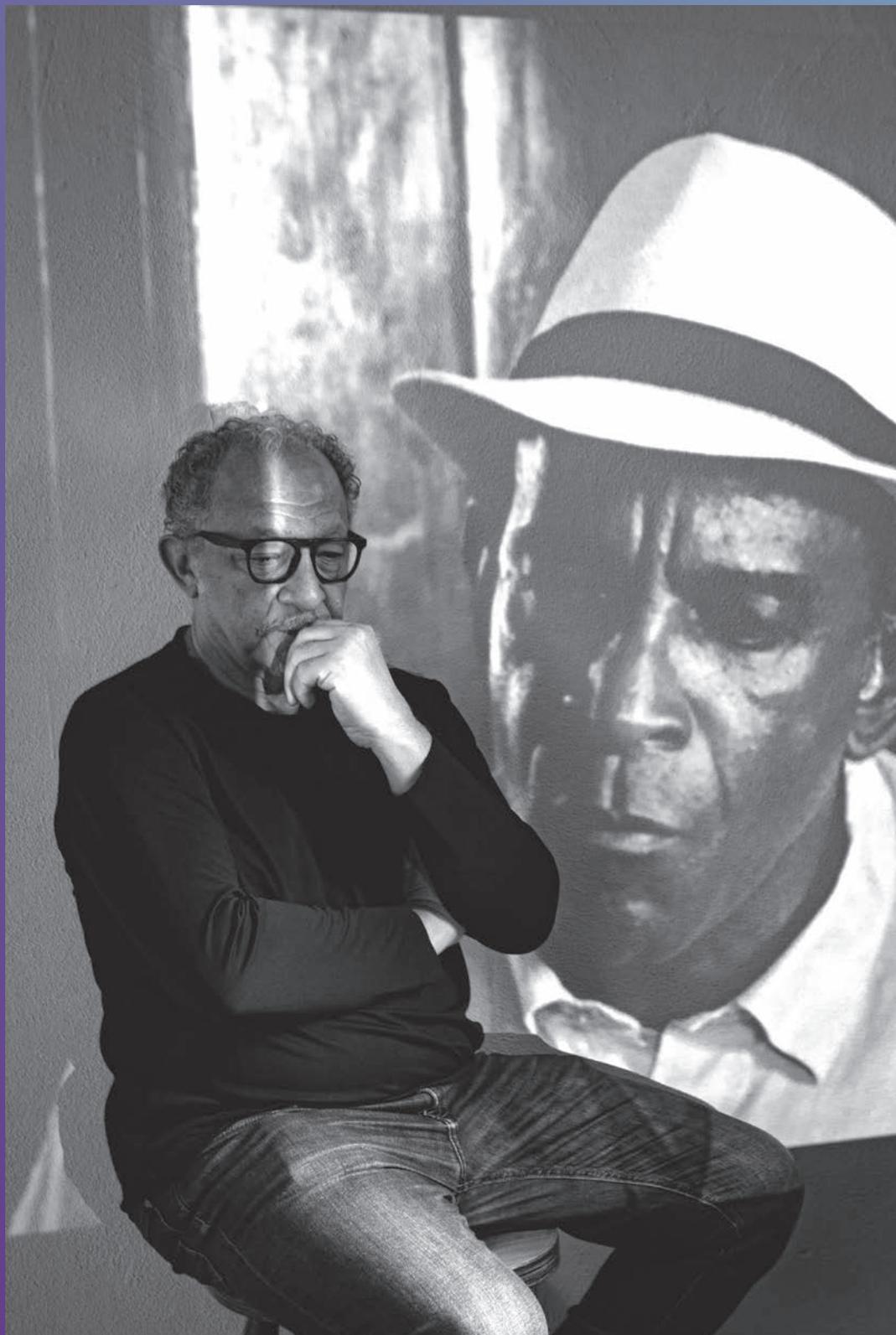
ESCRITO ORIGINALMENTE PARA
A REVISTA CINÉMAS D'AMÉRIQUE
LATINE – REVUE ANNUELLE
DE L'ASSOCIATION RENCONTRES
CINEMAS D'AMÉRIQUE LATINE DE
TOULOUSE (ARCAL N. 26) EM 2018.

O CINEMA BRASILEIRO vive um novo momento de mutação. A profunda diversidade que caracterizou nossa cinematografia nos últimos 30 anos, depois de superar a política de terra arrasada do governo ultraneoliberal de Collor, nos anos 90, começou, finalmente, a incorporar a participação e o olhar de realizadores e realizadoras negras, mas com grandes resistências. A 50ª edição do Festival de Cinema de Brasília, em 2017, foi um momento especial que deu visibilidade para esta nova fase da história do cinema brasileiro e para as tensões que vivemos.

O debate sobre o filme *Vazante*, da experiente realizadora Daniela Thomas, uma história que tem como cenário e contexto as relações familiares e sociais na primeira metade do escravocrata século XIX, foi o estopim de uma espécie de bomba de efeito retardado que polarizou opiniões sobre a representação de negros e negras na história do cinema brasileiro. Naquele festival, atrizes, atores, cineastas e um crítico de cinema que se posicionaram orgulhosamente a partir de sua ascendência negra, em um país marcado pela força da ideologia do branqueamento, fizeram questão de demarcar a existência de uma leitura específica de seu grupo racial sobre a história e o mundo social e cultural brasileiro.

Uma análise sobre as relações dos negros
no audiovisual e na sociedade em nosso país,
que está longe de ser uma democracia racial

FOTO: FADI ZGHAIB



Mas, para uma parcela do mundo do cinema já estabelecido, a opinião dos negros e negras foi considerada como equivocada, ressentida e militante, portanto, distante do que seria justo. Um grande cineasta que se projetou internacionalmente nos anos 60, demonstrando um envelhecimento e enrijecimento dos paradigmas de sua geração, chegou a classificar como uma bobagem de universitários o conceito “lugar de fala”, muito empregado criticamente pelos negros e negras no debate de *Vazante*. E reutilizou, fora de contexto, o termo pejorativo “patrulhamento ideológico” que criou nos anos 70 para criticar uma certa miopia da esquerda na análise dos filmes de então, tentando agora, com o mesmo termo, deslegitimar e ridicularizar a opinião e reivindicação dos negros.

Não interessa aqui reproduzir os detalhes do debate provocado pelo filme *Vazante*, e sim perguntar o que explica e fundamenta o olhar, o imaginário e o discurso daqueles que produzem TV e cinema no Brasil, que justificaria esta enorme dificuldade em reconhecer o protagonismo dos negros e negras em nossa sociedade, e o direito de fazer e de expressar suas narrativas audiovisuais.

Algumas obviedades precisam ser ditas para entendermos a gravidade do episódio acima mencionado. Quem conhece o Brasil sabe que estamos longe de ser uma democracia racial. E o segmento audiovisual é aquele, na sociedade brasileira, em que o racismo estrutural trouxe os resultados mais dramáticos. Todas as pesquisas existentes demonstram que a telenovela, assim como o cinema brasileiro, sempre negou uma representação de nossa diversidade racial; somos um país de minoria branca com uma população afrodescendente constituída de pretos e pardos, que corresponde ao montante de 54,9% de uma população de 205 milhões de habitantes (SARAIVA, 2016), conforme a última PNAD — Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios — de 2016 do IBGE.

Uma pesquisa do Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa (GEMAA)¹ intitulada *A cara do cinema nacional* é bastante ilustrativa da ausência de negros e

negras no setor audiovisual brasileiro. Buscando avaliar o conteúdo dos filmes mais vistos a cada ano, no período entre 2002 e 2014, para mapear a diversidade de gênero e racial e compreender o papel que esta diversidade assumiu nos filmes, este núcleo de pesquisa trouxe os seguintes resultados:

- dos 919 atores e atrizes mapeados na pesquisa, 71% eram do gênero masculino, contra 28% do gênero feminino e 1% de pessoas trans;
- uma “Desproporção similar de participação se verifica quanto à cor das personagens: branca (65%), preta (18%), parda (14%), não identificada (2%) ou indígena/amarela (1%)”;
- também à frente das câmeras a desigualdade é evidente. Nas obras de longa-metragem lançadas neste mesmo período, 80% têm como realizadores homens brancos, 14% são mulheres brancas, 2% são homens negros e 0% são mulheres negras. (CANDIDO; MORATELLI, 2016).

A Agência Nacional do Cinema (Ancine), em estudo realizado por sua Superintendência de Análise de Mercado, intitulado *Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016*, confirmou as pesquisas do GEMAA. Trata-se do primeiro estudo com este recorte realizado pela Ancine. A pesquisa, que trabalhou com o universo dos 142 longas-metragens lançados comercialmente naquele ano, constituído por 97 ficções, 44 documentários e uma animação, constatou que:

- homens brancos assinaram a direção de 107 desses filmes, o que corresponde a 75,4% do total;
- mulheres brancas dirigiram 28, igual a 19,7%;
- homens negros somente 3, ficando na percentagem infima de 2,1%;
- nenhum deles foi dirigido ou roteirizado por uma mulher negra; e
- “A análise apontou o domínio de homens brancos não apenas na direção, mas nas principais funções de liderança no cinema, o que evidencia que as histórias exibidas nas telas do país, produzidas por brasileiros, têm sido contadas majoritariamente do ponto de vista dos homens: 68% deles assinam o roteiro dos filmes de ficção, 63,6% dos documentários, e 100% das animações brasileiras de 2016. Os homens dominam também as funções de direção de fo-

tografia (85%) e direção de arte (59%). A participação nos elencos das obras também mostra a sub-representação da população negra. (...) o percentual de negros e pardos no elenco dos 97 filmes brasileiros de ficção lançados em 2016 foi de apenas 13,4%". (ANCINE, 2018).

O segmento audiovisual mais bem sucedido no Brasil em termos de público e lucratividade, e também extremamente rentável em termos de exportação (SANTOS, 2000), sempre foi o de telenovelas. Em um terço daquelas produzidas em seus primeiros 35 anos de história, no período de 1963-1998, estudado em meu livro *A Negação do Brasil – o negro na telenovela brasileira*, não apareceram pessoas negras nem mesmo como figurantes (ARAÚJO, 2001). Nos outros dois terços, 90% dos personagens afro-brasileiros representavam os negros como destinados a serem eternamente subalternos, a servir as elites e a classe média branca. E nas poucas novelas que abordavam o persistente racismo da sociedade brasileira, a figura salvadora era sempre branca, um estereótipo inspirado no mito da princesa Isabel, sempre celebrada em nossa história como aquela que assinou a abolição da escravidão no Brasil.

Ainda em estudo do GEMAA sobre as telenovelas exibidas entre 1985 e 2014, constatou-se que houve apenas 8,8% de atores ou atrizes não brancos contratados em suas produções. (CAMPOS; JUNIOR, 2016).

Mas, o que me interessa aqui é refletir porque persiste a dificuldade em uma parcela significativa do cinema brasileiro em aceitar que existe essa desigualdade, em reconhecer a importância do protagonismo negro e buscar representar em suas obras um país mais próximo do real de sua composição racial e cultural.

Uma das explicações que encontro é que todos, ou quase todos, os profissionais de TV e de cinema no Brasil, em seu processo de formação, receberam e compartilharam as mesmas interpretações do Brasil que depois fariam parte de seus filmes. Se elencarmos aqui os mais importantes nomes da intelectualidade estudados nas universidades brasileiras, e que foram parte da formação de minha geração, no topo estão Gilberto Freyre,

Raimundo Faoro, Fernando Henrique Cardoso e Sérgio Buarque de Holanda. Destaco aqui parte do debate que o sociólogo Jessé Souza² faz em seus livros mais recentes, demonstrando que a esquerda branca brasileira nunca construiu uma interpretação alternativa à leitura liberal do Brasil, que tem os pensadores da sociedade brasileira acima citados como seus grandes construtores. Para nenhum deles nosso maior problema é a desigualdade social e racial, e conseqüentemente o racismo, fundados na escravidão. O patrimonialismo oriundo da colonização portuguesa é que seria o grande problema do Brasil, é ele que teria conformado um brasileiro eternamente vira-lata, pré-moderno, emotivo e corrupto.

Veremos que nas análises e considerações destes pensadores existe um elemento em comum, a compreensão de que a influência negativa das desigualdades e preconceitos fundados na escravidão, que durou quatro séculos, teria acabado, como em um passe de mágica, com a abolição da escravatura e com a importação massiva de imigrantes brancos da Europa. Esses imigrantes, que pretensamente formariam exclusivamente nossa classe operária, seriam responsáveis pelo surgimento do capitalismo industrial brasileiro e pelas bases de um país moderno.

UMA ABOLIÇÃO INCONCLUSA E UMA VANGUARDA QUE CONTINUA LENDO O PAÍS DE FORMA ERRADA

Na tentativa de fazer uma grande e rápida síntese, vou aqui demarcar os aspectos mais importantes desta base teórica que conformam uma visão do que caracterizaria o Brasil e os brasileiros, e que continua, com algumas nuances, sendo refletida em nossos filmes, e, penso, também em *Vazante*.

A interpretação dominante e original do Brasil, que foi seguida ou criticada por quase todos os outros intelectuais marcantes do país, foi criada por Gilberto Freyre, autor do clássico *Casa Grande & Senzala*. Uma interpretação que, em síntese, afirma que viemos de Portugal



FOTO: LUIS GOMES

O PAI DA RITA

e temos um jeito específico de ser por essa herança lusitana. Em sua visão romantizada do colonizador, ele descrevia o português como: “um espanhol sem a flama guerreira nem a ortodoxia dramática; um inglês sem as duras linhas puritanas. O tipo do contemporizador. Nem ideais absolutos, nem preconceitos inflexíveis” (FREYRE, 1983, p. 191). Destas características, que seriam também resultado da formação histórica miscigenada de Portugal, a partir de um longo contato com mouros e judeus na península ibérica, nasceria uma colonização benevolente e o aspecto *soft* de nossa escravidão. Este conjunto de elementos, por sua vez, possibilitaria no Brasil uma miscigenação fundada em coitos consensuais, safados e sensuais, entre o senhor da casa grande e a escrava negra e indígena, e uma democracia racial *sui generis*.

Na abertura do capítulo 04 do mencionado *Casa Grande & Senzala*, Gilberto Freyre tem uma sentença fundamental que traz a chave de sua leitura racial do Brasil: “Todo brasileiro traz na alma, quando não na alma e no corpo (...) a sombra, ou a pinta, do indígena e do negro” porque teria sido “embalado por uma mucama negra”

ou sido iniciado sexualmente “no amor físico” por uma “mulata”, e também por que teve um “muleque” como companheiro (FREYRE, 1954, p. 489). E aí está o “lugar de fala” de Gilberto Freyre. O brasileiro de Freyre era homem, branco e ex-senhor ou filho de um senhor de escravos. Este é o elemento chave para ler o cinema brasileiro hoje e em toda sua história. O negro sempre foi o outro, o indesejado. Admite-se até que o brasileiro carrega em si “um pé na cozinha”, ou na África, como diria Fernando Henrique Cardoso, ou a marca da influência negra, como diria Gilberto Freyre, mas ele é naturalmente branco. Esta eliminação da noção de alteridade em um país multirracial, de minoria branca, e esta centralidade do segmento branco na percepção do mundo, são parte, portanto, dos paradigmas fundamentais que conformaram o cinema brasileiro e seus autores.

Para o segmento mais à esquerda, entre os cineastas brasileiros, foi também determinante a leitura e o pensamento de Florestan Fernandes, que praticamente foi o primeiro crítico da ideia de democracia racial brasileira, especialmente seu estudo *A integração do negro na sociedade de classes*. Neste e em outros escritos de

Florestan, que, apesar de entender e revelar que a sociedade brasileira é profundamente racista, também acentua uma interpretação equivocada que permanece na cabeça de muitos sobre a participação do negro na história nacional após a abolição da escravatura. Aprendemos na visão progressista de Florestan que a situação de subalternidade e exploração que o negro sofreu na sociedade brasileira no período pós-escravidão, baseada no trabalho livre, veio da experiência deformadora da escravidão que criou uma “massa desagregada, inerte, inculta”, e fez do elemento negro um ser indolente, incapaz de competir com os imigrantes brancos em uma sociedade nova, moderna, industrial e de classe. Ou seja, seres incapazes de participar como cidadãos livres na emergência e expansão de um capitalismo dependente, uma vez que foram conformados por uma sociedade de castas que estava em extinção. Ao negro coube apenas o papel de ser um “elemento residual do sistema social”, uma grande massa à “margem da vida social organizada e de toda a esperança, (que) sucumbe à própria inércia”. Essa leitura da condição do negro no período pós-abolição não se encontra apenas em Florestan Fernandes, foi também abraçada pela intelectualidade progressista como Octávio Ianni e até mesmo por Celso Furtado em seu *Formação Econômica do Brasil* (ver *Onda negra, medo branco*³).

Todos eles ignoraram a vanguarda negra que liderou a luta pela abolição, como Luiz Gama, André Rebouças e José do Patrocínio, e aqueles que nos anos 30 formaram o maior partido negro das Américas no século XX, conhecido como Frente Negra Brasileira, com mais de 80 mil adesões em todo país.

Como não acreditar que a falta de indignação de nossos cineastas mais à esquerda, e de mobilização para incluir em suas pautas políticas o nosso racismo cotidiano e a exterminação de jovens negros na periferia, fruto de uma autêntica política de genocídio, não seriam decorrência destas leituras.

PROTAGONISMO NEGRO, UM TROVÃO NO CÉU AZUL?

O ano de 2017 foi especialmente marcante se observarmos os prêmios recebidos pelos negros. Alguns filmes, cineastas, atores e atrizes foram premiados repetidamente em vários festivais do país. O Festival de Brasília inaugurou o ciclo de premiações com o reconhecimento do longa ficcional dirigido pela jovem negra Glenda Nicácio, em parceria com o jovem branco Ary Rosa, *Café com Canela*, que recebeu os prêmios de melhor filme pelo Júri Popular, e de atriz e roteiro pelo Júri Oficial. Da mesma forma, os curtas-metragens de diretores e diretoras negras *Nada*, *Peripatético*, *Chico* e *Deus* foram repetidamente premiados em Brasília e em muitos outros festivais do país; e um grupo significativo de novas atrizes e atores negros emergiram nesta nova onda. Como grande exemplo, o cinema reconheceu a potência da atriz e dramaturga Grace Passô, já celebrada no teatro, que abocanhou o prêmio de melhor atriz no Festival de Cinema do Rio por sua atuação no filme *Praça Paris*.

O festival que mais atestou a existência de um novo momento na história do cinema brasileiro, com o surgimento de uma onda de cinema negro, foi o Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe, criado pelo icônico ator Zózimo Bulbul, e que comemorou 10 anos de existência em 2017. Essa edição do festival, que aconteceu no mês anterior à 50ª edição do Festival de Cinema de Brasília, contou com a participação de 65 filmes realizados por negras e negros brasileiros, sendo três deles longas-metragens. Um crescimento de 100% em relação à edição de 2016, que apresentou 33 filmes de afro-brasileiros. Progressivamente, o Encontro foi deixando de ser um festival marcado pela exibição de filmes internacionais para ter como maior destaque os lançamentos nacionais. Evidenciou-se também que uma parcela cada vez maior de jovens está produzindo seus filmes de forma inde-

pendente, mesmo sem contar com o apoio de editais criados pelo governo ou pela iniciativa privada. O desejo de fazer, e uma espécie de urgência histórica, tem mobilizado indivíduos e coletivos em todas as regiões do país e uma intensa produção que desembocou em um número recorde de inscrições no processo seletivo deste festival: 110 curtas, médias e longas-metragens.

De onde vieram as bases desta explosão de realizadores negros, se considerarmos que até recentemente éramos poucos, e possíveis de contar com somente os dedos de duas mãos? Vejo uma outra microrrevolução na sociedade brasileira que tem colaborado para a emergência de atores sociais negros no cinema, na TV, no teatro e nas redes sociais. O berço está, seguramente, nos milhares de novos profissionais que tiveram acesso às universidades brasileiras com a aprovação de cotas para estudantes negros e negras. Em seus 10 primeiros anos, o percentual de negros quase dobrou na universidade brasileira.

“Em 2005, um ano após a implementação de ações afirmativas, como as cotas, apenas 5,5% dos jovens pretos e pardos na classificação do IBGE (...) frequentavam uma faculdade. Em 2015, 12,8% dos negros entre 18 e 24 anos chegaram no nível superior. (...) Comparado com os brancos, no entanto, o número equivale a menos da metade dos jovens brancos com a mesma oportunidade”. (VIEIRA, 2016).

Para ilustrar este aumento percentual, somente em três anos, de 2013 a 2015, o número significativo de 150 mil novos estudantes negros entrou nas universidades brasileiras.

Assim como no cinema, o aumento exponencial de negros nas universidades não aconteceu sem uma enorme resistência de setores intelectuais, inclusive entre aqueles que se consideram progressistas ou de esquerda (OLIVEIRA LIMA; COSTA NEVES; BACELLAR E SILVA, 2014). Lembremos aqui que a grande mídia brasileira também jogou um papel preponderante na valorização desta resistência. Como tática para impedir o crescimento de universidades que aprovariam cotas, esta mídia

praticamente ignorou os intelectuais e artistas negros, e a existência de opiniões e de reflexões entre as lideranças negras sobre o tópico. Especialmente daqueles que foram os formuladores da política de cotas e da lei de diretrizes para o ensino das relações étnico-raciais. Eles estiveram praticamente ausentes dos cadernos de debates nos grandes jornais ou entre aqueles que foram convidados para os programas de TV específicos sobre o tema. Em oposição a eles, a grande mídia usou da opinião contrária de figuras fundamentais da intelectualidade e do mundo artístico branco para deslegitimar o discurso e a reivindicação dos negros. Para os poucos que furaram o bloqueio, o termo “militante” foi ostensivamente utilizado para demonstrar o quão irrelevante ou parcial eram suas opiniões em um debate tão importante para o futuro da universidade brasileira.

Creio que aqui temos um quadro amplo para entender a gravidade da reutilização na polêmica sobre *Vazante* na classificação da opinião de negros e negras como “equivocada, ressentida e militante”. Chegamos a um ponto de mutação, ou a um limite, em que o mundo do cinema não pode mais ignorar que 90% da produção cinematográfica atual continua sendo feita por brancos e brancas, com preferência por atores e atrizes brancas. Portanto, tratar da escravidão, um período da história do Brasil que marca nossas vidas até hoje, somente com um olhar a partir da Casa Grande, continua sendo um verdadeiro equívoco. O lugar de fala, o lugar da construção narrativa do cinema brasileiro, vai continuar sendo cúmplice de nosso racismo cotidiano se expressar apenas o ponto de vista do brasileiro branco gilbertofreyriano. Continuaremos nos comportando como vira-latas e colonizados se os negros continuarem sendo tratados como uma minoria, como a ralé indesejada que não sabe seu lugar, ou como perturbadores da marcha irreversível do branqueamento.

A propósito das críticas que os negros e negras receberam por seu protagonismo questionador no Festival de Cinema de Brasília, uma cineasta que se destaca nesta nova geração, Viviane Ferreira, traduz muito bem a perplexidade de toda esta história: “a nossa presença mínima incomoda mais que nossa ausência histórica nestes espaços”. ■

O lugar de fala, o lugar da construção narrativa do cinema brasileiro, vai continuar sendo cúmplice de nosso racismo cotidiano se expressar apenas o ponto de vista do brasileiro branco gilbertofreyriano.

REFERÊNCIAS E NOTAS

* **JOEL ZITO ARAÚJO** É DIRETOR, ROTEIRISTA E PRODUTOR, CONHECIDO POR TEMATIZAR O NEGRO NA SOCIEDADE BRASILEIRA. SUA OBRA INCLUI O LIVRO E FILME A NEGAÇÃO DO BRASIL, GANHADOR DO É TUDO VERDADE 2001, O LONGA FICCIONAL AS FILHAS DO VENTO (2005), GANHADOR DO FESTIVAL DE TIRADENTES E DE 8 KIKITOS NO FESTIVAL DE GRAMADO, OS DOCS CINDERELAS, LOBOS E UM PRÍNCIPE ENCANTADO (2009), RAÇA (2013) E MEU AMIGO FELA (2019), GANHADOR DO PRÊMIO PAUL ROBESON (MELHOR FILME DA DIÁSPORA) NO FESPACO / BURKINA FASO, DO PRÊMIO ESPECIAL DO JÚRI INTERNACIONAL DO FESTIVAL É TUDO VERDADE 2019 E DE MELHOR DOCUMENTÁRIO DO THE PAN AFRICAN FILM & ARTS FESTIVAL 2020 / LOS ANGELES-USA. SEUS ÚLTIMOS TRABALHOS: O LONGA FICCIONAL O PAI DA RITA (2022), E A SÉRIE DOCUMENTAL DA HBOMAX, PCC – PODER SECRETO (2022), QUE ALCANÇOU O TOP 1 DO CANAL NO BRASIL E O TOP 2 NA AMÉRICA LATINA. JOEL ZITO ARAÚJO FOI O “ROTEIRISTA HOMENAGEADO DE 2022”, PELA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE AUTORES ROTEIRISTAS – ABRA, E RECEBEU O TROFÉU EDUARDO ABELIN, NO FESTIVAL DE CINEMA DE GRAMADO.

ANCINE APRESENTA ESTUDO SOBRE DIVERSIDADE DE GÊNERO E RAÇA NO MERCADO AUDIOVISUAL. *SITE DA AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE)* BRASÍLIA, 25 DE JANEIRO DE 2018. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://WWW.ANCINE.GOV.BR/PT-BR/SALA-IMPRESA/NOTICIAS/ANCINE-APRESENTA-ESTUDO-SOBRE-DIVERSIDADE-DE-G-NERO-E-RA-NO-MERCADO](https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-apresenta-estudo-sobre-diversidade-de-g-nero-e-ra-no-mercado)

ARAÚJO, JOEL ZITO. *A NEGAÇÃO DO BRASIL – O NEGRO NA TELENVELA BRASILEIRA*. ED. SENAC, SÃO PAULO, 2001.

CAMPOS, LUIZ AUGUSTO; FERES JUNIOR, JOÃO. “GLOBO, A GENTE SE VÊ POR AQUI?” DIVERSIDADE RACIAL NAS TELENVELAS DAS ÚLTIMAS TRÊS DÉCADAS (1985-2014). *PLURAL REVISTA DE CIÊNCIAS SOCIAIS*. V. 23, N. 1. SÃO PAULO: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 2016. DISPONÍVEL EM [HTTP://WWW.REVISTAS.USP.BR/PLURAL/ARTICLE/VIEW/118380/115938](http://www.revistas.usp.br/plural/article/view/118380/115938)

CÂNDIDO, MÁRCIA RANGEL; MORATELLI, GABRIELA. *A CARA DO CINEMA NACIONAL (2002-2014): O PERFIL DE GÊNERO E COR DOS ATORES, DIRETORES E ROTEIRISTAS DOS FILMES BRASILEIROS*. COORDENAÇÃO DE VERÔNICA TOSTE E JOÃO FERES JUNIOR. GEMAA-IESP-UERJ. RIO DE JANEIRO, 2016. DISPONÍVEL EM [HTTP://GEMAA.IESP.UERJ.BR/INFGRAFICO/INFGRAFICO1/](http://gemaa.iesp.uerj.br/infografico/infografico1/)

FREYRE, GILBERTO. *CASA-GRANDE & SENZALA: FORMAÇÃO DA FAMÍLIA BRASILEIRA SOB O REGIME DE ECONOMIA PATRIARCAL*. RIO DE JANEIRO: LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA. 8A. EDIÇÃO – 20. VOLUME. 1954.

LIMA, MARCUS EUGÊNIO OLIVEIRA; NEVES, PAULO SÉRGIO DA COSTA; BACELLAR E SILVA, PAULA. *A IMPLANTAÇÃO DE COTAS NA UNIVERSIDADE: PATERNALISMO E AMEAÇA À POSIÇÃO DOS GRUPOS DOMINANTES*. IN: REVISTA BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO, V. 19 N. 56 JAN.-MAR. 2014. [HTTP://WWW.SCIELO.BR/PDF/RBEDU/V19N56/V19N56A08.PDF](http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v19n56/v19n56a08.pdf)

SANTOS, LIDIA. *A TELENVELA BRASILEIRA: DO NACIONALISMO À EXPORTAÇÃO*. IN: CARAVELLE. CAHIERS DU MONDE HISPANIQUE ET LUSO-BRÉSILIEN, V. 75 PP. 137-150.

SARAIVA, ADRIANA. PNAD-C DISTRIBUIÇÃO DA POPULAÇÃO POR COR E RAÇA DE 2016. *AGÊNCIA IBGE NOTÍCIAS*, 24 DE NOVEMBRO DE 2017. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://AGENCIADENOTICIAS.IBGE.GOV.BR/AGENCIA-NOTICIAS/2012-AGENCIA-DE-NOTICIAS/NOTICIAS/18282-PNAD-C-MORADORES.HTML](https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18282-pnad-c-moradores.html)

VIEIRA, ISABELA. PERCENTUAL DE NEGROS EM UNIVERSIDADES DOBRA MAS É INFERIOR AO DE BRANCOS. *AGÊNCIA BRASIL*, 02 DE DEZEMBRO DE 2016. DISPONÍVEL EM: [HTTP://AGENCIABRASIL.EBC.COM.BR/EDUCACAO/NOTICIA/2016-12/PERCENTUAL-DE-NEGROS-EM-UNIVERSIDADES-DOBRA-MAS-E-INFERIOR-AO-DE-BRANCOS](http://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2016-12/percentual-de-negros-em-universidades-dobra-mas-e-inferior-ao-de-brancos)

1 O GEMAA (GRUPO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINAR DA AÇÃO AFIRMATIVA) É UM NÚCLEO DE PESQUISA COM SEDE NO IESP-UERJ, CRIADO EM 2008 COM O INTUÍTO DE PRODUIZIR ESTUDOS SOBRE AÇÃO AFIRMATIVA A PARTIR DE UMA VARIEDADE DE ABORDAGENS METODOLÓGICAS.

2 O SOCIÓLOGO JESSÉ SOUZA TEM SE DESTACADO COMO UM DOS MAIORES CRÍTICOS DAS INTERPRETAÇÕES CLÁSSICAS DO BRASIL CRIADAS A PARTIR DOS ANOS 30. SEUS LIVROS MAIS CONHECIDOS SÃO: A ELITE DO ATRASO: DA ESCRAVIDÃO À LAVA-JATO (2017); A TOLICE DA INTELIGÊNCIA BRASILEIRA (2015); A RALÉ BRASILEIRA: QUEM É E COMO VIVE (2009).

3 VER AZEVEDO, CÉLIA MARIA MARINHO. ONDA NEGRA. MEDO BRANCO. O NEGRO NO IMAGINÁRIO DAS ELITES. SÉC. XIX. SÃO PAULO: PAZ E TERRA, 1987. JORNAL UNIVERSITÁRIO. PORTO ALEGRE, RS. PÁGINAS 19-23.

Juliana Vicente

Assim como Joana, do curta-metragem *Cores e botas*, torna-se fotógrafa para poder narrar suas próprias histórias, Juliana Vicente funda a produtora Preta Portê Filmes para ter liberdade de falar sobre suas visões de mundo em um território seguro. Ela segue nesta importante trajetória, descolonizando e afrontando o audiovisual brasileiro

POR **LUCIANA RODRIGUES** E **LINA TÁVORA**



FOTO: DIVULGAÇÃO

DIÁLOGOS COM RUTH DE SOUZA

INSPIRAÇÃO Como se deu a sua relação com o cinema? Seu interesse, suas referências, até a percepção do tipo de audiovisual que você gostaria de fazer

JULIANA VICENTE Eu cresci em uma cidade sem cinema, apesar de meu pai ver muito filme hollywoodiano. Eu lia muito, tinha um repertório complexo, não apenas vindo do cinema, mas possuía um interesse por vivências distintas da minha, pela arte em qualquer forma. Eu sempre fui do teatro. Eu me formei com 16 anos na escola e na hora do vestibular eu prestei Artes Cênicas na Unicamp [Universidade Estadual de Campinas], mas fui desencorajada pela minha família. Hoje entendo melhor as razões que os preocupavam. Fui prestar Administração Pública na FGV [Fundação Getúlio Vargas], depois Jornalismo e Ciências Sociais. Até que conheci a Lipcia, uma amiga boliviana que veio morar aqui e queria cursar Cinema no Brasil. Ela me convenceu que o curso de Cinema reuniria tudo que eu gostava. A possibilidade de fazer arte, pensar o mundo, comunicar ideias e promover transformação. Eu entendi e vislumbrei o que poderia ser. Então cursei Cinema junto com Letras.

“QUERER É PODER” Em *Cores e botas*, seu trabalho de conclusão de curso filmado em 2008, a protagonista Joana, assim como outras meninas de sua geração, sonhava em se tornar paqueta. Apesar de seus pais afirmarem que “querer é poder” (com trabalho duro e uma dose de boa sorte), o sonho da menina causa estranhamento por ela ser negra. Desestimulada, Joana desenvolve interesse por fotografia e muda de sonho, “optando” por ficar atrás das câmeras. Como foi o processo de definição dessa abordagem e da mensagem final do curta?

JV Essa frase “trabalhar duro e muita sorte” foi incorporada por gerações e gerações que estavam prontas para falar sobre meritocracia em um país com imensa desigualdade, no qual sabemos que não estamos partindo do mesmo ponto. Ela é da mesma família da “democracia racial” e, portanto, a meritocracia é sempre falaciosa se não estamos considerando iguais condições. É impressionante como até hoje as pessoas conseguem utilizar argumentos vazios para criticar as cotas, por exemplo, que na última década promoveram

uma mudança enorme nas possibilidades das pessoas negras brasileiras. Só não assimila isso quem não enxerga os negros do Brasil. Só não apoia isso quem não quer a promoção de igualdade no país.

A capacidade de se reinventar a partir do processo de exclusão e violência foi uma tecnologia talhada nos nossos corpos ou não estaríamos aqui. Contudo, não era mesmo esse o foco do filme, a capacidade de reinvenção. Senão a capacidade de recriar o olhar, deslocar, ao se perceber não sendo parte do grupo. Ampliar seu ângulo de visão, o que vai promover um olhar original, saindo das possibilidades que lhes são promovidas como deslumbrantes para encontrar por si o deslumbramento.

Quando a Joana vai para trás das câmeras, ela tem a oportunidade de narrar ela mesma a sua história. É quando pode, inclusive, narrar-se da forma que acredita, da forma que é. A gente sabe o que significa poder narrar uma história. O domínio da narrativa tem relação direta com todo o processo colonial do Brasil e com a forma que os nossos corpos foram forjados na história. Não é à toa que comemoramos a crescente presença de pessoas pretas no audiovisual. Fomos ostensivamente narrados como corpos-objetos, desprovidos de sensibilidade, desprovidos de subjetividade em detrimento da força física. Nós vivemos diariamente a consequência de uma narrativa hegemônica.

DIREÇÃO DE ATORES Como foi o trabalho com a atriz mirim, que tão facilmente poderia se colocar no lugar da protagonista Joana? Como foi a abordagem sobre temas como racismo e representatividade?

JV Eu conheci a Jhenyfer Lauren depois de fazer testes com 40 meninas. Ela entrou na sala e foi o teste mais difícil e, ao mesmo tempo, a menina que eu mais identifiquei como Joana. Era ela. Mas, ela fugiu da câmera e começou a chorar. Eu fiquei com pena, ela tinha 7 anos, e segui com os testes. Até que a Nalu Béco, produtora do filme, voltou perguntando se ela poderia ter uma segunda chance. Eu fiquei super emocionada, mas com crise ética, afinal ela não queria. Ela voltou, fez o teste e eu me apaixonei. Tra-

balhamos durante meses juntas. Ela, de Santos, vinha e ficava na minha casa, dormia comigo. A Jhenyfer era muito inocente e teve cenas do roteiro que eram inspiradas em coisas que eu mesma passei e que cortei porque eu não sentia necessidade de reproduzir com ela o choque que eu havia vivido. Como eu ter atravessado uma sala de aula enquanto gritavam “fora sua preta!”. Não acho que faça falta no filme. Então o processo foi lúdico. Foi com o tempo que as coisas foram ficando mais explícitas para ela, já com o filme rodando os festivais e etc.

Depois, quando achei que poderia ser bom ela estudar em escola particular, conversamos muito. A gente já sabia o que esperava por ela e, assim, eu propus: “não briga com as pessoas por racismo, dá um DVD e educa elas”. Ela tocou e levou 10 DVDs para casa... Dez dias depois, já estava pedindo mais. A gente ri dessa história, mas é triste de tão atrasada! Só hoje entendo que foi um encontro, ela se tornou minha afilhada. Hoje ela é produtora de cinema formada pelo Instituto Querô, em Santos. E também interpretou a Ruth de Souza na fase jovem, no meu documentário *Diálogos com Ruth de Souza*, que segue em festivais pelo Brasil e pelo mundo. Eu ganhei o prêmio de melhor direção no Festival do Rio por esse filme. A Jhenyfer estava junto e foi reconhecida por *Cores e botas* por muita gente.

PÚBLICO INFANTIL *Cores e botas* foi produzido há mais de uma década. Como você analisa a questão da representação de meninas negras no audiovisual brasileiro daquele tempo até agora?

JV Naquela época, não tinha praticamente nada de representação negra infantil. Nesse universo de cinema então, era mais difícil. Não só no cinema brasileiro, como no norte-americano. Quando eu fiz o *Cores e botas*, eu não conhecia nenhuma diretora negra no mundo! Não sabíamos da existência do filme de Adelia Sampaio e nem conhecia a Ava DuVernay. O universo infantil feminino, então, que continua super defasado, era realmente praticamente nulo.

LILI E AS LIBÉLULAS, OS SAPATOS DE ARISTEU, VACA PROFANA E QUEM TEM MEDO DE CRIS NEGRÃO? Dentre documentários e ficções, podemos perceber nos seus trabalhos

em parceria com René Guerra a recorrência em contar histórias de personagens travestis. Como ocorreu a escolha desses projetos e de que forma você acha que eles se relacionam?

JV Eu trabalho com o René desde o primeiro filme dele. Juntos, a gente atravessou processos intensos de transformação pessoal através do cinema. Fizemos o primeiro filme dele em parceria: *Os sapatos de Aristeu*. Conheci o René com ele me demitindo de uma produção a mando da FAAP [Fundação Armando Álvares Penteado]. Um filme de estudante que eu estava querendo organizar demais, segundo eles. René foi me demitir de um trabalho voluntário, viu o que eu tinha feito e amou. Então me convidou para trabalhar com ele (para o terror da faculdade) e nunca mais nos desagradamos. Na faculdade, eu dizia o que ninguém queria falar: as pessoas se formavam sem saber cinema. Eu estava no primeiro ano e fiquei chocada com isso.

René me contou d’*Os sapatos de Aristeu*, e lá conheci minha grande amiga Phedra D. Córdoba, que agora nos acompanha de outro plano. Depois fizemos *Cris Negão*, que partiu bastante da relação com o medo. Em seguida, *Vaca profana*, no qual tratamos da maternidade travesti, e agora finalmente lançaremos *Libélulas*. Começamos o processo dos *Sapatos* em 2006. Nessa época ninguém falava sobre esses corpos, sobre a memória desses corpos. No processo do filme, a gente conheceu travestis maravilhosas, que se tornaram família e que fazem parte da nossa vida. Foi um caminho natural cada dia ir avançando na conexão com os desejos e com a humanidade desses corpos invisibilizados. Em *Vaca profana*, Nadia é travesti e quer ser mãe. E ela é mãe. René chama a Preta Portê Filmes de quilombo cinematográfico, e a cada dia entendo e respeito mais esse espaço.

DESCOLONIZE O PENSAMENTO A série documental *Afronta* entrevista artistas negras e negros contemporâneos, numa perspectiva pessoal, abordando passado, presente e futuro. Negros e negras no audiovisual ainda é uma afronta?

JV Veja, a gente ainda precisa se narrar muito. Não tenho como dizer a quantidade de vezes que respondi a pergunta: “onde você encontrou essas pessoas?”

Bom, ali sim tem um recorte de pessoas muito interessantes mesmo, mas tem muito mais, dá para fazer muitas temporadas. No audiovisual somos muito poucos ainda, mesmo crescente e potente como está. Gerar nossas narrativas atravessa ainda outras coisas, além de poder dirigir ou roteirizar o filme. É necessário que sejamos os detentores das nossas obras para além da assinatura artística. A questão patrimonial pode influenciar bastante na decisão do corte e também na possibilidade da gente crescer no audiovisual. É minha visão, acho importante ter autonomia com as nossas obras, sempre que possível.

HONRAR A HISTÓRIA Trazer Ruth de Souza e sua trajetória para a tela como combate ao apagamento da história das mulheres negras. Como foi construir esse diálogo entre registros, memórias e desaparecimentos?

JV O processo de documentar a Ruth não foi um processo tranquilo e fluido. Ao contrário, ele foi bastante difícil. Passei por momentos profundos de angústia, de buscar entendimento de qual caminho seguir, de espelhamento, de medo, de assistir ao envelhecimento e suas limitações, de acessar muita raiva por uma série de coisas que ela passou e depois transformar isso a partir de todos os dispositivos que tínhamos. Além disso, senti necessidade de criar ainda mais uma camada transcendental para dar conta de abarcar um diálogo ancestral que não se dava de forma objetiva. Senti muita responsabilidade nesse processo porque eu fiquei com um sentimento de uma série de injustiças, mas ao mesmo tempo queria conseguir focar na força da Ruth e não deixar que as mazelas tomassem conta da narrativa. Não poderia deixar que essas questões fossem maiores do que a grandeza de uma atriz e de uma mulher que era muito inteligente e perspicaz. Acessar a ironia da Ruth foi um processo de apaixonamento para mim, que acredito que esteja explícito na obra.

PRETOS NO STREAMING Da negociação com a Netflix à produção do documentário *Racionais: Das Ruas de São Paulo pro Mundo*, quais foram os marcos positivos e as maiores dificuldades?

JV Chegamos à Netflix com um corte bastante avan-

çado do filme, já existia uma história. Mas claro que, com a parceria da Netflix, pude melhorar isso, apurar, filmar outras coisas que deram uma nova visão ao filme. A negociação foi longa, mas conquistamos um espaço de muito respeito em relação ao que queríamos fazer e a como eu queria construir o filme. Senti meu processo criativo absolutamente respeitado e, embora sem dúvida tenha sido uma forma particular de trabalhar para a equipe da Netflix, acho que provamos que era uma forma possível. Foi uma experiência boa para ambos os lados.

PRETA PORTÊ FILMES Como foi a construção de uma empresa que tem como foco a diversidade, o afeto e a vocação social?

JV Eu amei a pergunta porque demonstra que estamos fazendo um bom trabalho. Espaço de afeto com certeza, sempre foi importante. Eu abri uma produtora quase pelo mesmo motivo que Joana (*Cores e botas*) resolve ser fotógrafa - acabei de fazer essa analogia. Eu trabalhei em produtoras maiores e para mim era muito claro que não poderia ser diretora, narrar minhas histórias no território deles. Aconteciam muitos absurdos e era bastante explícito que esse espaço não seria aberto para alguém como eu. Isso foi há 14 anos, ninguém estava pensando que era necessário ou legal ou *cool* ou obrigatório ter uma diretora negra na produtora, nem pedir nossa opinião quando era sobre nossas vidas, era um outro momento. Então a Preta Portê Filmes nasceu para ser esse espaço de criação que abarcasse as nossas narrativas, as narrativas que ninguém estava querendo contar. Oficialmente a Preta Portê Filmes foi fundada por mim em 2009, então em 2024 completa 15 anos.

PROJETOS FUTUROS Você tem interesse em desenvolver outros projetos para o público infantil? E de forma geral, quais são os próximos projetos?

JV Os próximos projetos da Preta Portê Filmes serão meu longa de ficção *Cores de maio*, que é de certa forma continuação de *Cores e botas*, além de séries documentais e de ficção. Estamos trabalhando bastante e temos alguns projetos infantis. Sobre tudo agora que sou mãe da Amora, que tem 2 anos, sinto ainda mais necessidade de falar com esse público. ■

Imersão na cultura negra

Como os jogos eletrônicos podem sair de estereótipos e explorar a diversidade da cultura negra

POR **RAQUEL MOTTA***

COMO DESENVOLVEDORA DE JOGOS eletrônicos focados na cultura negra, sempre reforço a importância de utilizar essa mídia como um meio de comunicar e de entreter, trazendo narrativas do cotidiano que celebram a riqueza cultural negra. Foi assim que descobri como os videogames podem ser poderosas ferramentas na representação da diversidade e na ampliação da visão de mundo.

Imersa no universo dos jogos, percebi que existem verdadeiras joias que vão além do entretenimento, abrindo espaço para contar histórias autênticas e envolventes. Essas experiências virtuais nos permitem explorar narrativas que extrapolam os estereótipos e nos conectam com personagens que refletem a diversidade da cultura negra e nos envolvem em seu cotidiano.

Um exemplo, é a experiência de imersão em *One Beat Min*, que tenho desenvolvido na *Sue The Real*, de forma genuinamente singular. O jogo de ritmo e luta mergulha os jogadores no vibrante universo do *beatbox*, onde a paixão pela arte une jovens de diferentes periferias. A narrativa envolvente acompanha esses personagens, suas jornadas e suas conexões com a “arte do *beatbox*”.

Cada momento de jogo transcende a tela, como notas de música ganhando vida. A combinação entre os elementos rítmicos e de luta não apenas desafia os jogadores, mas também os envolve em uma trama emocionante. A essência do jogo vai além do entretenimento; é uma celebração da diversidade de vozes e da união que a música proporciona. *One Beat Min* oferece uma

experiência que ressoa na alma, como uma melodia cativante que ecoa muito além do fim da sessão de jogo.

Destaco também *É Doce!*, criado pela Game & Arte, uma experiência que mergulha na festividade de distribuição de doces em celebração aos Ibejis. Nessa jornada mágica e saborosa, acompanhamos a dupla de gêmeos Tamu e Kato tentando coletar a maior quantidade de doces possível durante um dia festivo. Quando embarquei nessa aventura, fui transportada para um túnel do tempo. Recordo-me com carinho dos momentos em que eu e uma das minhas irmãs, ávidas por doces, nos deliciávamos com as guloseimas antes mesmo de chegarmos em casa. Essa conexão com o passado, aliada à celebração dos elementos culturais afro-brasileiros presentes no jogo, nos permite não apenas aprender sobre uma tradição regional, mas também reviver e nos identificar com as experiências do cotidiano. *É Doce!* é um convite irresistível para saborear a alegria da infância, no qual cada doce se transforma em uma lembrança vívida e cheia de sabor.

Estou também animada para jogar *Favela Venceu*, um jogo estratégico desenvolvido pela Maloca Games. A proposta desse jogo é envolvente e desafiadora, colocando os jogadores no comando da construção e do desenvolvimento de uma favela para proporcionar qualidade de vida e estrutura para seus habitantes. As mecânicas estratégicas prometem oferecer uma experiência única e emocionante que nos permitirá explorar diferentes estratégias e desafiar amigos e familiares. Estou ansiosa para mergulhar nessa experiência interativa e imersiva que nos possibilitará entender melhor os desafios e celebrar as conquistas das comunidades de favelas.

Os videogames são uma ferramenta poderosa para registrar a história da cultura negra brasileira, pois nos permitem interagir com essas narrativas, mergulhando em momentos históricos, vivenciando lutas e conquistas da comunidade negra de forma única e imersiva.

Não somos espectadores passivos, mas agentes de mudança, capazes de moldar e influenciar os destinos dos personagens. Essa interatividade nos conecta com a história de uma maneira mais profunda e impactante, despertando em nós um senso de pertencimento, empatia e compreensão.

Acredito que os videogames têm o poder de transformar, educar e empoderar. Ao criar personagens negros como protagonistas e trazer à tona narrativas autênticas, estamos contribuindo para a construção de uma indústria de jogos mais representativa.

Nesse caminho de descoberta, percebo que estamos apenas arranhando a superfície do potencial dos videogames na representação da cultura negra. Acredito que, à medida que evoluímos, mais jogos abraçarão essa diversidade cultural, ampliando a compreensão da sociedade como um todo. Como desenvolvedora de jogos, é um privilégio poder contribuir para essa mudança, utilizando os videogames como um recurso poderoso de comunicação e de entretenimento.

Convido você a explorar esses jogos que celebram a cultura negra, a mergulhar em suas histórias autênticas e a ampliar sua visão de mundo por meio dessas experiências. Os videogames podem ser portas para a diversidade, a empatia e a valorização de todas as culturas. Que possamos continuar a explorar e a aproveitar o poder dessas narrativas virtuais, celebrando a riqueza da cultura negra e construindo um futuro mais inclusivo e empoderador para todos. ■

***RAQUEL MOTTA** É FUNDADORA, CEO E DIRETORA CRIATIVA NA SUE THE REAL, UM ESTÚDIO DE JOGOS COM ENFOQUE NA CULTURA NEGRA. NOS MOMENTOS DE LAZER, DEDICA-SE À EXPLORAÇÃO DO MUNDO DAS PLANTAS E A ASSUNTOS DIVERSOS, QUE SURPREENDENTEMENTE SE ENTRELAÇAM, DANDO ORIGEM A NARRATIVAS EXCEPCIONAIS PARA OS JOGOS.

Cinemas negros

A todesplay surge num contexto de aquilombamento como uma plataforma que articula possibilidades de existência com e na imagem, valorizando narrativas diversas e desafiando estereótipos no cinema negro brasileiro, enquanto enfrenta o desafio de democratizar o acesso em um cenário audiovisual desigual

POR **THAÍS SCABIO** E **TATIANA CARVALHO COSTA***

e a
partilha do
bem comum

PARTIMOS DO IDEAL de que o mundo e suas imagens podem e devem ser vivenciados por todas as pessoas, independente de suas especificidades e identidades. Com essa premissa, a *todesplay* surge em 18 de outubro de 2020, data em que um dos maiores artistas brasileiros completaria 105 anos: Sebastião Bernardes de Souza, o Grande Otelo.

Grande Otelo foi o ator negro de maior popularidade no século XX. Inicialmente comediante, ele foi além: mostrou-se um talento na música, no cinema e no teatro. Sebastião, assim era seu nome, representou a dor do racismo da população negra atrás e na frente das telas, em um momento da história marcado por imagens do povo negro construídas por homens brancos da elite.

O pesquisador e curador Fábio Rodrigues Filho, estudioso da presença de Grande Otelo no cinema brasileiro, desenvolve a ideia de “rasgo” para se referir ao gesto do ator – e de outras presenças negras – que, na tela, apresenta mais que a superfície estereotipada das representações criadas pela branquitude. “Um rasgo por vezes é uma coisa mínima que se inscreve na imagem como um pequeno enigma, uma pequena fagulha de alguma coisa não apaziguada” (FILHO, 2022). Contemporaneamente, o “não apaziguado” no cinema brasileiro se expande, assim como a imagem de Grande Otelo, para um conjunto amplo e diverso de narrativas que se impõem, apesar de estruturas excludentes, para descolonizar os imaginários.

A *todesplay* é uma plataforma de *streaming* criada e gerida por membros da Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), que tem, desde sua formação, uma equipe composta por pessoas negras e LGBTQIAP+, ligadas às artes e ofícios audiovisuais. A curadoria tem um olhar para obras audiovisuais que trazem narrativas dessas populações para além dos estereótipos. Há o cuidado em trazer diversos formatos, linguagens, paridade de gênero e regional na direção das obras. Um espaço revolucionário e fundamental de conservação, memória e preservação de uma narrativa diversa e inclusiva. Espaço no qual passado, presente e futuro se conectam e no qual a população possa se reconhecer na tela e nos bastidores.

A existência da APAN é uma forma de colocar em pauta a importância das narrativas realizadas e protagonizadas por pessoas negras, além de valorizar e aperfeiçoar a experiência de profissionais negres nesta área. A APAN luta por políticas de ações afirmativas e por metodologias não excludentes no audiovisual brasileiro nas esferas federal, estaduais e municipais. Além disso, a associação dialoga com o mercado no intuito de ressaltar a importância econômica que nossas presenças e narrativas alcançam em relação ao público.

CINEMAS NEGROS E AQUILOMBAMENTO

O audiovisual negro brasileiro na contemporaneidade é realizado num contexto de aquilombamento e de elaboração de uma experiência negra em sua multiplicidade, articulando possibilidades de existência com e na imagem. Vivemos a continuidade e a reverberação de conquistas dos movimentos negros, que no audiovisual se manifestam num fenômeno que podemos chamar de “QuilomboCinema”¹. Ele reúne um conjunto direta ou indiretamente interconectado de pessoas negras na realização, crítica, pesquisa, curadoria e espectadorialidade que se firmam nas fissuras, e nas frestas de um sistema excludente.

Levantamentos da Agência Nacional do Cinema (Ancine)² e do Grupo de Estudos de Ação Afirmativa (GEMAA³/UERJ), divulgados respectivamente em 2017 e 2023, apontam uma quantidade muito baixa – cerca de 2% – de pessoas negras na direção de longas-metragens que conseguem chegar ao circuito comercial brasileiro. Não há levantamentos oficiais de abrangência nacional sobre curtas-metragens. Por ser um formato de produção de menor custo, os curtas são adotados pela quase totalidade de cineastas iniciantes ou sem acesso a grandes recursos e financiamentos, categorias que incluem com grande abrangência pessoas negras.

Nas décadas de 2000 e 2010, houve um crescimento de mais de 200% (IBGE, 2015) no acesso de pessoas negras ao ensino superior do Brasil. Esse aumento é decorrente de políticas públicas afirmativas originadas das históricas pressões de movimentos sociais aliadas à atuação da intelectualidade negra no país. Essas políticas públicas possibilitaram o acesso por meio de cotas raciais e também ampliaram a rede de universidades públicas para regiões de maior concentração de população negra, como o interior de alguns estados do Norte e do Nordeste. Também pôde ser observado um aumento no estímulo do setor público na área da produção cultural, com editais específicos⁴. Fora das universidades e por vezes sem acesso a fomento público, grupos de pessoas negras, em sua maioria de periferias, também têm apresentado uma vigorosa produção audiovisual. É possível supor que os investimentos públicos nas áreas da educação e cultura criaram uma condição de inserção de um grande número de pessoas negras no cinema. Não só por vias de materialidade, mas também ao estabelecer um horizonte possível para o desejo de quem não se via pertencente a um segmento historicamente elitista.

Apesar deste contexto, grande parte das obras audiovisuais negras não consegue chegar ao público também negro. Os filmes circulam principalmente em cineclubes e nas redes sociais, que surgem como uma forma de distribuição e difusão, porém de forma dispersa, caótica e sem retorno financeiro para o produtor. Esses filmes, ainda que tenham conquistado espaço nos festivais, não têm conseguido lugar no mercado comercial de exibição.

Até junho de 2023, a equipe da *todesplay* e pesquisadores da APAN realizaram a catalogação de mais de mil obras audiovisuais negras das últimas duas décadas. Destas, estão organizadas no catálogo 202 produções,

entre curtas, médias, longas-metragens e séries realizadas de Norte a Sul do Brasil. Além disso, a plataforma também acolhe iniciativas de difusão. De 2020 a 2022, foram mais de 35 mostras e festivais *online* realizados na *todesplay*, todas com acesso gratuito. Em 2022, foi feita uma parceria com realizadores indígenas que trouxeram suas obras para a plataforma. Houve também um investimento para exibição de conteúdos com acessibilidade e de forte impacto social. Essas produções são frequentemente utilizadas por educadores em iniciativas pedagógicas.

CONTEÚDO NEGRO E REGULAÇÃO DO VOD

Acreditamos que um dos desafios da regulamentação do VoD - *Video on Demand* seja englobar as plataformas inclusivas e independentes, como a *todesplay*, para a democratização da difusão e do acesso. O atual modelo de VoD acaba fortalecendo uma pequena parte de empresas e profissionais localizados no eixo Rio-São Paulo e enfraquecendo, bem como desvalorizando, uma grande parte de produtoras independentes e profissionais localizados nos interiores do Brasil, negligenciando a interiorização de acesso à produção cultural no contexto audiovisual.

todesplay, ou numa tradução livre “liguem-se a todas as pessoas”, se propõe a ser uma experiência para quem acredita na partilha do bem comum. ■

Até junho de 2023, a equipe da todesplay e pesquisadores da APAN realizaram a catalogação de mais de mil obras audiovisuais negras das últimas duas décadas. Destas, estão organizadas no catálogo 202 produções, entre curtas, médias, longas-metragens e séries realizadas de Norte a Sul do Brasil. Além disso, a plataforma também acolhe iniciativas de difusão. De 2020 a 2022, foram mais de 35 mostras e festivais online realizados na todesplay, todas com acesso gratuito.

NOTAS

* **THAÍS SCABIO** É COORDENADORA DA PLATAFORMA TODESPLAY E UMA DAS FUNDADORAS DA APAN.

* **TATIANA CARVALHO COSTA** OCUPA A PRESIDÊNCIA DA APAN (2023 A 2025) E DESENVOLVE A PESQUISA *QUILOBOCINEMA: FABULAÇÕES AFRO-DIASPÓRICAS EM CURTAS-METRAGENS CONTEMPORÂNEOS DIRIGIDOS POR PESSOAS AUTODECLARADAS NEGRAS* EM SEU DOUTORAMENTO NO PPGCOM/UFMG.

1 FORMULAÇÃO PRESENTE NA PESQUISA DE DOUTORAMENTO DE TATIANA CARVALHO COSTA E EXPLICITADA, ENTRE OUTROS, NO TRABALHO *QUILOBOCINEMA: FICÇÕES E ENCRUZILHADAS NO CINEMA NEGRO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO*, APRESENTADO EM 2021 NO XXIV ENCONTRO DA SOCINE - SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL. <[HTTPS://ASSOCIADO.SOCINE.ORG.BR/ANAIS/2021/21493/TATIANA_A_C_COSTA/QUILOBOCINEMA_FICCOES_E_ENCRUZILHADAS_NO_CINEMA_NEGRO_BRASILEIRO_C](https://associado.socine.org.br/anaais/2021/21493/tatiana_a_c_costa/quiombocinema_ficcoes_e_encruzilhadas_no_cinema_negro_brasileiro_c)>

2 O LEVANTAMENTO *DIVERSIDADE DE GÊNERO E RAÇA NO CINEMA EM 2016*, DA ANCINE, APONTA QUE, ENTRE OS 142 LONGAS-METRAGENS LANÇADOS EM SALAS DE EXIBIÇÃO COMERCIALMENTE EM 2016, 2,1% FORAM DIRIGIDOS POR HOMENS NEGROS E NENHUM FOI DIRIGIDO POR MULHER NEGRA. <[HTTPS://WWW.GOV.BR/ANCINE/PT-BR/OCA/PUBLICACOES/ARQUIVOS.PDF/INFORME_DIVERSIDADE_2016.PDF](https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe_diversidade_2016.pdf)>

3 A PESQUISA *A CARA DO CINEMA NACIONAL* APONTA QUE APENAS 2% DOS FILMES NACIONAIS DE MAIOR BILHETERIA ENTRE OS ANOS DE 2002 E 2012 TIVERAM HOMENS NEGROS NA DIREÇÃO E NENHUMA MULHER NEGRA. <[HTTPS://GEMAA.IESPUERJ.BR/PROJETO/PROJETO-A-CARA-DO-CINEMA-NACIONAL/](https://gema.iespuerj.br/projeto/projeto-a-cara-do-cinema-nacional/). ACESSO EM 12 DE AGOSTO DE 2018>

4 EX.: OS EDITAIS DA SECRETARIA DO AUDIOVISUAL *CURTA-AFIRMATIVO: PROTAGONISMO DA JUVENTUDE NEGRA NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL*, EM VIGOR ENTRE 2012 E 2014 E QUE CONTEMPLOU 41 PROJETOS ENTRE 678 INSCRITOS, E O LONGA *BO AFIRMATIVO* LANÇADO EM 2016 COM 3 APROVADOS ENTRE 28 PROJETOS.

REFERÊNCIAS

FILHO, FÁBIO RODRIGUES. *UMA PEQUENA FAGULHA DE ALGO NÃO APAZIGUADO: UMA CONVERSA COM FÁBIO RODRIGUES FILHO*. ENTREVISTA CONCEDIDA A LORENNNA ROCHA. CINE FESTIVAIS, 10 DE FEVEREIRO DE 2022. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://CINEFESTIVAIS.COM.BR/UMA-PEQUENA-FAGULHA-DE-ALGO-NAO-APAZIGUADO-UMA-CONVERSA-COM-FABIO-RODRIGUES-FILHO/](https://cinefestivals.com.br/uma-pequena-fagulha-de-algo-nao-apaziguado-uma-conversa-com-fabio-rodrigues-filho/).

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *PESQUISA NACIONAL POR AMOSTRA DE DOMICÍLIOS - PNAD*. RIO DE JANEIRO: IBGE; 2015.

Meninas negras em telenovelas infantis:

A representação
de meninas negras
em telenovelas
infantis precisa
sair da figuração
e do silenciamento

POR **SANDRA ROZA***

TEXTO SELECIONADO NO EDITAL
FILME CULTURA EDIÇÃO 64

figuração e
silenciamento de
Ana Júlia, em
Carinha de anjo

ILUSTRAÇÃO: BÁRBARA ALPINO



A REPRESENTAÇÃO NEGRA INFANTIL em telenovelas é importante para crianças negras, principalmente quando essa ocorre em ambientes escolares, como em *Carinha de Anjo* (2016 - 2018), telenovela brasileira e *re-make* mexicano. Realizada e exibida no SBT, *Carinha de Anjo* possui quatro personagens negros: Irmã Fabiana Teixeira (Karin Hils), Inácio de Oliveira (Eddie Coelho), Zeca de Oliveira (Jean Paulo Campos) e Ana Júlia (Anna Júlia Mattos). Desses, Ana Júlia, única aluna negra do internato feminino de freiras, é quem menos aparece ou fala na trama, exercendo a função de figurante.

A partir de Ana Júlia, é possível constatar que, na maioria das vezes, meninas negras em telenovelas brasileiras são figurantes, personagens coadjuvantes ou melhores amigas da protagonista branca. Essas formas de representação de meninas negras podem contribuir para que elas permaneçam silenciadas, tanto na mídia quanto na sociedade.

Segundo Souza (2015),

(...) a mídia torna a população negra, maioria no país, invisível, velando dessa forma, o racismo presente na sociedade. Essa população não aparece nos heróis, nos telejornais, nas apresentadoras de programas infantis, nos protagonistas das novelas, enfim em lugares de destaque. (SOUZA, L., 2015, p. 19).

Para Gomes (2005), a ausência de personagens negras em telenovelas é um exemplo do racismo institucional, que “implica práticas discriminatórias sistemáticas fomentadas pelo Estado ou com o seu apoio indireto”. (GOMES, 2005, p. 53).

Vale ressaltar que a presença de Ana Júlia, uma menina negra com o cabelo natural crespo, em uma produção infantil é significativa e faz parte, ao mesmo tempo, da luta pela representação midiática negra, que reivindica a presença de mais personagens negras em produções audiovisuais, e do oportunismo do capitalismo, que busca o lucro e maior consumo de seus produtos. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) divulgados em 2015, 54% da população brasileira é negra (UOL ECONOMIA, 2015), ou seja, trata-se de uma parcela considerável dos consumidores das produções audiovisuais e dos seus produtos derivados que não pode mais ser ignorada pelas grandes empresas da cadeia audiovisual brasileira. Entretanto, na maioria das vezes, as personagens negras são representadas de forma estereotipada, o que acaba por enfatizar mitos racistas e também por reforçar a estrutura social, que dita que pessoas negras devem ocupar a posição de serviçais. Por isso, seria importante que a personagem Ana Júlia tivesse destaque na narrativa, pois imagens positivas de meninas negras na mídia precisam ser mais frequentes e apresentadas em profundidade. É preciso promover e reverberar a voz dessas meninas, pois “(...) a sua autoimagem e a imagem do outro é fundamental na formação da identidade da criança. Ela precisa se ver no outro” (SOUZA, L., 2015, p. 19).

De acordo com Azevedo (s.d), sobre o papel de Ana Júlia:

No primeiro capítulo – aquele utilizado para apresentar as personagens – a garota não tem nome, não fala e pouco aparece. Não tem papel. Numa busca pelo site da emissora, na seção “personagem”, a menina negra também não aparece. [...] Mesmo considerando que outros atores negros participem da novela, a invisibilidade negra no núcleo de maior interesse da audiência infantil (o núcleo infantil) é um problema no processo de construção de identidade de meninas e meninos negros. (AZEVEDO, s.d)

Seria importante que a personagem Ana Júlia tivesse destaque na narrativa, pois imagens positivas de meninas negras na mídia precisam ser mais frequentes e apresentadas em profundidade.

Para Buckingham (2006), muitas produções infantis visam enfatizar com os personagens “modelos de comportamento vistos como socialmente desejáveis” (BUCKINGHAM, 2006, p. 14). Sendo assim, por ter apenas quatro personagens negros, e um deles ser somente figurante, a novela reafirma, com o silenciamento de uma menina negra, papéis do branco e do negro na sociedade brasileira, representando quem pode falar e quem é silenciado.

Outra questão que merece ser observada é a perpetuação das características de como seria um “anjo”: branco, de cabelos loiros, olhos azuis, bondoso, puro, ingênuo, anunciador, protetor, entre outras, uma vez que a personagem que dá nome à novela, Dulce Maria (Lorena Queiróz), possui essas características e as reforça. Essa representação de anjos vem desde a Idade Média e é muito comum na Igreja Católica, reafirmando, inclusive, um padrão de beleza europeu. Assim, a telenovela ajuda a perpetuar a ideia de que somente crianças brancas podem ser anjos, o que intensifica o racismo

e os mitos de que crianças negras não são confiáveis, bondosas e ingênuas. Deste modo, as crianças negras “(...) ganham menos colo, não são elogiadas pela sua beleza física ou comportamento e ainda recebem mais punições que as crianças brancas” (SOUZA, E., 2012, p. 34). Vale destacar também um estudo realizado em 2017 na Universidade de Georgetown, nos Estados Unidos, o qual revelou que meninas negras de 5 a 14 anos são vistas socialmente como menos inocentes e mais maduras sexualmente (OTTO, 2017), distanciando-as, mais uma vez, das características físicas e comportamentais do que seria um “anjo”.

Nesse sentido, pessoas negras foram, muitas vezes, representadas pela Igreja Católica como malignas, com costumes estranhos e com práticas religiosas satânicas. No Brasil, a proibição das pessoas escravizadas de exercerem suas religiões levou a um sincretismo religioso, com a ressignificação de práticas do catolicismo pelas pessoas escravizadas conforme as suas religiões africanas. Até hoje, religiões de matrizes africanas são alvo de

intolerância religiosa, visto que “a discriminação ‘cultural’ vem a reboque do físico, pois os racistas acham que ‘tudo que vem de negro, de Preto’ ou é inferior ou é maléfico (religião, ritmos, hábitos, etc)” (GOMES, 2005, p. 48).

Há, ainda, o preconceito com a beleza negra e, também, uma busca pela padronização dessa beleza. Por exemplo, meninas negras com o cabelo mais liso ou alisado, com a cor da pele mais clara e com os fenótipos que se aproximam mais do branco são vistas como mais bonitas do que meninas negras com o cabelo crespo, pele retinta e com fenótipos negros. São essas primeiras que costumam ter mais espaço na mídia, como a Ana Júlia, que embora seja figurante, enfatiza esse padrão de beleza negra.

Além disso,

(...) a telenovela se constitui como um campo de representações que, diante de seu poder discursivo, e a partir da apresentação de suas personagens, possui grande contribuição na construção das identidades raciais. (...) Além disso, temos o desejo pelo embranquecimento que se faz constantemente presente nessas narrativas. (LEWIS; NASCIMENTO, 2013)

É problemático, assim, uma telenovela infantil representar apenas uma menina branca como “anjo”, uma vez que o país é constituído por várias raças e etnias. Essas crianças podem ver a protagonista e querer ser igual a ela, fisicamente, para que também possam ter a “carinha de anjo”. E é nesse momento que tais crianças começam a ter conflitos de identidade e a querer se

aproximar do padrão de beleza branco. Tais práticas fazem parte da teoria do embranquecimento, que surgiu no Brasil no século XX, e visava a exclusão da cultura africana e aproximação dos negros com os costumes dos brancos: “nessa época surgiram vários produtos de beleza que prometiam ‘melhorar’ a estética dos negros. Eram produtos para alisar os cabelos e cremes que traziam como promessa clarear a pele negra” (SOUZA, L., 2015, p. 17).

Por fim,

(...) não podemos negar que essa ideologia, que todo esse passado histórico é muito forte na mídia, onde prevalece a maioria branca dominante, protagonistas da história e os negros como meros coadjuvantes. (SOUZA, L., 2015, p. 18)

A representação de meninas negras em telenovelas infantis precisa sair da figuração e do silenciamento. Essas meninas precisam ter voz, autonomia e protagonismo na narrativa. E isso leva a questionar por que uma menina negra não poderia ser a “carinha de anjo”? Está na hora de mudar esse padrão de beleza, porque meninas negras também consomem telenovelas e não se veem na tela, ou são sub-representadas, o que desde cedo pode gerar conflitos identitários. Produções infantis não são passivas e possuem discursos que visam ensinar às crianças o que é certo e errado, bonito e feio, bom e mau, quem pode falar e quem não pode falar. Para mudar esse cenário, é preciso que personagens negras saiam da figuração, não sejam estereotipadas e ocupem diversas funções, para além dos serviços domésticos e posições subalternas. ■

Há, ainda, o preconceito com a beleza negra e, também, uma busca pela padronização dessa beleza.

REFERÊNCIAS

* **SANDRA ROZA** É MESTRA EM COMUNICAÇÃO E JORNALISTA PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO (UFOP); ESPECIALISTA EM COMUNICAÇÃO E SOCIEDADE 5.0 PELA HSM UNIVERSITY. PESQUISA INTERSECCIONALIDADE, GÊNERO, RAÇA, INFÂNCIA E FEMINISMO NEGRO EM REPRESENTAÇÕES MIDIÁTICAS VOLTADAS PARA O PÚBLICO INFANTIL E ADULTO, COMO FILMES, DESENHOS ANIMADOS, LIVROS, TELENVELA E VIDEOCLIPES. É COORDENADORA DE DIVERSIDADE, EQUIDADE E INCLUSÃO NA REDE DE JORNALISTAS PELA DIVERSIDADE NA COMUNICAÇÃO, LIDERANÇA GLOBAL PELA CLINTON GLOBAL INITIATIVE UNIVERSITY 2023, DA FUNDAÇÃO CLINTON, E LIDERANÇA NACIONAL PELA FELLOWSHIP PROGRAM, DO IDBR - INSTITUTO IDENTIDADES DO BRASIL.

AZEVEDO, DONMINIQUE. A TV BRASILEIRA E A CARINHA DE ANJO BRANCA. *CORREIO MAGÔ*, S.D. DISPONÍVEL EM: <[HTTP://CORREIONAGO.COM.BR/PORTAL/A-TV-BRASILEIRA-E-A-CARINHA-DE-ANJO-BRANCA/](http://CORREIONAGO.COM.BR/PORTAL/A-TV-BRASILEIRA-E-A-CARINHA-DE-ANJO-BRANCA/)>.

BUCKINGHAM, DAVID. *CRESCER NA ERA DAS MÍDIAS: APÓS A MORTE DA INFÂNCIA*. TRADUÇÃO DE GILKA GIRARDELLO E ISABEL OROFINO. FLORIANÓPOLIS. 2006.

GOMES, NILMA LINO. ALGUNS TERMOS E CONCEITOS PRESENTES NO DEBATE SOBRE RELAÇÕES RACIAIS NO BRASIL: UMA BREVE DISCUSSÃO. IN: SECRETARIA DE EDUCAÇÃO CONTINUADA, ALFABETIZAÇÃO E DIVERSIDADE. *EDUCAÇÃO ANTI-RACISTA: CAMINHOS ABERTOS PELA LEI FEDERAL N. 10.639/03*. BRASÍLIA, DF: MEC; SECRETARIA DE EDUCAÇÃO CONTINUADA, ALFABETIZAÇÃO E DIVERSIDADE, 2005.

OTTO, ISABELLA. MENINAS NEGRAS SÃO CONSIDERADAS MENOS INOCENTES QUE BRANCAS. *CAPRICHÔ*, 2017. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://CAPRICHÔ.ABRIL.COM.BR/VIDA-REAL/MENINAS-NEGRAS-SAO-CONSIDERADAS-MENOS-INOCENTES-QUE-BRANCAS/](https://capricho.abril.com.br/vida-real/meninas-negras-sao-consideradas-menos-inocentes-que-brancas/)>.

LEWIS, LIANA; NASCIMENTO, EMANUELE C. S.. CRIANÇAS E NEGOCIAÇÕES RACIAIS A PARTIR DA TELENVELA FINA ESTAMPA. *ESTUDOS DE SOCIOLOGIA*, V. 2, N. 19, ABR. 2015.

SOUZA, ELLEN DE LIMA. *PERCEPÇÕES DE INFÂNCIA DE CRIANÇAS NEGRAS POR PROFESSORAS DE EDUCAÇÃO INFANTIL*. 2012. DISSERTAÇÃO (MESTRADO EM CIÊNCIAS HUMANAS) - UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS, SÃO CARLOS, 2012.

SOUZA, LUZINEIDE P. *AS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS NAS NOVELAS INFANTIS: CARROSSEL E CHIQUITITAS*. 2015. TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO (ESPECIALIZAÇÃO EM EDUCAÇÃO DAS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS) - NÚCLEO DE ESTUDOS AFRO-BRASILEIROS - UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. CURITIBA, 2015.

UOL ECONOMIA. *NEGRÓS REPRESENTAM 54% DA POPULAÇÃO DO PAÍS, MAS SÃO SÓ 17% DOS MAIS RICOS*. UOL, 04 DE DEZEMBRO DE 2015. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://ECONOMIA.UOL.COM.BR/NOTICIAS/REDACAO/2015/12/04/NEGRÓS-REPRESENTAM-54-DA-POPULACAO-DO-PAIS-MAS-SAO-SO-17-DOS-MAIS-RICOS.HTM](https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2015/12/04/negros-representam-54-da-populacao-do-pais-mas-sao-so-17-dos-mais-ricos.htm)>.

Preto no Branco e a oportunidade gerada pelo Edital Curta Afirmativo

Um relato sobre os caminhos da produção e da distribuição de *Preto no Branco*, obra fomentada pelo Edital Curta Afirmativo 2014

POR **VALTER REGE***



PRETO NO BRANCO

Preto no branco é a concretização de um projeto que levou 20 anos para se tornar realidade. Meu nome é Valter Rege, 39 anos, preto, gay e morador de uma favela chamada Vila Clara, que fica na divisa de São Paulo com a cidade de Diadema. Com 13 anos, comprei a minha primeira câmera, uma Sony HI8. Naquela época o salário mínimo era R\$ 1.300,00, parcelei a compra em 24 vezes. Eu sonhava em me tornar diretor de cinema até os 16 anos!

Na adolescência, criei um projeto que consistia em trabalhar em lugares que me deixassem próximo da arte! Somente aos 24 anos consegui uma bolsa de estudos para cursar Rádio e TV no Centro Universitário Belas Artes. Me formei aos 28, e entrei no mercado de trabalho na área de pós-produção.

Em 2014, participei do Edital Curta Afirmativo, que contemplava jovens negros para produzir, escrever e dirigir um curta-metragem. Com o auxílio da produtora executiva Maria Clara Fernandez, elaborei o roteiro e o projeto para que pudéssemos tornar real a produção de um filme com recursos financeiros do edital. Até então, só tinha produzido vídeos de forma independente.

Desde a elaboração do roteiro, estava claro o perfil de público que eu gostaria de atingir: jovens periféricos e negros em geral. A maioria dos filmes produzidos no Brasil não são escritos, dirigidos e nem protagonizados por jovens negros. Não somos retratados de forma positiva. Então, durante o processo de *Preto no branco*, busquei desmistificar a imagem do garoto de periferia retratado como um ser marginalizado e violento.

Segui pelo caminho de um protagonista ativo e com uma voz potente dentro de um ambiente opressor. Eu pensava muito na representação desse protagonista diante do olhar dos garotos de periferia.

Com a produtora Academia de Filmes e com Maria Clara Fernandez, montamos uma equipe com profissionais conceituados do audiovisual, como Felipe Hermi na fotografia, Mônica Palazzo na direção de arte e Geraldo Ribeiro na captação de áudio.

Contando com os serviços de uma grande produtora, pude ter acesso a uma rede de empresas que se interessaram em participar de um projeto idealizado por um garoto periférico.

A experiência com o cinema de guerrilha proporcionou maturidade e equilíbrio para conduzir uma equipe em um *set* profissional. Gosto de decupar, conhecer o *set* e ensaiar com os atores antes dos dias de filmagem, pois ganho tempo em locação. Foram três dias de filmagem com cinco atores. A pós-produção foi mais tranquila pois eu trabalhava na área há alguns anos, e junto com o montador, Igor Dias, finalizamos o curta-metragem em algumas semanas.

A grande dificuldade para mim como produtor foi administrar a carreira do filme em exposições e festivais. Comecei a correr atrás para entender os mecanismos de difusão. Felizmente, contei com o apoio de Leticia Mahlmeister, que tinha conhecimento sobre a exposição em festivais.

Durante o processo de espera dos resultados dos festivais pude perceber que o filme só passava em mostras muito segmentadas de cinema periférico. Em alguns

debates (com pessoas nada periféricas), comecei a perceber que as curadorias dos maiores festivais e o público que os frequenta não entendiam a representação de um protagonista preto ativo, que não precisa levar um tiro na cara para ser herói ou mártir.

Diante de tais fatos, resolvi criar um projeto paralelo aos festivais, que consistia em exibir o filme em escolas, organizações sociais e espaços alternativos. Criei a palestra *Da favela para as telas*, que visa motivar jovens através da minha experiência pessoal, e usei o filme *Preto no branco* para promover debates sobre a problemática do preconceito racial no Brasil. A iniciativa me fez refletir sobre a importância de produzir cinema com recortes específicos de público, pois a receptividade, o engajamento e a aproximação com o filme eram infinitamente mais calorosas e recíprocas. O filme foi exibido no festival Visões Periféricas, na mostra de cinema negro da APAN, no festival Cinegrada no Rio de Janeiro, na mostra de cinema de Sergipe, no festival de cinema da Índia (All Lighs) e no festival de cinema de Berlim (Interfilm).

No Canadá, o filme foi selecionado para os festivais de cinema negro de Montreal e de Toronto. Enviei projetos para várias produtoras e não obtive êxito; então, iniciei uma vaquinha *online*. Tive outros apoios e patrocínios.

Em fevereiro de 2018, viajei para Toronto e fiquei oito dias no Canadá. Pela primeira vez andei de avião, sem falar inglês, e participei do Toronto Black Film Festival! Resolvi documentar toda a experiência para motivar jovens como eu a não desistir dos objetivos, e assim nasceu o documentário *O cinema me trouxe aqui*, o meu primeiro longa-metragem. A estreia aconteceu no Centro Educacional Unificado (CEU) Caminho do Mar,

Durante o processo de espera dos resultados dos festivais pude perceber que o filme só passava em mostras muito segmentadas de cinema periférico. Em alguns debates (com pessoas nada periféricas), comecei a perceber que as curadorias dos maiores festivais e o público que os frequenta não entendiam a representação de um protagonista preto ativo, que não precisa levar um tiro na cara para ser herói ou mártir.

no cinema da Spcine, em que *Preto no branco* também foi exibido! Em novembro de 2018, o curta-metragem *Preto no branco* foi comprado pela TV Brasil.

Com toda essa odisséia, catapultada pelo curta-metragem, descobri o quanto são importantes iniciativas que tenham recortes específicos para profissionais negros. Com o auxílio do edital Curta Afirmativo, pude demonstrar as minhas habilidades no audiovisual, habilidades essas que o mercado elitista insiste em não valorizar.

Preto no branco, ao mesmo tempo que me fez desacreditar na meritocracia, me motivou a focar ainda mais nos meus objetivos, afinal, estamos nos tempos da representatividade e da representação, e o brasileiro finalmente está cobrando mais participação e equidade nas produções audiovisuais nacionais. ■

* **VALTER REGE** É FORMADO EM RÁDIO E TV PELO CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES. EM 2015, LANÇOU O CANAL “ENERGIA POSITIVA”, POSTERIORMENTE RENOMEADO COMO “CANAL VALTER REGE”, QUE ABORDA TEMAS COMO NEGRITUDE, HOMOSSEXUALIDADE E PERIFERIA. É IDEALIZADOR DA PALESTRA “DA FAVELA PARA AS TELAS”, QUE CIRCULA POR EMPRESAS, ONGS, ESCOLAS, UNIVERSIDADES E ESPAÇOS ALTERNATIVOS.

Audiovisual para libertar as dores de mulheres negras

O cinema é uma forma
de representação capaz
de nos constituir como
novos tipos de sujeito

POR **CAROL RODRIGUES***

FOTO: DIVULGAÇÃO



A FELICIDADE DELAS

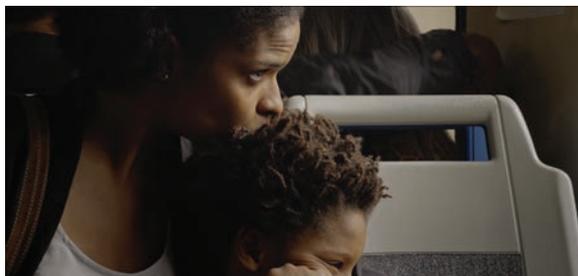
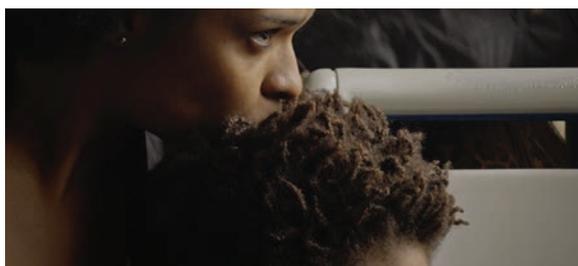
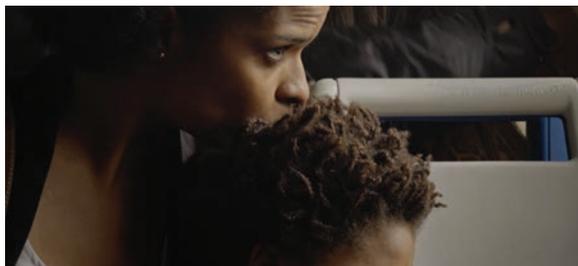


FOTO: DIVULGAÇÃO



MÃE NÃO CHORA

O CINEMA TEM A POTÊNCIA de redefinir o que é humano, o que nos comove, o que importa. Os filmes nos ajudam a descobrir quem somos e quem podemos ser. Como apontou bell hooks em seu consagrado texto *O olhar opositivo: a espectadora negra*, os filmes não são um mero espelho erguido para refletir o que já existe. O cinema é uma forma de representação capaz de nos constituir como novos tipos de sujeito. Através da narrativa audiovisual podemos recriar o nosso passado, nos reestruturar no presente e inventar um futuro no qual nós, pessoas negras e LGBTQIAP+, não seremos mais determinadas pela dor. Nos tornaremos multifacetadas, complexas, infinitas. Livres.

Movida por esse desejo, entre 2014 e 2019, escrevi e dirigi três curtas-metragens protagonizados por mulheres negras: *A boneca e o silêncio* (2015), *A felicidade delas* (2019) e *Mãe não chora* (2019). Neste último, compartilhei a direção e o roteiro com Vaneza Oliveira.

A BONECA E O SILÊNCIO, 2015

Produzido com recursos do edital Curta Afirmativo do Ministério da Cultura, *A boneca e o silêncio* nasceu como um conto em agosto de 2007. Naquela época, eu era ativista do movimento feminista e pretendia utilizar o texto para estimular discussões sobre a discriminação do aborto, o machismo e a situação da mulher em nossa sociedade. Com evidentes fins didáticos e de pouco valor literário, o conto teve vida breve e ficou abandonado durante alguns anos. Em 2012, recuperei o texto como inspiração para a escrita do roteiro que se tornou meu primeiro curta. Do conto, mantive a protagonista Marcela, algumas de suas características e sua ação principal: realizar um aborto clandestino, sozinha, em um prédio abandonado.

Ainda que ilegal na maior parte dos casos, é estimado que pelo menos um milhão de abortos sejam realizados todos os anos em nosso país. É uma das principais causas de morte materna, principalmente entre mulheres pobres e negras. Sobre essas mortes, impera a lei do silêncio; como se a morte dessas mulheres não importasse, como se a vida dessas mulheres fosse insignificante. Aquelas que escolhem interromper uma gravidez são julgadas como criminosas e assassinas que não merecem qualquer perdão. Boa parte da sociedade alega pensar dessa forma. No entanto, a maioria conhece alguém próximo que tenha realizado um aborto e não deseja que aquela pessoa seja presa. Quando você conhece a pessoa, a sua história e os seus motivos, parece ser mais simples compreender a sua decisão. Ou, pelo menos, o julgamento moral implacável torna-se mais complexo.

Um filme consegue dar expressão a determinados sentimentos e inquietações que trazemos em nosso interior e que são compartilhados, coletivos, mas nem sempre sabemos disso.

Assim, em *A boneca e o silêncio* acompanhamos Marcela (Morgana Naughty), uma jovem de 15 anos, que decide interromper uma gravidez indesejada e, na maior parte do tempo, vive esse processo em profunda solidão. Em um momento de sua busca por conexão e amparo, ela dorme mulher e acorda criança (Rebeca Kethely), aninhando-se nos braços de sua falecida mãe (Naruna Costa). No final, depois de tentar realizar o procedimento e acabar se ferindo, é novamente amparada por sua mãe, que traz consigo outras mulheres de diferentes lugares do mundo. Ela não está mais sozinha.

O filme é estruturado a partir do ponto de vista de Marcela, do que ela sente, como ela se vê, e não como é vista ou julgada. Uma narrativa na qual os elementos fantásticos se materializam e suas lembranças se misturam, como um rio que corre e deságua no mar. Quando Marcela percorre os tortuosos caminhos do parque depois de tomar a sua decisão, todos os pedestres param o que estão fazendo e olham para ela. O lugar se transforma em um teatro, cuja plateia acompanha com olhar atento, vigilante e claustrofóbico a inversão da dinâmica de poder entre Marcela e João (Giovanni Gallo). Há uma naturalidade entre o que é real e o que é fantástico. Realismo mágico, mas sem a mitologia ancestral. Mais sutil, num aspecto mais íntimo. Vale dizer que levei esse conceito, que comecei a elaborar neste primeiro filme, para meus projetos seguintes. Uma concepção que amadureci em conjunto com a equipe.

Nossa diretora de arte, Monica Palazzo, por exemplo, sugeriu evitar o uso da cor vermelha ao longo do filme,

deixando-a especialmente para o sangue. Dessa maneira, demos força a esse elemento e, na cena final, pudemos quebrar a visão do feminino enquanto algo etéreo, fantasmagórico. O vermelho também está no vestido que Marcela usa quando encontra sua mãe, na roupa de sua boneca e nas cartelas iniciais e finais do curta. Uma cor que reitera o aspecto cíclico dessa narrativa e da violência sofrida.

Com Julia Zakia, a diretora de fotografia, combinamos o uso da representação naturalista, porém sem mudança de registro nos eventos extraordinários. O naturalismo foi evocado na luz e na temperatura de cor. Como buscamos criar uma atmosfera de estranhamento, de algo fora do lugar, em quase todos os planos apostamos no uso das diagonais para composição. Seja nos elementos arquitetônicos da própria locação em relação ao quadro, na disposição dos móveis, na posição ou movimentação dos corpos das personagens ou mesmo nos objetos de cena, como o plano detalhe da tesoura que ocupa toda a tela. Uma imagem desconfortável e poderosa de ameaça, que tem seu efeito ampliado através do som.

O trabalho de Guile Martins, técnico e desenhista de som, buscou acentuar a fluidez entre as cenas, aproximando a estrutura do filme de um rio que corre, imagem com a qual trabalhamos desde o início de nossas discussões. Na cena dos veios de sangue que se misturam, por exemplo, as vozes das mulheres ganham eco e intensidade, como se chegassem a uma queda d'água, uma cachoeira. Alguns anos depois, a água como forma estruturante retornou com intensidade em nosso curta *A felicidade delas*.

Outro aspecto fundamental é que filmamos na janela 2.39:1, formato que nunca mais abandonei. A janela cinematográfica permite forjar zonas de silêncio com efeitos expressivos. Ideal para registrar olhares e sorrisos, é uma janela fascinante para um filme estruturado do ponto de vista e na interioridade da protagonista.

Vale dizer que foi um desafio encontrar a atriz que interpretaria Marcela. Afinal, era preciso alguém que soubesse trabalhar com o não dito, que oferecesse um universo escondido em seus gestos e expressões e, ao mesmo tempo, tivesse um eu físico (feições, linguagem corporal, movimentos, voz) que fosse interessante à narrativa. Através de testes de elenco, encontramos Morgana Naughty, que havia atuado no clipe *Duas de Cinco + Cócix-ência*, do cantor Criolo. Apesar de sua pouca experiência enquanto atriz, Morgana conseguia traduzir Marcela em seu olhar, em sua postura, em alguns gestos e mesmo na variação da entonação de sua voz. Realizamos quatro ensaios com seis horas cada. No primeiro, nós apenas conversamos. Falamos sobre a personagem e a linguagem do filme, mas também entramos em temas pessoais como planos para o futuro, maternidade, gravidez, aborto etc. Na época, Morgana tinha 16 anos. Achei que era importante essa conversa inicial para ela se sentir mais tranquila em relação aos temas, para eu entender seus limites e conseguir respeitá-los da melhor forma possível. Nos próximos ensaios, contamos com a presença dos demais atores.

Foi um processo intenso. Acho que um dos elementos mais importantes foi ter conquistado a confiança de Morgana para que ela se permitisse expor fragilidades e vulnerabilidades, além de superar o julgamento e a condenação inicial que ela fazia da personagem. Em um dos debates que realizamos após a exibição do filme, Morgana deu um lindo depoimento no qual confidenciou que saiu do processo do filme como uma mulher mais forte.

Filmamos entre os dias 12 e 15 de agosto de 2014, na região de Ermelino Matarazzo na zona leste de São Paulo. Em janeiro de 2015, o filme estava finalizado. Pronto a tempo de ser enviado para a 18ª Mostra de Tiradentes (MG), na qual estreou. No mês seguinte, teve estreia internacional no 6 FESIn em Lisboa, recebendo o prêmio de melhor curta-metragem eleito pelo público. O filme participou de mais de 30 festivais, nacionais e internacionais, vencendo prêmios em São Paulo, Belo Horizonte, Polônia e Índia.

No entanto, o mais marcante foram as exibições seguidas de debate em centros culturais, escolas públicas, grupos de movimento negro e de mulheres, sedes de movimentos sociais e de trabalhadores. Foi nesses momentos que compreendi o verdadeiro sentido de realizar esse filme: propor um ambiente seguro e confiável para as mulheres conversarem sobre suas experiências em relação ao aborto, a maternidade e a solidão. Acho que o cinema tem essa vocação de criar conexões. Um filme consegue dar expressão a determinados sentimentos e inquietações que trazemos em nosso interior e que são compartilhados, coletivos, mas nem sempre sabemos disso. Através do cinema, podemos perceber que não estamos sozinhas. Curiosamente, o desejo que eu tinha quando escrevi o conto conseguiu ser realizado através do filme.

Muitos dos aprendizados e descobertas que tive nesse primeiro curta levei para os próximos projetos: a empatia da linguagem estruturada do ponto de vista e na interioridade da protagonista; o uso do naturalismo com momentos de ruptura fantástica; o potencial estético e narrativo do formato de tela 2.39:1; o olhar claustrofóbico, violento, confrontador e a ação de resistência; a jornada de personagens à procura de conexão, afeto e acolhimento nas situações mais dolorosas. Além disso, comecei a buscar uma equipe cada vez mais negra, com mais mulheres e LGBTQIAP+.



MÃE NÃO CHORA

MÃE NÃO CHORA, 2019

Se foi um desafio encontrar a protagonista para *A boneca e o silêncio*, no processo de *Mãe não chora* (2019) foi a protagonista que me encontrou. Em 2016, a atriz Vaneza Oliveira procurava alguém com quem pudesse desenvolver um projeto de curta-metragem inspirado em uma situação que viveu como mãe solo durante a entrada no processo de pensão alimentícia de sua filha. Quando ela assistiu ao meu primeiro filme, identificou na solidão de Marcela o sentimento mais evocativo de suas próprias experiências. Assim, escrevemos juntas a história de Raquel (Vaneza Oliveira), que trabalha na Vara da Família na Defensoria Pública mas não consegue entrar com um pedido de pensão contra o pai do seu filho. O filme acompanha o dia em que ela tem que levar o filho (Pedro Guilherme) para o trabalho porque não consegue deixá-lo com o pai (Rafael Lozano). Quando o projeto foi contemplado com o Edital de Curtas da Spcine de 2016, Vaneza me convidou para dividirmos a direção e o roteiro.

Segundo pesquisa do Instituto Data Popular de 2015, o Brasil abriga mais de 20 milhões de mães solo. O filme busca desconstruir a naturalidade com que o abandono paterno é encarado em nossa cultura, que costuma inocentar o pai e culpabilizar a mãe, impondo à mulher todas as responsabilidades do cuidado de uma criança. Raquel é uma mulher à procura de apoio e interlocução. Uma mulher que não é vista além da maternidade e que sequer pode chorar.

Esse projeto nasceu com o título *Sob o olhar dela*. Durante a edição, nossa montadora, Beatriz Pomar, sugeriu mudar para *Mãe não chora*, uma frase dita por Pedrinho, que parece traduzir, de modo mais preciso, a pressão que incide sobre as mães.

Com a diretora de fotografia Flora Dias, chegamos a um conceito que buscava expressar essa contínua sobrecarga. Enquadramentos fixos nos quais Raquel está



FOTO: DIVULGAÇÃO

A BONECA E O SILÊNCIO

dividida entre duas ações diferentes que acontecem ao mesmo tempo. Enquanto ela, na cozinha à direita, tenta ligar para o pai de seu filho, o garoto, à esquerda, derruba o pote de açúcar, que se espalha pelo chão. Enquanto Raquel tenta se justificar com sua chefe (Tais Almeida Prado) em primeiro plano, seu filho, ao fundo, vasculha curioso o lugar onde ela trabalha.

Raquel está sobrecarregada, exausta, exaurida. Quando seu filho derruba uma pilha de pastas, o peso do mundo cai sobre ela. No mesmo sentido que a cena do parque em *A boneca e o silêncio*, é um momento de distanciamento épico e ruptura com o naturalismo. Todos os atores, figurantes e equipe atrás das câmeras param o que estão fazendo e miram Raquel com olhar atento, vigilante, claustrofóbico. Ouvimos trechos de depoimentos de mulheres enfrentando situações semelhantes à dela. As vozes ganham intensidade e vão se sobrepondo. Pedrinho olha para sua mãe e para as pessoas olhando para ela. Pela primeira vez, parece tomar consciência da violência que Raquel sofre.

Acho que vale contar que, durante a filmagem, tivemos um problema grave com os materiais captados e decidimos refilmar o curta. Foi o momento em que o antigo di-

retor de fotografia saiu e Flora se uniu ao nosso projeto. Graças aos esforços dos produtores Fernanda Lomba e Pedro Balle, que orquestraram toda sua rede de contatos na busca por apoio, conseguimos encontrar soluções em um tempo curto. Como precisávamos reescrever o roteiro, diminuindo o número de páginas, locações e personagens, aproveitamos para aprofundar as questões emocionais e desenhar melhor os momentos de afetividade, empatia e amor. No trem, Pedrinho troca afetos e acolhimento com sua mãe. É o único momento de respiro de Raquel, de calma. Por isso, não ouvimos sua conversa com o filho. Na mixagem de som, orquestrada por Ruben Valdes, mantivemos somente a paisagem sonora de ambiente urbano que, abruptamente, é interrompida pelo locutor esportivo na televisão do bar onde Will (Rafael Lozano) está.

O filme estreou no Festival Kinoforum 30, tendo sido eleito um dos dez curtas favoritos do público. Participou de vários festivais por todo o Brasil, recebendo os prêmios do Júri Jovem do Festival Curta Cinema 2019, de melhor filme do Júri Popular da 4ª Mostra de Cinema Negro de Mato Grosso e os prêmios de melhor atriz (Vaneza Oliveira) e melhor filme curta-metragem da III Mostra Adélia Sampaio. O curta está licenciado para o Canal Brasil.

A FELICIDADE DELAS, 2019

Também contemplado pelo Edital de Curtas da Spcine, *A felicidade delas* (2019) traz duas jovens negras (Ivy Souza e Tamirys O'hanna) que fogem juntas da polícia depois de uma manifestação. Durante a fuga, vão parar em um prédio abandonado onde amadurecem o desejo que sentem uma pela outra desde o primeiro momento em que se viram na marcha.

Muitas vontades impulsionaram esse projeto. Em primeiro lugar, a de trazer o amor *afroqueer* de forma positiva, naturalizada e sem qualquer ar ferido de submissão. O título do curta é uma celebração aberta que anuncia o final feliz.

Além disso, havia a vontade de dar uma resposta estética para os parâmetros racistas da fotografia que padronizaram as cores a partir do tom da pele branca e a subexposição da pele negra. Desejava fazer um filme com fotografia deslumbrante, mostrando duas mulheres negras retintas percorrendo um prédio sem luz durante a noite. Para isso, eu e a diretora de fotografia Julia Zakia analisamos filmes como *Moonlight* (2016), de Barry Jenkins, e *Pária* (2011), de Dee Rees, investigando os equipamentos utilizados, o desenho de luz etc. A equipe de arte, encabeçada por Fernando Timba, também foi fundamental para encontrarmos as melhores estratégias de registro de Ivy e Tamirys.

Sem nenhum diálogo, o filme explora a dramaturgia desses corpos em cena, em constante movimento de aproximação e distanciamento. Filmado na Ocupação 9 de Julho em São Paulo, toda a geografia do prédio que elas exploram foi desenhada artificialmente através da decupagem. Em um determinado ponto, elas saem de quadro à direita de um cômodo no térreo e entram em quadro à esquerda no 12º andar da ocupação. É o local onde elas encontram um buraco na parede e Tamirys tem a iniciativa de passar através dele.

Para garantir a fluidez dessa movimentação, sem inverter o eixo ou a direção dos olhares, filmamos os ensaios e usamos esse material para testar a decupagem. Com es-

sas imagens também foi possível desenhar de forma mais precisa, o storyboard e a planta baixa das cenas. Na maior parte do filme utilizamos essa abordagem mais analítica; no entanto, como o início foi filmado durante a Marcha do 8 de março em São Paulo, seu registro foi mais documental, permeável à realidade e com uma certa liberdade de composição e improvisação.

Quando a polícia chega, Ivy e Tamirys se escondem em um espaço apertado entre paredes de madeira e concreto. Seus corpos ficam tão próximos que elas sentem a respiração uma da outra. A tensão da violência se aproxima, anunciada pelo barulho que aumenta cada vez mais no cômodo ao lado. Pessoas LGBTQIAP+ são empurradas para existir apenas nas margens. Eu queria afirmar que não precisamos estar atrás de portas fechadas ou no escuro. Não somos obrigadas a aceitar nenhum limite. A imagem metafórica dessa libertação é a enchente, símbolo de destruição e, ao mesmo tempo, de potência da vida. Para construir essa enchente “nunca antes vista em São Paulo”, iniciamos com um efeito visual de modelagem 3D dos corpos das meninas se liquefazendo. Então, entram imagens de arquivo de diversas enchentes em encadeamento crescente. Por fim, outra composição de imagem: num plano aberto as águas tomam a cidade inteira.

O curta estreou no VIS Vienna Shorts 2019, tendo sido exibido em diversos outros festivais na Ucrânia, Croácia, Suécia, Equador e Espanha. Foi vencedor dos prêmios de Júri da Crítica e de melhor fotografia no Festival For Rainbow (Fortaleza, 2019). Também foi contemplado com o prêmio de Melhor Filme Nacional pelo Júri Oficial no 7º Recifest (Recife, 2019). No FRAPA 2020, recebeu o prêmio de melhor final de um curta-metragem. No mesmo ano, foi exibido no Mubi, dentro do Especial Cabíria Festival. ■

*** CAROL RODRIGUES** É DIRETORA E ROTEIRISTA. REALIZOU TRÊS CURTAS PREMIADOS QUE TIVERAM AMPLA CARREIRA EM FESTIVALS NACIONAIS E INTERNACIONAIS: *A BONECA E O SILÊNCIO* (2015), *A FELICIDADE DELAS* (2019) E *MÃE NÃO CHORA* (2019), QUE CODIRIGIU E CORROTEIRIZOU COM VANEZA OLIVEIRA. PREPARA-SE PARA DIRIGIR O SEU PRIMEIRO LONGA, *CRIADAS*, NO FINAL DE 2023.

Histórias da beira de pia

NO MÊS DE JULHO, nas férias escolares no verão amazônico, não havia outra possibilidade de destino e eu, acredito hoje, talvez nem quisesse que existisse. Meus pais e tios, ou nos acompanhavam na viagem, ou nos colocavam no barco – meus primos, meu irmão e eu, com a cópia da certidão de nascimento plastificada – saindo de Belém com destino a Soure, na ilha do Marajó. Lá estariam esperando por nós, Luiza e Antônio, meus avós.

Soure é um dos maiores municípios da ilha, se localiza entre a foz da Baía do Guajará, que banha o litoral da capital paraense de Belém, e o oceano Atlântico. O município de Soure é atravessado pelo grandioso rio Paracauari. Marajó significa barreira para o mar, e foi ali que vi, vivi e entendi a força dos encontros das águas salgadas do oceano com as doces dos rios amazônicos. Foi dali que comecei a experimentar o mundo, não tão atento à grandiosidade do Marajó, mas a partir das histórias que ganhavam vida pela boca de Luiza.

Quando fecho os olhos e busco por uma imagem-porto, me vejo lá, no Marajó. As ruas de terra batida, os búfalos comendo manga do chão em períodos de chuva, crianças empinando pipa, meus primos jogando peteca e eu caminhando ao lado de minha avó rumo ao mercado. Caminhar apressado, interrompido pelo açougueiro do fim da quinta rua que nos anunciava: “Dona Luiza, chegou carne de primeira e pra vizinha o preço é bom! E se palpar o jogo do bicho hoje, ainda leva um picadinho”.

Minha avó era uma autêntica mulher marajoara – tinha as estórias e causos daquela terra na ponta da língua –, enquanto meu avô, que trabalhou por um tempo na aeronáutica, falava na mesa por horas de sua vida militar, contava-me de personagens cômicos que nunca conheci, mas que me pareciam tão próximos ao ganharem vida por meio das histórias de Antônio. Minhas lembranças mais significativas residem no espaço da ampla cozinha da casa, onde, de noite, minha avó lavava louça e me falava



e a construção de nossas escrituras

As memórias e a celebração
de nossas existências

POR **RODRIGO ANTONIO***

Artigo nascido da pesquisa de mestrado Casa de Luiza, escritos de um retorno defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará.

dos vários personagens do imaginário da Ilha: da mulher cheirosa que seduzia os homens com seu perfume e os levava para a Praia do Mata Fome; do pretinho da bacabeira que malinava com quem passasse em horas não permitidas perto da mata da terceira rua, ao lado do mercado central da cidade. Lembro bem da história da cobra grande do rio Paracauari e seus três fios de cabelo, que ao caírem levarão as cidades de Soure e Salvaterra para as profundezas.

As conversas de beira de pia com minha avó, enquanto lavávamos os pratos da janta, eram alternadas com as músicas que tocavam na *rádio marajoara*, cumbia e merengue, “ritmos lá de cima”, como dizia ela. Eram sons que ativavam as memórias de vovó, das festas de campo nas Mangueiras, quilombo de origem da família. Com as músicas, minha avó lembrava também de como sua mãe gostava de dançar: “minha mãe fugia pra dançar, meu filho, fugia do trabalho pra dançar... A vida nunca foi fácil, mas a gente tem que ser feliz, tuas tias dizem pra eu deixar essas histórias pra lá, pra gente lembrar de coisas boas, então eu gosto de lembrar da minha mãe dançando”.

Deixar a tristeza para lá era algo muito dito por minha avó. Enquanto ela cozinhava, era todo tipo de vendedor, vizinho e parentes que batiam à porta para tomar uma água, para dar uma respirada do sol, para trazer notícias das mangueiras. Luiza sempre sentenciava: “fulano deve pintar por aí, ou pra pedir dinheiro ou contar lamúria, ixe... Se vier com essas histórias vou mandar zarpar, pra lá se tenha, pra cá não venha”.

Foi na beira da pia de minha avó, que entendi o poder das histórias. Hoje essas memórias, causos contados, personagens que recebi com ela na cozinha e as histórias que chegavam pela rádio, são imagens que me movem na construção de novas imagens.

O escritor Daniel Munduruku (2009, p. 7), ao falar sobre o poder das histórias, diz:

[...] as histórias moram dentro da gente, lá no fundo do coração, elas ficam quietinhas num canto, parecem um pouco com areia no fundo do rio: estão lá, bem tranquilas, e só deixam sua tranquilidade quando alguém as revolve. Aí elas se mostram [...]

Mergulhei nesse rio-mar e compreendi que minha história é uma das muitas que mostram o apagamento da identidade social, econômica e racial das pessoas negras. A falta de memória material, por outro lado, mais do que me impedir de narrar, é o aspecto motivador para abertura do meu baú de memórias. A materialidade, inicialmente compreendida apenas pelo prisma dos arquivos físicos, é uma negação do eu, é a negação do meu poder de fabular. E as histórias de minha avó hoje me conscientizam de que essa negação não me pertence, pois nossas existências transcendem as métricas da branquitude.

A não materialidade visual não pode ser mais importante que o mergulho.

Assim, eu me indago: o que há neste baú de memórias? De que materiais disponho?

Eu queria ter uma imagem impressa de Inocência, nas rodas de carimbó, carregando comidas na lata pela mata e pausando a caminhada para dançar. Eu queria poder ver o rosto de Inocência, em uma foto, para ver se sorrimos parecido enquanto dançamos.

O ato de abrir o baú e não encontrar imagens de minha família tornou-se uma convocação. Convocação que se dá com o fabular, com a possibilidade de suplantar a representação, de “imaginar o que não pode ser verificado” (HARTMAN, 2020, p. 29).

Essa busca por produzir as imagens as quais não pude acessar ancora-se a outros corpos que se dispuseram ao mergulho. Fábio Rodrigues Filho (2021), em sua dissertação sobre a construção da presença de atores e atrizes negras no cinema nacional, com análise mais detida no protagonismo de Grande Otelo, afirma que o colonialismo não cessa de produzir esquecimentos. Refletindo sobre o entendimento da diáspora forçada, presente nos estudos de Beatriz Nascimento, e sobre a perda da imagem a partir da experiência do exílio, o autor propõe a ampliação do conceito pelo viés do roubo da imagem do sujeito negro (RODRIGUES FILHO, 2021). O entendimento de roubo conduz o pesquisador à reafirmação do campo das imagens como espaço de controle e disputa, e a ideia do rasgo na imagem como tensionamento permanente:

Falar de rasgo, aqui, é expor, na defesa mesmo do termo, a dimensão não apaziguada do ato e, concomitantemente, o reconhecimento de que, mesmo que rasgue,

não há nada a se comemorar: trata-se de um jogo não ganho, ainda em disputa. Mas, ressaltamos: a lição dos gestos, dos corpos em movimento, está aí – se apresenta e se oferece. Incide no sistema, ao passo que o revela (RODRIGUES FILHO, 2021, p. 18).

A pesquisa de Fábio, partindo da proposta do rasgo da imagem, dos corpos de atores e atrizes negras no cinema nacional, é também uma convocação:

(...) esses atores não construíram também aquilo que chamamos cinema brasileiro? Se aceitarmos isso, será preciso nos esforçar para ver em cada pedaço desse chão, em cada grão da imagem-chão, as marcas das mãos, dos gestos e do trabalho de resistência desses artistas que sobreviveram a um regime que solidamente construiu sua invisibilidade e indizibilidade (RODRIGUES FILHO, 2021, p. 19).

O rasgo na imagem proposto por Fábio é tomado por mim como uma urgência de rasgo em outros espaços de disputa, como no campo das epistemes. A urgência de nutrir o baú da memória, num ato consciente, ou pelo menos no desejo de tal, se constitui como ação coletiva e hoje se mostra para nós, realizadores negros, como possibilidade de pertencer. Pertencer aqui compreendido como ter de onde partir.

bell hooks, no artigo *o olhar opositor: mulheres negras es-pectadoras*, afirma que há poder em poder olhar. Ao refletir sobre a sua relação com o olhar, quando criança, em sua realidade familiar, faz um paralelo com as estratégias de domínio do povo negro no período colonial. A autora ressalta que as estratégias de dominação se reinventam. Porém, ao pensar sua própria relação com o controle, afirma que o dominado não é um sujeito passivo nessa construção. Assim, propõe uma re colocação na história, tanto dos negros escravizados quanto dos espectadores negres na contemporaneidade, defendendo que há uma ação ativa, de negociação, um reconhecimento que o controle do olhar nunca foi absoluto, que “todas as tentativas de reprimir o nosso direito – das pessoas negras – de olhar produziram em nós um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olhar opositor” (hooks, 2019, p. 216).

O olhar e as formas de ver defendidos por bell hooks partem de uma compreensão de uma ação na qual o poder do outro não silenciava por completo uma presença histórica ativa do sujeito negro. O olhar, nesse sentido, é lugar de resistência para o colonizado e, assim, ele também pauta um interrogar do olhar desse outro branco. Nessa negociação, ao perceber as representações feitas sobre nós, era preciso ter um posicionamento crítico. Esse aspecto levantado pela autora ganha ainda mais relevância quando se centra na espetacularidade de mulheres negras e suas representações ainda mais violentas. As reflexões de bell hooks, ao debater o olhar opositor com maior construção política, nos mostram que o não acesso aos modos e aos meios de construção e de reprodução da imagem – portanto, de construções narrativas – são, como bem sabemos, uma forma de dominação dos nossos corpos, do nosso olhar. É uma estratégia de demarcar o não pertencer, o que visa a nos impedir de poder falar, de compreender e de construir nossas materialidades.

Não falar é não reconhecer, mas, ainda assim, os escritos em defesa de uma ação sempre política do negro em sociedade nos mostram, na escrita de bell hooks, que esse domínio não nos desterritorializa de si e não nos faz sujeitos passivos da história. É certo, como pontuou uma de suas entrevistadas, que como espectadores “fomos muito

abusadas pelo olhar” (hooks, 2019, p. 231). Contudo, essas representações, criticadas no processo de afirmação de si e de nossa negritude, nos ajudam a compreender quem somos e nos dão base para negar essas narrativas do passado no presente e, assim, fabular um futuro.

bell hooks, ao falar do olhar, me fez refletir não sobre uma cosmovisão, mas, sim, me levou a recordar as histórias da pia, contadas por minha avó. Nelas, vinham lamentos, histórias de luta por sobrevivência, por alimento; em sua voz, Inocência ganhava vida. Inocência, minha bisavó, que não conheci, mas que descobri que amava dançar como eu, e que rotineiramente fugia do trabalho para dançar. Eu imagino que, apesar das dificuldades, nos campos de Mangueiras, comunidade quilombola no Marajó, minha bisavó conseguia encontrar fissuras para ser feliz, para ser protagonista de sua própria história. Eu queria ter uma imagem impressa de Inocência, nas rodas de carimbó, carregando comidas na lata pela mata e pausando a caminhada para dançar. Eu queria poder ver o rosto de Inocência, em uma foto, para ver se sorrimos parecido enquanto dançamos.

Nosso corpo e existência escrevem-se no campo de re-fazimento, resistência e negociações, numa dinâmica de fazer frente aos apagamentos, às referências brancas e contra o silenciamento de nossas vozes. Talvez por estar hoje mais consciente das histórias da beira da pia de minha avó, por ter viva em mim a imagem de minha bisavó Inocência, fugindo da fazenda para dançar, acredito que, ainda que inconsciente e inconstantemente, eu sempre caminhei sabendo que não estava só. As fugas, lutas e aqui-lombamentos anteriores ao meu trouxeram-me até aqui.

Olhar para trás e ver sentido de presença em uma dança lacunar, repassada por minha avó, é saber que o apagamento de nossa ancestralidade não foi exitoso. Essa relação com o passado, para nós, artistas negros, nos traz responsabilidade.

É um exercício o olhar e é um exercício diário, enquanto artistas negros, refletirmos sobre nosso ato de criar, pois este vem relacionado ao nosso processo de

afirmação de si nos espaços, numa negociação na qual partimos, antes que tudo, da necessidade do entendimento do que já não é negociável.

Rosana Paulino pontua que não há explicação que sustente o ato de criar, que ele pode estar ligado a um desejo de comunicação e que a arte pode existir simplesmente para a nossa apreciação e desejo, porém que não se pode resumir a estes tópicos e linhas gerais, pois há casos de

“seres comprometidos com uma busca, que chega mesmo a dar sentido à vida e não daqueles preocupados em utilizar a arte apenas como meio para se alcançar status” (PAULINO, 2011, p. 20). Rosana Paulino compartilha suas questões como sujeito coletivo e sua responsabilidade no criar: [...] como não responder aos desafios impostos a mim como artista, uma vez que o grupo do qual provenho talvez seja a principal fonte de inspiração do meu trabalho? [...] Onde se situa a artista que subia em pés de fruta, que assistiu a diversas festas religiosas quando criança, que teve em sua criação um mundo mágico relacionado à cultura popular e que, depois de criada, não se reconhece no universo da arte contemporânea que a circunda? (PAULINO, 2011, p. 22).

O sentido à vida no ato de criar, apresentado na recuperação de uma imagem, da artista que subia em pés de fruta, de Rosana Paulino, me faz crer, diariamente, nas histórias da beira de pia, me faz refletir sobre o infundável poder da palavra-corpo, inscritas neste corpo-memória, no qual a ação criativa está “impregnada de asé, que articula no momento de expressão o parentesco entre os presentes, os antepassados e as divindades” (MARTINS, 2021, p. 184).

Luiza, como Ananse, teceu minhas histórias, à beira da pia. Ananse foi a aranha capaz de tecer uma grande teia e conseguir tomar o baú de histórias das mãos de Kwame, permitindo que todos tivéssemos histórias. Ananse acompanhou seus filhos pelo mundo, “é um mito que se renovou e se renova em diversos lugares das Américas” (DEUS, 2020, p. 43). A travessia não foi solitária. Para Zélia Amador, foi alicerçada pelas divindades que os acompanharam. Ananse estava lá, e são esses vestígios, afirmações do antes, de onde foram arrancados,

que possibilitam a reconstrução pessoal e coletiva dos africanos e seus descendentes, mitos estes que alicerçam e se refazem nos tempos “a partir de referências de perdas, trocas e simbioses” (DEUS, 2020, p. 44). O identificar e nomear vestígios, construir na ausência, é um signo da existência negra nas diásporas.

Os mitos punham em diálogos as pessoas negras no sentido de refazer no presente, no ritualizar da memória para a cura coletiva, para honrar os ancestrais e para situar ações de um corpo no agora, que do vestígio não pode mais demarcar início e fim; é um corpo que segundo Amador de Deus (2020, p. 46) “sempre terá uma tarefa coletiva, que fala por si, mas também fala por uma raça e uma ancestralidade”.

As histórias da cozinha vividas com minha avó ressoam até hoje nas minhas memórias. Quando ela falava de lembrar de Inocência, minha bisavó, dançando, me parece que ali já residia um gesto de cura, ali estava o registro da potência criativa de sua mãe – era como se trouxesse dignidade à minha bisavó que não conheci. Fazia-me construir uma imagem de minha bisavó plena, tirava minha bisavó do anônimo ou do coletivo da dor.

Alice Walker no seu livro *Em busca do jardim de nossas mães* (2021) parte do entendimento de que a negação da dignidade humana de mulheres escravizadas fazia com que elas não possuíssem seus próprios corpos. Logo, como poderiam, então, se apropriar de seus potenciais artísticos? Tal negação, por outro lado, não inviabiliza a criação e a reinvenção dessas mulheres no trato diário. Havia e há, para a autora, formas de escritas no mundo, no campo das artes, que fogem dos aspectos formais ou legitimados da produção artística, pois foi compreendendo a forma que sua mãe cuidava dos jardins, que ela encontrou ali o sentido da sua criação, posto que

foi para minha mãe – e para todas as nossas mães que não eram famosas – que me voltei em busca do segredo do que alimentou aquele espírito criativo amordaçado, às vezes mutilado, e ainda assim vibrante, que a mulher negra herdou, e que se revela nos lugares mais insólitos e improváveis até os dias de hoje (WALKER, 2021, p. 215).

Acredito assim que Luiza, e mesmo Inocência convocada pelas histórias de sua filha que, talvez, inconscientemente, nutriu em mim “a semente da flor que elas mesmas nunca tiveram a esperança de ver: ou uma carta que elas não conseguiram muito bem ler” (WALKER, 2021, p. 217).

A busca por reconhecer a potência de criação da arte na vida de suas mulheres, à qual convoca Walker, está também na escrevivência de Conceição Evaristo. A autora, em entrevista de maio de 2017, afirma que a escrevivência não foi pensada como um conceito, mas como um objetivo de, na sua escrita, borrar a imagem na literatura brasileira, da mãe preta que conta histórias para adormecer a Casa Grande. Evaristo afirma que “nossa escrevivência conta nossas histórias a partir de nossas perspectivas, é uma escrita que se dá colada à nossa vivência, seja particular ou coletiva, para acordar os da Casa Grande” (EVARISTO, 2017).

Conceição Evaristo defende que a escrevivência é uma escrita-ação. Logo, há uma criação contaminada de subjetividade, que não deve nem pode ser negada. A autora evidencia em seus escritos uma tríade: a afirmação da existência de um corpo, sua condição como mulher negra e sua experiência como mulher negra no Brasil. Saindo de um campo do íntimo, mas compartilhando memórias construídas ao lado de suas mães velhas, Conceição Evaristo nos mostra em suas obras que sua escrita sempre parte de um coletivo.

Há na experiência desse coletivo, enunciado em suas obras, os traumas da escravidão e os atravessamentos do racismo, que compartilhamos como corpos negros em diáspora. Assim, o eu-artista coletivo é outra condição de sua obra e, ao mesmo tempo, matéria de criação. Um dos pontos fundamentais de aprendizado da obra de Conceição Evaristo está em seu ato de escrever, em que não há negação de suas memórias, não há diminuição de suas vivências no comparativo com as formas de vida e de escrita dos brancos. Conceição olha para o seu passado e o escreve num lugar de celebração e dignidade das mulheres mais velhas com quem ela descobria a vida.

A memória se escreve como aprendizado, como alguém que vê o que lhe foi ofertado na escrita com gravetos na terra, no contar das compras dos mercadinhos, na contagem de roupa das mulheres brancas.

Na vivência da sobrevivência, Conceição afirma que falar e ouvir talvez fossem a única defesa que as mulheres ao seu redor possuíam, que seu corpo recebia por inteiro palavras e murmúrios no pequeno ambiente doméstico compartilhado e que foi nessas vivências que:

[...] eu descobri a função, a urgência, a dor, a necessidade e a esperança da escrita. É preciso comprometer a vida com escrita ou é o inverso? Comprometer a escrita com a vida? [...] Talvez, estas mulheres (como eu), tenham percebido que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo (EVARISTO, 2005, 02:06).

A escrevivência, aqui, é compreendida como recurso de emancipação ao colocar sua experiência de vida em sua escrita de forma tão legítima como aqueles que a branquitude pautou como campos de poder. O olhar opositor e a escrita de si, de bell hooks e Conceição Evaristo, nos convocam para uma afirmação do meu ser artista: quem sou, o que me tornei, com quem dialogo, crio conexões, reconecto e também rompo estruturas. A escrevivência, assim, se mostra como uma ferramenta de ação política; e o narrar fílmico, uma possibilidade de reparação histórica pela apropriação das ferramentas que criam representações, que afirmam vozes. Aquele que coleta, narra, conecta, cria e partilha sentidos em uma comunidade

A abertura do baú de memórias, a afirmação de um eu coletivo e o compromisso da oferta como forma de cura me parecem agora possíveis de serem dados à Luiza, ao chamado feito a mim, ainda criança, sentado à mesa, ou à beira da pia, enxugando os pratos, de propor ao mundo um registro das boas lembranças. Não estabeleço aqui essa premissa como uma forma de negação das dores e das violências vividas, eu não

acredito e nem as quero deixar para lá e estou certo de que minha avó Luiza tampouco queria.

Lembrar de Inocência dançando era uma imagem ativada conjuntamente com a imagem de Inocência carregando carne na lata, pois “ela precisava de voltar pra casa com o alimento”, era o que pontuava minha avó. Mas ali, no findar do dia de tantas obrigações, de cuidar da casa, dos netos, de cuidar de suas plantas, de suas galinhas, patos e porcos, Luiza olhava para o bonito da vida, avistando o jardim de sua mãe. Essa é a potência artística que minha avó me transmite, inscrevendo Inocência na história. Inocência e seu desviar o rumo de casa ou da fazenda para dançar. Foi com o ato de dançar para dar significado à sua existência, para além do trabalho, foi ao desviar caminho, ao fugir à regra e ao tempo, foi ao ser minimamente irresponsável no jogo da vida, da sobrevivência, que Inocência se eternizou. Foi desse ato rebelde que ela se eternizou nas memórias de sua filha Luiza e foi esta imagem que chegou até mim e é por esta imagem que chegamos até aqui hoje, celebrando nossas existências, nosso corpo-memória e inscrevendo nossas existências com novos textos e suas múltiplas formas de escritura. ■

*** RODRIGO ANTONIO** É PARAENSE, FORMADO EM HISTÓRIA (UFPA) E PRODUÇÃO AUDIOVISUAL (EICTV), MESTRE EM ARTES (UFPA). PRODUZIU LONGAS E CURTAS-METRAGENS DE FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO COM CARREIRA E RECONHECIMENTO INTERNACIONAL, WEB-SÉRIES, DOCUMENTÁRIOS EDUCACIONAIS E UMA SÉRIE PARA TELEVISÃO. ATUOU COMO CURADOR E AVALIADOR DE LABORATÓRIOS, EDITAIS SETORIAIS E ESPAÇOS DE MERCADO E FESTIVAIS. DESENVOLVE ESTUDOS E CONSULTORIAS DE PRODUÇÃO DE IMPACTO SOCIAL. FOI IDEALIZADOR E COORDENADOR DO MATAPI - MERCADO AUDIOVISUAL DO NORTE (2018-2021), COORDENADOR DO CLIMATE STORY LAB AMAZÔNIA (2021), DIRETOR GERAL DO FESTIVAL INTERNACIONAL DO AUDIOVISUAL NEGRO DO BRASIL – FIANB (2020 – 2022), PRESIDENTE EXECUTIVO DA ASSOCIAÇÃO DE PROFISSIONAIS DO AUDIOVISUAL NEGRO – APAN (2021-2023). É REPRESENTANTE DO BRASIL NO COMITÊ DA REDE GLOBAL DE PRODUTORES DE IMPACTO – GIPA E ATUALMENTE DESEMPENHA A COORDENAÇÃO GERAL DE FORMAÇÃO E INOVAÇÃO AUDIOVISUAL DA SECRETARIA DE AUDIOVISUAL DO MINISTÉRIO DA CULTURA DO BRASIL.

REFERÊNCIAS

DEUS, ZÉLIA AMADOR DE. CAMINHOS TRILHADOS NA LUTA ANTIRRACISTA. 1 ED. BELO HORIZONTE: AUTÊNTICA, 2020.

EVARISTO, CONCEIÇÃO. DA GRAFIA-DESENHO DE MINHA MÃE UM DOS LUGARES DE NASCIMENTO DE MINHA ESCRITA. NOSSAESCREVIVÊNCIA [BLOG]. RIO DE JANEIRO, AGO. 2005. DISPONÍVEL EM: [HTTP://NOSSAESCREVIVENCIA.BLOGSPOT.COM/2012/08/DA-GRAFIA-DESENHO-DE-MINHA-MAE-UMDOS.HTML](http://nossaescrivencia.blogspot.com/2012/08/DA-GRAFIA-DESENHO-DE-MINHA-MAE-UMDOS.HTML). ACESSO EM: 15 FEV. 2019.

_____. MINHA ESCRITA É CONTAMINADA PELA CONDIÇÃO DE MULHER NEGRA. [ENTREVISTA CEDIDA A] JULIANA DOMINGOS DE LIMA. NEXO JORNAL, MAIO DE 2017. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://WWW.NEXOJORNAL.COM.BR/ENTREVISTA/2017/05/26/CONCEI%C3%A7%C3%A3O-EVARISTO-%E2%80%9898MINHA-ESCRITA-%C3%A9-CONTAMINADA-PELA-CONDI%C3%A7%C3%A3O-DE-MULHER-NEGRA%E2%80%99](https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/05/26/conceicao-a7c3a30-evaristo-%E2%80%9898minha-escrita-%C3%A9-contaminada-pela-condi%C3%A7%C3%A3o-de-mulher-negra%E2%80%99). ACESSO EM: MAIO 2021.

HARTMAN, SAIDIYA. VÊNUS EM DOIS ATOS. REVISTA ECO-PÓS, V. 23, N. 3, P. 12-33, 2020. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://REVISTAECOPOS.ECO.UFRJ.BR/ECO_POS/ARTICLE/VIEW/27640/PDF](https://revistaeco.pos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640/pdf). ACESSO EM: FEV. 2023

HOOKS, BELL. OLHARES NEGROS: RAÇA E REPRESENTAÇÃO. SÃO PAULO: ELEFANTE, 2019.

MARTINS, LEDA. AFROGRAFIAS DA MEMÓRIA: O REINADO DO ROSÁRIO DO JATOBÁ. 2 ED. BELO HORIZONTE: MAZZA EDIÇÕES; SÃO PAULO: EDITORA PERSPECTIVA, 2021.

MUNDURUKU, DANIEL. MEU VÔ APOLINÁRIO: UM MERGULHO NO RIO DA (MINHA) MEMÓRIA. SÃO PAULO: STUDIO NOBEL, 2009.

PAULINO, ROSANA. IMAGENS DE SOMBRAS. TESE (DOUTORADO EM ARTES VISUAIS) - ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 2011. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://WWW.TESES.USP.BR/TESES/DISPONIVEIS/27/27159/TDE-05072011-125442/PUBLICO/TESE.PDF](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/TDE-05072011-125442/PUBLICO/TESE.PDF) > ACESSO EM: MAR. 2021.

SILVA FILHO, FÁBIO RODRIGUES DA. UM RASGO NA IMAGEM: FAGULHAS PARA UMA PEQUENA HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO À LUZ DA PRESENÇA DE GRANDE OTELO.

DISSERTAÇÃO (MESTRADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL) – PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL, UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, 2021. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://REPOSITORIO.UFMG.BR/HANDLE/1843/53801](https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/53801). ACESSO EM: 20 DE MAIO DE 2022.

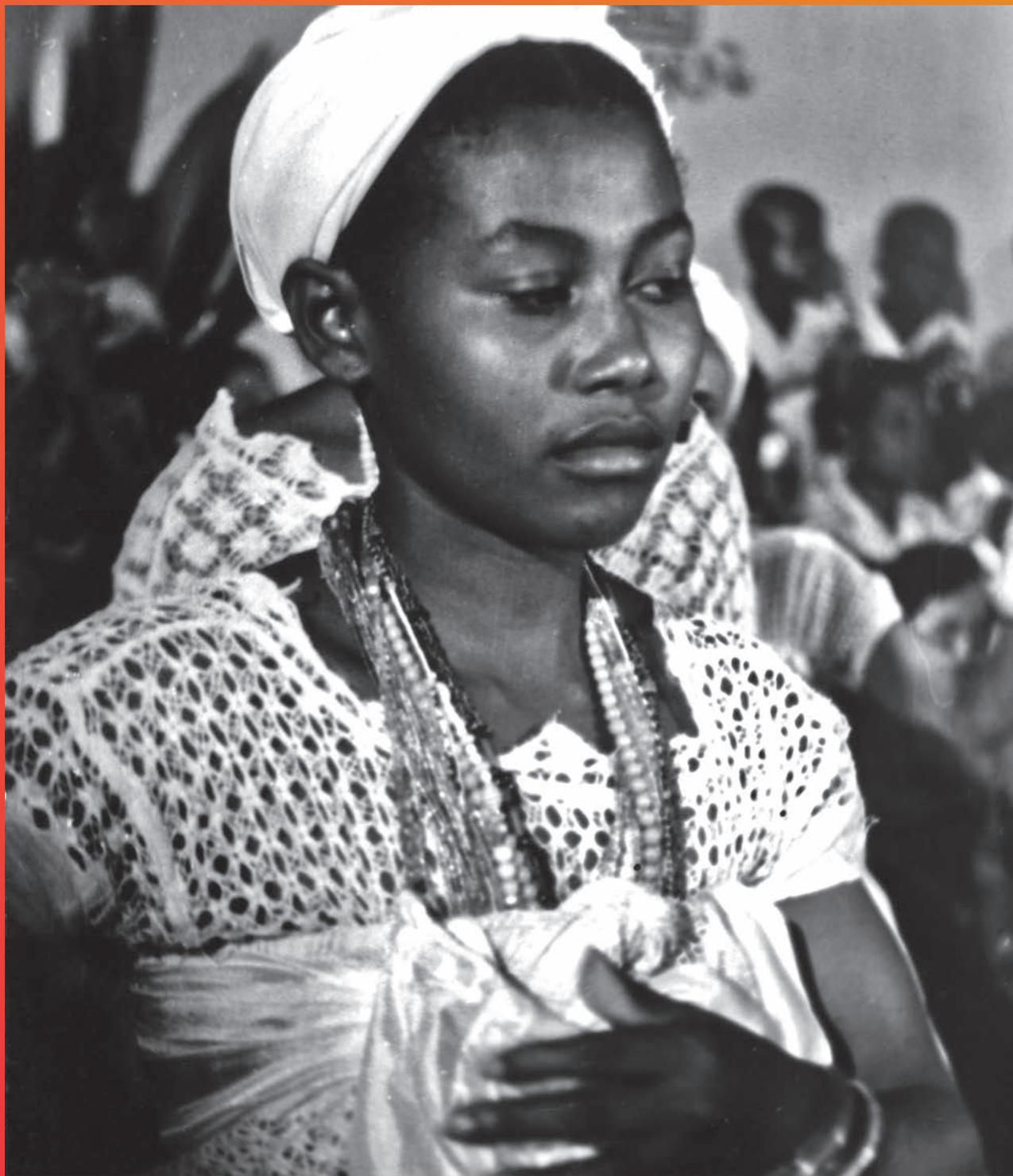
WALKER, ALICE. EM BUSCA DOS JARDINS DE NOSSAS MÃES: PROSA MULHERISTA. 1ª ED. RIO DE JANEIRO: BAZAR DO TEMPO, 2021.

Cosmovisões negras revertendo estereótipos em *O Tempo dos Orixás*

Uma reflexão sobre a representação
do Candomblé no cinema brasileiro

POR **LILIANE PEREIRA BRAGA***

TEXTO SELECIONADO NO EDITAL FILME CULTURA EDIÇÃO 64



BAHIA DE TODOS OS SANTOS

SIGNIFICADOS NO CANDOMBLÉ

Stuart Hall aponta que “conceitos que são normais e aceitáveis para a gente” podem nem mesmo encontrar palavras equivalentes que os expressem em outras culturas, o que sugere que o significado não é inerente às coisas, mas sim construído a partir de “práticas significantes” que “fazem com que as coisas signifiquem” por meio de um sistema de representação (HALL, 1997). Um exemplo importante é a noção de diabo, que emerge da cosmovisão cristã e que não encontra correspondente no pensamento religioso da África subsaariana.

Um cesto de palha envolto em tecido branco e decorado com fitas azul e rosa é levado por uma mulher negra para o oceano em oferecimento a Iemanjá, a divindade de origem Iorubá conhecida como mãe de tudo o que vem do mar. Veem-se nele, em meio a rosas brancas, uma boneca com cabelo loiro, outra com cabelos castanhos longos e lisos, aparentando origem interracial, e um terceiro boneco, que parece ser a representação de um menino indígena. Esta cena poderia retratar algum lugar do Caribe, mas se passa em Itaberá, uma ilha na Bahia. É possível inferir a relação da oferenda com a cultura sócio-religiosa do Candomblé.

Propõe-se aqui estabelecer um diálogo crítico entre o curta-metragem de ficção ao qual se refere a cena retratada, *O Tempo dos Orixás* (2014), da diretora baiana Eli-ciana Nascimento, e o trabalho do pioneiro dos Estudos Culturais, o intelectual jamaicano-britânico Stuart Hall.

No filme, a prática do Candomblé é abordada por meio da história da menina negra Lili, que visita sua terra natal junto com a sua mãe após muitos anos vivendo fora. Durante a viagem, Lili percorre uma jornada espiritual conectada às suas raízes cosmogônicas, por meio de laços ancestrais que entrecruzam três gerações de mulheres na sua família. Elas reconectam sua comunidade a valores civilizatórios presentes em conhecimentos africanos e afrodiaspóricos nas Américas, preservados por meio de sistemas de representação afro-religiosos.

No documentário “Exu e o Universo” (2022), dirigido por Thiago Zanato, a representação cristã de Exu é problematizada a partir da sua tradução como sendo o diabo, e da luta de um linguista iorubano em libertar Exu dessa representação.

Mas, afinal, o que é representação?

Para Stuart Hall, representação é essencialmente o processo pelo qual o significado é produzido entre membros de uma cultura. Envolvendo o uso do que representa coisas – línguas, sinais, imagens –, práticas de representação facilitam a construção de significado e de relações de poder que, por sua vez, permitem a formação de padrões específicos de conhecimento, os quais “se fazem enquanto verdade” (HALL, 1997).

O Candomblé tem sido caracterizado como místico, termo usado em arquivos eurocêntricos e reproduzido por literatura acadêmica, mesmo em trabalhos que buscam a “descentralização” da episteme europeia, como no caso de Stam (1997). “Místico”, palavra originada do grego “*mustikós*”, tem seu significado associado a uma doutrina religiosa e reflete o pensamento europeu, estando alheio às línguas e culturas africanas.

Um sistema de crença visto como “místico” é fixado em seu limiar quando estereotipado. Trabalhando por meio de essencialismo, reducionismo e oposições binárias, estereótipos “operam tanto por meio da cultu-



BARRAVENTO

ra, da produção de conhecimento, do imaginário e da representação quanto por outros meios”, e, com uma circularidade notória, o estereótipo “implica os ‘sujeitos’ do poder tanto quanto os que estão ‘sujeitados a ele’” (HALL, 1997). A noção de misticismo tem sido usada para enfraquecer os complexos sistemas de crença, como os de povos originários das Américas e de grupos humanos e povos da África centro-sul, bem como de afrodescendentes em diásporas.

Programas ficcionais exibidos em emissoras de TV brasileiras continuam a contribuir para a imagem mística e estereotipada das religiões afro-brasileiras. Embora expressões culturais negras derivadas do Candomblé tenham sido eleitas como símbolos nacionais no decorrer da história do Brasil – a exemplo da capoeira e do samba –, o sistema filosófico e ético brasileiro renega tais elementos, deturpando-os e negando sua existência. Analisar o imaginário que “fixa” o Candomblé como uma prática mística ajuda a entender como essa construção de significado está relacionada a um código social historicamente construído, como aponta Hall (1997, p. 22). Fixados na cultura, sistemas de representação são aprendidos de tal forma que cidadãos possam se tornar “pessoas culturadas”⁷. A teoria de siste-

mas de representação permite (1) desnaturalizar culturas herdadas enquanto “genética” e reconhecer que somos “sujeitos competentes culturalmente” (HALL, 1997, p.22); e (2) revisar a perspectiva que reduz ao místico as cosmologias de África e de diásporas que compõem essas cenas.

Uma vez que o Ocidente estabeleceu o regime racializado de representação, estereotipar tornou-se um aspecto importante dessa violência simbólica. A representação do Candomblé permite discutir as bases pelas quais se constrói uma imagem de prática inferior. Quando utilizada na análise de produção fílmica, essa perspectiva torna possível a construção e transmissão de um conhecimento corporificado, invocado aqui por meio de pedagogias performativas (ANTONACCI, 2015) de associações religiosas afrodiáspóricas.

Filmes negros brasileiros realizados por diretores negros e não negros (CARVALHO, 2005) têm seu diferencial do cinema hegemônico na maneira de contar uma história, mais do que no conteúdo da história em si. Interessa, assim, como o Candomblé desafia as representações culturais acerca de saberes negros – aos quais não se confere *status* de episteme (GOMES, 2010).

CANDOMBLÉ EM FILMES BRASILEIROS

Embora expressões culturais negras derivadas do Candomblé tenham sido eleitas como símbolos nacionais — como capoeira e samba —, o sistema filosófico e ético brasileiro renega tais elementos, deturpando-os e negando sua existência.

Historicamente, o Candomblé, quando incluído em filmes brasileiros, tem sido retratado como “magia negra” ou como um elemento coadjuvante ao desenvolvimento da narrativa. Menos de um punhado de filmes, desde o início da sétima arte, fizeram do Candomblé o centro de suas narrativas. Este foi o caso desde a “Renascença Baiana” dos anos 60, quando a redescoberta cinematográfica das riquezas culturais da Bahia começou. *Bahia de Todos os Santos* (1960), de Trigueiro Neto, e *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, estão entre os exemplos mais significativos (STAM, 1997, p. 206).

A visão eurocêntrica das religiões das diásporas africanas prevalece na mídia não apenas no Ocidente, mas em qualquer lugar em que sociedades tenham sido colonizadas por países europeus. Exemplos são os filmes hollywoodianos acerca do “vodu”, que associam o sistema de crença da África Ocidental ao gênero de filmes de terror (STAM, 1997, p. 206).

Stuart Hall discute a experiência negra, em termos de “racismo cultural”, segundo a qual “as diferenças

na cultura, nos modos de vida, sistema de crenças, na identidade e tradição étnicas importam mais do que qualquer coisa que possa ser atribuída a formas especificamente genéticas ou biológicas de racismo” (HALL, 1996, p. 339). Como exemplo de diferenças que hierarquizam por meio da raça estão representações culturais de sistemas sócio-religiosos afrodiáspóricos que fixam seus significados como orais, em vez de escritos, politeístas, em vez de monoteístas, supersticiosos e não científicos (STAM, 1997, pp. 205-206).

Adentrar na oralidade do Candomblé por meio de arquivos escritos a partir de perspectivas eurocêntricas implica enxergá-lo como “ausente de autoridade escritural” atribuída às “religiões do livro” (STAM, 1997, p. 206); em outras palavras, como tendo tido seu significado produzido a partir de uma única episteme euro-ocidental. A “naturalização” de práticas culturais das diásporas africanas e das pedagogias performativas derivadas dela como sinônimo de falta de alfabetização/letramento são aqui analisadas como uma representação cultural racializada.

COSMOVISÕES AFRODIASPÓRICAS

“Vai começar com seu calundu?”, é o que a mãe pergunta à Lili em determinada cena. No Brasil, a palavra *calundu* está relacionada a sentimentos introspectivos, como tristeza, e segue sendo usada em diferentes partes do país. Para Lopes (2003), o termo provém de *kilundu*, palavra do idioma Kimbundu que se refere à alma de uma pessoa morta que, ao “incorporar” em alguém, provoca mudanças de humor, como irritação e tristeza. A intelectual Lélia Gonzalez refere-se a essa forma presente no português brasileiro como “pretuguês” (CARDOSO, 2018). É importante lembrar que palavras derivadas do Kimbundu, Kikongo, Umbundu e Ovimbundu ouvidas em diferentes partes do Brasil têm sido historicamente tratadas como gírias, apesar de dizerem respeito a interações criativas de povos de tradições orais, forçados ao letramento escrito.

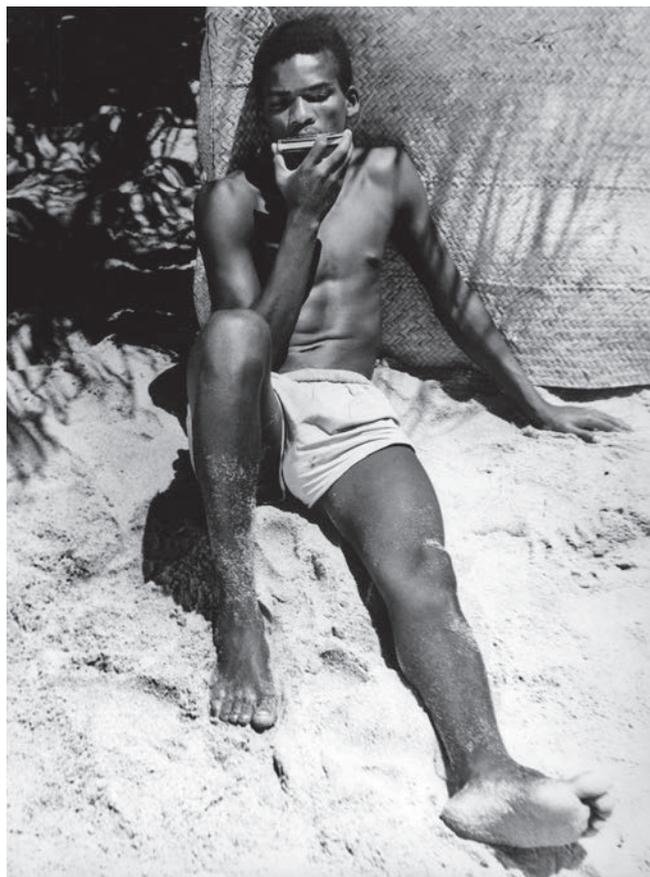


FOTO: ACERVO CINEMATÉCA BRASILEIRA

BAHIA DE TODOS OS SANTOS

Na cena inicial do filme, a figura que representa um indígena é um dos itens da cesta de palha para Iemanjá. Em outro momento, as orações de Dona Rosa são dirigidas aos caboclos. Eles são considerados os guardiães da terra e se tornaram uma importante parte do Candomblé, seja de nação Congo-Angola ou Ketu, sendo conhecidos também como espíritos indígenas e “encantados” (PINTO, 2016), a depender da tradição. Ser praticante de Candomblé é estar “em relação” (GLISSANT, 1996) com forças espirituais de diferentes etnias africanas e ancestrais de Abya Yala/Américas. Isso permite que se compreenda um aspecto importante de identidades políticas derivadas desta relação. Falar das presenças africanas lado a lado com presenças de povos originários produz exemplos de interculturalidade atemporal entre populações que re-existem em condições de subjugação transatlântica. Desde a chegada africana a Abya Yala, ancestrais indígenas têm sido reverenciados por afrodescendentes e por terreiros de Candomblé de Pindorama/Brasil.

PERFORMATIVIDADE

O Tempo dos Orixás retrata uma criança confiante que, encorajada por adultos, percorre por si só a misteriosa floresta. Primeiro, Lili aparece na companhia de sua mãe. Em seguida, sua avó lhe pede que encontre sozinha o caminho de volta da floresta para levar folhas específicas, necessárias para o uso em receitas de medicina tradicional.

O filme mostra uma organização comunitária que ocorre liturgicamente, na qual o consenso é mediado pelo sagrado, como referido por Muniz Sodré (1998). Nos lugares em que essa cosmologia está mais atrelada às atividades cotidianas, os modos de vida e de ser têm sido mais ligados ao Caribe, em formas culturais “criolizadas”, discutidas por Glissant (1996).

No curta-metragem, durante a iniciação de Lili, uma mulher negra dança ritualmente o que se popularizou como “balé afro”, e os tambores podem ser vistos e ouvidos pela audiência. A comunidade do Candomblé, com seus anciãos, adultos e jovens, vai à beira-mar dançando e cantando em uma língua usada liturgicamente, mas não falada no Brasil, para a cerimônia de encerramento da oferenda a Iemanjá. A dança é

parte crucial na história parcialmente lembrada, já que “frases e fragmentos de suas danças permaneceram e sobreviveram como vocabulários coreográficos e fenomenológicos de sua identidade original e história cultural” (IROBI, 2012, p. 277). O mesmo pode ser dito a respeito do uso de línguas, ou reminiscência de línguas, africanas enquanto linguagem litúrgica em comunidades de Candomblé – a exemplo do Iorubá, do grupo étnico-linguístico da África Ocidental, e do Kimbundu, pertencente ao complexo linguístico-cultural Bantu, na África Central.

Através de sua performatividade imersa em cosmologias plurais, povos africanos e comunidades afrodiáspóricas têm resistido à incorporação total em identidades, signos e modos de representação europeus e sul-americanos, como pontua Irobi (2012, p. 278). Performatividade essa que acontece a partir do corpo como principal capital cultural (HALL, 2003), em reversão ao conhecimento racializado (HALL, 2016) que animaliza, objetifica esse mesmo corpo, por meio de um regime de representação da diferença que opera tanto pelo genético/biológico como pelo cultural. ■

Através de sua performatividade imersa em cosmologias plurais, povos africanos e comunidades afrodiáspóricas têm resistido à incorporação total em identidades, signos e modos de representação europeus e sul-americanos.

REFERÊNCIAS

* **LILIANE PEREIRA BRAGA (NDEMBWEMIN)**, AFRODIÁSPÓRICA E CANDOMBLEZEIRA, NATURAL DE PYRATYNYNGA, DOUTORA EM HISTÓRIA SOCIAL PELA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, INTEGRANTE DO CENTRO DE ESTUDOS CULTURAIS AFRICANOS E DA DIÁSPORA (CECAFRO-PUC/SP). ESTE ARTIGO É PARTE DE SUA PESQUISA DE DOUTORADO DEFENDIDA EM 2017 SOB O TÍTULO “CINEMATOGRAFIAS AFRODIÁSPÓRICAS: IMAGENS E NARRATIVAS SOB REGIMES DE ORALIDADE”, QUE UTILIZA FILMOGRAFIAS DE BRASIL, JAMAICA, CUBA E HAITI, DESCENTRANDO A LETRA ESCRITA COMO FONTE DE PESQUISA EM ABORDAGENS DECOLONIAIS DE HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE.

ANTONACCI, ANTONIETA. *MEMÓRIAS ANCORADAS EM CORPOS NEGROS*. SÃO PAULO: EDUC, 2015.

CARDOSO, CLAUDIA PONS. AMEFRICANIZANDO O FEMINISMO: O PENSAMENTO DE LÉLIA GONZALEZ. *REVISTA ESTUDOS FEMINISTAS*, FLORIANÓPOLIS, N. 3, P. 965-986, SET/DEZ. 2014. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://PERIODICOS.UFSC.BR/INDEX.PHP/REF/ARTICLE/VIEW/36757/28579](https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36757/28579)>.

CARVALHO, NOEL. ESBOÇO PARA UMA HISTÓRIA DO NEGRO NO CINEMA BRASILEIRO. IN: DE, JEFERSON. *DOGMA FEIJOADA: O CINEMA NEGRO BRASILEIRO*. SÃO PAULO: IMPRENSA OFICIAL DO ESTADO, 2005.

GLISSANT, ÉDOUARD. *INTRODUCTION À UNE POÉTIQUE DU DIVERS*. PARIS: GALLIMARD, 1996.

GOMES, NILMA LINO. INTELECTUAIS NEGROS E PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO: ALGUMAS REFLEXÕES DO CONHECIMENTO SOBRE A REALIDADE BRASILEIRA. IN: SOUSA SANTOS, BOAVENTURA; MENESES, MARIA PAULA (ORGS.). *EPISTEMOLOGIAS DO SUL*. SÃO PAULO: CORTEZ, 2010.

HALL, STUART. *CULTURA E REPRESENTAÇÃO*. RIO DE JANEIRO: ED. PUC-RIO; APICURI, 2016.

HALL, STUART. *DA DIÁSPORA: IDENTIDADES E MEDIAÇÕES CULTURAIS*. BELO HORIZONTE: EDITORA UFMG, 2003.

HALL, STUART. RACE, CULTURE, AND COMMUNICATIONS: LOOKING BACKWARD AND FORWARD AT CULTURAL STUDIES. IN: STOREY, JOHN. *WHAT IS CULTURAL STUDIES: A READER*. NEW YORK: ARNOLD, 1996.

HALL, STUART. THE WORK OF REPRESENTATION. IN: HALL, STUART (ED.). *REPRESENTATION: CULTURAL REPRESENTATION AND SIGNIFYING PRACTICES*. CALIFORNIA: SAGE, 1997.

IROBI, ESIABA. O QUE ELES TROUXERAM CONSIGO: CARNAVAL E PERSISTÊNCIA NA PERFORMANCE, ESTÉTICA AFRICANA NA DIÁSPORA. TRADUÇÃO DE VICTOR MARTINS DE SOUZA. IN: ANTONACCI, ANTONIETA; AZEVEDO, AMAILTON. *DIÁSPORAS. PROJETO HISTÓRIA: REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL*. SÃO PAULO: EDUC, 2012. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://REVISTAS.PUCSP.BR/INDEX.PHP/REVPH/ARTICLE/VIEW/9857](https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/9857) .

LOPES, NEI. *NOVO DICIONÁRIO BANTO DO BRASIL*. RIO DE JANEIRO: PALLAS, 2003.

PINTO, VALDINA OLIVEIRA; HARDING, RACHEL E. AFRO-BRAZILIAN RELIGION, RESISTANCE AND ENVIRONMENTAL ETHICS: A PERSPECTIVE FROM CANDOMBLÉ. IN: CHAPPLE, CHRISTOPHER (ORGS.). *WORLDVIEWS: GLOBAL RELIGIONS, CULTURE, AND ECOLOGY. SPECIAL ISSUE: ECOWOMANISM: EARTH HONOURING FAITHS*. LOS ANGELES: LOYOLA MARYMOUNT UNIVERSITY, 2016. DISPONÍVEL EM: [HTTP://BOOKSANDJOURNALS.BRILLONLINE.COM/CONTENT/JOURNALS/15685357/20/1](http://booksandjournals.brillonline.com/content/journals/15685357/20/1)>

SODRÉ, MUNIZ. *SAMBA: O DONO DO CORPO*. RIO DE JANEIRO: MAUAD, 1998.

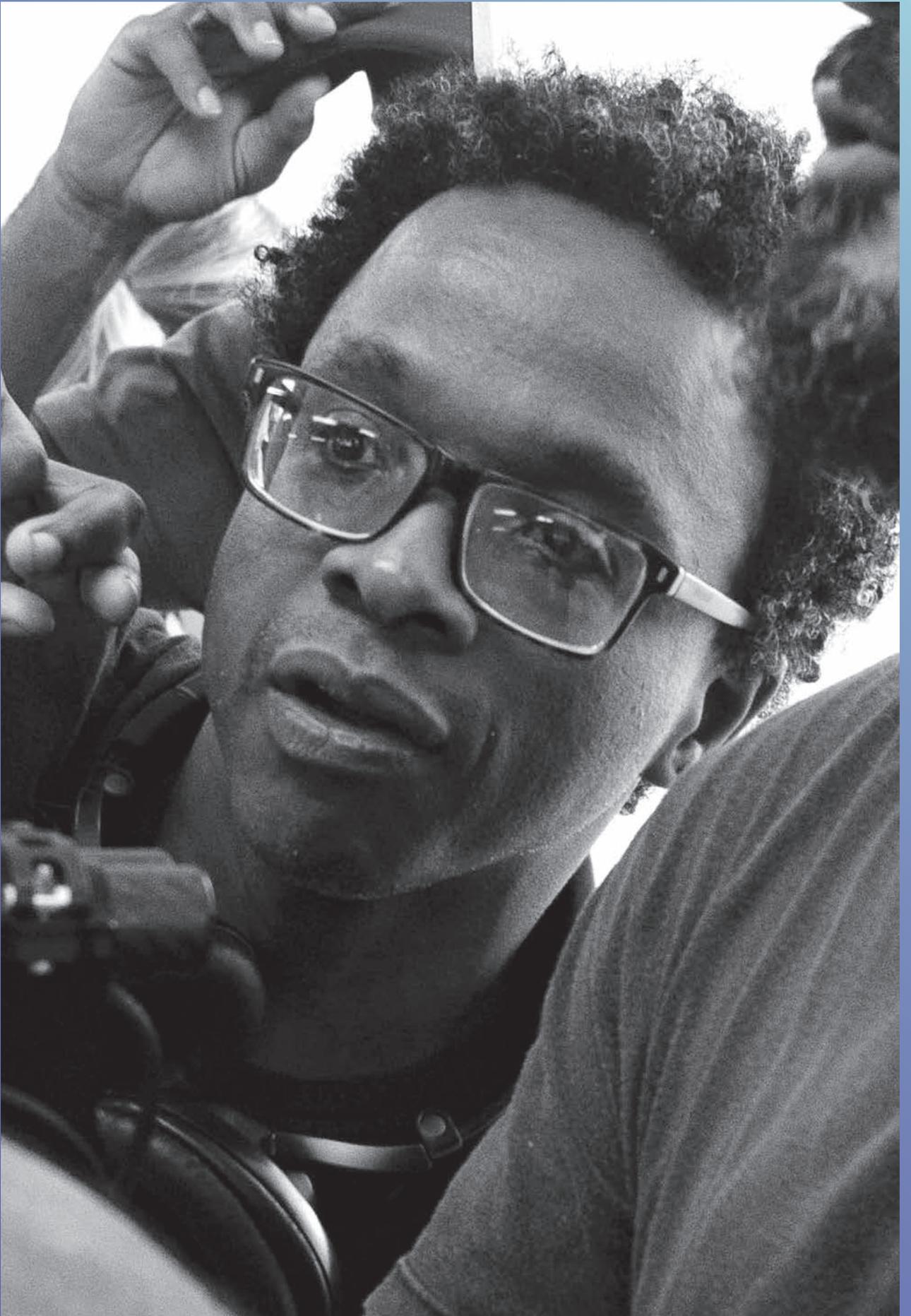
STAM, ROBERT. *TROPICAL MULTICULTURALISM: A COMPARATIVE HISTORY OF RACE IN BRAZILIAN CINEMA AND CULTURE*. NORTH CAROLINA: DUKE UNIVERSITY PRESS, 1997.

Cinema negro, segundo Jeferson De

Cineasta e autor do Dogma Feijoada
reflete sobre suas influências e sua carreira

POR **JOANA OLIVEIRA***

TEXTO SELECIONADO NO EDITAL FILME CULTURA EDIÇÃO 64



JEFERSON DE consolidou-se como um dos principais diretores do cinema negro e do audiovisual brasileiro contemporâneo. Com mais de 20 anos de história, o Dogma Feijoada, lançado em 1999, de sua autoria, propõe sete mandamentos para a inclusão dos afro-brasileiros no audiovisual:

1 O FILME TEM DE SER DIRIGIDO POR REALIZADOR NEGRO BRASILEIRO.

2 O PROTAGONISTA DEVE SER NEGRO.

3 A TEMÁTICA DO FILME TEM DE ESTAR RELACIONADA COM A CULTURA NEGRA BRASILEIRA.

4 O FILME TEM DE TER UM CRONOGRAMA EXEQUÍVEL. FILMES-URGENTES.

5 PERSONAGENS ESTEREOTIPADOS NEGROS (OU NÃO) ESTÃO PROIBIDOS.

6 O ROTEIRO DEVERÁ PRIVILEGIAR O NEGRO COMUM BRASILEIRO.

7 SUPER-HERÓIS OU BANDIDOS DEVERÃO SER EVITADOS.

Nesta entrevista, o diretor é convidado a voltar seu olhar ao passado, ao presente e ao futuro dos cinemas negros no Brasil.

FILMECULTURA Que mudanças estruturais no país e na indústria cultural impactaram sua produção cinematográfica nestes mais de 20 anos de atividade?

JEFERSON DE Uma das grandes mudanças no audiovisual foi a questão da tecnologia. O aumento do número de canais com a TV a cabo, depois o VoD (*Video on Demand*) e agora o *streaming*, que tornou possível assistir a filmes, telenovelas, *sitcoms*, jornalismo, em vários suportes, como em celulares, dispositivos móveis, *tablets*, computadores – o que no início da minha história cinematográfica não era possível. É notável também um barateamento da tecnologia tanto do ponto de vista da produção, quanto da exibição dessas obras. Essas novas plataformas foram importantes para a democratização do audiovisual: hoje é muito mais fácil assistir a um filme coreano, iraniano ou americano independente. Nesse sentido, também observo muitas mudanças. Porém, a democratização da produção não tem ocorrido na mesma proporção ou rapidez

FC Que aspectos da cultura e da experiência afro-brasileira busca retratar em suas produções?

JD Eu, como vim do interior de São Paulo, não de grandes capitais, tendo um aspecto familiar muito forte, com mulheres e homens fortes, quando vou pensar em meus filmes, gosto de pensar nos personagens, de trabalhar de maneira muito próxima com o ator, de abordar aquilo que, mesmo depois de tantos anos,

ainda não vi retratado. Apresentar o que no Dogma Feijoada chamaria de “privilegiar o negro comum brasileiro”, aqueles que não são os heróis ou os bandidos. Este lugar intermediário: o retrato do negro brasileiro que não está nem na Marquês de Sapucaí, nem com a arma na mão, cometendo crimes ou mesmo os famosos jogadores de futebol. O que me interessa é o brasileiro comum: as mulheres negras, que são a grande maioria da população brasileira, os homens negros sempre nas batalhas cotidianas. Gosto desse retrato, isso me parece habitual ao longo das minhas obras.

Carolina de Jesus foi uma grande escritora, mas busquei, no curta *Carolina* (2003), o retrato corriqueiro, o texto que aborda o cotidiano. No *M8 - Quando a morte socorre a vida* (2019) tratamos os aspectos da vivência do jovem periférico e universitário, em *Doutor Gama* (2021), temos o grande advogado Luiz Gama, mas há vários momentos sobre sua vida comum.

No *Correndo atrás* (2018), que é minha obra mais recente, também se encontra esse retrato do homem negro que não tem profissão definida e que, por isso, se sente livre para estabelecer uma série de relações trabalhistas, de amizade, de criar um elo com sua comunidade, que se mantém solto para ir para São Paulo, para a China, para o Rio de Janeiro. É o negro comum brasileiro que gosto muito de privilegiar nesses retratos cinematográficos.

FC Que personalidades, produções e movimentos serviram de influência e referência em sua produção e trajetória artística?

JD Abdias do Nascimento, Beatriz Nascimento e Milton Santos, que é alguém que conheci no cotidiano universitário no período que cursava filosofia na FFLCH (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas), na Universidade de São Paulo. Tomei muitos cafés com ele, eu aluno e ele um grande intelectual. Ainda não conhecia tão profundamente a sua obra, então, tomávamos café como dois amigos na Cidade Universitária. Muitos outros me influenciaram: James Baldwin, que li muito; Ralph Ellison de *O Homem invisível*; Machado de Assis, com seus personagens com muita vida interior; Spike Lee; Scorsese.

Mas, obviamente, uma grande influência para minha obra cinematográfica é o Zózimo Bulbul – ator, diretor, produtor, roteirista, negro, brasileiro. Zózimo atuou no filme *Compasso de espera*, dirigido por Antunes Filho, de 1973, fundamental na cinematografia brasileira. Ele dirigiu um filme que considero o fundador para se pensar um cinema negro brasileiro, que é *Alma no olho*, um curta-metragem em que ele também atua e que conta a história negra no Brasil. Então, para mim, ele é a grande referência. Quando o conheci, ele representou para mim um ponto de virada. Passamos muito tempo juntos, fomos para a África, para Senegal, Burkina Faso, Cabo Verde. Quase desenvolvemos uma relação paternal e, para além disso, houve uma questão artística muito forte, a ponto de partilharmos muitas experiências. Participei, por exemplo, de momentos iniciais da criação do Centro Afro-Carioca.

Um ponto forte de mudança na minha história mais recente foi *Moonlight* (2016), de Barry Jenkins. Este filme aprofundou muitas questões sobre a beleza cotidiana da vida que sempre tentei transpor.

Busco também ter referência de outros campos, como da música. Surgi ao lado de outros artistas, em torno da gravadora Trama, como Max de Castro, Simoninha, Otto. Além da música negra brasileira: Grupo Abolição, Jorge Ben Jor, Tim Maia, Carlos Dafé, busco as referências da minha ambiência familiar, que foi e é muito musical. Há também referências do universo internacional: de Stevie Wonder, do *pop* a John Coltrane.

FC É notável a presença de homenagens em seus filmes. Pode falar sobre algumas delas?

JD Gosto muito de homenagear e fazer referência à história negra, a ícones negros que, para mim, são importantes. Em meus curtas, no *Distraída pra morte*, por exemplo, há uma série de homenagens, como a Carolina de Jesus, mas principalmente a Wilson Simonal, assim como no *Narciso Rap*, que é dedicado a ele. No curta *Carolina*, que fala sobre Carolina de Jesus, também há uma referência que é dedicada à ativista negra Maurinete Lima.

No filme *Bróder* (2011), há muitas referências explícitas a *Macunaíma*, o nome do protagonista Macu, o grafite do Mário de Andrade na saída da boate, o nome da melhor amiga de Macu que se chama Cilene em apologia à Ci, da mesma obra. No *Correndo Atrás*, há homenagens a Benjamin de Oliveira, a Grande Otelo, interpretado no filme por Antonio Pitanga, a Cláudio Adão, do futebol, a Paulo César Caju, a Michael Jackson, à Tia Ciata, à Clementina de Jesus, à Dona Ivone Lara, a Mussum, como grande ícone do humor.

Para mim, existe uma visível intenção de homenagear esses meus ídolos, aqueles e aquelas que de certa forma são responsáveis pela minha formação artística e estética.

O que me interessa é o brasileiro comum: as mulheres negras, que são a grande maioria da população brasileira, os homens negros sempre nas batalhas cotidianas. Gosto desse retrato, isso me parece habitual ao longo das minhas obras.

FC O lançamento do filme *Correndo Atrás* coincidiu com a maioria do movimento Dogma Feijoada. Você acha que cumpriu os objetivos que você e seus colegas postularam em 2000? De que maneira? O que ele representa para você nesta trajetória?

JD O filme *Correndo atrás* representa um ponto de maturidade, um momento em que pude convidar grandes atores e que contei com um orçamento maior. Um filme que eu tinha o desejo de exibir em grandes festivais voltados à cultura *black* nos Estados Unidos, o que de fato aconteceu. O filme foi exibido no *Pan-African Film Festival*, de Los Angeles, no *Lincoln Center*, que de certa forma é a “Meca” do cinema americano em Nova Iorque. Foi também exibido em Miami, Rússia, Roma e Lisboa, mesmo antes de estrear no Brasil, onde só foi exibido em alguns festivais, como em Goiânia. Ele marca também um momento de reconhecimento do meu trabalho na cidade de São Paulo, onde eu nasci como artista, pois foi exibido na abertura do Festival de Cinema Latino-Americano, em julho de 2018.

É um momento também em que eu consegui apresentar o Dogma Feijoada condensado em um longa-metragem. Foi possível lançar o filme comercialmente em sua forma mais plena: com o escritor tanto do livro em que nos baseamos, como com o roteirista com quem escrevi o filme, Hélio de La Peña; com uma equipe com grandes lideranças negras, com Gabriela Cunha no som, Cristiano Conceição na fotografia, eu na direção, BNegão na trilha sonora; um elenco que conta com Aílton Graça, Juliana Alves, Lázaro Ramos, Lellêzinha, o próprio Hélio e, como jovem ator negro, Juan Paiva.

Acho que isso também marca bases para novos realizadores e realizadoras que desejam fazer obras que se comuniquem com a população brasileira, que consigam levantar os recursos, fazer parcerias que reconheçam ser verdadeiramente interessantes. Minha produtora, a Buda Filmes, é coprodutora do longa, então, pudemos participar de todas as etapas da produção, tornando esse momento não só de maturidade artística, mas também empresarial, o que é fundamental para quem faz cinema.

Cada realizador e realizadora, cada artista negro, tem que traçar seu próprio caminho, a partir das bases dos que vieram antes de nós.

FC Gostaria que falasse um pouco de que tipo de permanências e transformações ocorreram em sua vida artística nessas mais de duas décadas de *Dogma Feijoadá* e o que pretende manter ou reconfigurar daqui para frente?

JD Bom, uma das principais transformações que vêm acontecendo na minha vida artística é a aproximação maior com as artes plásticas, com uma série de elementos e estudos de profundidade, densidade de cor, luminância. Um conhecimento sobre alguns pintores, como Chris Ofili, artista plástico inglês, e Kerry James Marshall, que tem um trabalho muito interessante sobre pessoas negras em ambientes escuros e que intensificou minha investigação sobre o retrato da pele negra sob baixa luminosidade.

Além disso, experiências profissionais, como ter mergulhado na televisão, ter dirigido séries para novas plataformas. Creio que, entre um filme e outro, é sempre bom manter o exercício cinematográfico. As séries hoje têm uma proximidade muito intensa com o cinema e com a experiência da sala de cinema. Nesse formato você tem possibilidades de aprofundamento dramático e estético por vezes mais interessante do que em duas horas de um filme.

FC Como novos idealizadores e criadores afrodescendentes do audiovisual podem continuar seus passos e fortalecer a produção negra no Brasil?

JD Eu creio que cada realizador e realizadora, cada artista negro, tem que traçar seu próprio caminho. As bases vêm de Benjamin de Oliveira, Afrânio Vital, Waldir Onofre, Adélia Sampaio, Zózimo Bulbul, Antonio Pitanga, todos realizadores que vieram antes de nós – e eu me coloco também nessa história, afinal, tenho muitos cabelos brancos –, dos quais podemos aproveitar a experiência. É fundamental conhecer e dizer que temos uma história, que começa com esses nomes e vai até uma novíssima geração, que está em Minas Gerais, com André Novaes, no Rio Grande do Sul, com Camila Moraes, no Rio de Janeiro, na Bahia, aqui em São Paulo também. Cada um desenhando seu caminho.

FC Você tem a oportunidade de estar junto com muitos jovens realizadores em diversos eventos fundamentais. Nesses contatos, pelas experiên-

cias que você ouve e observa, você considera que as dificuldades que enfrentou ainda são uma recorrência para estes jovens homens e mulheres?

JD Sem dúvida, ocorreram dificuldades no passado e as que surgem hoje são, muitas vezes, outras. Talvez seja muito mais fácil produzir um filme atualmente, por conta da tecnologia, sendo possível, com um telefone celular, gravar um filme em 4K com som razoável. As salas de cinema, porém, permanecem um privilégio do homem branco, um privilégio das grandes corporações, não é fácil alcançá-las. Hoje temos outros meios de exibição e produção, mas o que chamamos de “cinema clássico”, em termos de alcance e transmissão, mantém-se um espaço de poder para poucos. Então, muitos dos desafios de como tornar um filme exequível colocados no Dogma Feijoadá ainda estão presentes.

FC **Que produções recentes nacionais e internacionais contribuem para o fortalecimento da presença negra no audiovisual?**

JD Falando de obras mais recentes, o filme *Pantera Negra* é uma grande referência; assim como a obra de Spike Lee, *BlacKkKlansman*. E quando o cinema brasileiro vai bem, como com *Tropa de elite*, *Cidade de Deus*, filmes que são conhecidos internacionalmente, portas são abertas aos realizadores negros, embora nem sempre com o retrato que nós negros faríamos sobre nossa realidade.

Hoje me coloco como apenas uma dessas presenças. Temos muitos estudiosos pensando nosso cinema, levando-o a congressos e simpósios, que é também essencial a uma cinematografia: que ela não só seja realizada do ponto de vista de produção, mas debatida. Então, acho que, neste momento, cabe também a críticos e acadêmicos escreverem e pensarem nosso cinema como uma história que começa, quem sabe, até antes de Benjamin de Oliveira, mas que temos como nosso marco, e que apresenta hoje muitos realizadores: Vinícius Silva, Fábio Rodrigo, Viviane Ferreira e tantas outras e outros que estão produzindo seus filmes e que marcam sua presença hoje no mundo, não só na cinematografia brasileira, não só com longas-metragens, mas com seus curtas e suas obras que estão passeando pela rede. O futuro pertence à vanguarda negra do audiovisual. ■

***JOANA OLIVEIRA** É MESTRANDA EM HISTÓRIA NA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO E TRABALHOU COMO ASSISTENTE DE PRODUÇÃO NA PRODUTORA CINEMATOGRAFICA BUDA FILMES, DE JEFERSON DE E CRIS ARENAS.

A ENTREVISTA FOI REALIZADA EM 2018 E REVISADA EM 2023.

Mostras e Festivais:

Encontros, festivais e mostras do audiovisual negro tornam-se meios de rompimento das estruturas excludentes do cinema

POR **EDILEUZA PENHA DE SOUZA**

E **MARCUS VINICIUS AZEVEDO MESQUITA***

TEXTO SELECIONADO NO EDITAL FILME CULTURA EDIÇÃO 64

nas trilhas do Cinema Negro Brasileiro



NA HISTÓRIA DO CINEMA, mostras e festivais têm sido importantes veículos de divulgação de obras, movimentos, cineastas. Ainda que considerados espaços elitistas, mostras e festivais possuem a tarefa de formação de público e de ampliação da produção audiovisual. Com o cinema negro, não é diferente.

Foi a participação do cineasta Zózimo Bulbul¹ no *III Festival de Cinema de Diretores da Diáspora Africana* em Nova Iorque, em 1995, que o levou a participar do *Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou* (FESPACO), em Burkina Faso, em 1997. O olhar visionário de Zózimo possibilitou a criação do Centro Afro Carioca de Cinema e, na sequência, o *I Encontro de Cinema Negro Brasil África*, inaugurando um lugar ímpar do cinema negro brasileiro.

Escolhemos dois acontecimentos do cinema brasileiro como ponto de partida para pensar de que forma os encontros, os festivais e as mostras têm suscitado a construção e afirmação do Cinema Negro Brasileiro (CNB): a participação de Zózimo nos festivais 1) *III Festival de Filme Africano e Diáspora Contemporâneo* e 2) *Mostra Momentos do Cinema Afro-Brasileiro – Retrospectiva* (MMCAR), em que foi o único diretor negro. O ano de 1995 é também quando Zózimo Bulbul cria o CNB. Além disso, esse ano tem como marco os festejos do tricentenário de Zumbi².

O cinema brasileiro tem sido um processo de realização de filmes de pessoas brancas³, mesmo considerando que a população negra sempre estivera presente reivindicando espaços e visibilidades antes ainda da assinatura da Lei Áurea, como demarcam todos os movimentos de resistência ao sistema escravocrata ocorridos nessa época. A luta contra o racismo, o preconceito e a discriminação são permanentes, a exemplo da carta escrita por Grande Otelo⁴ denunciando a ausência da população negra nos comerciais. A imagem da população negra no audiovisual permanece dentro do que Sodré (1999) chamou de “síndrome de vampiro”, na qual os negros não são vistos.

Na década de 1990, o debate antirracista se consolida em torno do cinema, passando inclusive pela ressignificação de imagens e representações do negro no cinema, a exemplo do Manifesto Dogma Feijoadá. As polêmicas geradas pelo Manifesto fomentaram inúmeras discussões sobre o conceito “cinema negro” e os debates que provocou se mantêm na ordem do dia. Este artigo parte da *Mostra Momentos do Cinema Afro-Brasileiro – Retrospectiva*, ocorrida em um momento de baixa produção e invisíveis exibições do cinema produzido por diretores e diretoras negros e negras. O artigo tem como objetivo evidenciar o atual contexto, em que o *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul* se soma a uma quantidade de mostras e festivais moldados em torno da questão racial, contribuindo para a consolidação do conceito de cinema negro. Esses eventos têm produzido grandes transformações na estrutura do cinema negro brasileiro. Nossa perspectiva é demarcar o crescimento do cinema negro como consequência do aumento do número de mostras e festivais de cinema, do desenvolvimento de políticas públicas, do avanço e acesso a novos processos tecnológicos de produção, da popularização da internet e, ainda, da criação da Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN).

MOSTRA MOMENTOS DO CINEMA AFRO-BRASILEIRO – RETROSPECTIVA

Passados pouco mais de 20 anos da *Mostra Momentos do Cinema Afro-Brasileiro – Retrospectiva* (MMCAR), podemos observar o crescimento e a consolidação de um cinema classificado dentro da categoria étnico-racial.

A MMCAR ocorreu em São Paulo, Belo Horizonte e Salvador, no ano do tricentenário de Zumbi, mas priorizou os realizadores brancos. A invisibilidade de diretores negros apontava para a necessidade de se pensar caminhos para construção do cinema negro brasileiro com representantes negros em todas as etapas de criação, como tem ocorrido desde o *I Encontro de Cinema Negro Brasil África*; e nos festivais e mostras que surgiram nos últimos anos.

Em São Paulo, a mostra ocorreu entre os dias 6 e 17 de novembro de 1995, na recém inaugurada sala CINUSP Paulo Emílio; da Universidade de São Paulo (USP); em Belo Horizonte, fez parte da programação do *Festival Internacional de Arte Negra (FAN)*⁵, entre os dias 23 de novembro e 3 de dezembro, no auditório JK, na sede da Prefeitura Municipal; e em Salvador, entre os dias 27 e 30 de novembro, na então sala de Cinema Nazaré Liberdade.

Em São Paulo e Belo Horizonte, foram exibidos os longas:

LONGAS

BARRAVENTO (1962)
O LEÃO DE SETE CABEÇAS (1970)
A IDADE DA TERRA (1980)
DIR: GLAUBER ROCHA

BRASILIANAS: CANTOS DE TRABALHOS (1955)
DIR: HUMBERTO MAURO

RIO ZONA NORTE (1957)
DIR: NELSON PEREIRA DOS SANTOS

PARTIDO ALTO (1976)
DIR: LEON HIRSZMAN

ASSALTO AO TREM PAGADOR (1962)
DIR: ROBERTO FARIAS

O CRIOLO DOIDO (1970)
DIR: ALBERTO PRATES CORREIA

INTEGRAÇÃO RACIAL (1964)
DIR: PAULO CEZAR SARACENI

O TIGRE E A GAZELA (1977)
DIR: ALOYSIO RAULINO

O FIO DA MEMÓRIA (1991)
DIR: EDUARDO COUTINHO

XICA DA SILVA (1976)
DIR: CACÁ DIEGUES

*O DIA EM QUE DORIVAL
ENCAROU A GUARDA* (1988)
JORGE FURTADO

ORÍ (1989)
RAQUEL GERBER

MOLEQUE DE RUA (1988)
DIR: MÁRCIO FERRARI

Em Belo Horizonte, onde a Mostra foi exibida por mais tempo, fizeram ainda parte da programação os curtas e médias-metragens.

CURTAS E MÉDIAS

ALMA NO OLHO (1976)
DIR: ZÓZIMO BULBUL

*O QUE EU ESTOU VENDO VOCÊS
NÃO PODEM VER* (1978)
DIR: CARLOS AUGUSTO CALIL

*OKÊ JUMBEBE - A PEQUENA ÁFRICA
NO RIO DE JANEIRO* (1985)
DIR: NELSON PEREIRA DOS SANTOS

A MORTE DE UM POETA (1981)
DIR: ALOYSIO RAULINO

FRIO NA BARRIGA (1987)
DIR: NILSON VILLAS BOAS

ÁFRICA, MUNDO NOVO (1977)
DIR: HERMANO PENNA

INTEGRAÇÃO RACIAL (1964)
DIR: PAULO CEZAR SARACENI

VIVER A VIDA (1991)
DIR: TATA AMARAL



FOTO: ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA

O DIA EM QUE DORIVAL ENCAROU A GUARDA

Na cidade de Salvador, a Mostra ocorreu em apenas três dias. Não conseguimos identificar quais filmes foram exibidos.

A curadoria da *Mostra Momentos do Cinema Afro-Brasileiro – Retrospectiva* foi da cineasta Raquel Gerber, ficando a coordenação geral a cargo de Maria Dora Genis Mourão do CINUSP. A organização do evento formou um grupo de pesquisa da filmografia Afro-Brasileira, com objetivo de selecionar as obras com base nos acervos da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP); da Cinema Distribuição Independente (CDI); da Cinemateca Brasileira; da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro; do Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC); do Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo e da Associação Vídeo Brasil. Maria Aparecida Braga (Cuca), Maria Cristina Amaral, Raquel Gerber e Rose Ferreira estiveram à frente dessa seleção, a qual se fundamentou nos catálogos: *Cultura negra* (CDI - Cinema Distribuição Independente: São Paulo, 1989); *Programas Jornadas brasileira de curta-metragem da Bahia*: Cachoeira, 1983, 1984, 1985 e 1988; *O cinema e a escravidão* (Museu da Imagem e do Som: São Paulo, 1988); *O cinema cultural paulista* (Museu da Imagem e do Som: São Paulo, 1991); *II Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo* (Museu da Imagem e do Som: São Paulo, 1991); nos Programas de Homenagem ao dia Nacional da Consciência Negra (Museu

Lasar Segall, São Paulo, 1981, 1982 e 1983); dos materiais produzidos pela Embrafilme: *O negro no cinema brasileiro* (1992) e *100 anos da abolição nos 90 anos do cinema* (1998) e do livro: *O negro no cinema brasileiro*, de João Carlos Rodrigues.

O estranhamento ocorre, ao confrontar os documentos que serviram de parâmetro para seleção dos filmes e o conjunto de obras selecionadas, pois elas contemplam um único diretor negro, Zózimo Bulbul; ainda assim com um curta, quando ele já tinha estreado seu longa *Abolição*, em 1988.

Em uma entrevista, Zózimo explicita o apagamento tanto dos filmes feitos por diretores negros, quanto a possibilidade de uma discussão mais aprofundada sobre as questões que atingem a população negra no Brasil, a partir do que aconteceu com o seu longa-metragem:

Ganhei mais um prêmio em Nova York, mas aqui no Brasil nunca saiu uma nota de jornal sobre o filme e sobre os prêmios que eu ganhei. Voltei muito triste com essa coisa do filme ter ganhado vários prêmios em festivais e aqui no Brasil não ter acontecido nada, nem comigo e nem com o filme. Eu tinha pretensão de ser conhecido de mostrar o filme, eu queria botar a cara na rua, discutir não só a cinematografia negra brasileira, mas também a temática do filme, e ficou uma coisa muito do tipo “cala boca negão – isso não existe!” (BULBUL, s.d)



PERCURSOS DOS CINEMAS NEGROS BRASILEIROS

Esse trecho da entrevista demonstra que historicamente o cinema brasileiro tem apagado as realizações de diretores e diretoras negros e negras, acarretando a impossibilidade de exibição e circulação de seus filmes. Por sua vez, o debate sobre a realidade da população negra no cinema foi um espaço reservado unicamente a diretores brancos, os quais recorreram a estereótipos na construção de seus personagens, conforme analisa Robert Stam (2008).

Em um momento histórico, como foi o ano do tricentenário de Zumbi dos Palmares⁶, a *Mostra Momentos do Cinema Afro-Brasileiro – Retrospectiva* priorizou os realizadores brancos, deixando de refletir sobre as experiências vividas pelos negros no Brasil através do olhar dos próprios diretores negros; pois, mesmo cineastas mais antigos — como Waldir Onofre, *As aventuras amorosas de um padeiro* (1976); Antônio Pitanga, *Na boca do mundo* (1978); entre outros — ficaram de fora da Mostra. A invisibilidade de diretores negros na referida mostra apontava para a necessidade de se pensar em caminhos para construção do cinema negro brasileiro com representantes negros em todas as etapas de criação, como tem ocorrido desde o *Primeiro Encontro de Cinema Negro Brasil África*.

Desde 2003, várias ações possibilitaram que outros atores sociais adentrassem o mercado cinematográfico e audiovisual. Políticas públicas formuladas com o recorte racial colaboram diretamente para esse cenário. As produções feitas por realizadores e realizadoras negros e negras e as discussões decorrentes desse contexto viabilizaram que esses profissionais se organizassem em busca de manter-se no mercado e continuar produzindo. O desenvolvimento das tecnologias digitais e sua rápida disseminação pela sociedade possibilitaram o acesso aos meios de produção e, dessa forma, contribuíram para consolidar o cinema negro e, por fim, os festivais e mostras que surgiram no Brasil nos últimos anos constituíram-se em importantes janelas de exibição para as produções.

As ações afirmativas possibilitaram a compreensão da cidadania como consolidação de direitos fundamentais. Programas e instrumentos jurídico-legais e os editais com recorte racial foram bases de apoio para construção do cinema negro brasileiro, protagonizando a fundação da Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro. Nos últimos anos, assistimos a significativa mudança na forma como as produções cinematográficas e audiovisuais são realizadas, distribuídas e exibidas. Equipamentos e meios de circulação digitais possibilitam novas estruturas de produção e circulação da produção cultural. Essas inovações, muitas vezes, permitem a quebra das estruturas tradicionais da cadeia produtiva audiovisual e cinematográfica no Brasil. Além disso, os festivais e mostras que surgiram no Brasil nos últimos anos constituíram janelas de exibição para as produções. É importante ressaltar que nossa perspectiva não é criar uma hierarquia entre esses fatores, mas mostrar como eles se entrelaçam e ocorrem de maneira conjunta.

As ações afirmativas possibilitaram a compreensão da cidadania como consolidação de direitos fundamentais.

As câmeras digitais, os avançados equipamentos e softwares permitem a esses sujeitos o contato com a linguagem do cinema e o arranjo de novas práticas. Dessa maneira, surgem discussões sobre as representações que essas imagens podem veicular, visto que agora, além de consumidora, a população negra também se torna produtora de conteúdo. Gustavo Souza enfatiza que essa produção cinematográfica é realizada com “baixo custo e com boa qualidade, faz uso das novas tecnologias como poderosas ferramentas que permitem apresentar e defender posicionamentos, histórias, experiências, vivências e culturas” (SOUZA, 2012, p. 104).

Da mesma forma, contribui Mohamed Bamba, ao explicitar que a apropriação das tecnologias digitais por cineastas negros e negras gera uma produção

“das memórias das tradições culturais populares negras e de matriz africana no Brasil bem como os leva a produzir narrativas em que não hesitam em introduzir certa poesia em narrativas que constroem, geralmente, com uma consciência política e étnica afirmada” (BAMBA, 2011, p. 64).

Realizadores e realizadoras negros e negras estabelecem uma nova ordem imagética frente às suas realidades, conduzindo por meio das tecnologias digitais um processo dialético de ruptura e progresso, que se destina a compartilhar conhecimentos, produzir novos imaginários e práticas pedagógicas, num compromisso ético e político com a representação da população negra. Refletindo acerca de sua realidade, esses profissionais reformulam como seus espaços e modos de vida são retratados pelo cinema e como as pessoas enxergam a si.

Nosso objetivo é apresentar aqui o cinema negro brasileiro como fruto de uma somatória de fatores da contemporaneidade. Para nós, encontros, mostras e festivais são configurados como terras férteis e aráveis aguardando as sementes, simbolizadas pelos filmes de cineastas negros e negras. É nessa perspectiva, de espaços que germinam e florescem a cada ano, que tentamos catalogar alguns dos principais festivais e mostras do cinema negro no país.

REGIÃO NORDESTE – AQUILOMBAMENTOS E CINEMA DOS LITORAIS AOS SERTÕES

No Estado mais negro da diáspora africana, destaca-se o *Bahia Afro Film Festival (BAFF)*, festival de cinema negro realizado em diferentes cidades, como Salvador e Cachoeira. A VI edição, a última que conseguimos catalogar, ocorreu em 2016.

Como os ventos não param, a *Mostra de Cinema Negro – Ancestralidade na África e diáspora*, na cidade de Salvador em 2014, integrou as comemorações do Novembro Negro. Em 2016, as organizadoras do *Festival de Documentários de Cachoeira (CachoeiraDoc)*⁷ apresentaram o programa *Por um cinema negro no feminino*, em que exibiram filmes realizados por cineastas negras, com o intuito de discutir o cinema negro feminino.

O ano de 2018 pode ser considerado o momento do cinema negro no Brasil, e a Bahia abriu a temporada do calendário de eventos do nordeste do país com a *Mostra Performance Negra no Cinema Brasileiro*, realizada pelo Cineclubes Mário Gusmão⁸ em março, na cidade de Cachoeira, Recôncavo Baiano. Em setembro, essa mesma mostra ocorreu na cidade de Maceió, no CineSesc. O ponto alto da mostra foi a homenagem a atores e atrizes negros e negras nos filmes do cinema brasileiro, bem como a exaltação das suas trajetórias no cinema.

A *Mostra Itinerante de Cinemas Negros – Mohamed Bamba*⁹ homenageia o professor marfinense. Em sua primeira edição, circulou por diversos bairros de Salvador, exibindo 35 longas e curtas-metragens de cineastas negras e negros do Brasil e de países africanos

de língua portuguesa. A equipe da produção foi formada unicamente por mulheres negras, com objetivo de apresentar e debater a produção audiovisual realizada por cineastas negras e negros da África e da diáspora negra, além de estimular o debate sobre identidade, gênero e sexualidade. Em 2021, a mostra aconteceu em dois eventos ao longo do ano, a primeira em uma versão on-line e uma segunda edição especial denominada *MIMB Olhares Periféricos* que celebrou a potência ancestral das periferias brasileiras.

Em 2019, o projeto de extensão Cinemalês realizou a terceira edição da *Mostra Ousmane Sembene de Cinema (MOSC)* na cidade de São Francisco do Conde, Bahia, reunindo filmes de todo o Brasil, América Latina e África, exibidos ao longo de cinco dias.

Sergipe se destaca com a *Egbé - Mostra de Cinema Negro de Sergipe* que, em 2023, vai para sua oitava edição, apresentando filmes que compõem a imensa diversidade do cinema negro com produções brasileiras e estrangeiras. A realizadora e produtora da mostra, Luciana Oliveira¹⁰, em seu discurso de abertura na segunda edição da mostra, proferiu que: “O Cinema Negro é um espaço de luta pela nossa existência”.

A *Mostra Negritude Infinita* acontece desde 2018 em Fortaleza. Nela, os organizadores construíram um espaço para a reflexão sobre a representação do corpo negro no cinema brasileiro e os rumos do cinema negro contemporâneo.

Em Maceió, o Centro Cultural Arte Pajuçara recebeu a *Mostra Quilombo de Cinema Negro* produzida pelo Mirante Cineclubes. Em 2019, o evento reuniu 14 filmes, além de diversas atividades culturais, propondo-se a ampliar as subjetividades e as possibilidades de imaginários de pessoas negras no cinema.

REGIÃO SUDESTE - ZÓZIMO BULBUL E OS NOVOS OLHARES SOB CINEASTAS NEGROS

Criado por Zózimo Bulbul, na cidade do Rio de Janeiro, em 2007, o Centro Afro Carioca de Cinema realizou naquele mesmo ano o *I Encontro de Cinema Negro Brasil/África*, homenageando o pai do cinema negro africano Ousmane Sembène. O sucesso do encontro foi tão grande, que durante quatro anos ocorreu de forma contínua e, posteriormente, ampliou-se para acolher o cinema afro-latino-americano e caribenho. O *V Encontro de Cinema Negro Brasil África e Caribe*, ocorrido em 2011, homenageou o país Burkina Faso e o mais importante festival de cinema negro do mundo, o *FESPACO – Festival Pan Africano de Cinema de Ouagadougou*. Com a partida de Zózimo para o *Orum*, em janeiro de 2013, o VII Encontro (2014), foi acrescido de seu nome tornando-se *VII Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe / Zózimo Bulbul*. A 13ª edição teve como proposta o acréscimo de outras diásporas no nome, o que reafirma o trabalho de pesquisa da antropóloga Sheila Walker (2018) no documentário *Rostos familiares, lugares – uma diáspora africana global*¹¹. O *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe e Outras Diásporas* é, sem dúvida, o principal e maior aglutinador do cinema negro no Brasil, reunindo filmes do continente africano e de toda a diáspora negra.

Também no Estado do Rio de Janeiro, no ano de 2009, aconteceu a *Mostra de Cinema Negro de Mesquita*, no Município de Mesquita, na Baixada Fluminense. Essa

Mostra foi resultado da parceria entre a Coordenadoria Municipal de Promoção da Igualdade Racial com a Casa de Cultura Rasta Brasil (CCRB) e o Movimento Negro de Mesquita. No entanto, até o momento teve apenas uma edição.

Se São Paulo é a capital cultural do Brasil, lá nasceu a Mostra mais antiga do país, a *Mostra Internacional do Cinema Negro*. Em sua 18ª edição consecutiva, ela se realiza com curadoria do professor e pesquisador Celso Luiz Prudente¹², exibindo filmes de cineastas negros de diversos países e consolidando-se como uma das mais importantes do mundo.

Sediada em São Paulo, a Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), realizou em 2016 a *Mostra do Audiovisual Negro*, buscando apresentar as produções de realizadores negros e de realizadoras negras para o público que muitas vezes não tem acesso a esses filmes. Em 2020, a APAN promoveu de forma online o *I Festival Internacional do Audiovisual Negro do Brasil – FIANB*. O festival nasceu da ampliação do Seminário do Audiovisual Negro, um evento materializado em três edições.

Em Minas Gerais, a Universidade Federal de Uberlândia (UFU) organizou, como parte da programação da Semana Nacional do Livro e da Biblioteca em 2017,



O QUE EU ESTOU VENDENDO VOCÊS NÃO PODEM VER

a *Mostra de Cinema Negro*, que tinha como objetivo valorizar obras audiovisuais produzidas por cineastas negros e negras, trazendo para cena questões históricas, culturais, políticas e estéticas dos negros na África e na América, especialmente no Brasil. Na mesma Universidade, em setembro de 2019, realizou-se a *I Mostra de Cinema, Literatura e Identidade Cultural Negra*, que visava promover a cultura negra por meio de diferentes expressões artísticas, em especial do audiovisual, da poesia e da música.

Como parte do 10º Festival de Arte Negra em 2019, realizou-se a *Mostra Cinema FAN* que exibiu no Museu da Imagem e do Som (MIS) Cine Santa Tereza, em Belo Horizonte, um panorama das produções do cinema negro contemporâneo, com filmes de jovens realizadores e realizadoras e importantes produções da cinematografia africana. Também como parte da programação do FAN, a *Mostra de Cinema Negro: Re-costuras e Afetos*, organizada pelo Projeto Enquadro¹⁵, foi realizada

durante todo o mês de novembro de 2019. Concluímos ser importante ressaltar que, em 2017, o Festival de Arte Negra de Belo Horizonte realizou a *Mostra Cinema Negra*, que exibiu filmes realizados por mulheres negras.

A cidade de Belo Horizonte também sedia a *Mostra CineAfroBH* cuja terceira edição exibiu, entre os dias 1º e 3 de novembro de 2019, majoritariamente filmes de realizadores afro-brasileiros mineiros. Essa edição teve como tema quilombos urbanos, fé e cultura.

A terceira edição do *Cine Pojichá Festival de Cinema dos Vales do Mucuri e Jequitinhonha* trouxe para diversas cidades do estado de Minas Gerais filmes que conversavam com o tema Negros Olhares. Com esse tema, o festival selecionou filmes de curta, média e longa-metragem de cineastas negros e negras de distintas regiões do Brasil. Importante ressaltar que o festival tem um tema diferente em cada edição, demonstrando a relevância do cinema negro.

A HISTÓRIA E A CULTURA SÃO LIMITES PARA O HOMEM?

ORI é um filme documental longo-metragem (113'1 e série para TV (2 partes), filmado no Brasil (São Paulo, Minas Gerais, Alagoas) e África Ocidental (Senegal, Mali e Costa do Marfim).

ORI SIGNIFICA "CABEÇA": consciência negra na sua relação com o tempo, a história e a memória - um termo de origem yorubá, povo da África Ocidental.

Foto: Paulo Roberto da Diáspora 111 - Festival Pan Africano do Cinema e Televisão de Ouagadougou/Burkina Faso/África (8) - Prêmio Costa Azul/Homen e Natureza 5º Festival de Cinema de Troia/Portugal (8)

FOTO: ACERVO CINEMATÉCA BRASILEIRA



O QUILOMBO É MEMÓRIA, QUE NÃO ACONTECE SÓ PROS NEGROS, ACONTECE PRÁ NAÇÃO. ELE APARECE, ELE SURGE, NOS MOMENTOS DE CRISE DA NACIONALIDADE! PORQUE ZUMBI QUERIA FAZER A NAÇÃO BRASILEIRA, JÁ COM INDIOS E NEGROS INTEGRADOS DENTRO DELA.



UM FILME DE RAQUEL GERBER

voce tem uma ligação, uma linha sinuosa com o seu passado, porque esse passado foi negado...

Esse momento está sendo recuperado... Porque é o momento histórico de recuperar esse passado, para que esta linha sinuosa que liga o negro brasileiro ao outro homem africano, não seja uma linha que possa ser interrompida, que não haja um curto circuito!

"Beats do Nascimento" - Apêndice 1 - 1983

PEQUENO HISTÓRICO E COMPOSIÇÃO DO FILME ORI
ORI se inicia em 1977 como uma pesquisa cinematográfica de Raquel Gerber sobre a História e a identidade negra no Brasil. Se encontra com outra investigação histórica de Beatrix Nascimento sobre o "QUILOMBO" como história, ideologia e organização avonômica negra na América.

Essa pesquisa resulta a História dos povos bantus na América e seu herói oitavador ZUMBI DE PALMAREI. O conceito de QUILOMBO passa a ser o fio condutor do filme.

Durante 10 anos ORI documenta a vida e a organização de comunidades negras de São Paulo, atendendo G.R.C. Escola de Samba MOCIDADE ALLEGRO, o G.R.C. Escola de Samba CAMISA VERDE, os bailarinos "The Black" São Paulo do CHIC SHOW, assim como importantes Congressos e encontros de liderança negra americana, como o QUINZEANO DO NEGRO (1977), o FECONZU (Festival Comunitário Negro Zumbi-Nov 1980), o II CONGRESSO DE CULTURA NEGRA DAS AMÉRICAS (21 e 27 de agosto de 1982) e a instalação do MEMORIAL ZUMBI na Serra da Barriga, União dos Filmes, Alagoas (20/11/1982).

ORI traz também a história dos ritmos negros recriados na Diáspora americana, partindo da manifestação musical conhecida por "SOUL MUSIC" e chegando ao "FUNK", ao "DISCOLOQUE" e ao "REGGAE", com JIMMY BO HORNE, a BANDA BLACK BOB, JIMMY CLIFF e GILBERTO GIL (21/07/1980).

ORI é uma sérieção de ações e imagens organizadas pelo pesquisista Nara Vasconcelos, tentando fixar em imagens os significados simbólicos das linguagens que emergem dos propósitos do movimento negro.

ori é sempre uma coisa de transmigração. E em se a vir. Não é o todo. Como o movimento das ondas.

Tenta mostrar respostas novas a uma continuidade. A busca de um Herói. A busca da individualidade.

É sempre o homem que se renova. O poder são as circunstâncias das relações.

"Beats do Nascimento" - Rio de Janeiro Out/88

Revela a emoção da luta pela liberdade do corpo e da alma dos povos da Modernidade do OCIDENTE: no cotidiano, nas festas como Carnaval e nos ritos como o Candomblé (Tema: YLE-XORDOQUE), resistindo o poder da Terra, os Orixás e dos ancestrais.

Mas Ori quer se projetar além ansaiando por uma melhor inserção planetária e começa do Homem nas próximas gerações.

Prêmio Paul Robeson da Diáspora 111 - Festival Pan Africano do Cinema e Televisão de Ouagadougou/Burkina Faso/África (8) - Prêmio Costa Azul/Homen e Natureza 5º Festival de Cinema de Troia/Portugal (8)

Para nós, encontros, mostras e festivais são configurados como terras férteis e aráveis aguardando as sementes, simbolizadas pelos filmes de cineastas negros e negras.

CENTRO-OESTE - PLANALTOS E PLANÍCIES CINEMATográfICOS

No Espírito Santo, a 5ª *Mostra Produção Independente da ABD Capixaba* (Associação Brasileira de Documentaristas e Curtas-Metragistas do Espírito Santo) realizou, entre os dias 13 a 17 de outubro de 2009, a *Mostra – Cinema em Negro & Negro*, homenageando o ator e diretor Markus Konká¹⁴. A Mostra contou com a presença dos diretores Zózimo Bulbul, Jefferson De e Joel Zito Araújo. No mesmo ano, a edição da revista *Milímetros*, organizada pela ABD, também foi dedicada ao cinema negro. Em 2019, a ABD trouxe o tema Resistência para a 14ª Mostra, pautando pela segunda vez a questão racial.

Em 2016, os cineastas Adriano Monteiro e Délio Freire, na época estudantes do mestrado em comunicação da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), em parceria com o NEAB - Núcleo de Estudos Afro-brasileiro, realizaram a *I Mostra de Cinema Negro da UFES*. A mostra exibiu 22 obras de realizadores(as) negros(as) do Brasil e do exterior, promovendo debates e oficinas sobre cinema. No entanto, a segunda versão da Mostra só viria a ocorrer em novembro de 2019, intitulada *II Mostra de Cinema Negro do Espírito Santo*. A *Mostra do Cineclubes Teresa de Benguela* realizou, em 2017, sua primeira edição na Ilha do Mel, como é poeticamente chamada a cidade de Vitória. O evento foi idealizado por quatro jovens negras cineastas — Hegli Lotério, Karol Mendes, Daiana Rocha e Láisa Freitas —, instigadas pela professora Gabriela Santos Alves. A edição inaugural da mostra contou com cinco dias de programação e teve como tema Trajetórias. Em 2018, a segunda edição foi nomeada Encontros. A mostra tem como propósito discutir o cinema negro a partir da reunião de uma filmografia dirigida, produzida e roteirizada por cineastas negras, exibindo filmes que valorizam as narrativas e memórias da cultura negra.

Na capital do Brasil, realiza-se desde 2017, a primeira mostra competitiva de cinema negro do Brasil. A *Mostra Competitiva de Cinema Negro – Adélia Sampaio* reúne filmes recentes de cineastas negras de todo o Brasil. Em 2021, a mostra tornou-se um evento internacional, apresentando um panorama de filmes realizados por mulheres negras no Brasil e na diáspora.

A Caixa Cultural de Brasília abrigou em suas dependências a *Mostra de Diretoras Negras no Cinema Brasileiro*¹⁵. Com curadoria de Kênia Freitas e Paulo Ricardo de Almeida, o projeto apresentou uma retrospectiva da produção cinematográfica de cineastas negras no Brasil, desde a primeira, Adélia Sampaio, aos nomes mais recentes e contemporâneos, exibindo longas, médias e curtas entre documentários e ficções.

No mesmo espaço da Caixa, em 2018, foi a vez da *Mostra Visionária - O Olhar da Mulher Negra*, composta por 30 curtas-metragens que demonstram o olhar das mulheres negras que atuam na direção, roteiro, produção e como protagonistas na construção de uma narrativa cinematográfica contando suas próprias histórias. Essas duas mostras, no entanto, foram apenas eventos pontuais.

Também como evento pontual, destaca-se a 16ª edição do *Goiânia Mostra Curtas* (2016), que realizou uma mostra paralela sobre cinema negro. Além de homenagear o cineasta Zózimo Bulbul, a mostra exibiu um panorama que retrata as preocupações e narrativas desenvolvidas pelos cineastas negros.

No Estado do Mato Grosso, a *Mostra de Cinema Negro de Mato Grosso* ocorre desde 2016 cumprindo o objetivo de debater e refletir sobre o protagonismo das pessoas negras nas produções audiovisuais. Consolidado com sua sexta edição (2022), o evento é um incentivo para produzir e contar histórias, democratizar o audiovisual e, ainda, revelar a arte e a cultura brasileira, com diversidade e ampliação das vozes negras do país.

**REGIÃO SUL - CINEMA NEGRO
DOS PAMPAS E DAS FRONTEIRAS**

No Rio Grande do Sul, a primeira edição da *Mostra de Cinema Negro de Pelotas* aconteceu em 2017, na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Desde então, a Mostra tem reunido anualmente produções de cineastas negras e negros contemporâneos.

Sem se constituírem como eventos de fluxo contínuo, encontramos, em Porto Alegre, o *Ciclo de Cinema Negro* e a *Mostra de Cinemas Africanos*, ambos ocorreram em 2019.

O Núcleo de Estudo Afro-brasileiros da Universidade Federal do Paraná realizou, em 2010, a *I Mostra de Cinema Negro e Indígena de Curitiba*. Essa mostra parece ter sido pontual, pois não conseguimos obter informações sobre outras edições.

Desde 2017, Curitiba realiza a *Mostra de Cinema Negro Brasileiro*. O evento ocorre no Cine Passeio e na Cinemateca e no Museu de Imagem e Som (MIS), apresentando trabalhos de cineastas negros e negras do Brasil.

Em 2019, o Movimento Negro Periférico, Projeto É Da Nossa Cor e Coletivo Pele, em parceria com o programa Cinemática Temas Transbordantes, criaram o *Festival Cinema Negro de Santa Catarina*. A primeira edição do evento abriu o mês da Consciência Negra em Florianópolis, no Centro Integrado de Cultura (CIC). Dentro do Festival, aconteceu a *Mostra Competitiva de Curtas-metragens* e a *Mostra de Cinema Infantil*, ambas pautadas na temática da negritude.

**REGIÃO NORTE -
O CINEMA NEGRO DAS AMAZÔNIAS**

No Pará, a *Mostra de Cinema NEGRO FICCA* ocorreu na cidade de Belém e reuniu 10 filmes nacionais e estrangeiros, de autores negros e de temáticas a partir da arte e da resistência negra. A mostra aconteceu em novembro de 2017, na Sala de Leitura do Laboratório de Antropologia Arthur Napoleão Figueiredo no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH/UFPA). A *Mostra de Cinema NEGRO FICCA* não teve continuidade.

Em 2019, o *I Festival de Cinema Negro Zélia Amador de Deus* nasceu com o objetivo de discutir o racismo das produções audiovisuais e valorizar o cinema afro-brasileiro, com ênfase na produção da região amazônica. A iniciativa do Festival é do Cine Diáspora, projeto da artista visual Luana Peixe e do cineasta Rafael Ferreira, e homenageia a professora e ativista paraense Zélia Amador de Deus, referência nacional na luta pela valorização de mulheres e homens negros. A última edição do festival aconteceu em 2022, consolidando-se no calendário de festivais da região norte.

No estado de Roraima, em maio de 2015, ocorreu o segundo ciclo de filmes do projeto *Cine Neabi I - Multipli-*



RIO ZONA NORTE

cando Olhares, com obras que retratam a cultura negra. O Cine Neabi é um cineclube que tem a diversidade e os direitos humanos como foco principal. O projeto é desenvolvido pelo Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (Neabi) do Instituto Federal de Roraima (IFRR) Campus Boa Vista-Centro.

A Universidade Federal do Amazonas promoveu em 2015 um Seminário e Mostra de Cinema, com o intuito de debater as questões raciais. Na programação, a *Mostra de Cinema Cine & Vídeo Tarumã* apresentou três filmes que focavam em diferentes perspectivas da população negra: *Selma*, *Teza* e *Quanto vale ou é por quilo?*.

Embora esses últimos eventos não sejam uma produção exclusiva de cineastas negros, consideramos essas mostras dentro desse panorama, por serem as únicas que encontramos na região amazônica. Nota-se um visível crescimento de cineastas negros e negras na região e a incansável luta de exibição de suas produções. Desse modo, esperamos que eventos como o *Festival de Cinema Negro Zélia Amador de Deus* se consolidem no calendário anual cinematográfico da região.

FINALIZANDO AS TRILHAS E AS TRAMAS

Ao olhar atentamente para o passado do cinema brasileiro, constatamos as invisibilidades de cineastas negros e negras. No entanto, atualmente encontramos grupos que acionam um circuito independente por meio dos encontros, festivais e mostras para distribuir e exibir as suas produções como meio de romper com as estruturas excludentes do cinema. Dessa maneira, o cinema negro constitui-se num ponto de aglutinação de ações que visam alterar o lugar ao qual a população negra foi relegada ao longo da história do cinema e do audiovisual no país.

As primeiras décadas do século XXI foram um importante período em que uma conjunção de fatores possibilitou o acesso da população negra aos meios necessários para produzir seus filmes. Todas essas ações consolidaram o Cinema Negro Brasileiro (CNB) como um percurso que vem sendo trilhado nos principais movimentos de resistência ao sistema escravista e ao racismo antes e depois da assinatura da Lei Áurea (SOUZA, 2013).

O artigo *Mostras e Festivais – consolidando o Cinema Negro Brasileiro* é fruto de uma pesquisa que os autores desenvolveram em 2018. Cinco anos depois, buscamos atualizar os eventos específicos de cinema negro que ocorreram no Brasil. Temos consciência de que esse assunto não se esgota, mesmo porque em 2021 muitos eventos foram realizados com os recursos de políticas emergenciais como a Lei Aldir Blanc, após uma pausa imposta pela pandemia e descaso com a cultura no país.

Esperamos que apontar eventos específicos do Cinema Negro Brasileiro possa contribuir e ajudar a consolidar os debates acerca das práticas e conceitos do CNB. Obviamente, essa discussão é apenas um dos muitos caminhos interrompidos em 2016, a partir de todo o retrocesso que o Brasil vivenciou desde o golpe de Estado contra a Presidenta Dilma e posterior fechamento do Ministério da Cultura.

Essas trilhas e trajetórias viabilizam reflexões sobre a história da África e das condições socioeconômicas da população negra. Além disso, as perspectivas de mudanças, por meio do acesso às universidades e institutos federais, concretizadas pela política de cotas, colocaram no mercado um crescente número de profissionais que buscam em suas produções mostrar a complexa trama de experiências vividas pelos negros e negras brasileiros. Observa-se que grande parte das mostras de cinema negro, nos últimos anos, estiveram associadas às universidades federais em todas as regiões do país, refletindo as consequências do acesso da população negra aos espaços acadêmicos.

Concomitantemente a esse avanço nas políticas afirmativas, assistimos ao desenvolvimento das tecnologias digitais, que permitiram o acesso aos meios necessários para a produção cinematográfica.

A confluência desses fatores possibilita que negros e negras possam inserir-se no mercado cinematográfico e refletir sobre as suas vivências e a história da população negra em suas produções. Na contemporaneidade, o cinema produzido por negros e negras é marcado pelo desenvolvimento humano, criando e recriando mundos e possibilidades. Este fazer cinema se constitui também como oportunidade de constituição do indivíduo enquanto parte de um coletivo e de uma territorialidade que permite a recriação do mundo e a elaboração de um cinema engajado na luta por uma sociedade mais justa e igualitária. ■

*** EDILEUZA PENHA DE SOUZA
E MARCUS VINICIUS AZEVEDO**
MESQUITA SÃO PESQUISADORES
DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO,
PRODUTORES E REALIZADORES
CINEMATOGRÁFICOS. PAUTAM
SUAS PRODUÇÕES EM RETRATAR A
REALIDADE DA POPULAÇÃO NEGRA
EM SEUS DIVERSOS ASPECTOS COMO
GÊNERO, SEXUALIDADE E AFETO.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, JOEL ZITO. ONDE ESTÁ O NEGRO NA TV PÚBLICA BRASILEIRA. IN: ARAÚJO, JOEL ZITO (ORG.). *O NEGRO NA TV PÚBLICA*. BRASÍLIA: FCP, 2010.

BAMBA, MAHOMED. O CAMPO DISCURSIVO DOS MINI-DOCUMENTÁRIOS SOBRE A CONDIÇÃO DIASPÓRICA NO CINEMA BRASILEIRO. *A COR DAS LETRAS*, V. 12, N. 1, P. 57-77, 2011.

BULBUL, ZÓZIMO. *QUEM SOMOS*. CENTRO AFRO CARIOCA DE CINEMA. S.D. DISPONÍVEL EM: [HTTP://AFROCARIOCADECINEMA.ORG.BR/QUEM-SOMOS/](http://AFROCARIOCADECINEMA.ORG.BR/QUEM-SOMOS/).

EMBRAFILME. *FILME CULTURA: O NEGRO NO CINEMA BRASILEIRO*. RIO DE JANEIRO: Nº 40, ANO XV, AGO/OUT, 1992. DISPONÍVEL EM: [HTTP://REVISTA.CULTURA.GOV.BR/ITEM/FILME-CULTURA-N-40/](http://REVISTA.CULTURA.GOV.BR/ITEM/FILME-CULTURA-N-40/).

_____. *JORNAL DA TELA: 100 ANOS DA ABOLIÇÃO NOS 90 ANOS DO CINEMA*. RIO DE JANEIRO: Nº29, ANO VI, MAIO/JUN, 1998.

SODRÉ, MUNIZ. *CLAROS E ESCUROS: IDENTIDADE, POVO E MÍDIA NO BRASIL*. PETRÓPOLIS: VOZES, 1999.

SOUZA, EDILEUZA PENHA DE. CINEMA NEGRO – CONCEITO CORPORIFICADO PELA MILITÂNCIA. IN: SOUZA, EDILEUZA PENHA DE. *CINEMA NA PAINELA DE BARRO: MULHERES NEGRAS, NARRATIVAS DE AMOR, AFETO E IDENTIDADE*. BRASÍLIA, UNB, 2013.

SOUZA, GUSTAVO. POLÍTICAS CULTURAIS, VÍDEO DIGITAL E POLÍTICA DE REPRESENTAÇÃO: FATORES PARA O DESENVOLVIMENTO DO CINEMA DE PERIFERIA BRASILEIRO. *FRONTEIRAS-ESTUDOS MIDIÁTICOS*, V. 14, N. 2, P. 99-109, 2012.

STAM, ROBERT. *MULTICULTURALISMO TROPICAL: UMA HISTÓRIA COMPARATIVA DA RAÇA NA CULTURA E NO CINEMA BRASILEIROS*. TRAD. FERNANDO S. VUGMAN. SÃO PAULO: EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 2008.

NOTAS

1 O CINEASTA E ATOR ZÓZIMO BULBUL PRODUZIU E DIRIGIU FILMES E VÍDEOS DOCUMENTÁRIOS DE CURTA, MÉDIA E LONGA-METRAGEM, COMO ALMA NO OLHO (1973), ARTESANATO DO SAMBA (1974) (EM CO-DIREÇÃO COM VERA DE FIGUEIREDO), MÚSICOS BRASILEIROS EM PARIS (1976), DIA DE ALFORRIA...(?) (1981), ABOLIÇÃO (1988) E PEQUENA ÁFRICA (2001).

2 A DATA FOI INSTITUÍDA PELO MOVIMENTO SOCIAL NEGRO EM 1978, COMO DIA DA NACIONAL DA CONSCIÊNCIA NEGRA.

3 COMO DEMONSTRA PESQUISA REALIZADA PELA ANCINE - AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA: [HTTPS://OCA.ANCINE.GOV.BR/SITES/DEFAULT/FILES/REPOSITORIO/PDF/INFORME_DIVERSIDADE_2016.PDF](https://OCA.ANCINE.GOV.BR/SITES/DEFAULT/FILES/REPOSITORIO/PDF/INFORME_DIVERSIDADE_2016.PDF)

4 VER: ARAÚJO, JOEL ZITO (ORG.). O NEGRO NA TV PÚBLICA. BRASÍLIA: FCP, 2010. NESTA CARTA, ESCRITA EM 1953, O ATOR REIVINDICA MAIOR PARTICIPAÇÃO DE NEGROS NAS PRODUÇÕES, E SE CONFIGURA HOJE, COMO O PRIMEIRO MANIFESTO DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO.

5 CRIADO EM 1995 EM BELO HORIZONTE, O FAN É UM FESTIVAL DE ARTE NEGRA QUE OCORRE COM PERIODICIDADE BIENAL.

6 PARA ALÉM DOS EVENTOS E COMEMORAÇÕES, O TRICENTENÁRIO DE ZUMBI DOS PALMARES FOI UM MARCO PARA CONSTRUÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A POPULAÇÃO NEGRA. O MOVIMENTO SOCIAL NEGRO BRASILEIRO REUNIU EM BRASÍLIA 30 MIL PESSOAS PARA DENUNCIAR O PRECONCEITO, O RACISMO E A DISCRIMINAÇÃO RACIAL COMO DETERMINANTES DA AUSÊNCIA DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A POPULAÇÃO NEGRA.

7 O CACHOEIRADOC, OCORRE DESDE NOVEMBRO DE 2010 NA UFRB - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA EM PARCERIA COM O CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL.

8 O CINECLUBE É UM PROJETO DE PESQUISA E EXTENSÃO VINCULADO AO CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL DA UFRB, E CONTA COM APOIO FINANCEIRO DO GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA, POR MEIO DO FUNDO DE CULTURA - EDITAL SETORIAL DE AUDIOVISUAL 2016 DA FUNCEB, EM PARCERIA COM SECRETARIA DE CULTURA E SECRETARIA DA FAZENDA DO ESTADO.

9 DOUTOR EM CINEMA, ESTÉTICA DO AUDIOVISUAL E CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO PELA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (ECA-USP), MOHAMED BAMBA, NASCEU NA COSTA DO MARFIM E CONSTRUÍU TODA SUA CARREIRA ACADÊMICA NO BRASIL. BAMBA ERA PROFESSOR DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA.

10 CINEASTA E PRODUTORA AUDIOVISUAL. MESTRA EM CINEMA E NARRATIVAS SOCIAIS PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE, É COCRIADORA DA EGBÉ – MOSTRA DE CINEMA NEGRO DE SERGIPE.

11 A CINEASTA E ANTROPÓLOGA DRA. SHEILA S. WALKER, RATIFICA A DIÁSPORA AFRICANA EM TODO MUNDO E COMO OS POVOS AFRICANOS USARAM SEUS CONHECIMENTOS E TECNOLOGIAS AFRICANAS PARA A FORMAÇÃO DE NOVAS SOCIEDADES, A EXEMPLO DAS AMÉRICAS, TURQUIA, ÍNDIA E OUTRAS DIÁSPORAS.

12 DOUTOR EM CULTURA PELA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO - USP. PÓS-DOUTOR EM LINGÜÍSTICA PELO INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM IEL/UNICAMP. PROFESSOR ASSOCIADO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO (UFMT). ANTROPÓLOGO, CINEASTA. CRIADOR E CURADOR DA MOSTRA INTERNACIONAL DO CINEMA NEGRO.

13 É UMA INICIATIVA REALIZADA COMO TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – JORNALISMO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG), SOB ORIENTAÇÃO DO PROFESSOR ELTON ANTUNES. ELE CONSISTE EM NOVE REPORTAGENS PUBLICADAS NO ALMA PRETA, AGÊNCIA JORNALÍSTICA ESPECIALIZADA EM TEMÁTICA RACIAL: [HTTPS://PROJETOENQUADRO.WORDPRESS.COM/](https://projetoenquadro.wordpress.com/)

14 ATOR, BAILARINO, COREÓGRAFO E DIRETOR, ATUOU EM MAIS DE 40 FILMES, ENTRE CURTAS E LONGAS-METRAGENS. FOI DIRIGIDO POR IMPORTANTES NOMES DO CINEMA NACIONAL: NELSON XAVIER, RUY GUERRA, HECTOR BABENCO, HUGO CARVANA, ARNALDO JABOUR, CARLOS DIEGUES E NEVILLE DE ALMEIDA, DENTRE OUTROS.

15 NA SEQUÊNCIA, A MOSTRA DE DIRETORAS NEGRAS NO CINEMA BRASILEIRO OCORREU NO RIO DE JANEIRO E EM BELO HORIZONTE.

FILMOGRAFIA

NEGRUM3. DIREÇÃO: DIEGO PAULINO. SÃO PAULO: REPTILIA PRODUÇÕES, 2018. (22 MIN.)

ROSTOS FAMILIARES, LUGARES - UMA DIÁSPORA AFRICANA GLOBAL. DIREÇÃO: SHEILA WALKER. ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA: AFRODIÁSPORA, 2018. (32 MIN.)

Futuros



possíveis:

algumas impressões
sobre ações afirmativas
e o cinema negro

POR **GABRIEL MARTINS***



EU NUNCA PENSEI que editais públicos eram para mim. Essa era a mentalidade, algo que eu também ouvia nos idos de 2005, quando efetivamente comecei a estudar e fazer filmes. Morando em Contagem, estudando em Belo Horizonte e entendendo o que era cinema brasileiro, acessar um fundo público, sinônimo de burocracia, me parecia um processo distante. Era distante a ponto de sequer se manifestar em um desejo ou um movimento concreto de vida. Não era para mim, simplesmente.

Hoje, 18 anos depois, tento voltar àquele jovem um tanto desiludido – apesar de extremamente apaixonado e obcecado pela sétima arte – para entender que tipo de sentimento o afastava do dinheiro público. Em retrospecto, sinto que o meu pensamento ia além das burocracias – dizia mais sobre uma ideia de que o cinema em geral não era para mim. O cinema era uma arte da elite, feita pela elite, controlada pela elite. Eu não me sentia convidado por ela, apesar de saber, com todas as minhas forças, que ela fazia parte de mim. Me diziam, e eu acreditava, que, para ganhar um edital, era preciso conhecer uma ou outra pessoa e entrar em um jogo de cartas marcadas. Bom, eu não estava totalmente errado. Mas me vi corrigido pelo próprio acontecimento de ter sido selecionado por um bom roteiro, com boas ideias, com uma defesa apaixonada que, felizmente, levou a um projeto que amo muito – o curta *Dona Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides* – ser contemplado no edital estadual *Filme em Minas*, em 2009.

O cinema no qual me formei era, além de elitizado, racista. As pretas e os pretos estavam em triste minoria. Tínhamos tão pouca voz que, quando o tema era debatido, normalmente era destinado a uma sala alternativa, menor, fora do foco central. Um cinema racista na prática, com muita gente tentando modificar isso mas, ao longo do tempo, com menos resultados do que nós merecíamos.

O cinema no qual entrei como profissional viu a Ancine, o Ministério da Cultura, o Fundo Setorial do Audiovisual crescerem e evoluírem em suas práticas que, aos poucos, beneficiaram, de alguma forma, produtoras emergentes como a minha, a *Filmes de Plástico*. Políticas de arranjos regionais, de filmes de baixo orçamento, de núcleos criativos, de apoio para viagens a festivais nos permitiram vivenciar o cinema que, se lá atrás não parecia ter sido feito para nós, periféricos e negros, pôde ser acessado e nos possibilitar criar uma rede de contatos fundamental para a realização de nossas obras.

Todos esses elogios que faço não devem mascarar os desafios e os problemas que a luta da política pública traz. Contemplar a diversidade brasileira, as múltiplas realidades de produção e, junto a isso, navegar por mares tempestuosos da natureza política de um país que renova suas crises, é um desafio diário. De toda forma, ainda sinto ser importante enfatizar a força da política pública, principalmente para a criatividade do artista brasileiro. Falo isso, pois sinto nos últimos anos uma descrença (legítima, claro) que leva alguns a entenderem a indústria de capital privado como uma solução para os tempos de crise, os *streamings* e as grandes produtoras como um barco a resgatar “criativos” que talvez hoje compartilhem de maneira renovada a mesma desilusão que eu carregava no passado.

Se tem algo que a atual crise de gestão norte-americana, escancarada pelas greves do *Writers Guild* e *Screen Actors Guild*, aponta é que uma estrutura de poder que se distancia cada vez mais da base termina por se ancorar em um cinismo que é selvagem e bruto, adoecendo toda uma cadeia de produção. Eu, de cá, prefiro sintonizar em uma estrutura da qual efetivamente possamos fazer parte. A política pública, mesmo com todas suas aberrações, é – ou pode ser – do povo.

Tive duas experiências com políticas afirmativas do Ministério da Cultura, por meio do *Edital Curta Afirmativo* e, logo após, no *Longa Afirmativo*. Os fundos possibilitaram a realização do curta-metragem *Nada* e do longa-metragem *Marte Um*, que são, dentre os filmes que dirigi, os mais bem sucedidos em seus respectivos formatos. Queria muito dividir com quem está lendo o que significou para mim, num âmbito muito pessoal, ganhar esses editais especificamente. Lembro que senti, antes de tudo, a abertura dos editais como o marco de um novo momento para o cinema no qual talvez seria possível pensarmos raça e um projeto de cinema negro com mais seriedade e efetividade. Mas acho que, para além disso, esses editais acompanhavam também um movimento de mundo e de cinema no qual o ser negro parecia ter outro peso na sociedade. Fomos construindo debates e discussões, levantando pautas e o cinema foi vendo o seu corpo criativo tornar-se mais negro. Longe do ideal, mas temos muito mais pessoas negras efetivamente trabalhando com audiovisual. Nesse espírito de mudança, o *Nada* foi contemplado – tardiamente, como suplente – e eu me senti muito especial por fazer parte de um momento importante da política pública, uma conquista. Nessa emoção que fui fazer o filme.

O *Nada*, ironicamente, é um filme de uma menina que basicamente rejeita a sua oportunidade no sistema público, no caso, a faculdade. Eu sempre adorei isso, essa liberdade vinda dessa escolha da Bia, a protagonista nomeada em homenagem à minha mãe, que passa por um momento de crise existencial na chegada da vida adulta. O *Nada*, para mim, fala do negro em um lugar de desobediência, que não é heróico. Essa ideia sempre me trouxe uma sensação de inspiração, como se o meu filme quisesse me ensinar algo. A Bia ecoava o *Bartleby*, de Herman Melville, e, nesse gesto, nessa conversa, eu queria – talvez ali até um tanto inconscientemente – reivindicar

uma humanidade do personagem negro no cinema. Eu tentava pensar o que seria essa voz negra em mim. O que seria, de fato, um cinema negro? Eu ainda não tenho essa resposta, mas a pergunta me levou ao filme *Marte Um*.

Foi um grande privilégio poder realizar um longa-metragem com um orçamento que, ainda que baixo para o desafio, foi certamente um motor profissional para todo mundo envolvido. Eu me orgulho muito do *Marte Um* ser fruto desse edital com seus parceiros *Um dia com Jerusa* e *Cabeça de Nego*, os outros contemplados, que são filmes muito pessoais e que refletem dentro e fora da tela um gesto de muita sinceridade das equipes e dos elencos. Ver o resultado desses projetos e entender, como realizador, todo o processo do meu filme, alimenta a sensação de que hoje, mais do que nunca, precisamos fomentar movimentos artísticos que realmente consigam carregar integridade e autorialidade no processo, que consigam criar efetivamente uma dinâmica de ampliação de percepção crítica da memória do nosso país por meio da arte. São incentivos como esses que desafiam um certo status quo de mercado (ainda que, em muitos casos, comprometidos por suas regras) e possibilitam um cântico realmente plural, um cenário efetivamente diverso e filmes que nos provocam densos olhares para a vida.

Eu já falei em alguns debates que, quando ganhamos o edital para fazer o *Marte Um*, senti que eu queria fazer um filme que dissesse que as pessoas negras podem ser o que quiserem. Esse desejo não era ingênuo, sem olhar a realidade de ser negro em um país historicamente racista. Era um voto para quem é artista negro, principalmente para os do cinema. Eu sentia, e ainda sinto, o nosso cinema semeando o que pode ser para o nosso futuro. Quando o filme finalmente estreou, senti que ele foi recebido como uma possibilidade tal como o planeta vermelho era para o nosso protagonista Deivinho. Esse sentimento me car-

Quando ganhamos o edital para fazer o *Marte Um*, senti que queria fazer um filme que dissesse que as pessoas negras podem ser o que quiserem. Sentia o nosso cinema semeando o que pode ser para o nosso futuro.

rega de energia e eu sinto que aqueles personagens, cada um a seu modo, alimentam imaginários possíveis para uma existência negra cinematográfica. Essa existência vem com uma série de ciladas inerentes a um sistema viciado, que renova o seu racismo, machismo e elitismo e que se vê constantemente em crise. Eu, pessoalmente, não vejo nas crises o desespero, mas uma possibilidade de abrir caminhos para futuros possíveis. Um entendimento de que não há construção sem a destruição.

Eu sou um cineasta romântico e muito afetuoso, apesar de, às vezes, me achar também um ser humano niilista, até cínico, fazendo um esforço para esse sentimento não destruir o sonho de cinema do Gabriel lá de trás, criança,

que queria criar mundos imaginários. Com o tempo, porém, vou respeitando o vaivém de sentimentos, me entendendo como uma pessoa ainda em busca de si mesma. Nesse ponto, eu me vejo muito conectado com o cinema brasileiro, com as suas intempéries. Sinto que agora vem vindo mais oportunidades. O espírito de abertura para o que vem pela frente deixa-me ansioso, ainda que, por vezes, aflito. Li hoje, durante a escrita deste texto, números preocupantes sobre as bilheterias de filmes brasileiros no mercado de 2023. Há trabalho a fazer, muito, em várias frentes. O que o tempo me mostrou, entretanto, e sou muito grato por isso, é que é possível sim fazer parte do cinema. É necessário fazer parte do cinema e lutar por ele! Nesta caminhada, sou muito feliz. ■



***GABRIEL MARTINS** NASCEU EM BELO HORIZONTE E RADICOU-SE NA PERIFERIA DE CONTAGEM. GRADUOU-SE NA ESCOLA LIVRE DE CINEMA/ BH E EM COMUNICAÇÃO SOCIAL COM HABILITAÇÃO EM CINEMA E VÍDEO, EM 2010, NO CENTRO UNIVERSITÁRIO UNA. É SÓCIO FUNDADOR DA PRODUTORA FILMES DE PLÁSTICO, JUNTO A ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA, MAURÍLIO MARTINS E THIAGO MACÊDO CORREIA. DENTRE OS SEUS PRINCIPAIS TRABALHOS COMO DIRETOR ESTÃO OS CURTAS *RAPSÓDIA PARA O HOMEM NEGRO*, *NADA* E OS LONGAS-METRAGENS *NO CORAÇÃO DO MUNDO* (CODIRIGIDO POR MAURILIO MARTINS) E *MARÉ UM*, ESTE ÚLTIMO TENDO ALCANÇADO MAIS DE 100 MIL ESPECTADORES NO CINEMA E SENDO SELECIONADO PARA REPRESENTAR O BRASIL NA CORRIDA DO OSCAR 2023.



MARÉ UM

Por que cinema?



Relato sobre o encontro com o cinema e sobre as possibilidades criadas pela identificação de que era possível fazer parte dele

POR **JOELMA OLIVEIRA GONZAGA***

EU VENHO DE UMA FAMÍLIA de 14 irmãos, todos nascidos na Bahia, e de uma realidade muito pobre e dura. Na minha casa, como na maioria das casas dos moradores da favela de Pau da Lima, bairro de Salvador, não havia televisão. Por volta dos meus 8 ou 9 anos, minha irmã mais velha casou-se, foi morar numa casa próxima da minha e o marido dela comprou uma televisão usada. Foi ali que se deram meus primeiros contatos com o cinema – de uma forma muito estranha, pausada, rarefeita e, ao mesmo tempo, muito gostosa. Toda segunda-feira assistíamos ao Tela Quente, programa da Rede Globo que vinha depois da novela, por volta de 21h30.

Era nosso dia de assistir a filmes! Aos sábados, também tinha filme no Supercine, mas nosso pai estava em casa à noite e não nos deixava assistir. Para ele, se nossa casa não tinha televisão, então não tínhamos que ir na casa dos outros para assistir, mesmo que fosse na da nossa irmã. Durante o dia, estudávamos. Além do mais, mesmo se tivéssemos tempo para assistir TV durante o dia, não poderíamos porque existia uma cultura de deixar a TV desligada durante o dia para ela “durar mais tempo”. Então, segunda-feira era o nosso dia de assistir a filmes. Nós íamos à casa da nossa irmã escondidos.

Acontece que meu pai chegava do trabalho entre 23h e meia noite. Então, quase sempre só conseguíamos assistir até a penúltima parte do filme. Ele chegava sempre na última parte e era implacável: se nos pegasse lá ou nos batia ou ficávamos de castigo. Não podíamos arriscar. Dava a hora da chegada dele, corríamos para casa.

Para os meus irmãos, não saber o final dos filmes era uma tortura. Para mim, era um convite à minha imaginação. Na minha cabeça, os filmes poderiam ter qualquer final, eu inventava todos os tipos possíveis. Adorava. Era mágico.

Certa vez houve um acidente ou foi uma greve de ônibus, não lembro ao certo, e meu pai chegou em casa de madrugada. Assim, deu tempo de assistir ao filme de segunda-feira do começo ao fim: *Aliens, o resgate*. Para meus

irmãos foi o acontecimento do mês, do ano talvez. Para mim, uma frustração – foi muito sem graça assistir ao final de *Aliens* de imediato. Perdi toda aventura de criar o final na minha cabeça. Detestei.

Me dei conta, anos depois, que acertei os finais de vários filmes e, como boa leonina, preferia os que eu inventava.

Por volta dos meus 14 anos, fui morar com meus padrinhos. Eles tinham uma condição financeira um pouco melhor que a dos meus pais, o que significava ter uma TV usada que era dividida entre umas 10 pessoas. Sobrava para mim, às vezes, as madrugadas nos finais de semana. Em um sábado, a TV estava vaga à meia noite. Ao apagar as luzes da casa, corri para a sala e comecei a procurar filmes na programação.

Deparei-me com um amanhecer marcado por um tique-taque de relógios que me intrigou, seguido do despertar dolorido da personagem da atriz Harriet Andersson que padecia de câncer. O filme era *Gritos e sussurros*, de Ingmar Bergman. O rosto dela tomando toda tela da TV naquela expressão de dor me impactou de tal maneira que eu não conseguia me mover, não piscava, não cochilava, apesar de estar com sono. Um nó na garganta crescia a todo tempo. Era como se alguém meu estivesse doente também e eu tinha que estar perto, cuidando, presente, mesmo que sofrendo.

Tudo naquele filme ficou em mim por muitos anos. Foi a primeira vez que senti tanta dor num filme. Como era possível que o suspiro da morte de Agnes (Harriet Andersson) pudesse me angustiar tanto e por tanto tempo? Minha vontade era de acordar a casa inteira, queria conversar com alguém. Queria chorar com alguém. Como era possível que todos estivessem dormindo tranquilamente enquanto existia aquele tipo de dor no mundo. E como ela (eu achava que Ingmar Bergman era uma mulher) tinha conseguido colocar tanta dor naquele filme.

Eu via os filmes da Sessão da Tarde, Tela Quente, e sim, eles me emocionavam. Mas tudo ficava por ali, era um so-

frimento “bom”, passageiro. Não sentia como se pudesse ser a vida real. Como se pudesse ser minha vida. Não se estendia. Eu chorava com esses filmes, mas era como se a trilha sonora bonitinha me dissesse: olha, agora é hora de chorar. *Gritos e sussurros* foi o oposto disso: impactante e arrebatador. Era um filme que trazia dor, sufocamento, desconcerto. Me provocava a pensar na minha família, na minha vida. Me provocava a pensar na morte, no fim. E se minha mãe ficasse doente?

Sem contar que foi a primeira vez que assisti a um filme com tantas mulheres, e tudo era sobre elas: suas vidas, suas dores, suas alegrias. Tinha todo aquele vermelho, aqueles closes nos rostos, muitos silêncios em tela.

A partir desse filme, minha relação com o cinema mudou totalmente. Passei a procurar filmes que fossem diferentes, que me tirassem da órbita. Não era uma tarefa fácil, não existia televisão suficiente, não havia internet, não havia sequer locadoras de vídeos no meu bairro!

Foi com Ingmar Bergman que comecei a pensar em fazer cinema. Queria escrever e dirigir as histórias, mas não achava que era possível e nem tinha a menor perspectiva de como poderia ser, por isso, mantinha meu desejo em segredo.

Tanto a minha família quanto a de minha madrinha eram da cultura da novela, dos programas de auditório. Eu detestava todos. Achava um desperdício “gastar” a televisão com aquelas bobagens quando se podia gastar assistindo a filmes, descobrindo filmes. Ou, pelo menos, para ver esportes. Tentava, às vezes, assistir à novela, para estar perto, para fazer parte, mas não conseguia por muito tempo. As novelas, então, me ofendiam muito. Nunca tinha mulheres negras e, quando apareciam minimamente, elas eram as empregadas domésticas. Sem voz, sem vida, com falas circunscritas ao sim ou não. Passei anos tentando convencer todos a verem outras coisas. Nunca consegui. Me dei por vencida e segui sozinha na minha jornada em busca do cinema.



Lá pelos meus 17 anos assisti *Deus e o Diabo na terra do sol*. Foi quando um pouco de representação chegou até mim com força. A projeção do filme era precária, não lembro se era VHS ou U-Matic. Todos os presentes reclamavam. Já eu estava imersa, inundada, encantada com tudo daquele filme. Foi impactante saber que aquele filme foi feito ali na Bahia, pertinho de mim. Aquelas paisagens, aquelas pessoas, aquele sertão, apesar de todo sofrimento, era um mundo possível. Um povo possível. Diferente das novelas. Parecia vida real. Parecia com o que minha mãe contava da infância dela. E que coisa linda aquela correria de Manuel e Rosa pelo sertão que um dia poderia virar mar.

Ali nasceu a convicção de que eu podia fazer cinema. E a certeza de que iria.

Deus e o Diabo me trouxe uma inquietação das mais importantes da minha história com o cinema: onde estava a negritude e a América Latina nos filmes? Me fez perceber que todas as minhas referências cinematográficas eram masculinas e brancas: Ingmar Bergman, Martin Scorsese, Federico Fellini, dentre outros. Perceber isso me fez buscar referências africanas e latinas. Foi quando conheci o cinema de Ousmane Sembène, Tomás Gutierrez Alea, Zóximo Bulbul. Foi quando eu comecei a empoderar meu olhar e buscar o diverso, o cinema não europeu, um cinema que fosse negro, indígena e feminino.

Foi o cinema que me formou enquanto pessoa. Me trouxe criticidade acerca do meu mundo e do que eu esperava dele – o que ele era e como poderia ou deveria ser.

Já adulta e um pouco antes de me inserir no mercado de cinema, buscando referências de mulheres negras diretoras, e agora tendo o mundo da internet à mão, fui introjetada à vida da cineasta cubana Sara Gómez através de uma foto que me deixou hipnotizada.

Ela do alto dos seus 30 e poucos anos, preta e de cabelo *black power*, atrás de uma câmera. Ela era a diretora. Ela escrevia os próprios filmes. E ela se parecia comigo.

Mergulhei fundo na história de vida dela. Viajei a Cuba, vi seus filmes, conheci sua família. Sara me trouxe a consciência de que sou e sempre fui feminista. Foi uma cineasta à frente do seu tempo. Engajada, humanista e ativista incansável. Uma mulher que peitou o machismo do audiovisual cubano e que levava seus filhos para o Set de filmagem, porque sim, ela poderia ser diretora de cinema e mãe. E não iria abrir mão disso. Uma força da natureza que foi embora cedo demais, aos 32 anos, e sua história, como de tantas outras mulheres negras, foi silenciada, invisibilizada. Fazer um filme sobre ela se tornou mais do que um compromisso assumido comigo mesma, tornou-se um objetivo de vida.

Todo esse relato foi para responder a pergunta que dá nome ao texto, e que me foi feita tempos atrás por uma pesquisadora: por que cinema?

O cinema moldou e libertou minha imaginação, me acolheu num cenário de vida difícil, sempre me levando além das fronteiras do que era permitido. Foi o cinema que me formou enquanto pessoa. Me trouxe criticidade acerca do meu mundo e do que eu esperava dele – o que ele era e como poderia ou deveria ser. O cinema me permitiu sonhar. O que não era possível na vida real, eu vivia através do cinema. O cinema me trouxe alento, beleza e inspiração.

Nenhuma outra linguagem me emociona tanto. Me completa tanto. Por tudo isso, o cinema é minha religião, minha escolha. Não consigo lembrar da minha vida sem o amor pelo cinema. Não consigo pensar numa existência possível sem meu amor pelo cinema. ■

* **JOELMA OLIVEIRA GONZAGA** É SECRETÁRIA DO AUDIOVISUAL DO MINISTÉRIO DA CULTURA (2023). ELA É DE SALVADOR (BA) E HÁ MAIS DE UMA DÉCADA CONSTRÓI UMA SÓLIDA CARREIRA COMO PRODUTORA EXECUTIVA E CRIATIVA, COM FILMES PREMIADOS E EXIBIDOS NOS PRINCIPAIS FESTIVAIS DO MUNDO — COMO CANNES, LOCARNO E FESTIVAL DO RIO. ESTEVE À FRENTE DE IMPORTANTES PRODUÇÕES NACIONAIS, COMO *AMARELO – É TUDO PRA ONTEM*, *BREVES MIRAGENS DE SOL*, *DOCTOR GAMA*, *O ENIGMA DA ENERGIA ESCURA* E O LONGA-METRAGEM FICCIONAL *REGRA 34*. É MEMBRA DO CONSELHO FUNDADOR DA UNIÃO NACIONAL DE PRODUTORES EXECUTIVOS. E ATUOU, AINDA, EM INICIATIVAS DE FORMAÇÃO COMO O PROGRAMA NICHU EXECUTIVA, VOLTADO À FORMAÇÃO DE PRODUTORAS-EXECUTIVAS NEGRAS PARA O AUDIOVISUAL.

De qual cinema negro precisamos?

POR **NOEL DOS SANTOS CARVALHO***

TEXTO SELECIONADO NO EDITAL FILME CULTURA EDIÇÃO 64

O termo “negro” é, para Stuart Hall¹, um índice de “contestação estratégica” que desloca o essencialismo da expressão “cultura negra” e amplia as possibilidades de criação e imaginação.

A partir do texto *Que “negro” é esse na cultura negra?*, de Hall, proponho premissas para uma crítica do cinema negro brasileiro.



DOUTOR GAMA

UMA HISTÓRIA DO CINEMA NEGRO?

A HISTÓRIA DO CINEMA NEGRO é um processo em curso feito por críticos, acadêmicos e cineastas. Ela embute uma crítica à História do cinema que, como bem colocou o pesquisador Fernão Ramos, tem o potencial de questionar a visão homogênea da identidade e introduzir contradições dinâmicas que desafiam visões universais abstratas sobre o país e a sua cultura (RAMOS, 2022).

Abaixo apresento algumas evidências pontuais para engajar, ou provocar, os pesquisadores na proposição de uma História para o cinema negro².

No início foi a chanchada. Ela nos deu José Rodrigues Cajado Filho, o primeiro cineasta negro de que temos registro. Negro e homossexual, Cajado foi vítima do preconceito, segundo relatou seu amigo e parceiro de trabalhos, o diretor Carlos Manga. Versátil e talentoso, Cajado trabalhou³ em mais de 50 filmes como diretor de arte, cenógrafo, roteirista, argumentista, assistente de direção e diretor de elenco⁴.

Iniciou carreira no teatro fazendo cenografia para a Companhia Teatral Dulcina-Odilon. Fez decoração para bailes de carnaval dos clubes tradicionais da cidade do Rio de Janeiro. Em 1943 foi levado pelo produtor e diretor de arte Murilo Lopes para trabalhar na companhia Atlântida Cinematográfica⁵.

Escreveu e dirigiu cinco longas-metragens: *Estou aí?* (1949), *Todos por um!* (1950), *O falso detetive* (1951), *E o espetáculo continua* (1958) e *Aí vem alegria* (1959). O jornalista e pesquisador João Carlos Rodrigues sugeriu a hipótese de que a análise dos argumentos e roteiros escritos por Cajado poderia revelar a sua preocupação com os temas caros aos negros, ainda que de forma subliminar.

A presença de atores e diretores negros na chanchada foi minoritária, mas a sua moldura cultural foi negra. Os argumentos dos filmes remetiam ao carnaval, ao samba, à batucada e a outras manifestações populares. A cultura e a presença negra estão nos dançarinos, entre os músicos, na trilha sonora, na cenografia, no figurino e nos enredos. Entre os atores destacaram-se Grande Otelo, Vera Regina, Blecaute, Colé, Chocolate e Dercy Gonçalves.

Na outra ponta do campo cinematográfico, os artistas identificados com as estruturas políticas do nacional-populismo produziram filmes que servem de base para pontuar uma História do cinema negro.

É paradigmático, nesse sentido, o filme *Também somos irmãos* (1949), dirigido por José Carlos Burle e escrito por Alinor Azevedo. Foi protagonizado pelos atores do Teatro Experimental do Negro (TEN): Ruth de Souza, Aguinaldo Camargo e Marina Gonçalves. E contou com a atuação memorável de Grande Otelo. A história aborda o racismo em um contexto político de plena vigência da ideologia da democracia racial.

CINEMA NOVO, CINEMA NEGRO

NOS ANOS 1960, o impacto das lutas de descolonização no continente africano e pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos da América colocou a problemática da cultura e do cinema negros na ordem do dia na imprensa, na mídia e na política.

Os primeiros filmes do cinema novo puseram o negro no centro da cena. O manifesto escrito por David Neves em 1965, intitulado *O cinema de assunto e autor negros no Brasil*, advogou o nascimento de uma “modesta fenomenologia” do cinema negro brasileiro, a partir de cinco filmes: *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, *Ganga Zumba* (1964), de Cacá Diegues, *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, *Esse mundo é meu* (1964), de Sérgio Ricardo, e *Integração racial* (1964), de Paulo Cesar Saraceni (CARVALHO, 2006, p. 311).

O golpe militar em 1964 barrou o projeto de um cinema popular e revolucionário. A cultura e a história do negro praticamente saíram da cena cinemanovista. Mas voltaram a ser tematizadas nos anos seguintes por muitos e variados realizadores. Dois representantes do cinema novo se destacam: Cacá Diegues e Nelson Pereira dos Santos.

Diegues realizou *Joanna Francesa* (1973), *Xica da Silva* (1976) e *Quilombo* (1984). Neles, os personagens negros e femininos propalam os valores decadentes da sociedade brasileira. Nelson Pereira dos Santos adaptou as histórias de Jorge Amado em *Tenda dos milagres* (1977) e *Jubiabá* (1987), retomando a busca por um cinema popular e antirracista que marcou sua carreira desde os anos de 1950.

Dos anos 1970 em diante, o cinema negro ganhou densidade a partir dos filmes, da crítica e das formulações dos intelectuais dos movimentos negros que tomaram os filmes como meio de combate ao racismo⁶.

No período, alguns cineastas negros realizaram os seus primeiros filmes. Entre eles Odilon Lopes (*Um é pouco*,

Outro marco dessa perspectiva foram os filmes *Rio 40 Graus* (1955) e *Rio, zona norte* (1957). Ambos realizados por Nelson Pereira dos Santos, abordam a vida da população negra e habitante das favelas da cidade do Rio de Janeiro. *Rio, zona norte* foi mais longe na representação racial e avançou por um território ainda hoje pouco explorado. Ele conta a história do compositor de sambas Espírito da Luz (Grande Otelo), personagem baseado na vida do sambista Zé Keti. Ele sofre um acidente e, agônico, rememora a sua trajetória.

O pulo do gato está no fato da história ser narrada a partir da subjetividade de um homem negro. A identificação entre o narrador em terceira pessoa e o narrador em *flashback* aponta para a sutura que o filme busca fazer entre a identidade pequeno-burguesa e branca do realizador e a popular e negra do compositor.

No mesmo período outro artista negro realizou o seu filme de longa-metragem. Em 1958 Haroldo Costa escreveu e dirigiu *Pista de grama*, cuja história gira em torno do elitizado mundo do turfe. Haroldo é um artista e intelectual influente na cultura negra e popular, publicou livros sobre o samba e lideranças negras. Nos anos de 1950 atuou no Teatro Experimental do Negro (TEN) e foi o primeiro ator a encenar a peça *Orfeu da Conceição*. Embora *Pista de grama* tenha sido sua única incursão como diretor e roteirista de cinema, Haroldo dirigiu espetáculos musicais e programas para a televisão.



FOTO: DIVULGAÇÃO

O DIRETOR JEFERSON DE OLIVEIRA DURANTE AS GRAVAÇÕES DE *M8: QUANDO A MORTE SOCORRE A VIDA*

No final da década de 1990, dois manifestos reivindicaram a fundação do cinema negro brasileiro: o Dogma Feijoada e o Manifesto do Recife

dois é bom, 1970), Valdir Onofre (*As aventuras amorosas de um padeiro*, 1976), Antonio Pitanga (*Na boca do mundo*, 1978), Quim Negro (*Um crioulo brasileiro*, 1979), Afrânio Vital (*Os noivos*, 1979, *Estranho jogo do sexo*, 1983, *A longa noite do prazer*, 1983), Agenor Alves (*Tráfico de fêmeas*, 1979, *Prisioneiras da ilha do diabo*, 1980, *Noites de orgia*, 1980), Zózimo Bulbul (*Alma no olho*, 1973, *Abolição*, 1988) e Adélia Sampaio (*Denúncia vazia*, 1979, *Amor maldito*, 1984, *Fugindo do passado*, 1987).

Os cineastas e filmes citados acima têm características próprias. Simplificando bastante, identifico dois grupos: 1) o que esteve estruturalmente vinculado ao Cinema Novo (Zózimo Bulbul, Valdir Onofre, Antônio Pitanga e Quim Negro); e 2) o que gravitou em torno de um cinema comercial (Agenor Alves, Afrânio Vital, Adélia Sampaio e Odilon Lopes). Nos dois casos houve a busca pelo cinema popular, com incursões pela pornochanchada, inclusive.

Destaco o ativismo de Zózimo Bulbul nos movimentos socialista e negro. Nos anos 1970, ele realizou documentários de curta-metragem alinhados com as posições do movimento negro e da esquerda socialista. Os filmes *Alma no olho* (1973), *Artesanato do samba* (codireção com Vera de Figueiredo, 1974) e *Dia de alforria...?* (1980) são documentos da experiência histórica do trabalhador negro.

Em 1988, Zózimo finalizou o documentário *Abolição* (1988), que critica os 100 anos seguintes após a abolição da escravidão. Nos anos 2000, com mais de 60 anos, produziu vídeos documentários e iniciou a carreira bem-sucedida de produtor e agitador cultural. Em 2007, aos 70 anos, criou o Centro Afro Carioca de Cinema, que se tornou um dos principais fóruns de apresentação do cinema negro no Brasil. Porventura, na América Latina.

No final da década de 1990, dois manifestos reivindicaram a fundação do cinema negro brasileiro: o Dogma Feijoadado e o Manifesto do Recife. O primeiro

surgiu em 1999 na cidade de São Paulo. Foi protagonizado por realizadores de curtas-metragens e propôs sete mandamentos para o cinema negro brasileiro: 1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) o protagonista deve ser negro; 3) a temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) o filme tem que ter um cronograma exequível; 5) personagens estereotipados, negros ou não, estão proibidos; 6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; 7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados.

Já o Manifesto do Recife foi lançado no Festival de Cinema de Recife em 2001, com uma pauta política explícita. Sua tese central foi a de que as representações do Brasil no audiovisual eram deformadas e estereotipadas, devido à ausência de negros nas funções de poder e decisão das empresas de comunicação públicas e privadas. Segundo o cineasta e idealizador do movimento, Joel Zito Araújo, elas negavam o Brasil. O manifesto propôs que as empresas de comunicação adotassem políticas de ações afirmativas para assegurar a presença dos grupos sub-representados e interromper o ciclo de exclusão dos negros e a alienação das imagens do país.

Os dois manifestos deram publicidade para a necessidade de políticas de inclusão do negro no cinema. No plano cultural, reivindicaram novas representações da identidade étnico-racial no cinema e posições e oportunidades de trabalho abertas no campo cinematográfico.

Nos anos seguintes, os membros dos dois grupos realizaram filmes de curta e longa-metragem, ficcionais e documentários. As premiações em festivais e mostras irradiaram as propostas dos dois manifestos.

As realizadoras negras feministas ingressaram na direção, produção e crítica audiovisual. Impulsionadas por um ativismo que combina ação política e reflexão teórica, elas inovaram em pelo menos duas frentes: na reflexão crítica sobre a representação das mulheres negras no audiovisual e na produção de conteúdos.

O RENASCIMENTO CULTURAL NEGRO

Nos últimos anos, o país viveu um renascimento intelectual no campo da cultura negra. As periferias e favelas dos grandes centros tornaram-se usinas de estilos de música, artes plásticas, gírias, literaturas, moda etc. Criaram uma estética própria e inovadora com desdobramentos econômicos para as comunidades periféricas.

A expansão do sistema universitário nos níveis de graduação e pós-graduação e as ações para a inclusão de negros e jovens das classes populares na universidade catalisaram essas transformações. Os números não são modestos: entre 2002 e 2013 os cursos de graduação saltaram de 2.047 para 4.867. As matrículas na pós-graduação foram de 48.925 para 203.717: um crescimento de 316%. Uma nova classe de profissionais⁷, intelectuais, acadêmicos e artistas oriunda dos grupos sociais menos abastados se formou nas principais instituições universitárias públicas e privadas. No campo cinematográfico, as ações afirmativas contribuíram para o crescimento do número de jovens realizadores. A conscientização e a luta contra o racismo crescente, somada à valorização da identidade negra por uma classe média interessada em se ver retratada, também explicam a crescente demanda por representações étnicas.

Por fim, destaco a disseminação e o reconhecimento da história e da cultura negras pelos movimentos negros. Estes renovaram suas agendas, articulando-se com outros movimentos sociais, como moradia, feministas, LGBTQIA+ etc. Os realizadores, pesquisadores e artistas, por sua vez, procuraram tratar a interseccionalidade das novas temáticas e identidades.

CINEMA NEGRO, POPULAR E POLÍTICO

Retomando nossa formulação inicial, reiteramos que a História do cinema negro pode ser uma forma de crítica do cinema brasileiro. Especialmente se for capaz de deslocar a História do cinema da ideologia do Estado nacional⁸.

Para tanto, é preciso criticar o essencialismo racial, cultural e histórico das explicações nativas reprodutoras dos mitos nacionais. Não é o caso de se opor à nação, mas fazer a crítica das suas estruturas de poder e de reprodução das desigualdades, comumente assentadas em explicações naturalizadas. Tampouco apegar-se a formulações identitárias ancestrais, imutáveis e trans-históricas mal disfarçadas de cosmopolitas. As identidades são fundamentalmente fluidas, conjunturais, contrastivas, situacionais e políticas. O antídoto contra a reificação é a abertura para a imaginação e a invenção de novas formas de produzir a história e a cultura.

Stuart Hall chama atenção para a característica dinâmica e inovadora da cultura negra quando afirma que:

A apropriação, cooptação e rearticulação seletivas de ideologias, culturas e instituições europeias, junto a um patrimônio africano — cito novamente Cornel West —, conduziram a inovações linguísticas na estilização retórica do corpo, a formas de ocupar um espaço social alheio, a expressões potencializadas, a estilos de cabelo, a posturas, gingados e maneiras de falar, bem como a meios de constituir e sustentar o companheirismo e a comunidade. (HALL, 2003, p. 343).

Enfim, as culturas popular e negra resultam do mesmo solo. Elas são manifestações das experiências dos grupos subalternizados que lutam para emergir e se tornarem hegemônicos. Expressam, portanto, contradições e disputas pela produção e representação do mundo social. O cinema negro que emerge dessas contradições, disputas e lutas por hegemonia é necessariamente político e popular. ■



FILHAS DO VENTO

NOTAS

1 AUTOR FUNDAMENTAL PARA PENSAR A POLÍTICA E A CULTURA NAS COMUNIDADES NEGRAS DA DIÁSPORA.

2 SOBRE A HISTÓRIA DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO VALE CONSULTAR A COLETÂNEA: CARVALHO, NOEL DOS SANTOS (ORG). CINEMA NEGRO BRASILEIRO. SÃO PAULO: PAPIRUS, 2022.

3 A DESCRIÇÃO ESTÁ NO EXCELENTE LIVRO DO CRÍTICO E ESCRITOR SÉRGIO AUGUSTO SOBRE A CHANCHADA. VER AUGUSTO, SÉRGIO. ESTE MUNDO É UM PANDEIRO. SÃO PAULO: COMPANHIA DAS LETRAS, 1989.

4 TRABALHAR EM MUITAS FUNÇÕES - ALGUMAS IMPROVISADAS - FOI PRÁTICA COMUM NA ATLÂNTIDA E EM GRANDE PARTE DA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA. CAJADO DESTACA-SE PELA QUALIDADE DOS TRABALHOS REALIZADOS, ESPECIALMENTE COMO ROTEIRISTA E CENÓGRAFO.

5 AS INFORMAÇÕES BIOGRÁFICAS SOBRE CAJADO FILHO SÃO ESCASSAS. AS QUE APRESENTO AQUI FORAM OBTIDAS NA REVISTA TELA ILUSTRADA, ANO I, Nº 11, OUTUBRO DE 1962, P. 21. VER TAMBÉM O VERBETE SOBRE O ARTISTA EM RAMOS, FERNÃO; MIRANDA, LUIZ FELIPE (ORG.) ENCICLOPÉDIA DO CINEMA BRASILEIRO. SÃO PAULO: SENAC, 2000.

6 VER OS ARTIGOS DE BEATRIZ NASCIMENTO EM QUE ELA ABORDA O CINEMA E A MÍDIA EM: NASCIMENTO, BEATRIZ. O NEGRO VISTO POR ELE MESMO: ENSAIOS, ENTREVISTAS E PROSA. ORG. ALEX RATTS. SÃO PAULO: UBU, 2022.

7 A DEMOCRATIZAÇÃO E EXPANSÃO DA EDUCAÇÃO SUPERIOR NO PAÍS 2003 - 2024 <HTTP://PORTAL.MEC.GOV.BR/INDEX.PHP?OPTION=COM_

DOCMAN&VIEW=DOWNLOAD&ALIAS =16762-BALANCO-SOCIAL-SESU-2003-2014&ITEMID=30192>

8 JEAN-CLAUDE BERNARDET FAZ UMA SÉRIE DE APONTAMENTOS SOBRE A FRAGILIDADE DAS HISTÓRIAS DO CINEMA BRASILEIRO E SUAS CORRESPONDÊNCIAS COM O IDEÁRIO NACIONALISTA. VER BERNARDET, JEAN-CLAUDE. HISTORIOGRAFIA CLÁSSICA DO CINEMA BRASILEIRO. SÃO PAULO: ANNABLUME, 1995.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, NOEL DOS SANTOS. *CINEMA E REPRESENTAÇÃO RACIAL: O CINEMA NEGRO DE ZÓZIMO BULBUL*. TESE (DOUTORADO EM SOCIOLOGIA) - FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. SÃO PAULO, 2006.

HALL, STUART. QUE “NEGRO” É ESSE NA CULTURA NEGRA? IN: _____. *DA DIÁSPORA: IDENTIDADES E MEDIAÇÕES CULTURAIS*. ORG. LIV SOVIK. BELO HORIZONTE: UFMG, 2003.

RAMOS, FERNÃO. CINEMA NEGRO BRASILEIRO: REFLEXÕES SOBRE A PRESENÇA DE AFRODESCENDENTES E DO RACISMO NO CINEMA NACIONAL. *A TERRA É REDONDA*, 13 DE DEZEMBRO DE 2022. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://ATERRAEREDONDA.COM.BR/CINEMA-NEGRO-BRASILEIRO/](https://ATERRAEREDONDA.COM.BR/CINEMA-NEGRO-BRASILEIRO/).

RODRIGUES, JOÃO CARLOS. *O NEGRO BRASILEIRO E O CINEMA*. RIO DE JANEIRO: PALLAS, 2001.

***NOEL DOS SANTOS CARVALHO** É SOCIOLOGO E PROFESSOR DE CINEMA NO INSTITUTO DE ARTES DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP. ORGANIZOU O LIVRO *CINEMA NEGRO BRASILEIRO*, PAPIRUS EDITORIAL, 2022.

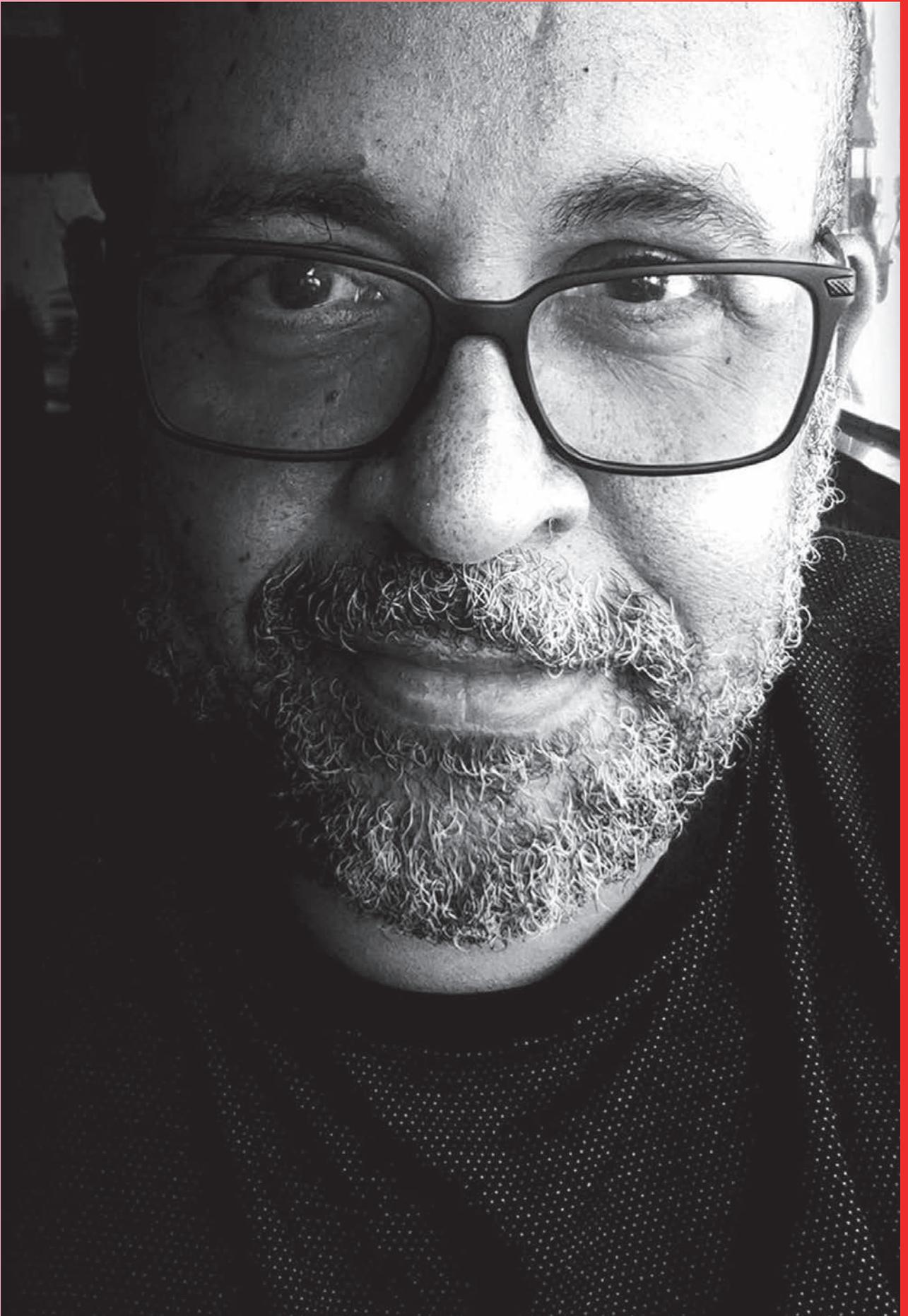
Narrativas negras:

Reflexões sobre os desafios
e as oportunidades na construção
de narrativas e no desenvolvimento
de personagens negros no audiovisual

POR **DEBORAH MONTEIRO** E **RAFAEL LEAL**

TEXTO SELECIONADO NO EDITAL FILME CULTURA EDIÇÃO 64

as visões de
representatividade
e diversidade de
Marton Olympio



MARTON OLYMPIO é um dos cineastas negros que tem movimentado o cinema e a televisão, trazendo novas vozes e narrativas, imprescindíveis para a garantia de uma diversidade efetiva, dinâmica e democrática no audiovisual brasileiro. Diretor e roteirista, escreveu os filmes *Sequestro Relâmpago* (2018) e *Alemão 2* (2021), as séries *Cidade dos Homens* (2018), *As Canalhas* (2014), *Santo Forte* (2015), *Prata da Casa* (2016), *Natalia* (2011) e criou a série *Anderson “Spider” Silva* (2023). Além disso, Marton foi o primeiro coordenador do Narrativas Negras (Paramount) e é tutor de iniciativas ligadas à formação de talentos negros, como a *Festa Literária das Periferias* (Flup), o *Colaboratório*, o *Netflix Segundo Ato* e a *Roda de Escreveção*. Como diretor, se destacam a série *A Dona da Banca* e o curta-metragem *Mergulho*, que participou de diversos festivais em quatro continentes e foi escolhido melhor filme no *Festival Aruanda* (PB) e na *Mostra Livre de Cinema* (SP).

Na entrevista, o cineasta conta sobre sua trajetória profissional, apresenta reflexões que vão desde a invisibilidade de importantes cineastas negros do passado até o surgimento de autoras e autores negros na atualidade e, além disso, propõe ações transformadoras por um cinema que contemple as tantas realidades do nosso país.

FILMECULTURA O cinema é uma arte de difícil acesso às classes populares. Como foi que o cinema surgiu na sua vida “enquanto sonho a ser realizado”?

MARTON OLYMPIO O cinema entrou na minha vida de uma forma muito natural, porque, na época, havia um cinema brasileiro voltado para a juventude, com os filmes de Os Trapalhões (1978-1990) ou *Costinha, e o King Mong* (1977). Mas, verdadeiramente enquanto sonho a ser realizado, foi a partir de produções americanas como *Caçadores da Arca Perdida* (1981) e *Guerra nas Estrelas* (1977). Eu devia ter 10 ou 12 anos e lembro que, ao ver a primeira aparição de Indiana Jones na tela, mesmo não sabendo exatamente como, queria fazer parte daquilo. Comecei a escrever aos 14 anos, com crônicas e contos, mas ainda não me imaginava como roteirista. Me fascinava muito não só o universo da cena, mas criar histórias, contar histórias. Ao mesmo tempo, a gente lá em casa frequentava alguns cineclubes. Minha mãe gostava muito do Cine Paissandu, e lá passavam muitos filmes de arte, então eu cresci vendo *Dersu Uzala* (1975), de Akira Kurosawa e também blockbusters. Ter tido acesso a esses dois lados – cinema de aventura e autoral – foi muito marcante. Eu não lembro se foi o *Indiana* ou *Guerra nas Estrelas*, mas, em um desses dois, fiquei no cinema assistindo ao filme várias vezes. Quase tomei uma coça quando cheguei em casa, porque eu sumi e só cheguei à noite. Não posso deixar de citar também alguns filmes italianos, como a série *Trinity* (1970-1971), com Terence Hill e Bud Spencer, aquele “faroeste espaguete” com humor, que também fez parte da minha infância cinematográfica, do que moldou o que sou hoje.

FC Quais os obstáculos que você enfrentou para ingressar nesse mercado? Eles estão ligados às condições sociais do negro em alguma medida?

MO O primeiro obstáculo é que eu não comecei a carreira escrevendo para cinema. Isso tem a ver com ter vindo de uma classe social de pessoas que precisam pensar em se sustentar, antes de qualquer coisa, e começam por profissões mais acessíveis. Eu era redator publicitário, trabalhei em algumas agências. Comecei relativamente tarde a escrever roteiros para filmes, com 28 anos. Antes disso, eu escrevia apenas roteiros institucionais, fazia vídeos, comerciais e propaganda política. Eram espaços nos quais eu podia treinar a linguagem. Eu criava dramaturgia em cima dos temas e produtos, o que se tornou um diferencial. As pessoas queriam os meus roteiros porque eram diferentes, eram fora da caixa para esse meio corporativo. É importante frisar que eu carregava uma educação de base muito boa, estudei em bons colégios. Então, eu tinha um pouco dos dois mundos, apesar de ter nascido no subúrbio, tive uma educação de classe média e alguns contatos desse universo me ajudaram. Sei que muitas das barreiras enfrentadas por novas autoras e autores negros estão ligadas à condição social, principalmente por causa da rede de relacionamentos, porque cinema no Brasil é profissão de elite, de gente rica. Muito sobrenome no mercado, muito filho de alguém. E isso, com certeza, não é algo que faça parte da vida da maioria das pessoas negras no Brasil.

FC Existe hoje uma procura muito grande por narrativas negras no Brasil e, em decorrência disso, uma série de laboratórios voltados para talentos negros e periféricos, como a Flup. Como você avalia esses programas e quais são os principais desafios encontrados por esses talentos no mercado audiovisual?

MO Para mim, iniciativas como a Flup – Feira Literária das Periferias, e outras que estão surgindo, com laboratórios, mesas, debates, são essenciais. Por muito tempo, os espaços têm sido ocupados por pessoas que não têm propriedade para falar sobre certos assuntos, o que gera trabalhos falsos, fora da medida, caricatos. Ter, nesses espaços, novos profissionais sendo formados e trazendo

uma narrativa mais diversa, é necessário. Senão acabamos copiando um modelo de um drama branco e classe média, que está se esgotando. São narrativas repetitivas e quando as mesmas pessoas tentam criar algo novo, esbarram em estereótipos. Por exemplo, o cinema reflete o subúrbio como um lugar de fim ou de começo, ele nunca representa uma realidade; ou o protagonista está querendo sair do subúrbio ou perdeu tudo e foi parar no subúrbio. As novas autorias negras estão trazendo histórias inteiras passadas no subúrbio, histórias em que o subúrbio se basta como universo. Isso é muito difícil para pessoas que não moram lá. Está vindo uma galera muito boa dos laboratórios. O que acho que falta nessas pessoas é um pouco de educação de base e a certeza de que elas podem ocupar todos os espaços. Tem a ver com autoestima e com uma série de outros processos sociais. Com essas iniciativas de inserção, acredito que, daqui a uns anos, a gente vai poder ter uma pluralidade interessante, um mercado mais diverso, com mais cara de Brasil.

FC Do ponto de vista estético, reconhecendo os fatores políticos envolvidos, quais são hoje os principais desafios para roteiristas negras e negros ingressantes no cinema brasileiro?

MO Acho que são fatores diversos, como habituar a plateia que está muito acostumada a ver apenas heróis brancos, o galã branco, a mocinha branca. Isso é um desafio. Apostar nos atores negros, e temos ótimos atores negros. Tem outro grande desafio, que inclui não apenas criar um personagem negro, mas construir todo um universo em volta dele que marque que ele não poderia ser outra coisa senão negro. Existe o desafio não só de narrativa, mas de saber que a construção dos personagens terá que ser muito firme e profunda, para que essas raízes não possam ser mudadas com uma canetada – ou continuaremos vendo Bahias retratadas todas brancas. É o desafio de construir personagens que sejam sólidos dentro de sua verdade.

FC Em termos estruturais e narrativos, quais as diferenças entre criar uma narrativa branca ou uma narrativa negra no contexto brasileiro?

MO Não sei se existem muitas diferenças entre narrativa branca e negra. Acho que há um espaço a ser ocupado porque, muitas vezes, a narrativa é distorcida por um olhar que não é próprio do local. Estruturalmente falando, estabeleço um paralelo com a questão da religião, porque as europeias se baseiam muito na culpa, ao passo que as de matriz africana trabalham a ideia de responsabilidade, valores diferentes que influenciam a escrita. Em termos narrativos, o que acontece é que, às vezes, você escreve uma cena e a pessoa que está dirigindo, por ser branca, não tem muita noção do que se passa naquele mundo negro e constrói uma cenografia que distorce o contexto. Um olhar branco pode acabar carregando demais nas tintas da pobreza, por exemplo, ou da violência ou da sexualidade, por estar preso a estereótipos coloniais. Eu acho que esse é o pior problema. Eu brinco dizendo que há um fetiche branco em ver o negro mais miserável do que realmente é.

O cinema reflete o subúrbio como um lugar de fim ou de começo, ele nunca representa uma realidade; ou o protagonista está querendo sair do subúrbio ou perdeu tudo e foi parar no subúrbio. As novas autorias negras estão trazendo histórias inteiras passadas no subúrbio, histórias em que o subúrbio se basta como universo.

FC No mesmo sentido, quais os principais desafios para os canais e roteiristas antigos, maioria brancos, que, agora, propõem-se a incorporar personagens e narrativas negras?

MO O principal desafio para esses roteiristas é estarem atentos para ouvir o outro. Não falo só do negro, porque há a narrativa do roteirista negro, da roteirista negra, da pessoa transexual etc. Ter humildade e ter capacidade de escuta é um dos grandes desafios. Se você traz a sua verdade como a única forma de ler um repertório que não é seu, a possibilidade de erro é enorme, porque ou se romantiza a situação, ou se exagera no drama. Se aquele universo não é seu, o mínimo que você tem que fazer é ouvir o outro e não apenas um outro. Às vezes, sou o único negro na sala de roteiro, então, é como se eu tivesse todas as experiências e pudesse refletir todos os sentimentos. Eu sou um negro com a minha experiência de vida. Então, acho que para esses roteiristas com visões antigas, o principal desafio é: ter um ouvido atento, saber que o mundo está mudando, que cada espaço tem que ser respeitado e que é preciso ter muito cuidado em como você vai tratar a realidade do outro. Acho que qualquer pessoa pode escrever sobre qualquer assunto, mas são necessárias incursões profundas.

FC Na sua experiência, tendo participado profissionalmente da construção de narrativas brancas e negras, como você percebe as diferenças entre cinema e televisão atuais - aberta e fechada - no tocante à representação do negro no audiovisual brasileiro?

MO A representatividade e a diversidade são um caminho sem volta, apesar de termos vivido um movimento de retrocesso na política. Hoje, há uma geração de pessoas negras que conseguiu se formar na faculdade, que está no mestrado e doutorado. A representação aumentou, mesmo que, do outro lado, tenha um grupo gritando que essa luta é “mimimi”. Eu digo que vai ter negro sim! Vai ter negro em tudo quanto é lugar! Os profissionais brancos terão que entender que precisa ter gente negra envolvida no processo, principalmente quando for falar de gente negra. Precisa ter mulheres, transexuais, povos originários. Eu acho que essa representatividade, não apenas étnica ou de gênero, vai refletir e vai resultar em um cinema bem mais bacana. Eu ampliaria essa discussão – a diversidade tem que estar não apenas no cinema, mas no teatro, na literatura. É um caminho que estamos trilhando de resistência e de luta a cada dia e, para mim, sinceramente, é um caminho sem volta.

Se você traz a sua verdade como a única forma de ler um repertório que não é seu, a possibilidade de erro é enorme, porque ou se romantiza a situação, ou se exagera no drama. Se aquele universo não é seu, o mínimo que você tem que fazer é ouvir o outro e não apenas um outro.

FC A ausência de pessoas negras no cinema brasileiro é notável (ANCINE, 2017). Basta observar as telas com seus elencos e conhecer um pouco dos bastidores. Porém, a ideia das narrativas negras amplia o conceito de representatividade não apenas em número de pessoas. Quais as vantagens da entrada dessas narrativas para o cinema brasileiro?

MO Eu só vejo vantagens na entrada dessas narrativas para o cinema brasileiro. Nosso cinema está muito focado em relatos e figuras históricas brancas, e quando se tem um painel de mais de 50% de pessoas negras autodeclaradas, é possível notar que carecemos da presença dessas histórias. Queremos nos ver nas telas. Eu tive uma experiência interessante quando escrevi o *Cidade dos homens* em 2018, pois consegui bater um ibope com um percentual de pontos muito grande em São Paulo, sendo que a série contava uma história de uma periferia do Rio. Na verdade, creio que quando o cara da periferia liga a TV e vê alguém parecido com ele, isso reflete uma demanda reprimida, de uma galera que quer se ver e não ficar assistindo Bahias brancas, ou mesmo, aquele núcleo negro que não tem muita história, que não tem passado, não tem

conflito e nem drama, uma coisa rasa, que parece que está ali só para cumprir cota. Agora, podem surgir histórias belíssimas, inclusive de heróis e heroínas, entre outros modelos de personagens, que possam ampliar essa discussão.

FC O cinema brasileiro sofreu um apagamento sistêmico dos profissionais negros, como é o caso de Adélia Sampaio e Cajado Filho, entre muitos outros. Como você vê essa questão e o que vem sendo feito para mudar esse panorama?

MO Quando a gente fala desse apagamento dos profissionais negros é algo que me incomoda bastante, porque já tivemos um cinema negro representado, em certa instância. É muito triste o esquecimento. Não que eu não reconheça o valor do Carlos Manga, mas por que ele tem tanto peso para o cinema nacional e o José Cajado Filho não? E Cajado escreveu mais de 30 filmes, como *O homem do Sputnik* (1959) e *Esse milhão é meu* (1959), filmes com astros do cinema nacional. As iniciativas como o *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul* ajudam a não perder esse passado tão interessante do cinema brasileiro. Um passado que traz ensi-

namentos para todo mundo, não só para profissionais negros. Todos temos muito o que aprender com o cinema da Adélia, com o cinema do Cajado. Hoje, quando a gente faz comédia, seja uma comédia da Ingrid Guimarães ou do Leandro Hassum, tem muito do DNA desse cinema que o Cajado montou lá atrás. Fora que, se você quiser refilmar um *O homem do Sputnik*, por exemplo, é um roteiro que funciona à beça. Não é uma história sobre o universo negro, mas é uma história contada por um roteirista negro, ele ironiza a classe média, a visão de outros países em relação ao Brasil. Na Dédaló, minha produtora, estamos realizando um documentário sobre o Cajado, eu acho que é fundamental deixar essa história contada.

FC Como você vê a questão da representatividade étnica no audiovisual brasileiro no futuro próximo?

MO Essa é uma questão interessante. De certa forma, eu vejo uma evolução lenta e progressiva. Em muitos setores acho que nós não estamos sendo aceitos, estamos sendo tolerados. Acredito, porém, que é um caminho sem volta, pois algumas das principais produções hoje no Brasil são atravessadas por narrativas negras. E, como já falei em outras oportunidades, deviam ser chamadas de narrativas brasileiras. Exatamente pelo peso do nosso público e da proporção em relação à população. Eu acho que nesse momento, essa representatividade vai ganhar impulso e vai ganhar mais mercado, principalmente pelos últimos produtos da Globo, como *Vai na fé* e *Encantados*. Produtos, que não por coincidência, têm uma equipe com uma boa e real representatividade. O sucesso dessas produções vai puxar uma tendência. Lógico que não devemos esquecer de sucessos que vão além disso como *Manhãs de Setembro* e *Marte Um*, que mostraram ser possível uma história particularmente preta e com uma potência universal. Na minha passagem pela Paramount, como chefe do Hub Narrativas Negras, desenvolvemos diversos produtos como séries, longas, reality, está tudo lá, produtos bons, é só colocar para frente. E repetindo: não encaro como representatividade negra e sim como histórias brasileiras, além da zona sul do Rio ou da Vila Madalena de São Paulo. ■

REFERÊNCIAS

1 MERCÊS, GLEDSON; MACHADO, HELOISA. *DIVERSIDADE DE GÊNERO E RAÇA NOS LANÇAMENTOS BRASILEIROS DE 2016*. SUPERINTENDÊNCIA DE ANÁLISE DE MERCADO, ANCINE. RIO DE JANEIRO: 2017. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://OCA.ANCINE.GOV.BR/SITES/DEFAULT/FILES/REPOSITORIO/PDF/INFORME_DIVERSIDADE_2016.PDF](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_diversidade_2016.pdf).

***DEBORAH MONTEIRO** É PROFESSORA, PALESTRANTE E ESCRITORA. É COFUNDADORA DO INSTITUTO ELLA CRIAÇÕES EDUCATIVAS. GRADUADA EM LETRAS PELA PUC, É MESTRE EM EDUCAÇÃO PELA USP E AUTORA DO LIVRO *EDUCAÇÃO ANTIRRACISTA E DECOLONIAL NO CHÃO DA ESCOLA* (2023, EDITORA DIALÉTICA). CONTRIBUIU COM POEMAS PARA A COLETÂNEA ERUPÇÕES FEMININAS NEGRAS, DE POESIA ERÓTICA NEGRA E FEMININA E PARA A COLETÂNEA DE POEMAS ANTIFASCISTAS. É COFUNDADORA DO MOVIMENTO SARAVAL E DO SARAU FEMINILITUDES E CURADORA NO BRASIL DO COLETIVO POETAS D'ALMA (MZ).

***RAFAEL LEAL** É ROTEIRISTA E PRODUTOR DE CINEMA, TELEVISÃO E REALIDADE VIRTUAL. ENTRE SUAS CRIAÇÕES, SE DESTACAM AS SÉRIES *A DONA DA BANCA* (CINEBRASILTV) E *JUNGLE PILOT* (UNIVERSAL) E O LONGA *CEDO DEMAIS* (FOX), ALÉM DA PARTICIPAÇÃO EM INÚMERAS OUTRAS SÉRIES E FILMES COMO ROTEIRISTA OU CONSULTOR. FOI MENTOR DE MAIS DE 250 ROTEIRISTAS EM LABORATÓRIOS COMO A FLUP – FEIRA LITERÁRIA DAS PERIFÉRIAS, O GULLANE NARRATIVAS NEGRAS E O NETFLIX SEGUNDO ATO. RAFAEL É DOUTOR EM CINEMA E AUDIOVISUAL PELA UFF E FOI PROFESSOR DE ROTEIRO AUDIOVISUAL NA PUC-RIO. ATUALMENTE É COCRIADOR E ROTEIRISTA-CHEFE DE UMA SÉRIE INÉDITA PARA A DISNEY+.

UM FILME

Café com



canela

DE ARY ROSA E GLENDA NICÁCIO
POR LETÍCIA BISPO*



Felizmente as imagens de vários Brasís existentes e possíveis proliferam nos filmes das últimas duas décadas de maneira mais descentralizada do eixo e do imaginário Rio de Janeiro/São Paulo. Dos exemplos mais recentes dessa localização de sujeitos na autoria e na representação, *Café com canela* é um dos mais significativos. O longa-metragem de estreia de Ary Rosa e Glenda Nicácio faz parte de um profícuo cinema que vem sendo feito fora das capitais, fora dos centros. O filme é filmado e vivido no Recôncavo da Bahia, onde ambos os cineastas estudaram.

O filme se inicia com imagens de presença rara no repertório visual brasileiro no que diz respeito à família negra: pessoas sorridentes em uma festa de aniversário, celebrando a vida de uma criança negra, com direito a bolo do Flamengo e tio dormindo de cansaço ou de bebida, e a cotidianidade quase documental – principalmente devido à emulação de uma filmagem caseira, uma câmera nativa, que imprime nostalgia. Familiaridade e raridade na mesma cena. Duas impressões sensoriais que se cruzam ao longo de toda a obra.

Anos depois, há uma nova reunião familiar. Desta vez, os elementos constitutivos dessa outra família são menos óbvios. A mulher negra que ria com o filho na passagem anterior agora é mais velha, bebe uma cerveja e é observada pelo olhar atento de uma jovem alegre. Há um homem que fala de seu grande amor, e uma mulher que faz paródia da própria bebida. Margarida, Violeta, Ivan e Cidão são família pela amizade, pela possibilidade de sobreviver à morte ou esfacelamento da “família tradicional”. As confissões e memórias compartilhadas nessa cena evidenciam a proposta afetiva do filme: trazer o espectador para essa longa conversa, como se dissesse “sente-se aqui e tome um café”.

Afetivo, aliás, foi o adjetivo que mais vi ser usado para descrever o filme. A afetividade é mesmo construída de maneira expansiva em *Café com canela*, para além da simplicidade de significado que a palavra costuma evocar. No meu entendimento, não se trata apenas de pensar em um sinônimo para “emoção” no seu sentido mais explícito, o sentir-se tocado por dentro, a mani-

festação individual dos sentimentos, cinematograficamente mais localizada nos planos próximos, nas subjetividades. Para pensar a afetividade, ou como esse termo pode se descolar das emoções para expandi-las, encontro a definição do termo pela pesquisadora americana Patricia Clough, citada no livro *Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos*, de Denílson Lopes. Segundo a pesquisadora, “afetos são forças corpóreas pré-individuais que aumentam ou diminuem a capacidade do corpo de agir” (CLOUGH apud LOPES, 2017). Afetos são propulsores. Ainda segundo esse livro, nas palavras de Lopes (2017), “o afeto não é uma propriedade dos sujeitos, mas algo que *emerge na relação entre sujeitos*”. As relações se dão através dos corpos, nossos veículos de existência nesse mundo, ferramentas de contato com o outro por excelência. Diferentemente das emoções, que podem dar-se apenas no íntimo, sem expressão dos corpos não há afetividade.

As emoções em *Café com canela* têm bastante expressão em Margarida, nas inúmeras cenas de sofrimento claustrofóbico, que representam o luto pela morte do filho e a mulher isolada e imobilizada que se tornou. Há muitos meios hábeis para a representação cinematográfica das emoções e a construção do mundo interno das suas personagens é uma das mais comuns. Um mundo com o qual em geral podemos nos identificar, mas nem sempre dialogar com, ou movimentar o corpo, os sentidos, as ideias em conjunto.

Já a relação afetiva mais evidente no filme se estabelece não como é mais comum, numa relação amorosa ou em família, mas entre duas amigas, duas mulheres negras. Margarida tem fome e, perdida nas próprias emoções, num pesadelo íntimo que não se comunica, não parece nem se dar conta do que precisa. Sua imobilidade, suas emoções, são expressas na casa que avança sobre ela: com seus musgos, mofos, fantasmas, orixás e paredes que se fecham. Então Violeta leva até ela o alimento: a coxinha, as rosas, a conversa, o café com canela, o toque. A relação, o contato. A afetividade se expressa no enredo, mas não só: sua segunda instância de expressão é a linguagem do próprio filme: quando Margarida pode de novo se mover, ela rompe a claustrofobia induzida

inclusive pelo quadro e deixa de ser oprimida pelas bordas. Vai ao quarto do filho, dança, se movimenta e se reconecta consigo e com o exterior. Expande-se, foge à contração da casa, e seu corpo é seguido pela câmera.

Violeta é veículo da afetividade presente em *Café com canela*, pois se coloca em movimento constante, sem medo de afetar e de ser afetada por outras pessoas e pelas circunstâncias. É também versada no jogo de equilíbrio que é a busca constante entre os seres afetivos: vida e morte, tristeza e felicidade. Violeta – ela que já perdeu os pais, que tem a avó doente – mostra-se tão capaz de acolher a dor do vizinho Ivan quando este perde o marido, que é impossível não se enternecer e se sentir impelido a transformar-se nessa pessoa que entende a dor do outro como a própria. O devir sensível de Violeta ultrapassa os limites do filme.

Os diretores têm nas mãos grandes e pequenos signos da experiência humana: morrer, sobreviver à morte (do outro), sobreviver apenas, buscar felicidade, tornar-se alguém em oposição a “ser” alguém, a constante mudança – e trabalham com todos esses símbolos com impressionante desenvoltura, erudição, sensibilidade, criatividade. Felizmente o filme ganhou um importante prêmio de distribuição no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e foi exibido em salas comerciais em várias capitais do país. É impressionante, mas *Café com canela* é apenas o segundo longa-metragem de ficção dirigido por uma mulher negra a ser exibido comercialmente no Brasil – o primeiro foi *Amor Maldito*, de Adélia Sampaio, lançado há mais de 30 anos.

Já perto do final de *Café com canela*, a jovem Violeta sustenta um olhar desafiador ao público, nós, o outro através da tela, e se questiona: as personagens dos filmes que assistimos seriam capazes de nos olhar de volta? Esse momento de autoconsciência expande os limites da relação que se estabelece dentro da sala de cinema entre filme e espectador. Violeta nos desafia: como espectadores, que olhar conseguimos sustentar de volta a uma obra como *Café com canela*?

Na condição de mulher negra, formada em cinema, acostumada a sustentar um olhar de oposição aos filmes, ver *Café com canela* mais de uma vez foi essencial para uma fruição que ultrapassasse a crítica, para que pudesse desfrutar da afetividade que, no final das contas, o filme direcionava a mim. Como lembra bell hooks (2017) em um de seus mais famosos ensaios, *O Olhar Oposicional: Espectadoras Negras*, as mulheres negras estão acostumadas a ter que desenvolver um olhar crítico e aplicado sobre o cinema, um olhar outro que não o da identificação, da objetificação, do *voyeurismo*.

Sem entrar em considerações mais acadêmicas, entendendo que bell hooks quis evidenciar o seguinte: a ausência declarada de mulheres negras nos filmes, como atrizes ou realizadoras, poderia ter sido apenas um fator de desistência de nosso amor pelo cinema, se não houvesse alguma maneira de se apropriar dessa ausência. Há algum poder no olhar, por menor que seja, e nos apegamos a ele com muita força, sem nem saber bem para onde nos poderia levar. Assistimos aos filmes, muitas vezes, contendo a expressão da afetividade, já que o contato com corpos que constroem sua presença em cima de nossa ausência é, no mínimo, doloroso.

Para mim, ver *Café com canela* é, então, uma rara oportunidade de calar a desconfiança, de não precisar me opor, de fruir de um filme como uma pequena ilha em que posso me refugiar. ■

***LETÍCIA BISPO** ATUA COMO CRÍTICA E CURADORA EM CINEMA E É UMA DAS FUNDADORAS DA REVISTA DIGITAL VERBERENAS. PARTICIPOU DAS SELEÇÕES DO FESTIVAL RASTRO (EDIÇÕES 1 E 2), DO FESTCURTASBH (22º) E DA MOSTRA DO AUDIOVISUAL NEGRO (2ª), E FOI UMA DAS CURADORAS DAS SESSÕES VERBERENAS (2021). É MESTRANDA NO PPGCOM DA UFMG.

REFERÊNCIAS

HOOKS, BELL. *O OLHAR OPOSICIONAL: ESPECTADORAS NEGRAS*. IN: BRANDÃO, IZABEL; LIMA, ANA CECÍLIA (ORGS.). TRADUÇÕES DA CULTURA: PERSPECTIVAS CRÍTICAS FEMINISTAS (1970-2010).

FLORIANÓPOLIS: *MULHERES*, 2017. LOPES, DENILSON. AFETOS, RELAÇÕES E ENCONTROS COM FILMES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS. SÃO PAULO: HUCITEC, 2017.

A batalha do passinho, o filme:

Reflexões sobre a construção de identidades através da mídia

POR **EVELIZE CRISTINA MOREIRA ***

TEXTO SELECIONADO NO EDITAL FILME CULTURA EDIÇÃO 64

NASCIDO NAS FAVELAS do Rio de Janeiro, em 2001, com explosão em 2008, o passinho é uma forma de dança do funk, uma das maiores expressões culturais cariocas. O documentário *A batalha do passinho, o filme*, de Emílio Domingos, retrata a rotina de jovens inseridos nesse movimento, buscando trazer à tona seus estilos de vida que se entrelaçam dentro e fora da dança. Por meio de histórias de vida de jovens de periferia, em sua maioria negros, Domingos apresenta seu documentário de cinema-verdade, que dá voz aos personagens e ao mundo em que estão inseridos.

ROMPIMENTO COM A INVISIBILIDADE

“Analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 23).

Principalmente após os anos 1990, o cinema tornou-se um instrumento de representação gerador de produções simbólicas que exprimem pontos de vista sobre o mundo real (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 23). Para Jacques Aumont (1995), qualquer objeto de representação é um discurso que recria valores sociais, sendo o cinema uma linguagem que traduz elementos presentes na sociedade.

É possível afirmar, então, que o cinema torna visíveis segmentos da sociedade que são invisibilizados?

Para Esther Hamburger (2005), foi o rompimento com a invisibilidade dos segmentos populares, habitantes de favelas e bairros periféricos de grandes cidades, na mídia que fizeram com que o florescimento do documentário no Brasil fosse possível. Para a autora, a invisibilidade é a grande expressão da discriminação.

o cinema como veículo de representação das identidades de jovens negros de periferia

STILL: JOÃO XAVI



IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO

Ninguém constrói sua identidade sozinho, mas cada sujeito é parte de um todo que dá sentido às suas subjetividades. O conceito de identidade aqui trabalhado consiste, portanto, em representações que fazemos do outro e de nós mesmos e a relação com o todo em que os sujeitos estão inseridos. Para Castells (1999), do ponto de vista sociológico toda identidade é construída, a questão está em como se dá essa construção e quem está envolvido nela.

A partir disso, podemos refletir: como tem sido representado o negro da periferia no audiovisual brasileiro? Quais identidades do sujeito negro têm sido construídas pelos meios de comunicação?

Para Zanetti (2010), a representação do negro da periferia tem sido marcada “pelas imagens de pobreza e criminalidade”, nas quais é apresentada uma visão distanciada e negativa a partir de representações distorcidas em relação às favelas e às periferias. Joel Zito Araújo (2008) afirma que nenhum dos grandes atores negros deixou de ser escalado para um papel de serviçal ou de escravizado, até mesmo nomes mais consolidados como Ruth de Souza, Grande Otelo, Milton Gonçalves e Lázaro Ramos. Segundo o autor, nos anos 1960, negros atuavam apenas em papéis de subalternidade, nos anos 1970, havia a retratação da busca do negro pela ascensão social, nos anos 1980, houve uma pequena ascensão do negro na dramaturgia e, por fim, nos anos 1990, o racismo foi colocado como assunto a ser tratado, mas como prática apenas do vilão. Anatol Rosenfeld (1993) defende que no Brasil não foi desenvolvida uma ideologia que justifique a discriminação, mas sim a miscigenação, a fim de tornar o Brasil cada vez mais embranquecido e dentro de padrões europeus.

Dessa forma, é possível pensar na construção midiática de identidade dos negros, que passa pelo crivo de uma sociedade que não admite um discurso abertamente racista, mas busca um padrão fenotípico de forma a marginalizar cada vez mais aqueles que destoam desse padrão.

ENTRE A DANÇA E A IMAGEM

A Batalha do passinho, o filme narra a história de vida de meninos e meninas de comunidades da periferia do Rio de Janeiro, como Cohab, Maré e Rocinha. Com produção independente, o documentário foi realizado entre 2011 e 2012. Dois anos depois, chegou ao circuito comercial.

Em 2011, a Batalha do Passinho foi idealizada pelo músico Rafael Soares e o escritor Júlio Ludemir como uma forma de interação para os seus dançarinos. Aquele que criasse o melhor passinho seria eleito o Rei do Passinho, com participação no programa da Xuxa, em rede nacional.

O passinho não é apenas uma dança, é um estilo de vida. “Nós da comunidade encontramos um jeito de fazer uma cultura nossa”, afirma Baianinho, um dos dançarinos. Nesta sentença, é possível entender o pertencimento desses sujeitos aos ambientes em que estão inseridos, a relação com a comunidade e a noção de cultura própria. O passinho tornou-se um mecanismo de relacionamento e identificação nas favelas do Rio de Janeiro.

Dos bailes funk à apropriação de meninos e meninas do estilo em suas rotinas, uma rede de interações, *status* e reconhecimento foi criada. A internet, principalmente as redes sociais, tornou-se o principal veículo de divulgação entre os dançarinos. “Eu já tinha um nome, depois de um mês que postei o vídeo já tinha um monte de Cebolinha dançando” - Cebolinha. A fala evidencia uma ideia de identificação de grupo. Cristian, o mais novo dos dançarinos, inspira-se nos mais velhos. A linguagem também se torna importante elemento na cultura do passinho. Do inglês *share* (compartilhar) – no caso os vídeos do *YouTube* – é criada a expressão “sharingar”. O vídeo mais “sharingado” traz reconhecimento ao dançarino.

“Antes eu tinha o sonho de ser jogador de futebol, hoje eu quero ser dançarino”, disse João Pedro. Para Castells (1999), identidade de projeto é quando, a partir dos materiais culturais ao alcance, os sujeitos constroem

Como tem sido representado o negro da periferia no audiovisual brasileiro? Quais identidades do sujeito negro têm sido construídas pelos meios de comunicação?

identidades e redefinem certas posições sociais, o que pode culminar na transformação de toda uma estrutura social. Leandra *Perfects*, uma das participantes do filme, afirma: “quem tem poder hoje na favela ou é dançarino ou traficante”.

Novaes (2003), em seu trabalho sobre juventudes cariocas, traz à discussão a questão de trajetórias de vida de meninos crescidos em favelas com históricos parecidos, mas que seguem caminhos diferentes. Para a autora, a reinvenção do cotidiano desses meninos a partir do contato com diferentes visões de mundo cria novas possibilidades e trajetórias.

Outro elemento apresentado no documentário é a identidade corporal. Para Le Breton (2006), o corpo se apresenta como eixo relacional com o mundo e a existência toma forma. As técnicas corporais variam a partir do contexto em que indivíduos estão inseridos, da sua idade, gênero e classe social.

No documentário, é possível enxergar o passinho como “técnica do corpo” utilizada por indivíduos para alcançar reconhecimento. O passinho mais elaborado e estilizado torna-se o campeão e será copiado pelos demais. O melhor passista é aquele que domina a técnica corporal daquele estilo, dança que exige treino e improviso.

Sobre esta questão, Le Breton (2006) afirma que “uma técnica corporal atinge seu melhor nível quando se torna uma somatória de reflexos e se impõe imediatamente ao ator sem esforço de adaptação ou de preparação de sua parte”. Os gestos executados, segundo o autor, não são destituídos de significado, por mais técnica que envolva. Manter o cabelo cortado, fazer as sobrancelhas e inclusive estilizá-las com falhas simétricas são técnicas de tratamento dos dançarinos do passinho. Como afirma Cebolinha, “a pessoa me olha de cima a baixo, eu vou estar com cabelo feio?”. As sociedades contemporâneas julgam pelo corpo e a aparência torna-se um emblema do indivíduo (LE BRETON, 2007).

Se o documentário de Domingos é instrumento para a visibilidade que quebra estereótipos provenientes da cultura do medo, serve também como mecanismo de denúncia. A morte do dançarino Gambá, que ocorreu no meio das gravações, é exemplo da triste realidade em que esses sujeitos estão inseridos. Júlio Ludemir expõe no filme o que ocorre com muitos jovens negros de periferia: “era o preto sem camisa na saída do baile que o cara não abre a porra da porta do ônibus”, “se não tivesse tratado ele como preto, funkeiro, ele ainda estaria aqui”. Gambá foi assassinado por desconhecidos ao sair de um baile *funk* no réveillon, e enterrado como indigente.

Os jovens negros e as jovens negras, como colocado no filme, querem não apenas ser reconhecidos e reconhecidas, mas principalmente apresentar novas visões de mundo.

No documentário *A Batalha do passinho, o filme*, cinema é usado como forma de linguagem que traduz cenários e estilos de vida, trazendo à tona especificidades e particularidades do sujeito que não podem ser simplificadas ou encaixadas dentro de moldes já estabelecidos pela sociedade. As identidades são construídas e reconstruídas ao longo do documentário, no momento em que estes e estas jovens são representados e passam pelo olhar do outro, e pelo próprio olhar, no contato com a imagem filmada.

Os padrões em que esses sujeitos e suas comunidades são colocados tornam-se distantes frente ao que é apresentado no documentário. Ali já não há o menino que sonha em ser traficante ou que nasceu para roubar¹. Também não há o uso do corpo de forma extremamente sexualizada, corpo este que a mídia insiste em representar nesses padrões. São jovens que afirmam que suas identidades são diversas e vão muito além do que já está pronto na sociedade. Cabe a todos nós desconstruir pensamentos e paradigmas fechados. ■

STILL: JOÃO XAVI





REFERÊNCIAS E NOTAS

*EVELIZE CRISTINA MOREIRA

É GRADUADA EM CIÊNCIAS HUMANAS PELA UFJF, ESPECIALISTA EM LITERATURA E CULTURA AFRO-BRASILEIRA PELA UFJF, BACHARELA EM CIÊNCIAS SOCIAIS PELA UFJF E MESTRE EM ANTROPOLOGIA SOCIAL PELA UFRGS. ATUALMENTE, É DOUTORANDA EM CIÊNCIAS SOCIAIS NA UFJF. SUAS ÁREAS DE INTERESSE SÃO: CULTURA MATERIAL, IDENTIDADES, CULTURA POPULAR E CAPITALISMO E ESTUDOS EM CONTEXTOS PÓS-COLONIAIS.

ARAÚJO, JOEL ZITO. *O NEGRO NA DRAMATURGIA, UM CASO EXEMPLAR DA DECADÊNCIA DO MITO DA DEMOCRACIA RACIAL BRASILEIRA*. REVISTA ESTUDOS FEMINISTAS, FLORIANÓPOLIS, V. 16, N. 3, P. 979-985, SET/DEZ. 2008. DISPONÍVEL EM: <[HTTP://WWW.SCIELO.BR/PDF/REF/V16N3/16.PDF](http://WWW.SCIELO.BR/PDF/REF/V16N3/16.PDF)>.

AUMONT, JACQUES. *A ESTÉTICA DO FILME*. CAMPINAS: PAPIRUS, 1995.

CASTELLS, MANUEL. *O PODER DA IDENTIDADE*. SÃO PAULO: PAZ E TERRA, 1999.

HAMBURGUER, ESTHER. *POLÍTICAS DA REPRESENTAÇÃO: FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO EM ÔNIBUS 174*. IN: LABAKI, AMIR; MOURÃO, MARIA DORA GENIS (ORGS.). *O CINEMA DO REAL*. SÃO PAULO: COSAC NAIFY, 2005.

LE BRETON, DAVID. *A SOCIOLOGIA DO CORPO*. PETRÓPOLIS: EDITORA VOZES, 2006.

_____. *ADEUS AO CORPO*. CAMPINAS: PAPIRUS, 2007.

NOVAES, REGINA REYES. *JUVENTUDES CARIOCAS: MEDIAÇÕES, CONFLITOS E*

ENCONTROS CULTURAIS. IN: VIANNA, HERMANO. *GALERAS CARIOCAS: TERRITÓRIOS DE CONFLITOS E DE ENCONTROS CULTURAIS*. RIO DE JANEIRO, EDITORA UFRJ, 2003.

ROSENFELD, ANATOL. *NEGRO, MACUMBA E FUTEBOL*. CAMPINAS: EDITORA DA UNICAMP, 1993.

VANOYE, FRANCIS; GOLLOT-LÉTÉ, ANNE. *ENSAIO SOBRE A ANÁLISE FÍLMICA*. CAMPINAS: PAPIRUS, 1994.

ZANETTI, DANIELA. *O CINEMA DA PERIFERIA: NARRATIVAS DO COTIDIANO, VISIBILIDADE E RECONHECIMENTO SOCIAL*. SALVADOR, 2010. DISSERTAÇÃO (DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEAS) – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEAS, UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA.

1 ESTIGMAS PRÓPRIOS DA CULTURA DO MEDO.



Cinema negro baiano

Registro da trajetória do cinema
negro baiano através dos séculos XX e XXI

POR **LECCO FRANÇA***

A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL de profissionais negros, negras e negres tem crescido exponencialmente no Brasil nas últimas décadas, redesenhando o cenário da cinematografia nacional hegemônica ainda marcada por segregações, apagamentos e estereótipos. Os filmes produzidos nesse contexto, que constituem o chamado Cinema Negro Brasileiro, de um lado, têm oferecido novas formas de abordagem e outras narrativas das experiências das populações afro-brasileiras; de outro, evidenciam intensas disputas internas diante das relações de poder que configuram o mercado cinematográfico brasileiro em diversos âmbitos, como produção, distribuição etc.

No intuito de visibilizar o trabalho de cineastas negros, negras e negres da Bahia, em especial, no campo da memória, foi publicado o livro *Cinema negro baiano*, em 2021, pela editora Emoriô, de Salvador, Bahia. O livro representa uma memória escrita das mais expressivas trajetórias e obras ao longo dos séculos XX e XXI. Organizada pelos professores e pesquisadores Mile Silva e Lecco França e pelas cineastas Cintia Maria e Jamile Coelho, a obra tem o intuito de promover e projetar memórias, narrativas e histórias que integram uma parte significativa do cinema baiano, ainda desconhecida e até menosprezada pela historiografia hegemônica, além de atualizar os debates teóricos-críticos na área do audiovisual com conceitos e chaves analíticas condizentes com as particularidades dessas produções fílmicas.

A obra está dividida em quatro partes: Artigos e ensaios, Entrevistas, Linha do Tempo do Cinema Negro Baiano (pós-2000) e Catálogo de Profissionais do Audiovisual Baiano. Na primeira seção, sete textos produzidos por importantes pesquisadores e pesquisadoras do país objetivam trazer discussões teóricas, propostas temáticas, análises críticas e resumos biográficos, a partir de abordagens das mais diferentes. Em *Cinemas negros: do Recôncavo à Kova*, a pesquisadora Máira Zenun apresenta uma reflexão sobre os conceitos de cinema negro, a partir de sua trajetória acadêmica afrodiáspórica pela América, África e Europa, sem perder o olhar para a Bahia, esse mundo tão à parte. Já em *Cinema negro feminino baiano: ancestralidade, estética e identidade*, as pesquisadoras Edileuza Penha de Souza e Ana Luiza Maciel Marques exploram as vertentes do cinema negro baiano a partir da perspectiva feminina, com ênfase nas trajetórias das cineastas Urânia Munzanzu, Glenda Nicácio, Jamile Coelho e Safira Moreira. Na sequência, o artigo *Memórias, identidades e culturas afrodiáspóricas no cinema negro baiano*, de Letícia Maria de Souza Pereira, debruça-se sobre o tema das memórias e culturas afrodescendentes na produção audiovisual negra da Bahia, ilustradas especialmente no curta-metragem *O dia de Jerusa*, da cineasta baiana Viviane Ferreira.

Ainda nesta mesma seção, o artigo *Irun Ori: fio crespido que liga narrativas entre África e diáspora*, da pesquisadora Evelyn Sacramento, que analisa como padrões fenotípicos e de estética brancocentrada no audiovisual afetam pessoas negras, em especial mulheres, e ilustra sua abordagem com o curta-metragem *Irun Orí*, da cineasta baiana Juh Almeida, uma contranarrativa discursiva que celebra e valoriza as estéticas negras do corpo. Já *Divina memória: a religiosidade no cinema como um caminho à ancestralidade*, de Morgana Gama de Lima e Taissa Dias, apresenta uma pertinente discussão sobre a questão religiosa em produções do audiovisual baiano, analisando diferentes perspectivas e abordagens de manifestações religiosas cristãs e afrodescendentes, em filmes contemporâneos, a exemplo

de *Café com canela*, de Glenda Nicácio e Ary Rosa, e *Travessia*, de Safia Moreira. *Festivais, mostras e cinemas negros na Bahia: uma história em curso*, da professora e estudiosa Izabel de Fátima Cruz Melo, por sua vez, investiga as estratégias de circulação de filmes do cinema negro baiano, a exemplo de mostras e festivais brasileiros, e reitera a importância de eventos locais para a divulgação, fortalecimento e formação de plateias para as produções desse cinema como a Mostra Ousmane Sembene de Cinema (MOSC) e a Mostra Itinerante de Cinemas Negros Mohamed Bamba (MIMB). Finalizando a seção, o cineasta, professor e cineclubista Clementino Junior, no ensaio *Olhar estrangeiro: a perspectiva de um cineclubista sobre o cinema preto baiano*, reflete sobre os impactos de produções audiovisuais negras da Bahia em sua atuação enquanto cineclubista e cineasta, e analisa as reverberações das políticas públicas para o audiovisual na distribuição dessas produções.

A segunda parte do livro reúne cinco entrevistas com personalidades do cinema negro baiano em suas diferentes fases: Roque Araujo, Antonio Pitanga, Antonio Olavo, Lindiwê Aguiar e Gabriela Barreto. Roque Araújo é uma verdadeira memória viva do cinema brasileiro. Nessa entrevista, ele relata fatos importantes da sua trajetória pessoal e profissional, completamente atrelada à própria história do cinema produzido na Bahia, entre as décadas de 1950 e 1980, tendo atuado e trabalhado nos mais importantes filmes realizados no território baiano, a exemplo de *A grande feira* (1961), de Roberto Pires, e *Deus e o diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. Antônio Pitanga é outro nome representativo, com uma sólida carreira no audiovisual como ator, do qual participou de inúmeros filmes do chamado Cinema Novo, também assumiu a função de diretor nos filmes *Na boca do mundo* (1977), considerado um marco do cinema negro brasileiro, e do recente *Malês* (em fase de produção). Já Antônio Olavo, que iniciou sua trajetória no cinema na década de 1970, tem uma importante

produção fílmica na área do documentário, destacando personalidades e fatos históricos da Bahia, a exemplo da Guerra de Canudos.

Lindiwê Aguiar, por sua vez, representa um dos nomes de destaque no cinema negro baiano realizado por mulheres. Na entrevista, a cineasta e produtora ressalta a importância dos cursos de formação de profissionais do audiovisual, a exemplo do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, instituição filantrópica, que, com suas oficinas de vídeo na década de 1990, ajudou a formar uma geração de profissionais no setor do audiovisual, assim como ressalta a necessidade de fortalecimento das políticas públicas para o audiovisual na Bahia, para além dos editais. Finalizando a seção, Gabriela Barreto, que iniciou sua carreira no audiovisual no final da década de 1990 e representa uma nova geração de cineastas oriundos dos cursos universitários de cinema na Bahia. Na entrevista, a cineasta destaca a importância do cinema como ferramenta de militância e de combate ao racismo e à misoginia, além da valorização da memória, da negritude e da ancestralidade, a exemplo de um dos filmes mais significativos que dirigiu, *Memórias afro-atlânticas* (2019).

A terceira parte do livro traça uma síntese revisionista de fatos e filmes que marcaram uma das fases da história do cinema negro baiano, a da retomada, a partir dos anos 2000. A criação do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo (UFRB), em 2008, é um dos fatos mais marcantes, pois foi a partir daí que uma nova geração de cineastas surgiu e vem surgindo, trazendo renovação para o cenário do audiovisual. A seção também destaca a criação de festivais e cineclubes, a exemplo do Bahia Afro Film Festival, do Cineclube Mario Gusmão, e das Mostras Ousmane Sembene e Mahomed Bamba, para o fomento e o debate de produções fílmicas produzidas por cineastas negros no território baiano.

Cinema negro baiano é apenas o começo desse processo de redescoberta, retomada e revisitação das narrativas e trajetórias de cineastas que contribuíram significativamente para a centenária história de cinema no Brasil.

A quarta e última parte do livro reúne 35 pequenas biografias e sínteses cronológicas de obras de cineastas selecionados, selecionadas e selecionades por meio de convocatória pública, profissionais que atuam nas mais variadas funções (diretores, roteiristas, produtores, montadores, entre outras), no intuito de difundir nomes que estão atuando no audiovisual baiano e possibilitar o estabelecimento de uma rede de contatos e parcerias para futuras produções fílmicas.

Uma longínqua e rica história não poderia ser contemplada em apenas uma publicação, mas o livro consegue desempenhar um papel fundamental com um dos primeiros registros contundentes da trajetória do cinema baiano produzido por profissionais negros, negras e negres. *Cinema negro baiano* é apenas o começo desse processo de redescoberta, retomada e revisitação das narrativas e trajetórias de cineastas que contribuíram significativamente para a centenária história de cinema no Brasil. ■

* **LECCO FRANÇA** É PROFESSOR UNIVERSITÁRIO, CINECLUBISTA, CURADOR E CRÍTICO DE CINEMA. FOI IDEALIZADOR DOS ENCONTROS AFRO-LATINO-AMERICANOS (FUNDAÇÃO PEDRO CALMON) E ORGANIZADOR DOS CINECLUBES CINE-DEBATE ÁFRICAS-BAHIA (PROEXT-UFBA) E CINEKANEMA (FUNDAÇÃO PEDRO CALMON). ATUOU NA CURADORIA DAS MOSTRAS EGBÉ – MOSTRA DE CINEMA NEGRO DE SERGIPE, FESTIVAL DE CINEMA BAIANO, MOSTRA ITINERANTE DE CINEMAS NEGROS MAHOMED BAMBA, MOSTRA HÍBIDA E DIVERSÁFRICAS, E É PROGRAMADOR E MEDIADOR DO CINECLUBE ANTÔNIO PITANGA (MUNCA/NUBAS). PARTICIPOU DA PRIMEIRA EDIÇÃO DO TALENT PRESS NO BRASIL (FESTIVAL DO RIO), PROGRAMA DE CAPACITAÇÃO E TREINAMENTO VOLTADO PARA JOVENS JORNALISTAS E CRÍTICOS DE CINEMA DE PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA. TEM TEXTOS CRÍTICOS PUBLICADOS EM DIFERENTES REVISTAS, LIVROS E SITES ESPECIALIZADOS. FOI UM DOS ORGANIZADORES DO LIVRO *CINEMA NEGRO BAIANO*, PUBLICADO EM 2021, PELA EDITORA EMORIÔ (SALVADOR, BAHIA).

Editais afirmativos:

O caminho trilhado pelos primeiros editais afirmativos e os seus impactos na produção do cinema negro no Brasil

POR **ISABELA AQUINO***

TEXTO SELECIONADO NO EDITAL FILME CULTURA EDIÇÃO 64

o fomento ao cinema negro



CINZAS

O CINEMA NEGRO COMEÇOU a ganhar escala nos anos 1970, auge da Embrafilme, a Empresa Brasileira de Filmes, que atuava como produtora e distribuidora do cinema brasileiro. Os longas *As aventuras amorosas de um padeiro* (1975), *Na boca do mundo* (1978) e *A Deusa Negra* (1979) foram financiados pela Embrafilme. No livro *Artes e manhas da Embrafilme*, de Tunico Amâncio (2000, p. 99), o cineasta Nelson Pereira dos Santos afirma:

[...] Eu, por exemplo, um projeto que eu coloquei [na Embrafilme] e batalhei foi o do Waldir Onofre (*As aventuras amorosas de um padeiro*) [...] O que eu via era que o Waldir Onofre pertencia a outro mundo, outro universo que não tinha acesso à expressão cinematográfica e ele poderia contribuir com uma coisa nova, como de fato aconteceu.

Nelson Pereira dos Santos foi produtor de *As aventuras amorosas de um padeiro*. Em uma entrevista divulgada como um *Manifesto por um cinema popular*, ele aponta:

[...] o intelectual dos anos de 1960, que interpretava os verdadeiros interesses populares levando o povo a conscientizar-se, cedia lugar ao intelectual que se despia da sua posição social a fim de aceitar a cultura popular re-trabalhando-a cinematograficamente sem preconceitos (AUTRAN, 2013, p. 327).

Essa declaração e o apoio dado a Waldir Onofre são evidências da conexão entre o Cinema Novo e o cinema negro, muito forte nos anos 1960 e 1970. Filmes de “assunto negro”, como descrito por David Neves, também receberam financiamento da Embrafilme para produção e distribuição: *O amuleto de Ogum* (1974), de Nelson Pereira dos Santos, *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, e *Chico Rei* (1985), Walter Lima Jr.

Filmes da produtora de Adélia Sampaio, A.F. Sampaio Produções, também foram financiados pela Embrafilme: *Ele? Ela? Quem?* (1977), de Luiz de Barros, e *Parceiros da aventura* (1979), de José Medeiros. Porém, o longa de estreia da diretora, *Amor maldito* (1984), não contou com financiamento da estatal. Segundo Adélia, isso foi devido à temática lésbica, considerada escandalosa na época. A Embrafilme também não ajudou na distribuição da película, que teve que ser vendida como filme pornô para ser exibida nos cinemas de São Paulo.

O recurso para realizar *Amor Maldito* saiu do bolso da diretora e da equipe. Segundo Adélia, “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” (GONÇALVES; MARTINS, 2016). Isso ocorreu também com *Alma no olho* e outros filmes de Zózimo Bulbul, que não contaram com apoio do Estado (GONÇALVES; MARTINS, 2016).

Com a criação da Agência Nacional do Cinema (Ancine), em setembro de 2001, o cinema brasileiro viveu uma nova fase de otimismo pós Embrafilme. Porém, o cinema negro continuou à margem. Em paralelo à atuação da Ancine, o Ministério da Cultura implementa políticas públicas por intermédio da Secretaria do Audiovisual (SAv). Segundo Ikeda (2015, p. 24),

O Ministério da Cultura exerce sua ação efetiva de promover políticas públicas ligadas à área cultural por meio da seleção direta de projetos que lhe são apresentados por agentes culturais. Entende-se, dessa forma, que sua ação é complementar ao mecanismo de incentivo fiscal, ou seja, trata-se de uma ação do Estado no sentido de fomentar a produção e a difusão da cultura em que o interesse da iniciativa privada se revela bastante restrito.

A SAv é “responsável pela produção de curtas e médias-metragens, formação de mão de obra, difusão de filmes por meio de festivais de cinema no país e preservação e restauração do acervo cinematográfico brasileiro” (IKEDA, 2015, p. 41). Pode-se dizer, então, que a Ancine é responsável por aspectos industriais de mercado e a SAv por aspectos culturais do audiovisual.

Neste contexto, surgem os editais Curta Afirmativo no primeiro governo da presidenta Dilma Rousseff. O primeiro edital Curta Afirmativo foi lançado em 2012, parte de um pacote de cinco editais da SAv, Fundação Biblioteca Nacional (FBN) e Fundação Nacional das Artes (Funarte), em parceria com a Fundação Cultural Palmares e a Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, então vinculada à presidência (SEPP/PR). Lançados no Dia da Consciência Negra, em 20 de novembro de 2012, os cinco editais eram destinados ex-

É possível concluir que os editais Afirmativos repercutiram de forma direta e positiva na sociedade brasileira: inserindo novos profissionais no mercado de trabalho audiovisual, levantando questões pouco exploradas no cinema nacional e valorizando a cultura negra local.

clusivamente a artistas e produtores negros. Foram três editais na FBN, um da Funarte e um da SAV: o Edital de Apoio para Curta-metragem - Curta-Afirmativo: Protagonismo da Juventude Negra na Produção Audiovisual.

A iniciativa aconteceu após a então Ministra da Cultura, Marta Suplicy, reunir-se com produtores culturais, que apontaram a falta de oportunidades para pessoas negras produzirem suas próprias obras (BRASIL, 2012; UOL, 2012).

O edital de 2012 era voltado a jovens negros de 18 a 29 anos, nos papés de direção ou produção, com temática livre. A princípio seriam seis selecionados, número que foi aumentado para 10 e, posteriormente, 30. Foram destinados até R\$100.000,00 para cada projeto, totalizando um investimento de R\$3.000.000,00. Foram 314 inscritos no total, em torno de 10 projetos por vaga. A seleção foi feita por uma comissão técnica composta por cinco membros, sendo dois representantes da SAV, um da Secretaria Nacional de Juventude (então vinculada à Secretaria-Geral da Presidência da República) e dois da SEPPIR/PR.

No entanto, o processo do edital não ocorreu sem dificuldades. O edital foi embargado, mais de uma vez,

pelo juiz federal José Carlos do Vale Madeira, da 5ª Vara do Maranhão. Segundo reportagem,

A ação é de autoria do advogado Pedro Leonel Pinto de Carvalho e é movida contra a União, Fundação Biblioteca Nacional e Funarte. Segundo ele, o Edital “lesa o patrimônio público e ofende os princípios jurídico-constitucionais da legalidade, da impessoalidade, da moralidade e da isonomia”. A sentença afirma que o Edital estimula a criação de “guetos culturais” por destinar somente aos negros a tarefa de se pronunciar. Além disso, de acordo com o texto, o Ministério da Cultura (um dos responsáveis por lançar o Edital) não poderia excluir sumariamente as demais etnias, correndo risco de criar um “acintoso e perigoso espectro de desigualdade racial” (CALDEIRA, 2014).

Os advogados da União recorreram à decisão do juiz:

Em defesa da constitucionalidade dos editais, as Procuradorias da Advocacia Geral da União (AGU) explicaram que, ao contrário do que alegava o autor da ação, o concurso aberto não tinha como objeto final a promoção da cultura negra, mas a promoção da igualdade racial, incluindo profissionais negros no mercado de direção e produção, na criação de projetos nas áreas de artes visuais, circo, dança, música, teatro e preservação da memória, na edição de livros e na área da pesquisa no campo cultural (SILVA, 2015).

FOTO: DIVULGAÇÃO



CAFÉ COM CANELA

Enquanto a ação seguia, os proponentes selecionados pelo edital realizaram a campanha *#BoicotaramMeu-Filme* em protesto contra a suspensão do edital. Também foi realizado um abaixo-assinado digital pedindo a liberação dos recursos (CALDEIRA, 2014).

Quando o pagamento da premiação estava em curso, o mesmo juiz responsável pelo primeiro embargo interrompeu o repasse a parte dos premiados. Somente em outubro de 2015, “depois de vencida a querela judicial, os artistas e produtores culturais negros puderam receber os recursos conquistados via editais públicos do Ministério da Cultura” (SILVA, 2015).

O segundo edital Curta Afirmativo foi lançado no final de 2014 pela então Ministra da Cultura Ana Cristina Wanzeler. Intitulava-se Curta afirmativo 2014: protagonismo de cineastas afro-brasileiros na produção audiovisual. Este edital, implementado pela SAv, tinha o objetivo de selecionar 21 curtas-metragens de temática livre e 13 médias que abordassem as culturas de matriz africana. A cada curta seria destinado R\$ 80.000,00 e, a cada média, R\$ 100.000,00. Foi atribuída pontuação extra aos con-

correntes dos estados do Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Rondônia, Roraima, Tocantins, Alagoas, Maranhão, Paraíba, Piauí, Rio Grande do Norte, Sergipe, Espírito Santo, Santa Catarina, Goiás, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul.

Foram 366 inscritos no total, cerca de nove projetos por vaga. A comissão de seleção foi formada por dois membros da SEPPPIR/PR, dois da Empresa Brasil de Comunicação (EBC), um da Fundação Cultural Palmares e um da SAv.

De um edital para o outro, como é possível perceber, algumas mudanças aconteceram. As duas principais foram o acréscimo dos médias com temática de matriz africana e a remoção do limite de idade. O número de curtas diminuiu de 30, em 2012, para 21, em 2014. Porém, com o acréscimo dos 13 médias, foram selecionadas 34 produções. A SEPPPIR/PR não teve participação na elaboração deste edital, tendo participado apenas da comissão de seleção, que deixou de ter um representante da Secretaria Nacional da Juventude, para ter representantes da EBC e da Fundação Cultural Palmares. O edital de 2014 não sofreu embargo.



OS FILMES SELECIONADOS

Analisando os 30 filmes selecionados em 2012, nota-se que a maioria veio da Bahia: 11 curtas, ou seja, 36%. Depois, temos o Rio de Janeiro com 6 filmes, São Paulo com 4, Rio Grande do Sul com 2 e, com 1 obra cada, Minas Gerais, Pernambuco, Paraíba, Ceará, Rio Grande do Norte, Pará e Distrito Federal. Dos proponentes, 18 foram mulheres, mais da metade dos selecionados. Porém, nem todas foram diretoras das obras.

Já o edital de 2014 contou com uma presença paulista maior nos curtas. Dos 23 selecionados, 5 foram de São Paulo, seguidos por 3 do Espírito Santo, 2 de Pernambuco, Rio de Janeiro, Bahia e Goiás, e 1 de Roraima, Distrito Federal, Tocantins, Santa Catarina, Paraíba, Minas Gerais e Pará. As proponentes mulheres foram 12, novamente mais da metade dos selecionados. Dos 15 médias, por sua vez, 3 foram do Pará, 2 de São Paulo, Amazonas e Rio de Janeiro, e 1 da Bahia, Santa Catarina, Paraíba, Alagoas, Sergipe e Espírito Santo. Nesse recorte, as mulheres foram 6, primeira vez em que aparecem como menos da metade dos selecionados.

LONGA-METRAGEM

Já em 2016, a SAV lançou o edital Longa BO Afirmativo. Nele, foram selecionados três longas-metragens de ficção, de baixo orçamento, de temática livre, dirigidos por cineastas negros. Cada filme recebeu R\$ 1.250.000,00, proveniente do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), num investimento total de R\$ 3.750.000,00.

A lógica do incentivo da SAV a longas de baixo orçamento é a mesma do incentivo a curtas: predominantemente cultural, ao invés de mercadológica. Segundo Ikeda (2015, p. 118),

[...] a ação pública que embasa a realização de editais para filmes de baixo orçamento se justifica não como lógica de produção industrialista de mercado [...] e sim como estímulo a realizadores estreantes ou a projetos de experimentação de linguagem, cujo papel seria mais ligado à SAV.

No final de 2017, a Ancine e o MinC reafirmaram a intenção de reduzir a desigualdade de gênero e raça no

audiovisual brasileiro. Segundo nota oficial no site da Ancine (2017a),

[...] a diretora-presidente da Agência Nacional do Cinema – Ancine, Debora Ivanov, se manifestou a favor da imediata aplicação de uma política para a redução da desigualdade de gênero e raça no mercado, durante reunião do Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) realizada na segunda-feira, 11 de dezembro de 2017.

Em reunião do comitê gestor do FSA, em dezembro, foram anunciadas mudanças que visavam combater tal desigualdade, tal como cotas permanentes para mulheres, negros e indígenas, que seriam aplicadas nos próximos editais do FSA e da SAv (ANCINE, 2017b).

Assim, em janeiro de 2018, o MinC divulgou os editais #AudiovisualGeraFuturo, lançados em fevereiro daquele mesmo ano. Os 11 editais tiveram cotas para mulheres, negros e indígenas. As diversas linhas dos editais foram desde longas-metragens, curtas-metragens e séries, até jogos eletrônicos, narrativas transmídia e festivais. Dos 11 editais lançados, 8 foram voltados para temáticas relacionadas à infância e adolescência. Dos três editais que não tiveram temática infantil, um foi especificamente direcionado à seleção de 10 projetos de documentários afro-brasileiros e indígenas. Todos os editais estabeleceram que, no mínimo, 25% dos projetos selecionados deveriam ser dirigidos por negros ou indígenas, à exceção do edital Documentário Afro-Brasileiro e Indígena, que estabeleceu que, no mínimo 50% dos projetos selecionados deveriam ser dirigidos por negros e 10% por indígenas. Já o Edital de Apoio a Festivais, Mostras e Eventos de Mercado não estabeleceu tais parâmetros.

Como é possível perceber, desde 2012, surgiu uma preocupação com o fomento à produção de diretores e produtores negros, principalmente por parte da SAv. Apesar de tímidas, as iniciativas começam a dar frutos.

Cada vez mais, cineastas negros despontam e são reconhecidos pela qualidade de seu trabalho. Filmes como *Kbela* (2015), de Yasmin Thayná, *Café com Canela* (2017), de Glenda Nicácio e Ary Rosa, *O Dia de Jerusa* (2014), de Viviane Ferreira, *Deus* (2017), de Vinicius Silva, *Cores e Botas* (2010), de Juliana Vicente, *Cinzas* (2015), de Larissa Fulana de Tal, e *A Culpa é do Neymar* (2015), de João Ademir, para citar alguns, foram destaque em dezenas de mostras e festivais no Brasil e no mundo. Esses dois últimos foram ganhadores do edital Curta Afirmativo em 2012, e a versão longa-metragem de *O Dia de Jerusa* foi um dos selecionados no edital *Longa BO Afirmativo*.

Ainda assim, os editais são poucos e espaçados entre si. Em 2017, o MinC lançou um edital de fomento a curta-metragens com uma seleção específica de gênero, mas não de raça.

É possível concluir que os editais *Afirmativos* repercutiram de forma direta e positiva na sociedade brasileira: inserindo novos profissionais no mercado de trabalho audiovisual, levantando questões pouco exploradas no cinema nacional e valorizando a cultura negra local. No cinema negro especificamente, os editais serviram para aumentar a quantidade de filmes – de qualidade realizados por cineastas negros, o que coloca o cinema negro ainda mais no mapa do Brasil e do mundo. ■



CAFÉ COM CANELA

REFERÊNCIAS

* **ISABELA AQUINO** É ROTEIRISTA, FORMADA EM CINEMA E AUDIOVISUAL PELA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE (UFF). PARTICIPOU DO TIME DE AUTORES DA NOVELA *BOM SUCESSO* (2019), DA SEGUNDA TEMPORADA DO TALK SHOW *JOJO NOVE E MEIA* (2022), ALÉM DE TER TRABALHADO COMO ANALISTA DE DESENVOLVIMENTO NA VIACOMCBS (2020). ATUALMENTE, FAZ MESTRADO EM ROTEIRO NA UNIVERSITY OF SOUTHERN CALIFORNIA.

AMÂNCIO, TUNICO. *ARTES E MANHAS DA EMBRAFILME: CINEMA ESTATAL BRASILEIRO EM SUA ÉPOCA DE OURO* (1977-1981). \NITERÓI: EDUFF, 2000.

ANCINE. ANCINE REAFIRMA COMPROMISSO COM REDUÇÃO DA DESIGUALDADE DE GÊNERO E RAÇA NO MERCADO AUDIOVISUAL – NOTA DE ESCLARECIMENTO. *SITE DA ANCINE* 13 DEZ. 2017A. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://WWW.ANCINE.GOV.BR/PT-BR/SALA-IMPRESA/NOTICIAS/ANCINE-REAFIRMA-COMPROMISSO-COM-REDU-O-DA-DESIGUALDADE-DE-G-NERO-E-RA-NO](https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-reafirma-compromisso-com-redu-o-da-desigualdade-de-g-nero-e-ra-no)>.

ANCINE. COMITÊ GESTOR DO FSA ANUNCIA PARA JANEIRO O LANÇAMENTO DE CHAMADAS PÚBLICAS JÁ COM NOVAS REGRAS. *SITE DA ANCINE*. 13 DEZ. 2017B. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://WWW.ANCINE.GOV.BR/PT-BR/SALA-IMPRESA/NOTICIAS/COMIT-GESTOR-DO-FSA-ANUNCIA-PARA-JANEIRO-O-LAN-AMENTO-DE-CHAMADAS-P-BLICAS-J](https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/comit-gestor-do-fsa-anuncia-para-janeiro-o-lan-amento-de-chamadas-p-blicas-j)>.

AUTRAN, ARTHUR. *O PENSAMENTO INDUSTRIAL CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO*. SÃO PAULO: HUCITEC EDITORA, 2013.

BRASIL. ABERTO EDITAL DE SELEÇÃO DE CRIADORES E PRODUTORES NEGROS. *SITE DO GOVERNO DO BRASIL*, 21 NOV. 2012. DISPONÍVEL EM: <[HTTP://WWW.BRASIL.GOV.BR/GOVERNO/2012/11/ABERTO-EDITAL-DE-SELECAO-DE-CRIADORES-E-PRODUTORES-NEGROS?TSPD_101_R0=EF82514B8993ED72E1965D08DE74B533P7W0000000000000A4FCC0B1FFFF00000000000000000005AD38051002F10A361](http://www.brasil.gov.br/governo/2012/11/aberto-edital-de-selecao-de-criadores-e-produtores-negros?TSPD_101_R0=EF82514B8993ED72E1965D08DE74B533P7W0000000000000A4FCC0B1FFFF00000000000000000005AD38051002F10A361)>.

CALDEIRA, JOÃO PAULO. CONCURSO DE FILMES PARA JOVENS NEGROS É SUSPENSO. *GGN: O JORNAL DE TODOS OS BRASIS*, 12 MAIO 2014. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://JORNALGGN.COM.BR/NOTICIA/CONCURSO-DE-FILMES-PARA-JOVENS-NEGROS-E-SUSPENSO](https://jornalggn.com.br/noticia/concurso-de-filmes-para-jovens-negros-e-suspensao)>.

GONÇALVES, JULIANA; MARTINS, RENATA. O RACISMO APAGA, A GENTE REESCREVE: CONHEÇA A CINEASTA NEGRA QUE FEZ HISTÓRIA NO CINEMA NACIONAL. *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/](http://blogueirasnegras.org/2016/03/09/o-racismo-apaga-a-gente-reescreve-conheca-a-cineasta-negra-que-fez-historia-no-cinema-nacional/)>.

IKEDA, MARCELO. *CINEMA BRASILEIRO A PARTIR DA RETOMADA: ASPECTOS ECONÔMICOS E POLÍTICOS*. SÃO PAULO: SUMMUS, 2015.

SILVA, CIDINHA DA. DIVULGADO RESULTADO FINAL DO EDITAL DE AÇÃO AFIRMATIVA PARA FOMENTO A ARTISTAS E PRODUTORES NEGROS DA FUNARTE. *REVISTA FÓRUM*, 13 OUT. 2015. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://WWW.REVISTAFORUM.COM.BR/DIVULGADO-RESULTADO-FINAL-DO-EDITAL-DE-ACAO-AFIRMATIVA-PARA-FOMENTO-A-ARTISTAS-E-PRODUTORES-NEGROS-DA-FUNARTE/](https://www.revistaforum.com.br/divulgado-resultado-final-do-edital-de-acao-afirmativa-para-fomento-a-artistas-e-produtores-negros-da-funarte/)>.

UOL. MINISTÉRIO DA CULTURA LANÇARÁ EDITAIS PARA PRODUÇÃO CULTURAL POR NEGROS. *ENTRETENIMENTO UOL*, 4 OUT. 2012. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://ENTRETENIMENTO.UOL.COM.BR/NOTICIAS/REDACAO/2012/10/04/MINISTERIO-DA-CULTURA-LANCARA-EDITAIS-PARA-PRODUCAO-CULTURAL-POR-NEGROS.HTM](https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2012/10/04/ministerio-da-cultura-lancara-editais-para-producao-cultural-por-negros.htm)>.

Ações afirmativas na Ancine:

Os embates, as pesquisas e a construção de
políticas afirmativas na Agência Nacional do Cinema

POR **ELOIZA SILVA***

um
ciclo
inicial de
política pública



CINZAS

A SUB-REPRESENTAÇÃO DA POPULAÇÃO

negra no setor audiovisual brasileiro não é fato novo, mas sim duradouro. Cineastas, atores, atrizes e pesquisadores têm produzido um vasto e consistente acervo crítico a respeito. Uma perspectiva relevante é apresentada em *Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro*, introdução do seminal manifesto Dogma Feijoada – Cinema Negro Brasileiro, elaborada pelo cineasta e pesquisador Noel dos Santos Carvalho (2005). O autor posiciona o negro na história do nosso cinema, desde sua apresentação, sob o viés do olhar colonizador do realizador branco, tão marcante nas décadas de 1920 e 1930, até a autorrepresentação cinematográfica construída pelos próprios realizadores negros na década de 1970, como Zózimo Bulbul.

No setor audiovisual brasileiro, caracterizado por essa sub-representação, tanto filmes de autoria negra, quanto aqueles com temas e personagens negros, enfrentam problemas de baixa representatividade, escassos incentivos públicos ao ingresso de roteiristas e realizadores negros, além de papéis carregados de estereótipos racializados.

O lugar do negro nas telas, muitas vezes, é colocado em segundo plano, sendo roteirizado pelo olhar branco e de acordo com uma semântica colonial e racista. Esses problemas foram detalhados na ostensiva análise elaborada pelo pesquisador João Carlos Rodrigues

(2011), em *O negro brasileiro e o cinema*, livro no qual ele investiga se o cinema nacional, em seus diversos gêneros e estilos cinematográficos, tem refletido, ou não, as vivências dos negros no Brasil.

No campo acadêmico, as nuances desse fenômeno têm sido abordadas em diversas pesquisas¹, que se aprofundaram na análise do acervo de obras brasileiras existentes, especialmente os longas-metragens com as maiores bilheterias no circuito comercial, a fim de demonstrar o quão amplo e complexo é esse problema. Os resultados apontam que o conjunto dos conteúdos audiovisuais veiculados nas salas de cinema é majoritariamente constituído por bens culturais homogêneos e pouco aderentes à realidade demográfica e sociocultural do Brasil – país majoritariamente negro e feminino.

Esse panorama é também crítico se for observado o proeminente papel do Estado brasileiro como principal indutor das políticas de fomento às produções cinematográficas e audiovisuais. Estas, atualmente, são custeadas com recursos de um fundo público destinado ao desenvolvimento e à sustentabilidade da atividade audiovisual no país: o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA).

Apesar de tardiamente, nota-se que esse debate tem impactado a agenda de formulação de políticas públicas, como no caso da Agência Nacional do Cinema (Ancine). Em seu diagnóstico setorial *Diversidade de*

AÇÕES AFIRMATIVAS NA ANCINE: PREMISSAS INTRODUTÓRIAS

*Gênero e Raça nos lançamentos brasileiros de 2016*², a Ancine ofereceu dados inéditos de raça e de gênero sobre lançamentos cinematográficos brasileiros.

Esse estudo foi levado ao conhecimento do Conselho Superior do Cinema (CSC), do Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual (CGFSA), e da Secretaria do Audiovisual (SAv), apontando para a necessidade de adoção de ações afirmativas de gênero e de raça. Esses dados também subsidiaram, no âmbito do CSC, a criação de um Grupo de Trabalho que deveria formular uma política de promoção da igualdade de gênero e raça no setor, conforme Resolução do CSC nº 04, de 6 fevereiro de 2018. Além disso, no âmbito do CGFSA, os dados impactaram na deliberação favorável à fixação de cotas para negros, mulheres e indígenas na *Chamada Pública BRDE/FSA – Concurso Produção para Cinema 2018*. Essa seleção foi aberta em 19 de março de 2018 sem previsão de ações afirmativas. Posteriormente, porém, foi retificada mediante decisão do CGFSA³, em 26 de março de 2018, estabelecendo cotas voltadas para mulheres, negros e indígenas.

Diante desse contexto, o presente artigo busca compreender o atual papel da Ancine enquanto decisor público importante para a construção de uma agenda nacional de ações afirmativas no audiovisual brasileiro. Para isso, serão avaliadas as fases parciais do ciclo de política pública, isto é, do processo político-administrativo ocorrido até o momento, partindo de uma contextualização histórica de sua atuação institucional sobre essa questão.

Antes de analisar a atuação da Ancine como decisor no ciclo de política pública em prol das ações afirmativas no audiovisual brasileiro, é fundamental recorrer a um enfoque teórico mais amplo sobre “políticas públicas”. Em uma compilação concisa, é possível destacar as referências de Lawrence Mead (1995 *apud* Nelson, 1998, p. 554), que define política pública como um campo de estudo que analisa o governo à luz das grandes questões públicas. Já Thomas R. Dye (2013) define o termo como aquilo que os governos escolhem fazer ou não fazer. David Easton (1965), como um sistema no qual ocorre uma relação entre formulação, resultados e ambiente. A definição de políticas públicas de Thomas Birkland (2011) busca identificar seus principais atributos: entendendo-as como a solução para algum tipo de problema público, orientadas a um objetivo, elaboradas pelos governos (o que os governos escolhem fazer ou não fazer), interpretada e implementada por agentes públicos (ou privados), dotados de diferentes interpretações, soluções e motivações para ação. Bachrach e Baratz (1962), em sentido negativo, aponta os reflexos da “tomada de não decisão” (*nondecision-making*), descrevendo-a como o “não fazer”, por parte dos governos para manutenção de status quo.

Além disso, em relação ao encadeamento de etapas (ciclo de vida) inerente ao conceito de política pública (*policy cycle*), segundo Klaus Frey (2000, p. 226-229), trata-se de um modelo heurístico de análise, que subdivide o agir público em etapas parciais do processo político-administrativo de resolução de problemas: percepção e definição de problemas; *agenda setting*; elaboração de programas e decisão; implementação de políticas; e, finalmente, avaliação de políticas e eventual correção da ação.

Contudo, é importante ressaltar, assim como menciona Frey (2000), os limites da abordagem de política pública como processo sequencial, que se desdobra em

FOTO: DIVULGAÇÃO



CINZAS

fases no decorrer do tempo. Isso porque, nesse caso, encontra-se descrito como um idealizador do fazer político, servindo, portanto, apenas de quadro de referência para a análise processual de seu início, meio e fim. No entanto, empiricamente, os atores sociais envolvidos no ciclo de políticas públicas não se atêm, necessariamente, a essa sequência, muito menos hierarquizam essas etapas.

Destaca-se também o enfoque de Bachrach e Baratz (1962), a partir do qual é possível refletir sobre o fato de que o Estado brasileiro ainda não elabora ativamente políticas para combater os efeitos perversos da escravidão em diversas camadas da sociedade brasileira, tampouco planeja sistematicamente ações governamentais bem estruturadas, transversais e com orçamentos bem definidos para o combate ao racismo e para a promoção da igualdade material de oportunidades.

Isso suscita um pensamento crítico que vai além da suposição do senso comum de que o poder público é apenas omissor frente a esses efeitos. Isso porque, tal como aponta Abdias do Nascimento (1978, p. 78-81), o processo de invenção da “democracia racial”, sobre-

tudo viabilizado por medidas adotadas pelos governos, incluiu a interdição da discussão acerca da situação dos negros no país.

Nessa conjuntura, é possível apontar que, no setor audiovisual, a tomada de não decisão pelos governos, perante o problema da sub-representação de negros e, sobretudo, de negras no audiovisual, nutre-se tanto de uma “persistência da branquitude como padrão estético audiovisual”, segundo Joel Zito Araújo (2006), quanto de âncoras ideológicas ainda em disputa na sociedade: o mito freyriano da democracia racial, de um lado, e a perspectiva marxista clássica da luta de classes, de outro, tal como adverte Sueli Carneiro (2011).

Isso posto, tanto a tomada de não decisão quanto outros mecanismos de interdição engendrados por governos podem ser identificados enquanto componentes do chamado racismo institucional, estrutural ou sistêmico, que, de acordo com o Programa de Combate ao Racismo Institucional (apud. GELEDÉS, 2013, p. 11), significa:

(...) o fracasso das instituições e organizações em prover um serviço profissional e adequado às pessoas em virtude de sua cor, cultura, origem racial ou étnica. Ele se ma-

Tanto a tomada de não decisão quanto outros mecanismos de interdição engendrados por governos podem ser identificados enquanto componentes do chamado racismo institucional, estrutural ou sistêmico.

nifesta em normas, práticas e comportamentos discriminatórios adotados no cotidiano do trabalho, os quais são resultantes do preconceito racial, uma atitude que combina estereótipos racistas, falta de atenção e ignorância. Em qualquer caso, o racismo institucional sempre coloca pessoas de grupos raciais ou étnicos discriminados em situação de desvantagem no acesso a benefícios gerados pelo Estado e por demais instituições e organizações.

Com base nessas referências, é igualmente possível testar a hipótese de que ações afirmativas com o objetivo de promover a igualdade material entre os mais diversos grupos sociais de uma mesma população, que sofrem discriminações negativas – principalmente em perspectiva interseccional de sobreposição de diversos tipos de opressão – são problemas e demandas sociais de grande amplitude que impõem uma obrigação de fazer por parte dos governos.

Assim, se os decisores públicos (*policy makers*) devem responder a problemas que afetam a coletividade, engajando-se na formulação de soluções para questões que tenham entrado na agenda governamental, isso

pode ser melhor compreendido a partir de um enfoque epistemológico sobre suas decisões político-administrativas, de modo a organizá-las em um ciclo de política pública, isto é, subdividindo o dever de resolução de um problema coletivo em etapas parciais do processo: percepção e definição de problemas; *agenda-setting*; elaboração de programas e decisão; implementação de políticas; e, finalmente, avaliação de políticas e eventual correção da ação (FREY, 2000, p. 226).

Com base nesse modelo heurístico e observando os arranjos internos da Ancine – desde a ação de servidoras que organizaram, internamente, o evento *Diversidades*⁴ para apresentação de dados pelo GEMAA/IESP/UERJ, em 06 de novembro de 2014, até a criação da Comissão de Gênero, Raça e Diversidade da Ancine pela Portaria Ancine nº 351-E, de 17 de novembro de 2017, por exemplo, é possível identificar o início de um ciclo de política pública. Trata-se de uma *agenda-setting* ainda em aberto, que, até o momento, contou com apenas uma Chamada Pública implementada pela Ancine, para enfrentar o problema da sub-representação negra e feminina no audiovisual brasileiro.

FASES PARCIAIS DO PROCESSO TRILHADO PELA AGÊNCIA PARA A IMPLEMENTAÇÃO DE AÇÕES AFIRMATIVAS

Em 06 de julho de 2014, a jornalista da Agência Brasil, Isabela Vieira, publicou a matéria *As mulheres negras não estão nas telas de cinema, nem atrás das câmeras*, o que trouxe à tona a pesquisa do GEMAA *A Cara do Cinema Nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)*.

Apesar da repercussão desse tema no debate público e junto a grupos de interesse ligados às pautas feminista e negra, foi oblíqua e pouco responsiva a posição da Ancine. Em resposta à mencionada jornalista sobre essa baixa sub-representação negra e feminina, a Agência informou publicamente que “não opina sobre conteúdo dos filmes, elenco ou qualquer coisa do tipo” (VIEIRA, 2014).

Entretanto, parte do corpo funcional da Agência – formado por servidoras, naquela época atuantes na gestão *Coletivos* da Associação de Servidores Públicos da Ancine (ASPAC) – não ignorou os dados apresentados por essa pesquisa. Em 06 de novembro de 2014, a Associação realizou o evento *Seminário Diversidades*, que foi a primeira iniciativa de uma agenda dentro da Ancine para a abordagem de ações afirmativas no audiovisual brasileiro. É importante destacar a capilaridade dessa articulação interna, inicialmente liderada por servidoras mobilizadas, que acabou por adquirir relevância política e administrativa a ponto de influenciar o deslocamento da Ancine da “tomada de não decisão” para a realização do primeiro *Seminário Internacional Mulheres no Audiovisual*⁵, em 30 de março de 2017, na Casa Rui Barbosa.

Além disso, em 2018, a percepção institucional da Ancine, delimitando o problema da sub-representação de raça e de gênero, evoluiu notavelmente mediante a iniciativa de gerar informações próprias e divulgar a pesquisa *Diversidade de Gênero e Raça nos lançamentos brasileiros de longa-metragem em 2016*⁶, elaborada pela Superintendência de Análise de Mercado, que contou com a coordenação da pesquisadora, e então Superintendente, Luana Maira Rufino Alves da Silva, servidora da Ancine.

Essa pesquisa foi o primeiro diagnóstico estruturado da Agência dedicado ao levantamento de informações de raça e de gênero no mercado de cinema, reunindo de modo inédito informações de fonte primária, a partir da análise dos 142 longas-metragens brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição no ano de 2016, segundo dados do Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição (SADIS). No que diz respeito às iniciativas internas à Ancine manifestamente dedicadas à formulação de ações afirmativas, destaca-se que esse grupo de servidoras organizadoras dos eventos *Diversidades* e associações representativas também propuseram a inclusão da pauta em documentos de gestão de macroprocessos finalísticos da Agência.

Em Consulta Pública realizada pela Ancine para a *Agenda Regulatória do biênio 2014-2015*⁷, as servidoras sugeriram que fossem implementadas “ações, iniciativas e programas necessários à efetividade do Estatuto da Igualdade Racial nas políticas públicas voltados ao audiovisual brasileiro”. Sugestão que não foi incorporada pela Agência, na época.



CINZAS

A Ancine passou de uma postura de inação para enfrentar o problema da sub-representação, defendendo tecnicamente, por exemplo, o estímulo à paridade de gênero em comissões de seleção do FSA.

Posteriormente, em Consulta Pública para a *Agenda Regulatória do biênio 2016-2017*⁸, a recém constituída Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN) sugeriu tanto a regulamentação de um sistema de ações afirmativas no setor audiovisual, com foco no pertencimento racial e de gênero dos agentes atuantes em todos os elos da cadeia do setor, quanto a regulamentação de produtora brasileira independente especializada na produção de conteúdos audiovisuais com foco na promoção da diversidade, igualdade racial e de gênero. Sugestões que foram igualmente desconsideradas pela Agência.

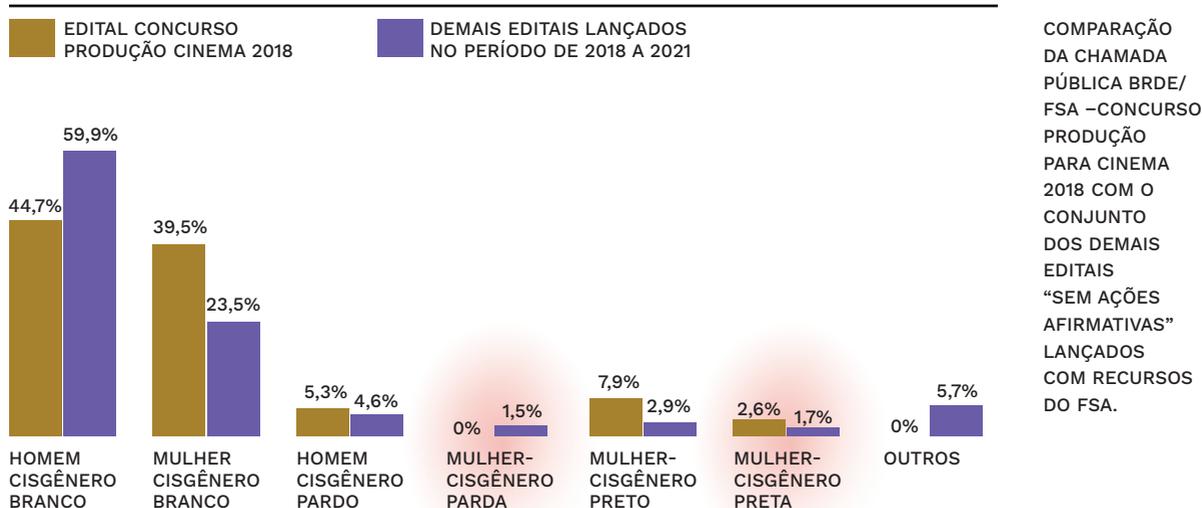
Por outro lado, o cenário interno da Ancine vinha se tornando mais responsivo à necessidade de se priorizar a promoção da diversidade no audiovisual brasileiro. Após sugestões, também articuladas por servidoras, houve a inclusão do compromisso de promoção de diversidade de raça e de gênero, tanto em sua missão, como em seu *Planejamento Estratégico para o quadriênio 2017-2020*.

As sugestões acatadas se concentraram na criação de mecanismos para declaração de cor/raça nos registros de Certificado de Produto Brasileiro (CPB) e no aprofundamento das análises sobre a participação de negros e de mulheres no audiovisual brasileiro, não sendo introduzida a criação de indutores específicos nas linhas de fomento geridas pela Agência.

Outra medida foi a constituição da primeira Comissão de Gênero, Raça e Diversidade da Agência, por meio da Portaria Ancine nº 351-E, de 17 de novembro de 2017. Tratou-se de um grupo que agregava 16 servidores e servidoras do quadro efetivo, incluindo negros e mulheres, com mandato de dois anos, com o objetivo de desempenhar atividades relacionadas à promoção da inclusão, da diversidade e da igualdade de oportunidades no âmbito de atuação da Agência.

Nota-se, portanto, que a Ancine passou de uma postura de inação para enfrentar o problema da sub-representação, defendendo tecnicamente, por exemplo,

GRÁFICO 1 DIREÇÃO PRINCIPAL / PROJETOS CONTRATADOS



FONTE: ANCINE (2023).

o estímulo à paridade de gênero em comissões de seleção do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). Em 2018, com a recém-criada Comissão e a divulgação da pesquisa *Diversidade de Gênero e Raça nos lançamentos brasileiros de longa-metragem em 2016*, a Ancine desenhou o primeiro edital da Agência com cotas para mulheres, negros e indígenas, a *Chamada Pública BRDE/FSA – Concurso Produção para Cinema 2018*⁹.

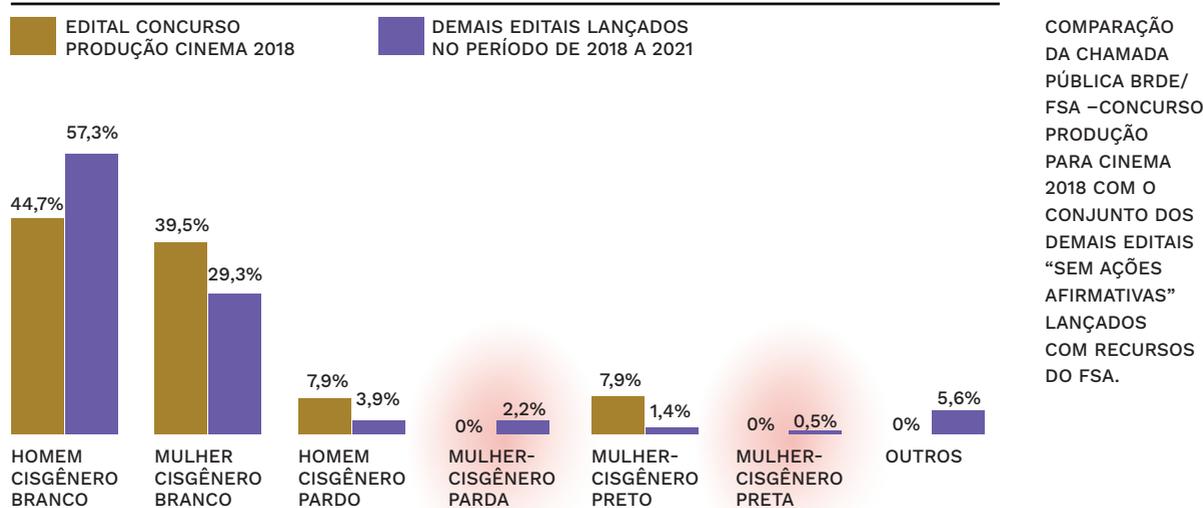
Isso foi possível, porque, em 26 de março de 2018, a Comissão de Gênero, Raça e Diversidade da Ancine, por meio de sua presidente, a Servidora Carolina Souza Ribeiro da Costa, fez uma apresentação para o CGFSA, reiterando os dados da supracitada pesquisa, capitulando outras iniciativas de estabelecimento de cotas já em andamento junto ao setor audiovisual brasileiro, tais como os editais lançados pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, como o Edital SAV/MinC/FSA Nº 03, lançado em janeiro de 2016, para a realização de três longas-metragens de ficção de baixo orçamento, *Longa BO Afirmativo*, com temática livre,

dirigidos por cineastas negros, bem como explicando a jurisprudência acumulada no Supremo Tribunal Federal (STF) em favor da constitucionalidade das ações afirmativas, inclusive por meio de reserva de vagas.

Certamente, essas informações apresentadas pela Comissão foram um importante elemento de convencimento técnico, apresentado no âmbito do CGFSA em defesa da implementação de ações afirmativas nos editais geridos pela Agência. Recorrendo a uma visão institucional que explique esse processo e o contexto que levou à decisão tomada pelo Comitê, nessa ocasião, aprovando reserva de vagas para negros, indígenas e mulheres, é pertinente a abordagem de Maria de Paula Dallari Bucci (2013, localização 2395) sobre a dinâmica de criação de políticas públicas:

A questão deixa de ser um problema absoluto de criação das políticas e passa a ser um tema argumentativo, ligado ao desafio de demonstrar a consistência ou a legitimidade, seja política, seja técnica, de cada posição no decorrer do debate. E esse desafio se impõe a todos os que parti-

GRÁFICO 2 ROTEIRO PRINCIPAL / PROJETOS CONTRATADOS



FONTE: ANCINE (2023).

cipam do processo governamental, seja no papel “oficial” de partícipe, seja na condição de “controlador externo”, de acordo com um processo estruturado, com base em premissas comuns e regras aceitas para identificação dos consensos e enfrentamento dos dissensos.

Por outro lado, ao analisar a dinamicidade desse processo, especialmente dentro do campo público de fomento ao audiovisual integrado por CSC, MinC, SAV, Ancine e CGFSA, a avaliação dos resultados (ANCINE, 2023) da *Chamada Pública BRDE/FSA – Concurso Produção Para Cinema 2018* para o alcance do objetivo de ampliação da diversidade de raça e de gênero nesse setor, aparentemente, aponta para parâmetros mínimos a serem observados e aperfeiçoados em chamadas públicas futuras.

Nessa Chamada Pública, de acordo com dados da Ancine (2023), foram selecionados 18 projetos com direção feminina, no valor total de R\$ 38,8 milhões de reais e seis projetos dirigidos por pessoas negras no valor total de R\$ 12,1 milhões de reais.

Conforme análise do Gráfico 1, do universo de projetos contratados, para os quais foram destinados os recursos públicos do fundo, na comparação da *Chamada Pública BRDE/FSA – Concurso Produção para Cinema 2018* com o conjunto dos demais editais gerais (sem ações afirmativas), na função de “direção principal”, não houve significativa mudança estrutural em relação, especialmente, às mulheres cisgênero pardas (as ações afirmativas acresceram 0,9 pontos, de 1,7% para 2,6%) e preta (as ações afirmativas não alteraram o cenário geral de 1,5% obtido no conjunto dos editais gerais).

De acordo com a análise do Gráfico 2, do universo de projetos contratados, na comparação da chamada com o conjunto dos demais editais gerais (sem ações afirmativas), na função de “roteiro principal”, não houve incremento, melhoria ou mudança estrutural em relação, sobretudo, às mulheres cisgênero pardas (as ações afirmativas não alteraram o cenário geral de 2,2%) e preta (as ações afirmativas não alteraram o cenário geral de 0,5% obtido no conjunto dos editais gerais).

Perante os resultados demonstrados nos Gráficos 1 e 2, observa-se que, não obstante os patamares mínimos fixados na referida Chamada Pública, não houve o alcance da efetividade esperada, porque as ações afirmativas de fomento ao setor audiovisual desenvolvidas com recursos do FSA, em 2018, aparentemente, não representaram uma significativa mudança estrutural, em comparação com o conjunto de editais gerais (sem “ações afirmativas”) lançados. Logo, observou-se que as ações afirmativas contidas nessa seleção de 2018 não contribuíram de maneira efetiva para redução das desigualdades, diagnóstico já mapeado pela Agência em 2023 (ANCINE, 2023).

CONCLUSÃO

Neste artigo, levantou-se o histórico recente da Agência Nacional do Cinema, em relação ao tema das ações afirmativas nas políticas públicas de fomento ao setor audiovisual brasileiro. Foram abordados conceitos básicos para compreensão do ciclo de políticas públicas, os quais serviram de suporte para compreensão da passagem da Ancine, primeiramente, pelas fases de tomada de não decisão e de baixa resposta ao cenário de dados, levantados pelo GEMAA em 2014, e, posteriormente, pelos debates internos realizados por iniciativa de servidoras da Agência, de iniciativas de *agenda-setting*, com a atuação da primeira Comissão de Gênero, Raça e Diversidade, de implementação da primeira seleção pública da Agência, contendo reserva de recursos do FSA e percentuais mínimos destinados a mulheres, negros e indígenas, em 2018, e da análise de resultados dessa seleção, recentemente publicada no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA/Ancine)¹⁰.

Após 4 anos de lançamento da *Chamada Pública BRDE/FSA – Concurso Produção para Cinema 2018*, a Agência efetuou a etapa de análise de resultados, os quais permitem aos gestores responsáveis compreender que futuras iniciativas de implementação de ações afirmativas em políticas públicas de fomento ao setor exigem redesenho e aperfeiçoamentos, para que sejam alcançados melhores indicadores de redução do grave cenário de desigualdades, que ainda impacta severamente a entrada de diretoras e roteiristas negras nesse mercado.

Conclui-se que, para alterações estruturais significativas no atual quadro de perpetuação da sub-representação da população negra nas telas, especialmente, em funções de maior prestígio (como de direção e de roteiro), é preciso, a partir das experiências e indicadores mapeados, implementar uma profunda etapa de revisão inclusiva, envolvendo necessariamente as entidades representativas e dos eixos do chamado Tripé Institucional da Política Nacional do Audiovisual (CSC, SAv, Ancine e CGFSA), com vistas à formulação e à execução de uma política pública mais robusta e efetiva na redução das desigualdades de raça no setor audiovisual brasileiro. ■

* **ELOIZA SILVA** TEM GRADUAÇÃO EM DIREITO PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA - UFJF (2001-2006). ESPECIALIZAÇÃO EM POLÍTICAS PÚBLICAS PELO INSTITUTO DE ECONOMIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - IE/UFRJ (2016-2017). MESTRADO EM DIREITO PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO (2019-2021). NO SETOR PÚBLICO, É SERVIDORA PÚBLICA DA AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE), DESDE 2012. NA ANCINE, EXERCEU OS SEGUINTE CARGOS: ASSESSORA DA SUPERINTENDÊNCIA DE ANÁLISE DE MERCADO, NO PERÍODO DE AGOSTO DE 2017 A NOVEMBRO DE 2018; ASSESSORA DA DIRETORA SUBSTITUTA LUANA MAIRA RUFINO ALVES DA SILVA, NO PERÍODO DE FEVEREIRO DE 2020 A JULHO DE 2020; COORDENADORA DE GESTÃO DAS INFORMAÇÕES REGULATÓRIAS DA SECRETARIA DE POLÍTICAS REGULATÓRIAS, NO PERÍODO DE JULHO DE 2020 A JANEIRO 2022. TAMBÉM INTEGROU A COMISSÃO DE GÊNERO, RAÇA E DIVERSIDADE DA ANCINE, PORTARIA ANCINE Nº 351-E, DE 17 DE NOVEMBRO DE 2017. ATUALMENTE, EXERCE O CARGO DE SECRETÁRIA DE DIRETORIA COLEGIADA DA ANCINE.

Para alterações estruturais significativas no atual quadro de perpetuação da sub-representação da população negra nas telas, é preciso implementar uma profunda etapa de revisão inclusiva.

NOTAS

1 SUBLINHA-SE AQUI QUE SÃO INDISPENSÁVEIS AS ANÁLISES, INCLUSIVE QUANTITATIVAS, SOBRE O PROBLEMA DA SUB-REPRESENTAÇÃO NEGRA E FEMININAS NAS TELAS, REALIZADAS PELO GRUPO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES DAS AÇÕES AFIRMATIVAS DO INSTITUTO DE ESTUDOS SOCIAIS E POLÍTICOS DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO DE JANEIRO (GEMAA/IESP/UERJ).

2 DIAGNÓSTICO ELABORADO PELA SUPERINTENDÊNCIA DE ANÁLISE DE MERCADO DA ANCINE, CUJO LANÇAMENTO OCORREU EM 29/01/2018 (ANCINE, 2018B).

3 ATA DA 44ª REUNIÃO DO COMITÊ GESTOR DO FUNDO SETORIAL DO AUDIOVISUAL (CGFSA), DE 26/03/2018, QUE APROVOU A FIXAÇÃO DE COTAS (ANCINE, 2018A)

4 ENTRE AS INICIATIVAS DIVERSIDADES, REALIZADAS PELAS SERVIDORAS E, ENTÃO DIRETORAS DA ASPAC, ELOIZA SILVA E MARIA GABRIELA GOMES, DESTACAM-SE: EM 06/11/2014, APRESENTAÇÃO AOS SERVIDORES DA ANCINE DA PESQUISA A CARA DO CINEMA NACIONAL (2002-2012), REALIZADA PELO GEMAA/IESP/UERJ, CONTANDO COM A APRESENTAÇÃO DAS PESQUISADORAS MÁRCIA RANGEL CANDIDO, GABRIELLA MORATELLI E VERÔNICA TOSTE DAFLON; EM 07/12/2015, EXIBIÇÃO DO FILME *KBELA*, COM A PARTICIPAÇÃO DA PESQUISADORA JANAÍNA OLIVEIRA (FÓRUM ITINERANTE DO CINEMA NEGRO), DA JORNALISTA SILVANA BAHIA (DIRETORA DE COMUNICAÇÃO DO FILME *KBELA*), E DA DIRETORA DO FILME, YASMIN THAYNÁ; EM 01/12/2016, EXIBIÇÃO DE FILMES QUE FORAM VIABILIZADOS PELO EDITAL CURTA AFIRMATIVO (SAV/MINC): *CINZAS*, *ÔRUN AIYÉ*, *NANA* E *NILÓ*, EVENTO EM PARCERIA

COM O COLETIVO TELA PRETA, QUE CONTOU COM A PRESENÇA DA CINEASTA LARISSA FULANA DE TAL E DA PRODUTORA VILMA NERES, ALÉM DA MEDIAÇÃO DA JORNALISTA ISABELA VIEIRA; EM 23/01/2017, A EXIBIÇÃO DO CURTA *RAINHA* DA CINEASTA SABRINA FIDALGO E DO LONGA *AMOR MALDITO* DE ADÉLIA SAMPAIO, CONTANDO COM UMA MESA DE DEBATES COM ESSAS CINEASTAS, A ATRIZ ANA FLÁVIA CAVALCANTI (*RAINHA*) E A DIRETORA DA ANCINE, DÉBORA IVANOV.

5 INICIATIVA DA ANCINE, IDEALIZADA PELA DIRETORA DEBORA IVANOV, QUE FOI VIABILIZADA GRAÇAS AO TRABALHO DE SERVIDORAS DA AGÊNCIA, COM APOIO DA CASA RUI BARBOSA (ANCINE, 2017).

6 PESQUISA DIVULGADA NO DIA 25/01/2018 EM EVENTO DE LANÇAMENTO REALIZADO NO ODEON, RIO DE JANEIRO, QUE CONTOU COM A PRESENÇA DE AUTORIDADES DA ANCINE E DA SECRETARIA DO AUDIOVISUAL DO MINISTÉRIO DA CULTURA (ANCINE, 2018B).

7 CONSULTA PÚBLICA ANCINE REALIZADA NO PERÍODO DE 03/12/2014 A 31/01/2015.

8 CONSULTA PÚBLICA ANCINE REALIZADA NO PERÍODO DE 01/12/2016 A 30/01/2017.

9 A REFERIDA CHAMADA PÚBLICA, NO VALOR DE R\$ 100 MILHÕES DE REAIS, FIXAVA QUE PELO MENOS 35% DOS VALORES INVESTIDOS NOS PROJETOS DEVERIAM SER RESERVADOS A DIRETORAS MULHERES (CISGÊNERO, TRANSEXUAIS/TRAVESTIS) E PELO MENOS 10% DOS VALORES INVESTIDOS NOS PROJETOS DEVERIAM SER RESERVADOS A DIRETORES(AS) NEGROS(AS) E INDÍGENAS (BRDE, 2018).

10 PARA MAIS INFORMAÇÕES: [HTTPS://WWW.GOV.BR/ANCINE/PT-BR/OQA](https://www.gov.br/ancine/pt-br/oqa).

REFERÊNCIAS

- ANCINE. *ATA DA 44ª REUNIÃO DO COMITÊ GESTOR DO FUNDO SETORIAL DO AUDIOVISUAL (CGFSA), DE 26 DE MARÇO DE 2018*. RIO DE JANEIRO, 2018A. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://WWW.GOV.BR/ANCINE/PT-BR/FSA/NORMAS/ATAS-DAS-REUNIOES-DO-CGFSA/ATA_CGFSA_2018_44.PDF](https://www.gov.br/ancine/pt-br/fsa/normas/atas-das-reunioes-do-cgfsa/ata_cgfsa_2018_44.pdf). ACESSO EM JULHO DE 2023.
- _____. *DIVERSIDADE DE GÊNERO E RAÇA NOS LONGAS-METRAGENS BRASILEIROS LANÇADOS EM SALAS DE EXIBIÇÃO 2016. INFORME DE MERCADO ELABORADO PELA SUPERINTENDÊNCIA DE ANÁLISE DE MERCADO*. BRASIL: 2018B. DISPONÍVEL EM: CHROME-EXTENSION: //EFAIDNBMMNNIBPCAJPCLCLEFINDMKAJ/ [HTTPS://WWW.GOV.BR/ANCINE/PT-BR/OCA/PUBLICACOES/ARQUIVOS.PDF/INFORME_DIVERSIDADE_2016.PDF](https://www.gov.br/ancine/pt-br/OCA/PUBLICACOES/ARQUIVOS.PDF/INFORME_DIVERSIDADE_2016.PDF). ACESSO EM: 30 DE JULHO DE 2023.
- _____. *PARTICIPAÇÃO POR GÊNERO E POR RAÇA NOS DIVERSOS SEGMENTOS DA CADEIA PRODUTIVA DO AUDIOVISUAL*. RIO DE JANEIRO, RJ, 2023. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://WWW.GOV.BR/ANCINE/PT-BR/OCA/PUBLICACOES/ARQUIVOS.PDF/ESTUDO%20GENEROS%20E%20RACA%20NO%20SETOR%20AUDIOVISUAL.PDF](https://www.gov.br/ancine/pt-br/OCA/PUBLICACOES/ARQUIVOS.PDF/ESTUDO%20GENEROS%20E%20RACA%20NO%20SETOR%20AUDIOVISUAL.PDF). ACESSO EM: 20 DE JULHO DE 2023.
- _____. *SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHERES NO AUDIOVISUAL*, 2017. RIO DE JANEIRO. REALIZAÇÃO AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE) EM 30 DE MARÇO DE 2017. REGISTRO EM VÍDEO DISPONÍVEL EM: < [HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/LIVE/LH1AWBINC_8?FEATURE=SHARE](https://www.youtube.com/live/LH1AWBINC_8?feature=share)>. ACESSO EM: 02 DE ABRIL DE 2017.
- ARAÚJO, JOEL ZITO. A FORÇA DE UM DESEJO – A PERSISTÊNCIA DA BRANQUITUDE COMO PADRÃO ESTÉTICO AUDIOVISUAL. *REVISTA USP*, SÃO PAULO, N.69, P. 72-79, MARÇO/MAIO 2006. DISPONÍVEL EM: [HTTP://WWW.REVISTAS.USP.BR/REVUSP/ARTICLE/VIEW/13514](http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13514). ACESSO EM: 15 DE OUTUBRO DE 2016.
- BACHRACH, PETER; BARATZ, MORTON S. TWO FACES OF POWER. *THE AMERICAN POLITICAL SCIENCE REVIEW*, VOLUME 56, ISSUE (DEC., 1962), 947-952. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://GOO.GL/CBC7NH](https://goo.gl/CBC7NH). ACESSO EM: 06 DE JANEIRO DE 2017.
- BRDE. *CHAMADA PÚBLICA BRDE/ FSA – CONCURSO PRODUÇÃO PARA CINEMA 2018*, DE 19 DE MARÇO DE 2018. DISPONÍVEL EM <[HTTP://WWW.BRDE.COM.BR/WP-CONTENT/UPLOADS/2018/03/CHAMADA-PUBLICA-CONCURSO-PRODUCAO-CINEMA-2018-VERS%C3%830-FINAL-PARA-PUBLICA%C3%87%C3%830-EM-19.03.18.PDF](http://www.brde.com.br/wp-content/uploads/2018/03/chamada-publica-concurso-producao-cinema-2018-vers%C3%830-final-para-publica%C3%87%C3%830-em-19.03.18.pdf)> ACESSO EM 30 DE JULHO DE 2023.
- _____. *CHAMADA PÚBLICA BRDE/ FSA – CONCURSO PRODUÇÃO PARA CINEMA 2018*, DE 04 DE JULHO DE 2018. DISPONÍVEL EM <[HTTPS://WWW.BRDE.COM.BR/WP-CONTENT/UPLOADS/2018/07/CHAMADA-PUBLICA-CONCURSO-PRODUCAO-CINEMA-2018-VERS%C3%830-RETIFICA%C3%87%C3%830-02_PARA-PUBLICA%C3%87%C3%830-04-07-18..PDF](https://www.brde.com.br/wp-content/uploads/2018/07/chamada-publica-concurso-producao-cinema-2018-vers%C3%830-retifica%C3%87%C3%830-02_para-publica%C3%87%C3%830-04-07-18..pdf)> ACESSO EM 30 DE JULHO DE 2023.
- BIRKLAND, THOMAS A. *AN INTRODUCTION TO THE POLICY PROCESS: THEORIES, CONCEPTS, AND MODELS OF PUBLIC POLICY MAKING*. 3. ED. NEW YORK: ROUTLEDGE, 2011.
- BUCCI, MARIA DE PAULA DALLARI. *FUNDAMENTOS PARA UMA TEORIA JURÍDICA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS*. SÃO PAULO: SARAIVA, VERSÃO MOBI, 2013.
- CARNEIRO, SUELI. *RACISMO, SEXISMO E DESIGUALDADE NO BRASIL*. SÃO PAULO: SELO NEGRO EDIÇÕES, 2011.
- CARVALHO, NOEL DOS S. ESBOÇO PARA UMA HISTÓRIA DO NEGRO NO CINEMA BRASILEIRO. IN: DE, JEFERSON. *DOGMA FEIJOADA: O CINEMA NEGRO BRASILEIRO*. COLEÇÃO APLAUSO CINEMA BRASIL. SÃO PAULO: IMPRENSA OFICIAL, 2005. P. 17- 101. V. 1. DISPONÍVEL EM < CHROME-EXTENSION://EFAIDNBMMNNIBPCAJPCLCLEFINDMKAJ/ [HTTPS://APLAUSO.IMPRESAOFICIAL.COM.BR/EDICOES/12.0.813.132/12.0.813.132.PDF](https://aplausosimprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.132/12.0.813.132.pdf)>. ACESSO EM 30 DE JULHO DE 2023.
- CARVALHO, N. DOS S.; DOMINGUES, P. *DOGMA FEIJOADA: A INVENÇÃO DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO*. *REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS SOCIAIS*, V. 33, N. 96, 2018. DISPONÍVEL EM < [HTTPS://WWW.SCIELO.BR/J/RBCSOC/A/F8PQHJ4SQNGNHJJDJKYPVK/](https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/f8PQHJ4SQNGNHJJDJKYPVK/)>. ACESSO EM 30 DE JULHO DE 2023.
- DYE, THOMAS R. *UNDERSTANDING PUBLIC POLICY*. 14. ED. [S.L.]: PEARSON EDUCATION, 2013.
- EASTON, DAVID. *A SYSTEMS ANALYSIS OF POLITICAL LIFE*. [S.L.]: JOHN WILEY & SONS INC., 1965. DISPONÍVEL EM <[HTTPS://ARCHIVE.ORG/DETAILS/SYSTE MSANALYSIS00EAST](https://archive.org/details/systeMSANALYSIS00EAST)>. ACESSO EM: 05 DEZ. 2020.
- FREY, KLAUS. *POLÍTICAS PÚBLICAS: UM DEBATE CONCEITUAL E REFLEXÕES REFERENTES À PRÁTICA DA ANÁLISE DE POLÍTICAS PÚBLICAS NO BRASIL. PLANEJAMENTO E POLÍTICAS PÚBLICAS*, Nº 21 – JUN DE 2000. DISPONÍVEL EM: < [HTTPS://WWW.IPEA.GOV.BR/PPP/INDEX.PHP/PPP/ARTICLE/DOWNLOAD/89/158/474](https://www.ipea.gov.br/ppp/index.php/ppp/article/download/89/158/474)>. ACESSO EM: 02 DE MARÇO DE 2023.
- GELEDÉS – INSTITUTO DA MULHER NEGRA. CENTRO FEMINISTA DE ESTUDOS E ACESSORIA (CFEMEA). *GUIA DE ENFRENTAMENTO DO RACISMO INSTITUCIONAL*. 2013. DISPONÍVEL EM: [HTTP://WWW.GELEDÉS.ORG.BR/WP-CONTENT/UPLOADS/2013/05/FINAL-WEB-GUIA-DE-ENFRENTAMENTO-AO-RACISMO-INSTITUCIONAL.PDF](http://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2013/05/final-web-guia-de-enfrentamento-ao-racismo-institucional.pdf). ACESSO EM 02 DE ABRIL DE 2017.
- NASCIMENTO, ABDIAS DO. *O GENOCÍDIO DO NEGRO BRASILEIRO: PROCESSO DE UM RACISMO MASCARADO*. RIO DE JANEIRO: PAZ E TERRA, 1978.
- NELSON, BARBARA J. *PUBLIC POLICY AND ADMINISTRATION: AN OVERVIEW*. IN: GOODIN, ROBERT E.; KLINGEMANN, HANS-DIETER. *A NEW HANDBOOK OF POLITICAL SCIENCE*. OXFORD UNIVERSITY PRESS ON DEMAND, 1998.
- RODRIGUES, JOÃO CARLOS. *O NEGRO BRASILEIRO E O CINEMA*. PALLAS EDITORA: RIO DE JANEIRO, 2011.
- VIEIRA, ISABELA. *PESQUISA REVELA QUE MULHERES NEGRAS ESTÃO FORA DO CINEMA NACIONAL. AGÊNCIA BRASIL*, RIO DE JANEIRO, 2014. DISPONÍVEL EM: < [HTTPS://AGENCIABRASIL.EBC.COM.BR/CULTURA/NOTICIA/2014-07/PESQUISA-REVELA-QUE-MULHERES-NEGRAS-ESTAO-FORA-DO-CINEMA NACIONAL#:~:TEXT=AS%20MULHERES%20NEGRAS%20N%C3%A3O%20EST%C3%A3O,FILMES%20NACIONAIS%20DE%20MAIOR%20BILHETERIA.>](https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2014-07/pesquisa-revela-que-mulheres-negras-estao-fora-do-cinema-nacional#:~:TEXT=AS%20MULHERES%20NEGRAS%20N%C3%A3O%20EST%C3%A3O,FILMES%20NACIONAIS%20DE%20MAIOR%20BILHETERIA.>)>. ACESSO EM 30 DE JULHO DE 2023.

O ARTIGO É UM DESDOBRAMENTO DA PESQUISA RAÇA E GÊNERO NO CAMPO PÚBLICO DE FOMENTO AO AUDIOVISUAL BRASILEIRO: MAPEAMENTO DE POLÍTICA PÚBLICA FOCALIZADA EM AÇÕES AFIRMATIVAS ELABORADA PELA AUTORA NA ESPECIALIZAÇÃO EM POLÍTICAS PÚBLICAS DO INSTITUTO DE ECONOMIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ), PERÍODO DE 2016 A 2017. PORTANTO, REFLETIU EXCLUSIVAMENTE OS RESULTADOS DESSE ESTUDO E NÃO REPRESENTA POSICIONAMENTOS OU PROPOSIÇÕES DA AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE).

A política afirmativa

Uma análise das políticas públicas afirmativas do audiovisual e a estruturação da promoção da equidade a partir do tripé: regionalização, acessibilidade e diversidade

POR **ANA PAULA MELO SYLVESTRE***

como paradigma



UM DIA COM JERUSA

perspectivas para
a consolidação dos
instrumentos de
promoção de equidade
no audiovisual

A DESPROPORÇÃO NA PARTICIPAÇÃO de negros e negras nos papéis que definem o olhar das narrativas para o cinema e o audiovisual vem sendo objeto de discussão no Brasil e no mundo nos últimos anos. Visando mapear a notória desproporção no país, a Agência Nacional do Cinema (Ancine), em 2018, publicou o estudo *Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016*. A pesquisa adotou a totalidade das obras brasileiras lançadas nos cinemas como amostra, tendo evidenciado que, dos longas-metragens lançados em 2016, 97,2% foram dirigidos por pessoas brancas, enquanto 2,1% por pessoas negras. No que diz respeito ao recorte de gênero, 78,2% das obras foram dirigidas por homens, enquanto 19,7% por mulheres. A estratificação interseccional desses dados demonstrou que todo o quantitativo de 19,7% das mulheres que ocuparam cargos de direção na amostra foram de mulheres brancas, enquanto os 2,1% de pessoas negras ocupando a função foram todos homens negros, não tendo havido nenhum filme lançado por mulher negra em 2016. O estudo analisou, ainda, os dados com relação à função de roteirista, com resultados

que reforçam a desproporção, a saber: 93% das obras lançadas naquele ano foram roteirizadas por pessoas brancas (16,2% mulheres brancas); 2,1% por homens negros; 3,5% por equipes mistas; e, novamente, nenhuma mulher negra roteirizou filmes lançados em 2016 (ANCINE, 2018).

A Ancine divulgou nova pesquisa em 2023, intitulada *Participação por gênero e por raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual*. O estudo, com recorte temporal e segmental mais amplo, analisa dados entre 2011 e 2021 e se debruça sobre a diversidade de gênero e étnico-racial nos segmentos do audiovisual brasileiro. No entanto, não foi realizada a análise comparativa entre os estudos de 2018 e 2023 em uma perspectiva interseccional (raça e gênero), ou mesmo com recorte exclusivo racial, tendo o órgão alegado a ausência de informações sobre a raça dos profissionais das equipes técnicas de obras exibidas no cinema e na TV. A Agência concluiu o estudo destacando a importância de priorizar a inclusão destas informações nas suas bases de dados para viabilizar um panorama mais preciso sobre a desproporção (ANCINE, 2023).

FIGURA 1 PANORAMA DA POLÍTICA AFIRMATIVA PARA O AUDIOVISUAL EM NÍVEL FEDERAL

2012	2013	2014	2016	2017	2018	2019-2022
EDITAL CURTA AFIRMATIVO	EDITAL CARMEN SANTOS	EDITAL CURTA E MÉDIA AFIRMATIVO	LONGA B.O. AFIRMATIVO	EDITAL CURTA (MOD. CARMEN SANTOS)	GT CONSELHO SUPERIOR DO CINEMA	EXTINÇÃO DO MINC
			MOSTRA CARMEN SANTOS	COMISSÃO DE GÊNERO, RAÇA E DIVERSIDADE NA ANCINE	10 EDITAIS #AUDIOVISUAL GERAFUTURO	INTERRUPÇÃO DA POLÍTICA (FEDERAL)
				SEMINÁRIO INTERN. MULHERES NO AUDIOV.	EDITAL PROD. CINEMA	AÇÕES EM ÂMBITO ESTADUAL E MUNICIPAL
				REVISTA FILMECULTURA Nº63	PLS Nº 10.000/2018 E 10.516/2018	
					FILME CULTURA Nº64 (INTERROMPIDA)	

FONTE: SYLVESTRE, 2023

Em que pese a impossibilidade de uma análise comparativa entre os estudos (adotando as mesmas variáveis), a Ancine identificou uma maior participação de pessoas brancas nos projetos contratados em relação aos inscritos nas chamadas públicas do FSA, na proporção de 87,0% contra 83,0% para a função de direção principal e de 89,3% contra 83,7%. Além disso, evidenciou a desproporção na distribuição de projetos inscritos nessas chamadas Públicas do FSA, em que pessoas brancas tiveram 83,0% de participação no total de direção e 83,7% no roteiro, pessoas pardas 9,2% para direção e 8,9% para roteiro, enquanto as pessoas pretas foram 4,6% dos inscritos em direção principal e 3,8% dos inscritos como roteiristas.

Tais dados de desproporção estão identificados, reiterados e atualizados também nas pesquisas do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA, 2023) da UERJ, que publicou, em janeiro de 2023, infográfico (1995-2021) demonstrando a manutenção da participação majoritária de homens brancos, seguida de mulheres brancas e a participação inaugural para o recorte de homens negros na função de direção em 2020, com *M-8*, de Jeferson De, e *Fim de festa*, de Hilton Lacerda. A ausência na participação de mulheres negras na função de direção e roteiro neste recorte de pesquisa permaneceu inalterada.

O recorte do mapeamento e enfrentamento à desproporção nos papéis de direção e roteiro evidencia a necessidade de ampliação do alcance da representação da população negra não apenas nas telas e em papéis não estereotipados, mas por trás delas, na construção de sentidos e estéticas e na materialização de suas vivências, singularidade, percepções e saberes situados em obra audiovisual. Esse recorte está materializado em dois momentos históricos de reivindicação social: o manifesto *Dogma Feijoadá*¹ e o *Manifesto de Recife*² (CARVALHO e DOMINGUES, 2018; CARVALHO, 2005; CARVALHO, 2012).

No que diz respeito às ações de enfrentamento a tal desproporção, Sylvestre (2023) apresenta um panorama das ações desenvolvidas em âmbito federal no

recorte temporal de 2012 a 2022, no que concerne à política afirmativa para o campo, conforme Figura 1.

Embora algumas dessas políticas tenham se materializado em obras de alcance e trajetória significativos - como é o caso de *Marte Um*, de Gabriel Martins (obra contemplada no Edital Longa BO Afirmativo em 2016, e indicada para representar o Brasil no OSCAR em 2022) -, os resultados da Ancine (2023) e do GEMAA (2023) e, sobretudo, a completa paralisação da política afirmativa em âmbito federal durante o Governo Bolsonaro (2019-2022), evidenciam a fragilidade institucional da política.

Assim, o presente trabalho tem o objetivo de discutir perspectivas de consolidação da política afirmativa enquanto paradigma da política pública para o audiovisual. Para tanto, propõe-se uma análise comparada da política de diversidade de gênero e étnico-racial no audiovisual a outros dois mecanismos de promoção da equidade já mais incorporados aos instrumentos mobilizados no campo: a regionalização e a acessibilidade.

Embora os mecanismos de regionalização e acessibilidade ainda demandem aprimoramentos para sua plena e efetiva implementação, no comparativo percebe-se que tais instrumentos já avançaram em termos de debate, sobretudo quanto à sua legitimidade, de forma que aparecem como premissas nos editais e demais instrumentos de fomento à cadeia produtiva do audiovisual, o que não ocorre até o momento com a política afirmativa com foco na diversidade de gênero e étnico-racial.

Assim, o trabalho busca abordar a questão em uma perspectiva comparativa entre os percursos normativos dos instrumentos de regionalização e acessibilidade no audiovisual, propondo um paralelo que consolide os três mecanismos (regionalização, acessibilidade e diversidade de gênero e étnico-racial) de maneira agregada enquanto política de promoção de equidade no campo audiovisual. E, ainda, que entenda a necessidade de sua compreensão enquanto paradigma para toda a política do setor.

Propõe-se uma análise comparada da política de diversidade de gênero e étnico-racial no audiovisual a outros dois mecanismos de promoção da equidade já mais incorporados aos instrumentos mobilizados no campo: a regionalização e a acessibilidade.

MECANISMOS DE PROMOÇÃO DA EQUIDADE COMO PARADIGMAS NA POLÍTICA AUDIOVISUAL

O trabalho está dividido em três partes: (i) a primeira aborda brevemente a definição de paradigma, estabelecendo sua aplicação às políticas públicas de audiovisual, como elemento de perenidade, e propõe que o tripé deve estar consolidado como premissa da política pública para o audiovisual de maneira transversal, enquanto houver desproporção identificada ou não estiver garantido a todos, sem distinção, o acesso integral; (ii) a segunda apresenta análise comparativa entre os instrumentos, demonstrando seus variados graus de consolidação e pontuando desafios a serem transpostos; (iii) a terceira apresenta os normativos mais recentes do campo cultural como caminhos referenciais e perspectivas da consolidação dos instrumentos de promoção da equidade no audiovisual como paradigmas da política pública.

A premissa estruturante de abordar de maneira conjunta os mecanismos de promoção de equidade no campo audiovisual diz respeito a endereçar a necessidade de construção de um modelo mais robusto de política pública para o audiovisual, especialmente no que concerne à promoção da equidade no setor. Os estudos acerca da robustez em políticas públicas se dedicam a tratar da condição esperada de que estas não só sejam eficazes na situação imediata após sua implementação, mas, sobretudo, sejam capazes de manter essa eficácia no futuro (HOWLETT & RAMESH, 2022), a despeito de mudanças e incertezas.

Em um contexto recente de desmonte da política cultural como um todo, para além de ações episódicas e editais pontuais, é imprescindível construir um arcabouço normativo que dê conta de maneira paradigmática do tripé da promoção da equidade no campo audiovisual, entendido como: regionalização, acessibilidade e diversidade.

O termo *paradigma* tem origem na filosofia e foi popularizado pelo cientista Thomas Kuhn (1997) na obra *A Estrutura das Revoluções Científicas*. Pode ser definido como um conjunto de ideias, crenças, métodos e práticas que são amplamente aceitas e que servem como referência para uma determinada área do conhecimento. Kuhn entende como paradigmas “as realizações científicas universalmente reconhecidas que, durante algum tempo, fornecem problemas e soluções modelares” (KUHN, 1997, p. 13).

Naturalmente, os paradigmas não são estáticos e podem mudar ao longo do tempo, sobretudo quando surgem novas evidências, teorias ou abordagens que desafiam as premissas fundamentais de um paradigma estabelecido.

Tendo em vista a constatada desproporção no que diz respeito ao acesso à produção e consumo de conteúdos audiovisuais, o endereçamento da questão como paradigma da promoção da equidade deve ocorrer na proporção e pelo prazo em que se identifique a existência de assimetrias. E, naturalmente, deve ser objeto de mensuração periódica para calibragem da necessidade de aprimoramentos e ajustes no modelo. Nesse viés, propõe-se que o tripé da promoção da equidade no audiovisual deve ser entendido como uma premissa para a totalidade dos recursos, instrumentos e ações

mobilizadas no campo. Ou seja, todos os mecanismos de financiamento público à produção devem prever em sua gênese o tripé da promoção da equidade:

- (i) devem ser acessíveis a todos os cidadãos, mediante a inclusão de recursos de acessibilidade de conteúdo;
- (ii) devem prever mecanismos de descentralização, contemplando a produção regionalizada; e
- (iii) devem promover a diversidade de gênero e étnico-racial.

Para a consecução da promoção da equidade regional e no âmbito da diversidade, instrumentos de reserva de vagas e percentual de recursos devem ser adotados não apenas em editais específicos, mas de maneira transversal em todos os mecanismos de financiamento do setor. Para viabilizar a perenidade e robustez de que trata a presente reflexão é imprescindível que essa premissa venha a compor o arcabouço normativo do setor, preferencialmente através de proposição legislativa, de forma a representar um modelo a ser replicado em âmbito subnacional mas, especialmente, para que se consolide como política estruturante de Estado e não de governo.

Entretanto, é importante registrar que as premissas aqui apresentadas já estão consolidadas na própria Constituição Federal, em seu Art. 215, que prevê que “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”. As diretrizes para o Plano Nacional da Cultura também anunciam essas premissas, contemplando a democratização do acesso à cultura (acessibilidade), no inciso IV; e a valorização da diversidade étnica e regional, no inciso V (diversidade e regionalização).

ANÁLISE COMPARATIVA DOS INSTRUMENTOS DE PROMOÇÃO DA EQUIDADE NO AUDIOVISUAL

Para o estabelecimento do parâmetro referencial para os mecanismos, apresentamos breve análise comparativa entre os instrumentos, demonstrando seus variados graus de consolidação enquanto paradigmas e pontuando alguns desafios a serem transpostos nesse sentido.

REGIONALIZAÇÃO	ACESSIBILIDADE	DIVERSIDADE DE GÊNERO E ÉTNICO-RACIAL
OBJETO DA INTERVENÇÃO		
<p>Os instrumentos de regionalização objetivam corrigir a concentração do fomento em determinadas regiões, sobretudo no eixo RJ-SP. No campo do audiovisual, conta como premissa já na criação da Ancine (Art. 6º, IV). A Resolução nº 222/2021 do CGFSA estabelece “Promover a regionalização do fomento ao setor audiovisual brasileiro” como um dos objetivos estratégicos.</p>	<p>Os instrumentos de acessibilidade no audiovisual objetivam assegurar que a produção e o consumo do conteúdo audiovisual estejam adaptados para fruição por todas as pessoas, tanto no que diz respeito ao conteúdo, como à acessibilidade arquitetônica e técnica. Segundo dados do IBGE, cerca de 18,6 milhões de pessoas (ou 8,9% do grupo etário acima de dois anos) têm algum tipo de deficiência.</p>	<p>Os instrumentos de diversidade de gênero e étnico-racial objetivam endereçar a desproporção na participação de determinados grupos sociais nos diversos elos da cadeia produtiva do audiovisual. Os dados já mencionados evidenciam a necessidade da intervenção estatal no sentido de assegurar a diversidade na produção nacional.</p>
OPERACIONALIZAÇÃO NO FOMENTO		
<p>Percentual obrigatório de 30% dos recursos do FSA para a região do CONNE (Centro Oeste, Norte e Nordeste). Os editais de fomento à produção em âmbito Federal (SAV e Ancine) trazem cotas regionais para o CONNE e para a Região Sul e os Estados de MG e ES. Foram desenvolvidas ações específicas como os arranjos regionais (ou co-investimentos). A execução das leis Paulo Gustavo e Aldir Blanc de forma federativa também são importante elemento de regionalização.</p>	<p>A IN Ancine nº 116/2014 estabeleceu a obrigação de inclusão de Legendagem, Legendagem Descritiva, Audiodescrição e LIBRAS nas cópias das obras audiovisuais brasileiras independentes fomentadas com recursos públicos federais. A partir da publicação da norma, todos os Editais do FSA que tratam da produção de conteúdo audiovisual também vêm trazendo cláusula que condiciona a produção dos recursos de acessibilidade.</p>	<p>Em âmbito Federal, ações pontuais mediante editais específicos, pontuação indutora ou cotas. Os mecanismos ainda não estão consolidados como paradigma para todo o fomento público. No entanto, há exemplos subnacionais que já incorporaram o instrumento como paradigma, como por exemplo a SPCINE, no município de São Paulo.</p>
MARCOS LEGAIS		
<p>MP 2.228-1/2001, Art. 6º, VI - estimular a diversificação da produção cinematográfica e videofonográfica nacional e o fortalecimento da produção independente e das produções regionais com vistas ao incremento de sua oferta e à melhoria permanente de seus padrões de qualidade; Lei nº 12.485/2011 incluiu no Art. 4º, I, da Lei nº 11.437/2006 (Lei do FSA) a obrigatoriedade de 30% das receitas do PROINFRA para o CONNE (Centro Oeste, Norte e Nordeste).</p>	<p>Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (Decreto nº 6.949/2009); Lei nº 10.098/2000, que estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência; Estatuto da Pessoa com Deficiência (Lei nº 13.146/2015); Plano Nacional de Cultura: a Meta 29 prevê 100% dos cinemas atendendo aos requisitos legais de acessibilidade e desenvolvendo ações de promoção da fruição cultural por parte das pessoas com deficiência.</p>	<p>Estatuto da Igualdade Racial (Lei nº 12.288/2010); Lei nº 12.711/2012, que dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio; Lei nº 12.990/2014, que reserva aos negros 20% das vagas oferecidas nos concursos públicos para provimento de cargos efetivos e empregos públicos no âmbito da administração pública federal, das autarquias, das fundações públicas, das empresas públicas e das sociedades de economia mista controladas pela União.</p>



MARTE UM

REGIONALIZAÇÃO

DESAFIOS

Há desafios consideráveis ainda a serem transpostos, sobretudo no sentido de desenvolvimento do ecossistema audiovisual a nível local, respeitando as vocações de cada região e estados, o que requer o desenvolvimento de ações com foco em formação e estruturação sistemática das cadeias produtivas locais. A retomada dos arranjos regionais também é elemento preponderante para o desenvolvimento e descentralização sustentável do mercado.

ACESSIBILIDADE

Os desafios estão relacionados à efetivação dessa ação no sentido de propiciar o acesso em todas as obras (inclusive não nacionais) em todas as sessões, no circuito exibidor e nos festivais. O Decreto de fomento apresentou inovação nesse sentido, exigindo os recursos de acessibilidade em 100% dos projetos culturais fomentados mediante incentivo fiscal. A questão vem enfrentando resistência dos realizadores, que argumentam pelos altos custos envolvidos. Ainda nesse sentido, a IN Ancine nº 165/2022 flexibilizou a exigência da acessibilidade no circuito exibidor, se materializando em certo retrocesso no âmbito da instrumentalização dessa política. A necessidade de desenvolvimento de profissionais aptos a executar e avaliar as ferramentas de acessibilidade também é um importante desafio.

DIVERSIDADE DE GÊNERO E ÉTNICO-RACIAL

Percebe-se que sua própria consolidação como premissa e paradigma é o primeiro desafio a ser enfrentado. Superar o debate pela legitimidade e aprofundar as discussões sobre os mecanismos mais efetivos para sua implementação é um imperativo. Além disso, outro importante desafio é abordar a política em uma perspectiva transversal e interseccional, de forma a mitigar os efeitos das sobreposições nas desproporções de determinados grupos sociais. Por fim, naturalmente, a formação é um elemento de grande importância também nesse instrumento.

**O DECRETO DO FOMENTO,
A LPG E A LAB COMO REFERENCIAIS**

Visando ao estabelecimento de referenciais normativos no campo cultural e do audiovisual para a consolidação dos instrumentos de promoção da equidade de maneira transversal e paradigmática para a política de fomento ao setor, cabe destacar os regramentos mais recentes do setor cultural, cujo espírito converge com a discussão em tela, a saber: o Decreto de fomento à cultura, a Lei Paulo Gustavo e a Lei Aldir Blanc.

No que alcança a normatização do modelo de promoção da equidade no audiovisual ora proposto, enquanto mecanismo de democratização, o Decreto nº 11.453/2023, que dispõe sobre os mecanismos de fomento do sistema de financiamento à cultura, apresenta um importante referencial. Em seu Art. 50, o Decreto traz a seguinte redação (grifos nossos):

DECRETO DO FOMENTO DECRETO Nº 11.453/2023	LEI PAULO GUSTAVO LEI COMPLEMENTAR Nº 195/2022 DECRETO Nº 11.525/2023	LEI ALDIR BLANC LEI Nº 14.399/2022
ACESSIBILIDADE		
Art. 3º, VI	Lei Complementar nº 195/2022	Art. 1º
Art. 9º, §1º	Art. 7º	
Art. 14	Art. 8º, §§ 1º e 5º	
Art. 21, I, b	Art. 15	
Art. 27, I		
Art. 50	Decreto nº 11.525/2023	
Art. 54, I, b	Art. 12	
Art. 57, II	Art. 14	
Art. 73, Parág. Único, III		
REGIONALIZAÇÃO		
Art. 3º, III e VII	Lei Complementar nº 195/2022	Art. 2º, III, IV
Art. 50	Art. 1º	Art. 3º, III
Art. 73, Parág. Único, V	Art. 2º, I, III e IV	
	Art. 3º, II, III e VIII	
	Art. 5º, XVIII	
	Decreto nº 11.525/2023	
	Art. 2º, II, § 1º	
	Art. 16	
DIVERSIDADE		
Art. 3º, VI	Lei Complementar nº 195/2022	Art. 1º
Art. 5º	Art. 17	Art. 8º, § 4º
Art. 18, III, § 1º		
Art. 50 caput	Decreto nº 11.525/2023	
Art. 50, III, Parág. Único	Art. 14, III, § VI a IX	
	Art. 16	

Art. 50. O mecanismo de incentivo fiscal conterá medidas de **democratização, descentralização e regionalização** do investimento cultural, com **ações afirmativas** e de **acessibilidade** que estimulem a ampliação do investimento nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste e em projetos de impacto social relevante.

Conforme destaque, o Art. 50 do Decreto endereça a questão de maneira muito apropriada, ao consolidar os instrumentos de promoção da equidade enquanto paradigma no campo cultural. Pertinente registrar que a Lei nº 8.313/1991 (Lei Rouanet) traz de forma positivada o instrumento da regionalização desde sua redação original. Já a acessibilidade foi acrescida ao texto em 2015, por intermédio da Lei nº 13.146/2015, que instituiu a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Já a diversidade de gênero e étnico-racial não aparece positivada no referido normativo, até o momento³.

O regulamento do fomento cultural estabelece que os parâmetros para adoção destas medidas de promoção da equidade serão posteriormente estabelecidos por ato do Ministro da Cultura que deverá considerar:

- I - o perfil do público a que a ação cultural é direcionada, os recortes de vulnerabilidade social e as especificidades territoriais;
- II - o objeto da ação cultural que aborde linguagens, expressões, manifestações e temáticas de grupos historicamente vulnerabilizados socialmente; e
- III - mecanismos de estímulo à participação e ao protagonismo de agentes culturais e equipes compostas de forma representativa por mulheres, pessoas negras, pessoas oriundas de povos indígenas, comunidades tradicionais, inclusive de terreiro e quilombolas, populações nômades e povos ciganos, pessoas do segmento LGBTQIA+, pessoas com deficiência e outros grupos minorizados.

No que diz respeito aos mecanismos para implementação, o Decreto elenca a questão em dois momentos distintos. Em seu Art. 5º, o normativo prevê que:

Art. 5º As ações afirmativas e reparatórias de direitos poderão ser realizadas por meio de editais específicos, de linhas exclusivas em editais, da previsão de cotas, da definição de bônus de pontuação, da adequação de procedimentos relativos à execução de instrumento ou prestação de contas, entre outros mecanismos similares destinados especificamente a determinados territórios, povos, comunidades, grupos ou populações.

Em um segundo momento, no Parágrafo único do inciso III, Art. 50, o Decreto prevê o que segue:

Parágrafo único. Os mecanismos de que trata o inciso III do caput serão implementados por meio de cotas, critérios diferenciados de pontuação, editais específicos ou qualquer outra modalidade de ação afirmativa que garanta a participação e o protagonismo, observadas a realidade local, a organização social do grupo, quando aplicável, e a legislação.

Já a Lei Paulo Gustavo aborda as ações afirmativas em seu Art. 17, prevendo que:

Art. 17. Na implementação das ações previstas nesta Lei Complementar, os Estados, o Distrito Federal e os Municípios deverão assegurar mecanismos de estímulo à participação e ao protagonismo de mulheres, de negros, de indígenas, de povos tradicionais, inclusive de terreiro e quilombolas, de populações nômades, de pessoas do segmento LGBTQIA+, de pessoas com deficiência e de outras minorias, por meio de cotas, critérios diferenciados de pontuação, editais específicos ou qualquer outro meio de ação afirmativa que garanta a participação e o protagonismo desses grupos, observadas a realidade local, a organização social do grupo, quando aplicável, e a legislação relativa ao tema.

Como demonstrado, a legislação e respectiva regulamentação do campo cultural apresenta contribuições referenciais importantes para a consolidação dos instrumentos de promoção da equidade no audiovisual. Some-se ao exposto a existência de projetos de lei que tramitam no sentido de incluir a diversidade de gênero e étnico-racial no escopo dos normativos da cultura e, especificamente, do audiovisual.

CONCLUSÃO



FOTO: DIVULGAÇÃO



A BONECA E O SILÊNCIO

Diante do exposto, entende-se que a política afirmativa para o audiovisual encontra-se em um momento de superação dos questionamentos quanto à sua legitimidade. É necessário compreender o papel estruturante da política de diversidade de gênero e étnico-racial como basilar para o desenvolvimento da cadeia produtiva do audiovisual, sobretudo no sentido do endereçamento de uma desproporção cujos impactos reverberam nas narrativas e na própria identidade imagética da população brasileira.

Assim, para além de destacar a importância do desenvolvimento de políticas afirmativas no campo do audiovisual brasileiro, há aqui a intenção de reposicionar o debate da promoção da equidade em uma perspectiva paradigmática, entendendo a imprescindibilidade da sua inclusão em todo o ecossistema do audiovisual, perpassando os elos da formação, produção e difusão. Certamente outros caminhos podem ser adotados para compreender esse instrumento de política pública. No entanto, na presente discussão, direcionamos a questão mediante um comparativo entre os percursos normativos dos instrumentos de regionalização e acessi-

bilidade no audiovisual, entendendo os mecanismos de promoção de equidade a partir do tripé: regionalização, acessibilidade e diversidade.

A análise permite concluir pela necessidade de consolidação desse tripé, que deve estar contemplado de maneira sistemática em todos os instrumentos e mecanismos de financiamento ao setor. Pertinente registrar que a calibragem e a duração desses recursos devem ocorrer concomitantemente a um processo de levantamento de dados e mensuração da desproporção, de forma a balizar a efetividade das medidas e sua perspectiva de não mais necessidade.

Sem dúvidas, o objetivo final da implementação de uma política de promoção da equidade é que esta chegue a um momento de completa desnecessidade. Ou seja, em que os dados demonstrem um cenário de equilíbrio e democratização e que não mais demande uma atuação estatal. Enquanto esse momento não chega, é imperioso reforçar que ações pontuais e episódicas certamente não serão efetivas para fazer frente a um cenário de tamanha desproporção. ■

NOTAS

1 OS SETE PRECEITOS PARA O CINEMA NEGRO QUE COMPÕEM O DOGMA FEIJOADA SÃO: 1) O FILME TEM QUE SER DIRIGIDO POR UM REALIZADOR NEGRO; 2) O PROTAGONISTA DEVE SER NEGRO; 3) A TEMÁTICA DO FILME TEM QUE ESTAR RELACIONADA COM A CULTURA NEGRA BRASILEIRA; 4) O FILME TEM QUE TER UM CRONOGRAMA EXEQUÍVEL; 5) PERSONAGENS ESTEREOTIPADOS NEGROS (OU NÃO) ESTÃO PROIBIDOS; 6) O ROTEIRO DEVERÁ PRIVILEGIAR O NEGRO COMUM BRASILEIRO; 7) SUPER-HERÓIS OU BANDIDOS DEVERÃO SER EVITADOS (CARVALHO E DOMINGUES, 2018, P.4; OLIVEIRA, 2016, P.4; SOUZA, 2020, P. 178).

2 ESTES FORAM OS PONTOS DA CARTA-MANIFESTO: 1) O FIM DA SEGREGAÇÃO A QUE SÃO SUBMETIDOS OS ATORES, ATRIZES, APRESENTADORES E JORNALISTAS NEGROS NAS PRODUTORAS, AGÊNCIAS DE PUBLICIDADE E EMISSORAS DE TELEVISÃO; 2) A CRIAÇÃO DE UM FUNDO PARA O INCENTIVO DE UMA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL MULTIRRACIAL NO BRASIL; 3) A AMPLIAÇÃO DO MERCADO DE TRABALHO PARA ATRIZES, ATORES, TÉCNICOS, PRODUTORES, DIRETORES E ROTEIRISTAS AFRODESCENDENTES; 4) A CRIAÇÃO DE UMA NOVA ESTÉTICA PARA O BRASIL QUE VALORIZASSE A DIVERSIDADE E A PLURALIDADE ÉTNICA, REGIONAL E RELIGIOSA DA POPULAÇÃO BRASILEIRA (CARVALHO, 2005, P. 98-99; MONTEIRO, 2017, P. 87; SOUZA, 2020, P. 178).

3 HÁ PROJETOS DE LEI TRAMITANDO EM CONVERGÊNCIA COM A QUESTÃO, COMO, POR EXEMPLO, O PL 765/2019, QUE RESERVA 40% DO FUNDO NACIONAL DE CULTURA (FNC) A INICIATIVAS VINCULADAS À CULTURA E À ARTE NEGRAS E INDÍGENAS. OUTROS PLS PERTINENTES À TEMÁTICA TRAMITAM COM FOCO ESPECÍFICO NA POLÍTICA AUDIOVISUAL, COMO POR EXEMPLO O PL 10.000/2018 E O PROJETO DE LEI Nº 10.516/2018.

*** ANA PAULA MELO SYLVESTRE** É DOUTORANDA EM POLÍTICAS PÚBLICAS PELA ESCOLA NACIONAL DE ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA (ENAP). MESTRA EM LINGUÍSTICA PELA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UNB), NA LINHA DE LINGUAGEM E SOCIEDADE. SERVIDORA PÚBLICA E CHEFE DA DIVISÃO DE ACOMPANHAMENTO DE DIFUSÃO DE CONTEÚDO EM TVS E STREAMING PÚBLICOS NA SECRETARIA DO AUDIOVISUAL DO MINISTÉRIO DA CULTURA.

REFERÊNCIAS

BRASIL. CONSTITUIÇÃO (1988). *CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL*. BRASÍLIA, DF: SENADO FEDERAL:1988.

BRASIL. *LEI COMPLEMENTAR Nº 195*, DE 08 DE JULHO DE 2022. DISPÕE SOBRE APOIO FINANCEIRO DA UNIÃO AOS ESTADOS, AO DISTRITO FEDERAL E AOS MUNICÍPIOS PARA GARANTIR AÇÕES EMERGENCIAIS DIRECIONADAS AO SETOR CULTURAL; (...) PARA ATRIBUIR OUTRAS FONTES DE RECURSOS AO FUNDO NACIONAL DA CULTURA (FNC). BRASÍLIA: 2022. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://WWW.PLANALTO.GOV.BR/CCIVIL_03/LEIS/LCP/LCP195.HTM](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lcp/lcp195.htm). ACESSO EM: 29 JUL. 2023.

BRASIL. *DECRETO Nº 11.525*, DE 11 DE MAIO DE 2023. REGULAMENTA A LEI COMPLEMENTAR Nº 195, DE 8 DE JULHO DE 2022, QUE DISPÕE SOBRE O APOIO FINANCEIRO DA UNIÃO AOS ESTADOS, AO DISTRITO FEDERAL E AOS MUNICÍPIOS PARA GARANTIR AÇÕES EMERGENCIAIS DIRECIONADAS AO SETOR CULTURAL. BRASÍLIA: 2023. DISPONÍVEL EM: [HTTP://WWW.PLANALTO.GOV.BR/CCIVIL_03/_ATO2023-2026/2023/DECRETO/D11525.HTM](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/decreto/d11525.htm). ACESSO EM: JUL. 2023

BRASIL. *DECRETO Nº 11.453*, DE 23 DE MARÇO DE 2023. DISPÕE SOBRE OS MECANISMOS DE FOMENTO DO SISTEMA DE FINANCIAMENTO À CULTURA. BRASÍLIA: 2022. DISPONÍVEL EM: [HTTP://WWW.PLANALTO.GOV.BR/CCIVIL_03/_ATO2023-2026/2023/DECRETO/D11453.HTM](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/decreto/d11453.htm). ACESSO EM: 29 JUL. 2023.

BRASIL. *LEI Nº 14.399*, DE 08 DE JULHO DE 2022. INSTITUI A POLÍTICA NACIONAL ALDIR BLANC DE FOMENTO À CULTURA. BRASÍLIA: 2022. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://WWW.PLANALTO.GOV.BR/CCIVIL_03/_ATO2019-2022/2022/LEI/L14399.HTM](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2022/lei/l14399.htm). ACESSO EM: 29 JUL. 2023.

BRASIL. *LEI Nº 12.288*, DE 20 DE JULHO DE 2010. INSTITUI O ESTATUTO DA IGUALDADE RACIAL; ALTERA AS LEIS N.S. 7.716, DE 5 DE JANEIRO DE 1989, 9.029, DE 13 DE ABRIL DE 1995, 7.347, DE 24 DE JULHO DE 1985, E 10.778, DE 24 DE NOVEMBRO DE 2003. BRASÍLIA: 2010. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://WWW.PLANALTO.GOV.BR/CCIVIL_03/_ATO2007-2010/2010/LEI/L12288.HTM](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12288.htm). ACESSO EM: 29 JUL. 2023.

ANCINE. DIVERSIDADE DE GÊNERO E RAÇA NOS LONGAS-METRAGENS BRASILEIROS LANÇADOS EM SALAS DE EXIBIÇÃO 2016. EM *OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL*, 2018. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://WWW.GOV.BR/ANCINE/PT-BR/OCA/PUBLICACOES/ARQUIVOS.PDF/INFORME_DIVERSIDADE_2016.PDF](https://www.gov.br/ancine/pt-br/ocapublicacoes/arquivos/pdf/informe_diversidade_2016.pdf)> ACESSO EM: ABRIL DE 2023.

ANCINE. PARTICIPAÇÃO POR GÊNERO E POR RAÇA NOS DIVERSOS SEGMENTOS DA CADEIA PRODUTIVA DO AUDIOVISUAL.

EM *OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL*, 2023. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://WWW.GOV.BR/ANCINE/PT-BR/OCA/PUBLICACOES/ARQUIVOS.PDF/ESTUDO%20GENERO%20E%20RACA%20NO%20SETOR%20AUDIOVISUAL.PDF](https://www.gov.br/ancine/pt-br/ocapublicacoes/arquivos/pdf/estudo%20genero%20e%20raca%20no%20setor%20audiovisual.pdf)> ACESSO EM: JULHO DE 2023.

CARVALHO, NOEL DOS SANTOS; DOMINGUES, PETRÔNIO. DOGMA FEIJOADA: A INVENÇÃO DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO. *REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS SOCIAIS*, V. 33, N. 96, 2018.

CARVALHO, NOEL DOS SANTOS. INTRODUÇÃO: ESBOÇO PARA UMA HISTÓRIA DO NEGRO NO CINEMA BRASILEIRO. IN: DE, JEFERSON. *DOGMA FEIJOADA*. SÃO PAULO: IMPRENSA OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO: CULTURA – FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA, 2005.

_____. O PRODUTOR E CINEASTA ZÓZIMO BULBUL – O INVENTOR DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO. *REVISTA CRIOLA*, N. 12, NOV. 2012.

GEMAA. GRUPO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES DA AÇÃO AFIRMATIVA. *INFOGRÁFICO – CINEMA BRASILEIRO: RAÇA E GÊNERO NOS FILMES DE GRANDE PÚBLICO*. JAN. 2023. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://GEMAA.IESPUERJ.BR/INFOGRAFICO/CINEMA-BRASILEIRO-RACA-E-GENERO-NOS-FILMES-DE-GRANDE-PUBLICO/](https://gemaa.iespuerj.br/infografico/cinema-brasileiro-raca-e-genero-nos-filmes-de-grande-publico/)> ACESSO EM: JULHO DE 2023.

HOWLETT, M. RAMESH, M. *DESIGNING FOR ADAPTATION: STATIC AND DYNAMIC ROBUSTNESS IN POLICY-MAKING*. PUBLIC ADMINISTRATION, 2022.

KUHN, THOMAS S. *A ESTRUTURA DAS REVOLUÇÕES CIENTÍFICAS*. 5. ED. SÃO PAULO: EDITORA PERSPECTIVA S.A., 1997. MONTEIRO, A. D. OS TERRITÓRIOS SIMBÓLICOS DO CINEMA NEGRO: RACIONALIDADE E RELAÇÕES DE PODER NO CAMPO AUDIOVISUAL BRASILEIRO. 2017. 232 F. DISSERTAÇÃO (MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E TERRITORIALIDADES) – CENTRO DE ARTES, UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, ESPÍRITO SANTO, 2017.

OLIVEIRA, J. “KBELA” E “CINZAS”: O CINEMA NEGRO NO FEMININO DO “DOGMA FEIJOADA” AOS DIAS DE HOJE. EM: *AVANCA*. AVANCA CINEMA INTERNATIONAL CONFERENCE, 2016. SOUZA, E. MULHERES NEGRAS NA CONSTRUÇÃO DE UM CINEMA NEGRO NO FEMININO. ANIKI: *REVISTA PORTUGUESA DA IMAGEM EM MOVIMENTO*, V. 7, N. 1, PP. 171-188, 23 JAN. 2020.

SYLVESTRE, ANA PAULA. PANORAMA DA POLÍTICA PÚBLICA AFIRMATIVA PARA O AUDIOVISUAL NO BRASIL: 10 ANOS DO EDITAL CURTA AFIRMATIVO (2012-2022). *REVISTA BRASILEIRA DE CINEMA E AUDIOVISUAL* – REBECA 23, V. 12 N. 1 (2023).

ZÓZIMO BULBUL

FC – Fale do tratamento dado ao negro no cinema brasileiro.

ZÓZIMO BULBUL – O tratamento é o mesmo dado pela sociedade em geral: preconceito, racismo velado, mas contundente. Desde o início, o cinema no Brasil já começou a mostrar o negro fazendo palhaçada. Ninguém, a não ser no período do Cinema Novo, dignou-se a escrever um papel sério para o negro. Essa é uma das mágoas que tenho. O próprio Grande Otelo, um dos nossos melhores atores, é sempre visto nos piores papéis. É sempre o palhaço, nunca se interessam pelo talento dramático dele. Mesmo nas chanchadas da Atlântida, fazia sempre dupla com o Oscarito ou com o Ankito – nunca o Grande Otelo sozinho. Aliás, ele é o único que não ficou rico com o trabalho dele.

FC – Mesmo em filmes que assumem posições reivindicatórias, o negro não aparece muito. Sendo o Brasil um dos países com maior população negra no mundo, como você explicaria isso?

ZÓZIMO – Como já disse acima, no Brasil não se escrevem filmes para atores negros. Mesmo em *Lúcio Flávio*, que aborda a marginalidade nos centros urbanos, o principal personagem é um louro. Na primeira fase do Cinema Novo ainda houve uma tentativa. Lembro do Pitanga filmando *Barravento* com o Glauber na Bahia, mas foi coisa muito rápida.

FC – Em *Compasso de espera* do Antunes Filho, você mesmo representou um intelectual negro que se apaixonou por uma estudante branca.

ZÓZIMO – Este filme surgiu da discussão de que o cinema no Brasil está nas mãos do branco; de que pouquíssimos negros conseguem dinheiro para dirigir ou produzir alguma coisa. O Antunes então, pegou essa bandeira. Eu tinha uma parte do roteiro e ele outra: juntamos tudo e partimos para a realização. Meu personagem é o negro que entra para a universidade e, na medida em que vai se intelectualizando, perde contacto com a sua base, entra num processo de branqueamento. Esta é a questão principal do filme: ele frequenta o meio branco, trabalha, é paternalizado e se acomoda. O envolvimento afetivo com a estudante branca despertará todos os tipos de rejeições, que se manifestam no final com alto grau de violência. Só a partir daí o personagem toma consciência do racismo existente e da impossibilidade do envolvimento com uma branca. Foi um filme muito boicotado, inclusive por ser fotografado em preto e branco. Por abordar o tema negro com profundidade, foi considerado filme de arte, dificultando seu lançamento. Apenas três cópias para o Brasil inteiro! Além disso, ficou retido 3

anos na Censura, alegaram tudo pra não liberarem o filme... Em 1973 houve a liberação e, para surpresa nossa, todas as alegações foram arquivadas. Quer dizer: a partir daquela data já não havia mais preconceito no Brasil...

FC – Num filme mais recente, *Giselle* – 1980 do Vitor Di Mello, o seu personagem é completamente diverso: não passa de um símbolo sexual, apanhando até de chicote num ritual sado-masoquista...

ZÓZIMO – É um trabalho que eu não queria fazer, mas o Vitor insistiu muito e eu acabei aceitando. Já esse filme, cheio de orgias mal feitas, teve um lançamento nacional com 80 cópias! Um sucesso!

FC – Você já sofreu algum tipo de discriminação no meio de cinema?

ZÓZIMO – Já, e de um diretor que hoje é meu amigo, o Antônio Carlos Fontoura. Eu me lembro que ele não me chamou para o papel título de *A rainha diaba* porque me achava muito bonito para interpretar um marginal... Quer dizer: eu não seria representativo da minha própria raça! Aliás, o Fontoura depois reicindiu no mesmo erro: seu outro filme, *Cordão de ouro*, que mostra a capoeira como uma dança de resistência cultural negra, foi feito com um branco, e que nem era ator.

FC – Fale agora do seu trabalho como diretor.



Milton Gonçalves. Antonio Pompeo. *Parceiros da aventura* – 1979 de José Medeiros.

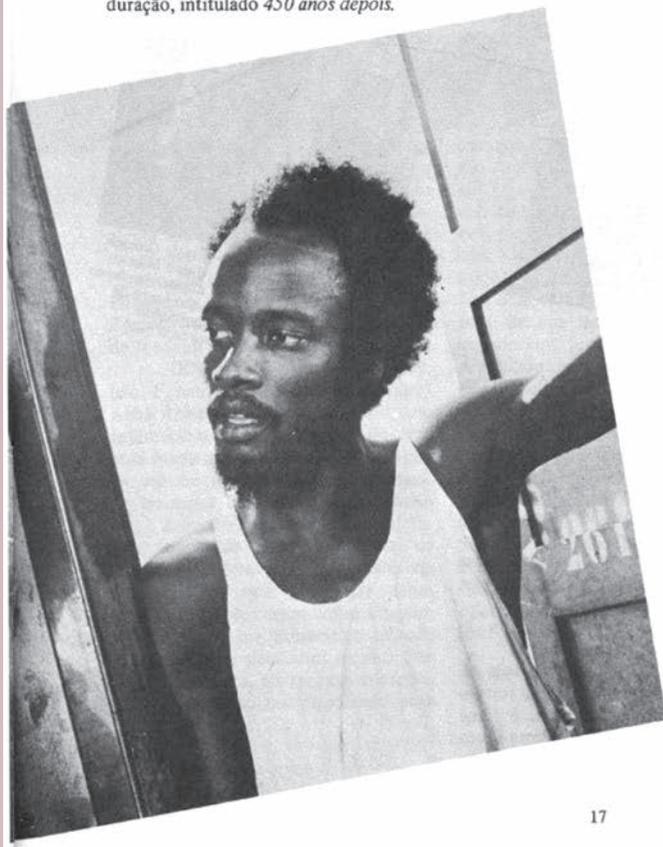


ZÓZIMO – Meu primeiro filme, *Alma no olho*, foi um exercício de direção sobre as condições de existência do negro desde que veio da África para a América. Um filme artesanal, baratíssimo. Quando ficou pronto em 1974, me recomendaram não mandar o filme para a Censura em Brasília porque a época andava meio brava e corria o risco de não passar. Então eu viajei para os Estados Unidos e exibi em diversas universidades, tendo inclusive vendido cópias para comunidades negras. Depois, continuei a exibi-lo na Europa e quando voltei ao Brasil em 1977, inscrevi na Jornada de Curta-Metragem de Salvador. Não tive nem dinheiro para aparecer por lá e foi no Rio que recebi a notícia que o filme ganhara o primeiro prêmio. Eu acreditava que com isso, *Alma no olho* ia estourar, mas acabou não acontecendo nada. Teve exibição comercial pra cumprir a lei e ficou nisso. *Artesanato do samba*, dirigi a quatro mãos com a Vera de Figueiredo. Em 1980, fiz *Dia de alforria*, curta sobre o velho Aniceto do Império Serrano. Este filme tem como subtítulo *Memória brasileira nº 1*, porque essa cultura que os 85 anos do Aniceto representam, vai desaparecer e ser substituída por outra, provavelmente importada. Tenho ainda um projeto de longa-metragem sobre o negro no Brasil, um *Alma no olho* com duas horas de duração, intitulado *450 anos depois*.

FC – Qual sua opinião sobre outros filmes brasileiros dirigidos por negros?

ZÓZIMO – Uns eu acho que estão perdidos, outros estão tentando. O Antônio Pitanga, por exemplo, com *Na boca do mundo* não enfocou bem a posição do negro na nossa sociedade. O curta do Joaquim Teodoro *Um crioulo brasileiro* – 1979, ressentido de um pouco mais de coragem para enfrentar o problema. *Um é pouco, dois é bom* – 1971, longa de Odilon Lopez realizado em Porto Alegre, é muito bom. Foi apresentado no Festival de Guarujá e a platéia vibrou. Esse filme mescla Chaplin e Fellini, tocando fundo na problemática da classe média negra. Pena ter sido lançado apenas no Rio Grande do Sul e algumas cidades paulistas. Tem também *As aventuras amorosas de um padreiro* do Valdir Onofre, realizado no subúrbio carioca de Campo Grande.

entrevista a Cléa Cury



17

ZEZÉ MOTTA

FC – Na sua opinião, o cinema brasileiro vem empregando atores negros de maneira contínua?

ZEZÉ MOTTA – Eu não fiz muito cinema. Sempre atuei em papéis pequenos, *Cléo e Daniel*, *Um varão entre as mulheres*, *A força de Xangô*, *A rainha d'aba*, *Cordão de ouro*, *Tudo bem* . . . – com a exceção de *Xica da Silva* e *Vai trabalhar vagabundo*. Na verdade, um ator negro só é convidado quando o filme tem um tema histórico onde o negro teve alguma participação. Mesmo assim, a maioria desses filmes focaliza o negro de maneira distorcida. No Brasil não se escreve para o ator negro. O aparecimento de autores negros também seria muito importante . . . Portanto, o trabalho do ator negro acaba não tendo continuidade. A maioria tem uma carreira parecida com a minha: são sempre pequenas aparições: Jorge Coutinho, Ruth de Souza . . .

FC – A Adele Fátima e a Julciléa Telles trabalham em filmes eróticos do tipo *A gostosa da gafeira*, que usa a mulata como objeto sexual. O que você acha disso?

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

FC – Você já sofreu algum caso de discriminação racial?

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

entrevista a Cléa Cury

Zózimo Bulbul

O cineasta e ator Zózimo Bulbul produziu e dirigiu filmes e vídeos documentários de curta, média e longa-metragem, como *Alma no olho* (1973), *Artesanato do samba* (1974) (em codireção com Vera de Figueiredo), *Músicos brasileiros em Paris* (1976), *Dia de Alforria...(?)* (1981), *Abolição* (1988) e *Pequena África* (2001). Além disso, criou o Centro Afro Carioca de Cinema e o Encontro de Cinema Negro

Documentário de alma negra

MARIA DO ROSARIO
CAETANO

Abolição marca a estréia do ator Zózimo Bulbul na direção de longas-metragens. Consagrado como intérprete de um publicitário negro apaixonado por uma mulher branca (René de Vielmond) no mais belo filme já feito com esta temática no Brasil (**Compasso de Espera**, de Antunes Filho, 1971), ele se iniciou na direção cinematográfica em 1973, com **Alma no Olho**, curta premiado na Jornada da Bahia. No ano seguinte, realizou **Artesanato do Samba**, outro curta. Em 81, dirigiu **Dia de Alforria**, dedicado ao sambista Aniceto do Império. Todos seus três curtas abordaram a história e a cultura negra.

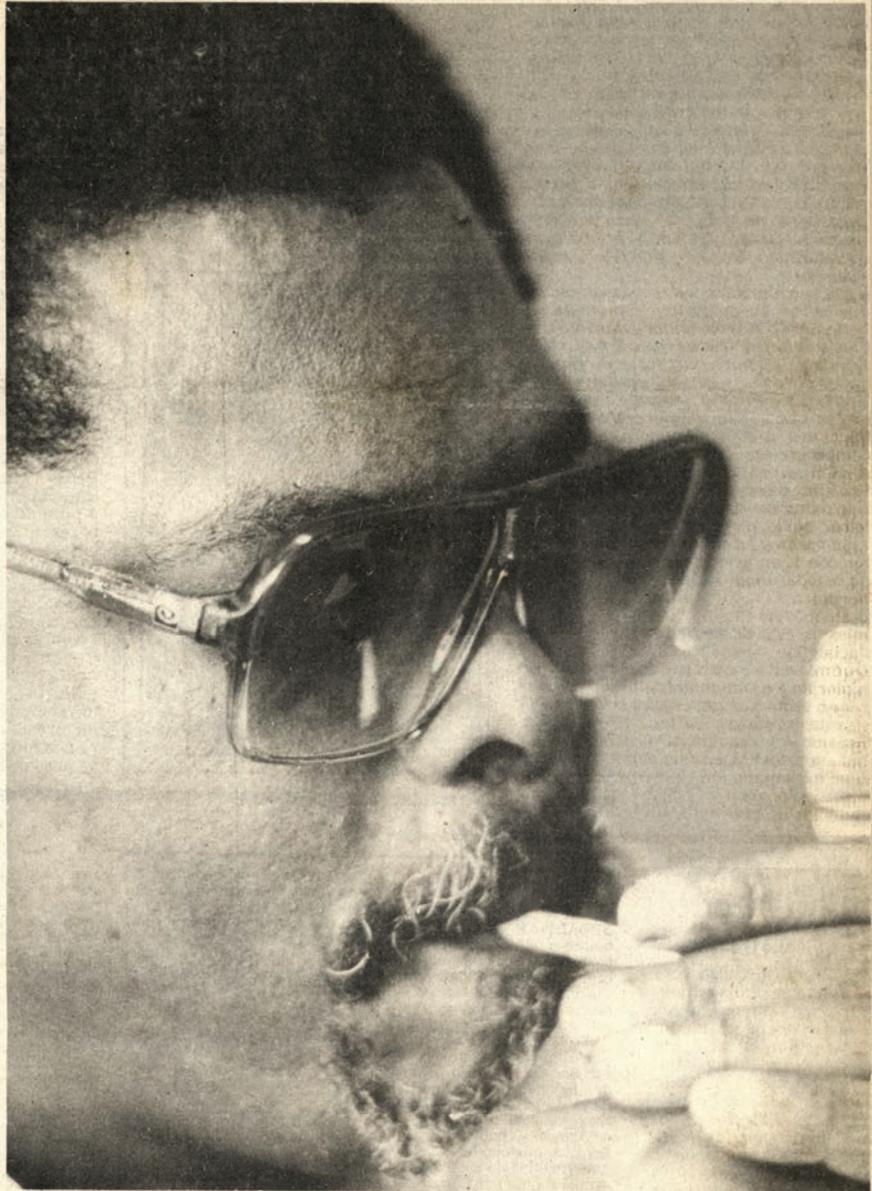
Alma no Olho aborda o mesmo tema de **Abolição**, ou seja, a história do negro, só que em um filme de curta-duração. **Artesanato do Samba** mostra como as escolas de samba preparam seu carnaval. E **Dia de Alforria** fala de Aniceto, o partido carioca, uma das grandes tradições musicais do País.

Com este aprendizado e de olho no centenário da Abolição da Escravatura, Zózimo Bulbul começou a trabalhar. Em 1985, apresentou o projeto de seu filme ao Ministério da Cultura e colocou mãos à obra. Trabalhou por três anos, até que, semanas atrás, viu **Abolição** concluído. "Foi uma luta árdua", conta ele. "Os recursos eram poucos, mas não me inibiram. Fiz o melhor possível".

Para chegar a este "melhor possível", Bulbul percorreu arquivos, ruas e cidades. Ouviu depoimentos de Seu Manuel, era moço feito quando a Princesa Isabel assinou a Lei Áurea. Ouviu Luis Carlos Prestes, que falou da Coluna, onde havia muitos negros.

— Aliás - diz Zózimo, — o negro é presença fundamental em todos os grandes eventos da história do Brasil. Foi importante na Coluna Prestes, como foi protagonista da Revolta da Chibata (rebelião dos marinheiros liderada por João Cândido, em 1910).

Para lembrar este episódio, o cineasta ouviu Edmar Morel, o cronista que, como Euclides da Cunha e Canudos, inscreveu na História do Brasil o episódio dos marinheiros revoltados contra a chibata. Zózimo ouviu, ainda, religiosos de Cachoeira, cidade histórica do Recôncavo baiano; o que sobrou das Ligas Camponesas nordestinas; o ator Grande Otelo e as "meninas" do Oba Oba (conhecidas como as mulatas que não estão no mapa), crianças negras abandonadas pelas ruas, e, como não poderia faltar, atletas, profissão em que o negro rompe barreiras memoráveis. Escolheu o "medalha de ouro" no salto triplo, Adhemar Ferreira da Silva, e o ex-craque



Zózimo: "Mostrar o filme é mais importante que competir"

de futebol, Paulo César Caju, para falar sobre a relação negro esporte. "Paulo César", comenta Zózimo, botou para derreter. Deu um depoimento raro e corajoso". O samba tem, no filme, além das "meninas" do Oba Oba, imagens e conversas de integrantes das Velhas Guardas das mais importantes agremiações carnavalescas. Portanto, aspectos como a História, a Política, a Religião, o Esporte e a Cultura estão no universo temático de **Abolição**.

Na manhã de ontem, enquan-

to se preparava para vir a Brasília, Zózimo Bulbul conversou, pelo telefone, com o **CORREIO BRAZILIENSE**. Ele disse que sua expectativa com relação ao Festival é uma só: "Mostrar meu filme ao maior número possível de pessoas. Isto é mais importante que competir".

Zózimo conta, aliás, que só está na mostra competitiva porque o crítico José Carlos Avelar, membro da diretoria da Fundação do Cinema Brasileiro, insistiu muito para que inscrevesse o filme.

Como **Abolição** é um documentário, o filme não concorre a prêmios na categoria melhor ator, atriz e coadjuvantes. Mas está no páreo pelo Troféu Candango de melhor filme, melhor diretor, melhor fotografia (assinada por Miguel Rio Branco) melhor trilha sonora (criação coletiva da equipe, que reuniu pontos de umbanda, lundus, Donga, Clementina de Jesus, Pixinguinha, Paulo Moura, Macalé, Egberto Gismondi e Wagner Tiso), melhor roteiro, melhor montagem e melhor técnico de som.

CINEMATOGRÁFICA "EQUIPE" LTDA
COC 33.639.988/0001-14 - I.M. 294.962/00

FUNDADO DO CINEMA BRASILEIRO
PESQUISA

TÍTULO: ABOLIÇÃO.

Sinópsse.

Retratamos no filme, o dia 12 de maio de 1888, no seu dia-a-dia através de gravuras, desenhos e fotos da época a condição do escravo. No dia 13 mostramos a sua participação angiosa pela assinatura do Decreto-Lei nº 3.353, que abolia a Escravatura no Brasil. E a partir do depoimento de um ex-escravo, hoje com 120 anos, desenx cadeiam-se vários outros depoimentos até chegarmos aos dias atuais, numa discussão, oral, sem ditadismo; contamos a trajetória do ex-escravo num documento único sobre a vida do negro no Brasil na atualidade. Desmistificando, polemizando e surpreendendo a história oficial na ótica do movimento negro à Lur da Política, da religiosidade, da sociologia e da própria história contada pelo o marginalizado da própria.

E ao final, pretendemos chegar a uma reflexão abalizada destes 100 anos de **ABOLIÇÃO DA ESCRAVATURA**, sugerindo uma releitura da Lei Áurea e da Lei Afonso Arinos, dentro de uma visão do BRASIL NEGRO DE HOJE.

Dir. ZÓZIMO BULBUL

Rua André Cavalcanti, 133 loja B - Tel. 252-9196 - Fátima - Rio de Janeiro - Brasil

CINEMATOGRÁFICA "EQUIPE" LTDA
COC 33.639.988/0001-14 - I.M. 294.962/00

FUNDADO DO CINEMA BRASILEIRO
PESQUISA

FILME: ABOLIÇÃO

FICHA TÉCNICA

Bitola: 35mm.
Colorido - P/B.
Película - Eastman - Kodak
Tempo - 2.30min.

EQUIPE TÉCNICA

Diretor de Fotografia - Miguel Rio Branco.
Continuista - Deusa Deneris.
Figurista - Biza Vianna.
Som Direto - Emanuel Guilherme.
Montagem - Severino Dadá.
Direção de Arte - Fernando Leimanta.
Assistente de Direção - Flávio Leandro.
Direção Musical - Coletiva.
Diretor de Produção - Reinaldo Cozer.
Assistente de Produção - Moema Soares - Rio.
- Torres Jr. - Recife-PE.
- Chico Drumond - Cachoeira-BA.
- Luiz Paulo - S.P.
- Maria Elisa - Uberaba - Rio

Assistente de Câmera - Sérgio Leandro.
- Dutra.
- Nélia Ferreira.
- Bernardo.
- Henrique Santos.

Assistente de Câmera/STILL - Vantoom P. Jr.
Produtor Executivo - Jerônimo C. de Freitas.
Roteiro e Direção - Zózimo Bulbul.

Rua André Cavalcanti, 133 loja B - Tel. 252-9196 - Fátima - Rio de Janeiro - Brasil

CINEMATOGRÁFICA "EQUIPE" LTDA
COC 33.639.988/0001-14 - I.M. 294.962/00

FUNDADO DO CINEMA BRASILEIRO
F2198

NAQUINISTA: - Renato Silva (Toquinho).

APOIO TÉCNICO: - Angélica C. Lopes.
- Alberto Freitas.
- Emília Nunes.
- Ana Maria Palma.
- Ana Maria Souza.
- Cláudia Miranda.
- Marília Capri.
- Edilson.

MOTORISTAS: - João V. de Oliveira - PE.
- Mário X. Sales - PE.
- Eliodoro P. Gonzaga - BA.
- Joquito de Santana - BA.
- Gelson de O. Machado - RJ.
- Neno e Valdir - SP.
- Márcio Armstrong (Trololô) - RJ.
- Wilson - RJ.

PESQUISA

Foto de Abertura - Révérend Père Leroy (Musée De L'Homme, Paris)

Gravuras e Fotos - Rugendas - Debret - Marc - Perrez

Arquivo da Imprensa Negra.

Fotos Jornal O DIA - Agência G LOBO.

Fundação Getúlio Vargas.

Arquivo Nacional.

Biblioteca Central.

Caricaturas - M. Mendez

Charge - M. Pestana

Coleção Nosso Século - Abril Cultural.

Rua André Cavalcanti, 133 loja B - Tel. 252-9196 - Fátima - Rio de Janeiro - Brasil

CINEMATOGRÁFICA "EQUIPE" LTDA
COC 33.639.988/0001-14 - I.M. 294.962/00

FUNDADO DO CINEMA BRASILEIRO
F2198

Centro Técnico Audiovisual do EMBRAFILME:

Trucagem - Zeca Mauro.
Gravação, Transcrição e Mixagem: Ismael Cordeiro.
Luiz Alves.
Roberto Leite.

Apoio Técnico - Edvaldo Meirink.

DELART ESTÚDIO - Sonorização de Apoio:
- Ruídos de sala: Antonio Cesar e Emanuel Guilherme
- Transcrição Ótica - Hélio Barroso Netto.

MOVEDOLL - Letreiros Finais e Trucagem do Título.

Lider Cine Laboratórios Ltda - Imagem.

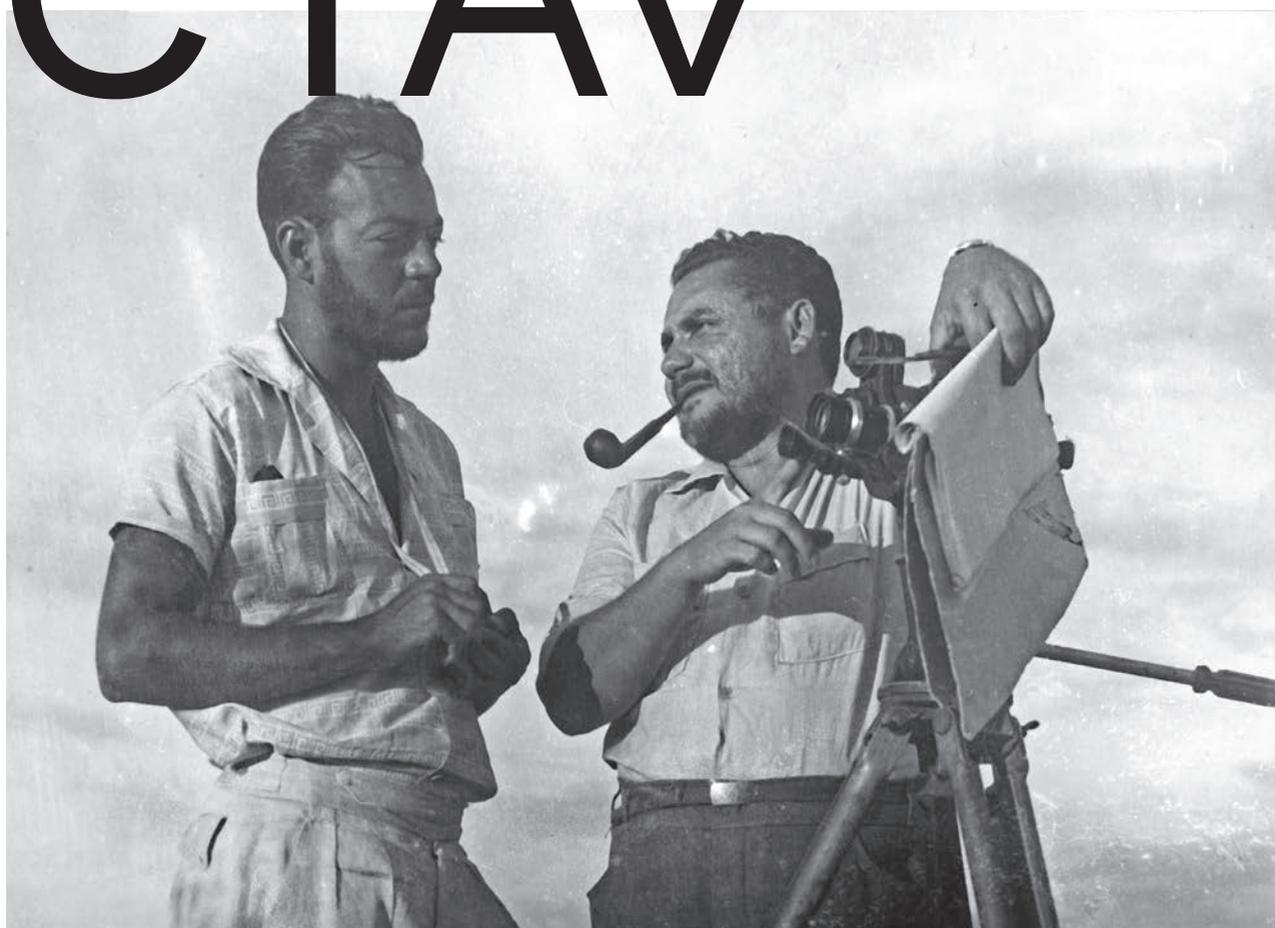
PRODUTOR ASSOCIADO: Cinematográfica EQUIPE Ltda.

Rio de Janeiro - Brasil
- 1988 - Centenário da
ABOLIÇÃO DA ESCRAVATURA.

Rua André Cavalcanti, 133 loja B - Tel. 252-9196 - Fátima - Rio de Janeiro - Brasil

CTAV

FOTO: ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA



BASTIDORES DE ARUANDA

O ACERVO DEPOSITADO no Centro Técnico Audiovisual (CTAV) apresenta um mosaico imagético e sonoro que evidencia a multiplicidade de formas de ser negro no mundo, formado por títulos como *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, *Heitor dos Prazeres* (1966), de Antônio Carlos da Fontoura, *A Baiana* (1973), de Renato Neuman, *Partido Alto* (1982), de Leon Hirszman, *Abolição* (1988), de Zózimo Bulbul, *Amores de Rua* (1994), de Eunice Gutman, entre outros.

De Heitor dos Prazeres a Ruth de Souza, de Milton Gonçalves a Zezé Macedo ou de Grande Otelo às baianas de acarajé na década de 1970, o CTAV salvaguarda uma variedade de títulos e materiais que retratam, revisitam ou reinventam as contribuições imensuráveis das populações negras na formação social brasileira, na identidade, cultura e imaginário nacionais.

O CTAV, da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, é herdeiro de diversas instituições dedicadas à produção, promoção e salvaguarda do cinema brasileiro e trabalha na preservação, difusão e formação do audiovisual. Uma instituição pública imprescindível para assegurar a memória coletiva nacional, promover a distribuição e acesso a conteúdos audiovisuais brasileiro. ■

Cinemateca



PRODUÇÃO DA ATLÂNTIDA Cinematográfica, dirigida por José Carlos Burle, com roteiro de Alinor Azevedo, e tendo no elenco Grande Otelo, Aguinaldo Camargo, Vera Nunes e Ruth de Souza, o longa-metragem integra a coleção da Atlântida, adquirida pela União em 2010 e transferida para a Cinemateca Brasileira. Sua difusão, ainda que muito limitada, fora possível desde 2002, por uma intervenção laboratorial realizada pela Cinemateca sobre uma cópia de empréstimo e, mais adiante, em 2010, pela confecção de outros materiais de preservação.

O processamento disponível à época permitiu que o conteúdo desse importante filme, marco inaugural do tema do racismo na filmografia brasileira, pudesse ser preservado. No entanto, a simples duplicação de um material já problemático não pôde recuperar a obra nas suas reais dimensões fotográfica e sonora, menos ainda retirar as marcas do tempo e do uso já impressas nos elementos de origem.

Em 2023 a Cinemateca Brasileira empreenderá a restauração digital do filme e, finalmente, devolverá ao público esta obra, com suas características originais – ou o mais próximo possível delas. O processamento se dará a partir dos materiais remanescentes em 16mm, uma vez que não há registros da sobrevivência dos materiais originais em 35mm.

A ação contempla a missão institucional da Cinemateca Brasileira de preservar bens materiais do patrimônio cinematográfico cultural e histórico brasileiro, e de dar acesso, através da confecção de materiais digitalizados, ao produto do resgate, de modo a recompor e difundir o valor desta obra, já à época de sua produção considerada pioneira do cinema neorrealista brasileiro, pela forma como abordou a questão do racismo e da luta de classes. ■



FOTO: ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA

TAMBÉM SOMOS IRMÃOS (1949)

DIREÇÃO José Carlos Burle

PRODUÇÃO Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A.

FOTOGRAFIA Edgar Brasil

PRÊMIOS Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos, RJ, 1949, de Melhor Ator, para Grande Otelo; A Cena Muda, RJ, 1949, de Melhor Atriz para Vera Nunes.

Brasileira

Magnus Filmes **A** apresenta

DEUSA NEGRA

um filme de Ola Balogun



COLORIDO

ROBERTO PIRILLO
MILTON VILLAR
NEUZA AMARAL
ANTONIO PITANGA
ZOZIMO BULBUL
JORGE COUTINHO
SONIA SANTOS
LEA GARCIA



FILMES DE PLÁSTICO E CANAL BRASIL APRESENTAM



MARTE UM



UM FILME FILMES DE PLÁSTICO EM COPRODUÇÃO COM CANAL BRASIL "MARTE UM"
 COM REJANE FARIA CARLOS FRANCISCO CAMILLA DAMIÃO ANA HILÁRIO APRESENTANDO CÍCERO LUCAS
 ILUSTRAÇÃO CARTAZ WANATTA DESIGNER ROBERT FRANK TRILHA SONORA ORIGINAL DANIEL SIMITAN FIGURINOS MARINA SANDIM
 DIREÇÃO DE ARTE RIMENNA PROCÓPIO DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA LEONARDO FELICIANO SOM TIAGO BELLO MARCOS LOPES
 MONTAGEM THIAGO RICARTE GABRIEL MARTINS PRODUTORES GABRIEL MARTINS ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA MAURILIO MARTINS
 PRODUZIDO POR THIAGO MACÉDO CORREIA ESCRITO E DIRIGIDO POR GABRIEL MARTINS

