

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO

NATHANI GABRIELE MOTA DE SOUZA

Políticas Públicas e a Inclusão da Mulher Negra no Cinema

São Paulo
2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO

Políticas Públicas e a Inclusão da Mulher Negra no Cinema

Nathani Gabriele Mota de Souza

Trabalho de conclusão de curso
apresentado como requisito parcial para
obtenção do título de Especialista em
Cultura, Educação e Relações Étnico-
Raciais.

**Orientadora: Prof. Ms. Tatiana Cavalcante de Oliveira
Botosso**

São Paulo

2019

POLÍTICAS PÚBLICAS E A INCLUSÃO DA MULHER NEGRA NO CINEMA¹

Nathani Gabriele Mota de Souza²

Resumo: Este artigo discute a invisibilização de mulheres negras no cinema nacional e a importância de políticas públicas para a inserção desse grupo no mercado cinematográfico. Para isso, estabelece um debate sobre representatividade e estratégias do movimento negro para interferir nesse cenário e construir um Cinema Negro no Brasil. Assim, apresenta três filmes dirigidos por mulheres negras lançados no circuito comercial e identifica possibilidades de produção de obras feitas e dirigidas por mulheres negras.

Palavras-chave: Mulheres Negras, Cinema Brasileiro, Políticas Públicas, Ações Afirmativas, Racismo, Sexismo.

Abstract: This article discusses the invisibilization of Black women in Brazilian cinema and the importance of public policy to insert this group in film market. So it establishes a debate about representativity and the strategies of the Black movement to interfere in this reality and build a Black Cinema in Brazil. Then it presents three movies directed by Black women released in the commercial circuit and identifies possibilities of production for films made and led by these women.

Key words: Black Women, Brazilian Cinema, Public Policy, Affirmative Action, Racism, Sexism.

Resumen: Este artículo discute la invisibilización de mujeres negras en el cine nacional y la importancia que tienen las políticas públicas para la inserción de ese grupo en el mercado cinematográfico. Luego, establece un debate acerca de la representatividad en películas y estrategias del movimiento negro para interferir en ese escenario y construir un Cinema Negro en Brasil. Por lo tanto, presenta y analiza tres películas dirigidas por mujeres negras lanzadas en el circuito comercial e identifica posibilidades de producción para obras hechas y protagonizadas por esas mujeres.

Palabras clave: Mujeres Negras, Cine Brasileño, Políticas Públicas, Acciones Afirmativas, Racismo, Sexismo

¹ Trabalho de conclusão de curso apresentado como condição para obtenção do título de Especialista em Cultura, Educação e Relações Étnico-Raciais.

² Pós-graduando em Especialista em Cultura, Educação e Relações Étnico-Raciais.

1. INTRODUÇÃO

Desde 1984, ano de lançamento do filme *Amor Maldito*, da diretora Adélia Sampaio, apenas três longas-metragens dirigidos por mulheres negras entraram em circulação comercial no Brasil: *Pitanga* (2017), co-dirigido por Camila Pitanga, *O Caso do Homem Errado - Júlio César* (2018), de Camila de Moraes, e *Café com Canela* (2018), co-dirigido por Glenda Nicácio. Esses filmes, que são de fato exceções dentro do mercado de cinema nacional, são também demonstrações de que é possível construir narrativas cinematográficas feitas e protagonizadas por mulheres negras.

Neste artigo, estabelece-se uma discussão sobre a importância da representatividade. Este debate ultrapassa a noção simples de imagens positivas ou negativas, que geralmente estão explícitas nos papéis interpretados por atrizes afro-brasileiras na televisão e no cinema. Questiona-se também a ideologia dessas imagens e a relevância de se ter um cinema autoral que permite que mulheres negras interfiram na forma como elas são vistas e se veem.

Assim, aponta-se os caminhos para a criação de um Cinema Negro costurado com a ação da militância, que não apenas questiona o racismo midiático que sempre deixou o negro à margem, como também contribui na construção de políticas públicas e ações afirmativas voltadas para as necessidades da população negra brasileira.

A questão é, então, qual o papel dessas políticas para a formação de cineastas negras brasileiras? E qual é a possível interferência que o debate sobre ações afirmativas marcadas pela diferença pode ter no mercado audiovisual? Por isso, *Políticas Públicas e a Inclusão da Mulher Negra no Cinema* descreve políticas públicas voltadas para educação instauradas nas últimas duas décadas para tentar levantar possíveis respostas. E enumera também ações do próprio audiovisual com políticas afirmativas.

Nesse cenário, o artigo apresenta como foi a produção e o lançamento dos longas *Pitanga*, *O Caso do Homem Errado - Júlio César* e *Café com Canela*, desde a captação de recursos até sua circulação no mercado nacional. O objetivo é mostrar as alternativas escolhidas pelas cineastas e identificar possibilidades de produção.

2. REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA

Ser negra e mulher no Brasil, segundo Gonzalez (1982), é ser objeto de tripla discriminação - de raça, sexo e classe - uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no mais baixo nível de opressão. A autora caracteriza o racismo como uma construção ideológica, que age de forma similar ao sexismo, cujas práticas se concretizam em diferentes processos de discriminação. “Enquanto discurso de exclusão que é, ele [racismo] tem sido perpetuado e reinterpretado de acordo com os interesses dos que dele se beneficiam” (GONZALEZ, 1982, p. 94).

De acordo com o Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (Gemaa)³, atrizes negras representam apenas 2% do elenco principal dos filmes brasileiros de maior público lançados entre 1995 e 2016. Esse mesmo levantamento indica que nenhum dos filmes analisados pela pesquisa foi dirigido ou roteirizado por mulheres negras.

Segundo o relatório de Diversidade de Gênero e Raça nos Lançamentos Brasileiros de 2016 publicado pela Agência Nacional do Cinema (Ancine)⁴, nos 142 longas-metragens brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição no mesmo ano: nenhuma mulher negra dirigiu, escreveu o roteiro ou até mesmo assumiu a produção executiva sozinha. A pesquisa também aponta que a participação feminina negra só é vista em equipes mistas de produção.

As mulheres negras são, na frente e atrás das câmeras, excluídas e marginalizadas. Para bell hooks⁵ (1992), dentro deste contexto cinematográfico, a presença feminina negra sempre teve que ser construída como ausência. A autora explica que essa invisibilidade nega o corpo da mulher negra para perpetuar ideais supremacistas brancos. Assim mesmo quando representações femininas negras

³ Boletim Gemaa - Perfil do Cinema Brasileiro 1995 - 2016. Disponível em: <http://gemaa.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2017/04/Boletim_final.pdf>. Acesso em 13 de dezembro de 2018.

⁴ Relatório Diversidade de Gênero e Raça nos Lançamentos Brasileiros de 2016. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20Diversidade%20FINAL%20EM%2025-01-18%20HOJE.pdf>>. Acesso em 13 de dezembro de 2018.

⁵ bell hooks é um pseudônimo escolhido pela autora americana Gloria Jean Watkins que decidiu assinar todo o seu nome em letras minúsculas para que o foco seja mantido em seu trabalho e suas ideias e não em sua identidade.

estão presentes em filmes, esses corpos estão lá para servir, realçar e manter essa ideologia.

Dessa forma, o público cinematográfico negro feminino não tem expectativas de encontrar representações convincentes de feminilidade negra na tela do cinema. Isso acontece, segundo hooks (1992), porque não existe possibilidade de controle sobre imagens. Ela afirma que ao constatar que não se pode mudar como mulheres negras se veem e são vistas, os esforços de construção pessoal também são destruídos.

a dor de saber que nós não controlamos nossas imagens, como nós nos vemos (se a nossa visão não é descolonizada), ou como nós somos vistos é tão intensa que nos despedaça. Rasga e dilacera a costura de nossos esforços de autoconstrução e identificação. Frequentemente, nos deixa devastadas pela raiva reprimida, sentimento de cansaço, desânimo e, às vezes, simplesmente de coração quebrado. Estas são as lacunas em nossa psique que são os espaços onde a cumplicidade sem sentido, a raiva autodestrutiva, o ódio e o desespero paralisante entram (HOOKS, 1992, p. 3)⁶.

Nessa perspectiva, o debate sobre representatividade não limita-se simplesmente à discussão de imagens boas ou ruins, positivas ou negativas. É preciso discutir também o papel de uma mídia de massa que, segundo a autora, institucionaliza imagens específicas de raça e negritude que mantém a opressão, exploração e dominação das pessoas negras.

Por isso, ao não corresponder ao padrão branco e patriarcal estabelecido socialmente, a mulher negra tem sua imagem apagada e distorcida nos meios de comunicação.

Para satisfazer às expectativas dentro do padrão dominante a figura negra e feminina, de um modo geral, não é representativa nos produtos cinematográficos nacionais. Seus papéis são limitados a arquétipos e estereótipos, que contribuem para o fortalecimento da dominação do homem e branco. Diante deste paradigma, a inserção da mulher negra no cinema confronta dois fortes fatores predominantes da identidade cultural brasileira e, deste modo, ainda mais discriminada, o que reflete inclusive em outros produtos midiáticos, como é o caso da telenovela (LAHNI et al, 2007, p. 82).

Logo, a construção de imagens tem característica essencialmente ideológica e questionar esse processo significa não apenas interferir em como a sociedade olha para a mulher negra, mas também como ela se vê.

⁶ Tradução Livre da Autora (TLA)

2.1. Estereótipos

Quando pensamos no papel da mulher negra na sociedade brasileira, sua falta de perspectivas quanto à possibilidade de novas alternativas é evidente. Por isso, “de um modo geral, a mulher negra é vista pelo restante da sociedade a partir de dois tipos de qualificação 'profissional': doméstica e mulata" (GONZALEZ, 1982, p. 98).

Na qualificação de “mulata”, jovens negras se tornam objetos sexuais e submetem-se à exposição de seus corpos para o deleite do voyeurismo de turistas e representantes da burguesia nacional. Enquanto doméstica, essa mulher, por sua vez, presta serviços para famílias das classes média e alta da formação social brasileira. Ela enfrenta o problema da dupla jornada de trabalho e carrega sua família e a dos outros nas costas. E também sofre um processo de reforço quanto à internalização da diferença, da subordinação e da inferioridade.

Além dessas duas “possibilidades” de identidade, a autora também cita características que são naturalizadas e difundidas como a passividade, infantilidade e incapacidade intelectual. Essas qualidades contribuem para perpetuação da imagem que a mulher negra desempenha um papel negativo na sociedade.

É possível observar que essas características são encontradas em muitos dos estereótipos representados pelas mulheres negras no cinema e na televisão.

Ao olhar essas deformações presentes na mídia brasileira, Rodrigues (2001) enumera arquétipos⁷ aos quais os atores e atrizes negros são submetidos. Os arquétipos dedicados à mulher negra são:

- Mãe Preta, arquétipo oriundo da sociedade escravocrata brasileira em referência à quando o filho do sinhô branco era amamentado por uma escrava negra. Arquétipo altamente melodramático, a Mãe Preta é sofredora e conformada. O subtexto mostra sempre que para serem aceitos pela sociedade dominante, os filhos brancos têm que renunciar às suas Mães Pretas. Quando isso não acontece, elas tomam essa decisão pois devem ocupar o último degrau da sociedade.

⁷ O autor entende que arquétipos são como no sentido Jungiano símbolos que exprimem sentimentos de apelo universal.

- Mulata Boazuda, arquétipo muito comum no cinema brasileiro, tendo até uma série de filmes realizados nos anos 1970 dedicados exclusivamente a elas. Tais como: *Como é boa nossa empregada* (1973), *Uma mulata para todos* (1975) ou *A mulata que queria pecar* (1977), que exploravam o sucesso sexual da mulata boazuda, além de evidenciar outras características, como a beleza, vaidade, sensualidade, ciúmes, promiscuidade e irritabilidade.
- Preta Velha aparece em ambos sexos e é exemplo da submissão passiva ao poder branco. Simpática, bondosa e supersticiosa, a Preta Velha é essencialmente conformista.
- Mártir é um outro fruto da escravidão e da tirania, sadismo e tortura que são conhecidos como características desse período. Logo, ele surge na ficção brasileira toda vez que se trata do período escravista.
- Negra de Alma Branca é geralmente apresentada com características didaticamente “positivas”, e apesar de estar distante da realidade cotidiana da maioria dos negros, representa aquele negro que recebeu uma boa educação e foi integrado à sociedade dominante.
- Nega Maluca tem como característica a comicidade, simpatia, ingenuidade e - mesmo quando adulta - infantilidade.
- Musa é um tipo pouco frequente, mas foi elaborado desde o século XIX. Ela é uma resposta direta a Mulata Boazuda e ao invés de apelar para o erotismo vulgar, ela é pudica e respeitável. O surgimento de cineastas e roteiristas negros tende a favorecer esse arquétipo frente aos mais pejorativos.

3. RACISMO MIDIÁTICO E A PARTICIPAÇÃO DO NEGRO NO AUDIOVISUAL

Ao estabelecer que a mídia tem papel central tanto na produção quanto na reprodução do preconceito e do racismo, é importante se atentar ao fato de que o racismo midiático acontece, para Sodré (1999), por meio de quatro fatores: a Negação, o Recalcamento, a Estigmatização e a Indiferença Profissional.

A Negação faz com que a mídia negue a existência do racismo a não ser quando ele aparece como objeto noticioso ou fato episódico. Aqui a questão racial toma forma anacrônica e a mídia deixa de perceber suas formas mutantes.

Um exemplo deste fator é a abordagem que o racismo recebe na televisão brasileira. De acordo com Araújo (2008), até o final dos anos 90, poucas telenovelas trataram a discriminação racial contra o negro de forma direta. O racismo, então, só aparece como uma das características negativas do vilão e nunca é retratado como sistema de opressão.

Na teleficção, assim como na nossa sociedade, a vergonha de demonstrar o próprio preconceito, ou o “preconceito de ter preconceito”, conforme alertava o sociólogo Florestan Fernandes, criou o tabu que inibe a manifestação aberta do racismo e fortaleceu o consenso em torno do mito da democracia racial brasileira (ARAÚJO, 2008, p. 981).

O Recalcamento, segundo Sodré (1999), acontece tanto no jornalismo como na indústria cultural. É através dele que a mídia de massa esconde aspectos identitários positivos das manifestações simbólicas de origem negra. Isso acontece com fatos importantes da História, das artes, da literatura, da música, do cinema, etc.

Entretanto, no mercado audiovisual, é na tentativa de uma suposta reconstrução histórica que os atores e atrizes negros têm maior espaço. Ao pesquisar a presença do negro nas telenovelas na década de 2000, Grijó e Souza (2012) constataram que entre as produções com maior número de personagens negros estão aqueles referentes a períodos históricos.

Mesmo assim, é possível encontrar exemplos em que atores negros são impedidos de interpretar papéis que estariam tecnicamente reservados a eles. Em 1969, a escolha de um ator branco, Sérgio Cardoso, para interpretar o Preto Velho em *A Cabana do Pai Tomás* foi a primeira polêmica pública sobre a questão racial na televisão brasileira. Para sua caracterização, o ator pintava o seu rosto, colocava rolhas no nariz para alargá-lo e algodão dentro da boca para imitar como supostamente um negro velho falava (ARAÚJO, 2000).

A situação se repete em 1976 com *Escrava Isaura* quando a atriz Lucélia Santos é escolhida para viver o papel-título da novela. “A única personagem negra que foi protagonista, e tornou-se um sucesso internacional de vendas desde os anos 70, foi interpretada por uma atriz branca” (ARAÚJO, 2008, p. 980).

Quanto a história das contribuições do negro do cinema brasileiro, são poucas as pesquisas que se dedicam ao tema. Entre os livros que fazem um estudo das relações entre a mídia e as questões raciais, estão: *O negro e o cinema brasileiro*, de João Carlos Rodrigues (1988, 2001), *Barravento: o negro como possível referencial estético no cinema novo de Glauber Rocha*, de Celso Prudente (1995) e *Tropical multiculturalism: a comparative history of race in Brazilian cinema and culture*, de Robert Stam (1997).

A Estigmatização permite o nascimento de estereótipos e folclorizações em torno do negro. Sodré (1999) afirma que esse fator acontece quando a mídia constrói identidades virtuais⁸ a partir de um saber de senso comum alimentado por uma longa tradição ocidental de preconceitos e rejeições, como os discutidos anteriormente neste artigo.

No entanto, é preciso pontuar, como faz Carvalho (2005), que os atores não são passivos diante dos estereótipos e geralmente resistem subvertendo esses personagens a seu favor.

No documentário *A Negação do Brasil*, atrizes negras se reúnem e analisam algumas cenas das telenovelas nacionais. Em um dos trechos vistos, a atriz Zeni Pereira incorpora, segundo o documentarista Joel Zito Araújo, todos os trejeitos da Mammy, estereótipo importado de filmes norte-americanos muito próximo a Preta-Velha. A Mammy é normalmente representada por atrizes grandes e gordas, caracterizadas como mulheres orgulhosas e dominadoras, mas intensa na sua maternalidade. Ao assistir a cena, a atriz Léa Garcia afirma que:

É uma típica cena de Mammy, mas valeu a pena porque a cena é dela. Ela segurou a cena. É isso que eu digo que às vezes um personagem não importa tanto que seja um escravo, uma empregada doméstica, o que importa é que ele tenha um conteúdo que você saiba levar. O conteúdo para uma atriz é importante. E depois tem o outro lado do movimento negro. Mas eu sou atriz e para o ator é importante que o personagem tenha consistência (ARAÚJO, 2000).

Já a Indiferença Profissional acontece, para Sodré (1999), porque a mídia contemporânea é pautada pelo comércio e publicidade que obviamente não estão interessados em questões como a da discriminação do negro, logo os profissionais

⁸ Sodré (1999) utiliza a definição de identidade social virtual e identidade social real de Erving Goffman. A primeira é aquela que se atribui ao outro e a segunda se refere aquela conferida por traços efetivamente existentes. A construção do estigma acontece na passagem de uma para outra.

ficam dessensibilizados com esse tipo de problema. Ao mesmo tempo, a presença de negros nas fileiras profissionais da mídia brasileira é reduzida.

No cinema, a Indiferença Profissional se mostra como parte da evolução da linguagem cinematográfica no Brasil. Carvalho (2005) afirma que o desenvolvimento da decupagem se deu pela exclusão dos negros e mestiços nos primeiros filmes feitos em terras brasileiras. Para o autor, a eliminação na pós-produção de imagens indesejadas pelos cineastas, sejam elas de negros, pobres, indígenas, etc., foi utilizada para produzir uma certa eugenia racial à brasileira.

Carvalho (2005) acredita que a invenção cinematográfica brasileira demonstra uma busca de um embranquecimento das imagens do País. O autor explica que a superação dessa exclusão vai passar, na década de 60, pela invenção de novas formas de representar. Nesse período, a presença do negro se torna elemento característico do Cinema Novo.

Em 1965, o cineasta e crítico David Neves apresenta sua tese que afirmava que o filme de autor negro era um fenômeno desconhecido no panorama cinematográfico brasileiro, mas o filme de assunto negro era quase uma constante. Ao analisar cinco filmes realizados do período do Cinema Novo, Neves define um Cinema Negro onde o personagem negro emerge como assunto central (CARVALHO, 2005).

Porém, para Rodrigues (2001), os ciclos da cinematografia brasileira do período sonoro (Cinédia, Atlântida, Vera Cruz, Cinema Novo, Embrafilme, Boca do Lixo ou Retomada) apresentam personagens negros, mas nenhum como maior ou menor destaque e conveniência. Por isso, ele lembra que são escassos os nomes dos atores e atrizes negros que fizeram uma carreira contínua no cinema. Quanto a cineastas, os que conseguiram produzir filmes são, em sua maioria, diretores de um filme só.

Rodrigues (2001), contudo, tem uma visão mais otimista quanto aos filmes produzidos a partir de 2003, ano de estreia de *Cidade de Deus*. Ele afirma que um número crescente e diversificado de atores negros de talento despontou no cinema e na televisão. Para o autor, o número de bons papéis também aumentou porque “roteiristas e diretores se tornaram mais atentos” (RODRIGUES, 2001, p. 148).

Porém, é preciso lembrar que estatisticamente este número ainda é ínfimo. Então, mesmo superando algumas barreiras, a invisibilização do negro no audiovisual brasileiro é, acima de tudo, estrutural.

4. CINEMA NEGRO

A utilização de Cinema Negro como gênero cinematográfico está datada nos anos de 1940 para classificar filmes em que a violência se faz presente. O termo (*film noir* ou filme preto, em português) também é utilizado em 1946 pelo crítico francês Nino Frank para descrever filmes de Hollywood dessa década marcados pela proibição, Grande Depressão e a Segunda Guerra Mundial (SOUZA, 2013).

O termo Cinema Negro resgata neste artigo o conceito empregado por Souza (2013) que costura a produção cinematográfica protagonizada por pessoas negras com os diferentes momentos da militância do povo negro.

Busco a militância negra como referência, principalmente a partir da assinatura da Lei Áurea, da possibilidade de traçar uma sequência dos acontecimentos que abriram caminhos para construção do conceito de cinema negro. Acredito que é nas primeiras palavras escritas por homens e mulheres negras no Brasil, grafadas em panfletos, periódicos, cadernos, jornais e tantos outros instrumentos de letramento que se encontram os primórdios para elaboração do conceito daquilo que hoje se denomina Cinema Negro (SOUZA, 2013, p. 68).

Assim, o gênero não define apenas características específicas de obras cinematográficas, como também destaca estratégias de resistência que contribuíram para questionamento dos produtos artísticos produzidos pela indústria audiovisual e construção de obras feitas por cineastas negros, com elenco negro, para o público negro.

É preciso mencionar, como faz Gonzalez (1982a), que é difícil tratar o Movimento Negro como um grupo único com uma visão unitária já que diferentes valores culturais constituíram-se em diversos tipos de respostas aos regimes escravistas e ao caráter autoritário e racista da sociedade brasileira que em todos seus “ciclos” econômicos agiram contra a população negra.

O recorte necessário, no entanto, para se discutir a inclusão das mulheres negras no mercado cinematográfico exclui, necessariamente, expressões importantes do que Gonzalez (1982a) também considera como movimento negro. Grupos como irmandades, sociedades de ajuda, entidades religiosas e atividades

culturais são deixados de lado para focar em expressões que tinham reivindicações políticas voltadas à educação ou que levantaram debates sobre o papel do negro nos meios de comunicação.

A primeira dessas expressões é a Frente Negra Brasileira (FNB). Fundada em 1931 e considerada sucessora do Centro Cívico Palmares, de 1926, a FNB chegou a superar 20 mil associados com “filiais” em diversos estados (Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo, Pernambuco, Rio Grande do Sul e Bahia). Segundo Domingues (2007), a Frente conseguiu converter o Movimento Negro Brasileiro em movimento de massa.

Para Gonzalez (1982a), a FNB buscava sintetizar práticas que eram comuns nas associações criadas pela população negra até aquele momento: o assimilacionismo característico das entidades negras recreativas e a prática cultural presente nas entidades negras culturais de massa.

Diante de uma sociedade que via a “raça negra” como subordinada até mesmo biologicamente e que o analfabetismo era realidade para mais de dois terços da população negra, a entidade via na educação uma ferramenta contra a discriminação racial, para a ascensão moral e progresso material das pessoas de cor.

A crença era que se os negros progredissem no campo educacional, eles seriam respeitados, reconhecidos e valorizados pela sociedade mais abrangente. “A educação teria o poder de anular o preconceito racial e, em última instância, de erradicá-lo” (DOMINGUES, 2008, p. 523). Por isso, o Departamento de Instrução ou Departamento de Cultura ou Intelectual era o maior da FNB. Para a entidade, educação significava tanto o ensino pedagógico formal quanto a formação cultural e moral do indivíduo.

Seguindo o mesmo caminho, A União dos Homens de Cor (UAGACÊ ou UHC), fundada por João Cabral Alves, em Porto Alegre, em janeiro de 1943, focava na promoção da educação para pessoas negras.

No artigo 1º do estatuto, a entidade afirmava que tinha como um dos seus objetivos “elevar o nível econômico, e intelectual das pessoas de cor em todo o território nacional, para torná-las aptas a ingressarem na vida social e administrativa do país, em todos os setores de suas atividades” (SILVA, 2003, p. 225).

João Cabral Alves reitera, em edição do Jornal Quilombo, sua preocupação com a educação ao afirmar que a finalidade era “manter moços e moças em cursos superiores, concedendo-lhes roupa, alimentação, etc. para que possam concluir os estudos [...]. E ampla campanha de alfabetização, de forma que, dentro de 10 anos não exista um único homem de cor que não saiba ler” (SILVA, 2003, p. 227).

A UHC tinha, segundo Domingues (2007), uma complexa estrutura organizativa e também teve atuação em outros dez estados brasileiros com promoção de debates na imprensa local, publicação de jornais próprios, serviços de assistência jurídica e médica, aulas de alfabetização, ações de voluntariado e participação em campanhas eleitorais.

Observa-se que a educação formal e a preparação profissional foram pautas constantes do movimento negro em diferentes momentos históricos, e não é diferente quando se trata do Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado no Rio de Janeiro, em 1944. O grupo também criou aulas de alfabetização, além de escolas de atuação para seus “recrutados” que, segundo Nascimento (2004), eram operários, empregados domésticos, favelados sem profissão definida, modestos funcionários públicos.

O TEN não apenas alfabetizava os participantes, como também oferecia-lhes uma “nova atitude, um critério próprio que os habilitava também a ver, enxergar o espaço que ocupava o grupo afro-brasileiro no contexto nacional” (NASCIMENTO, 2004, p. 211).

A especificidade do grupo liderado por Abdias Nascimento era justamente propor o combate ao racismo a partir do teatro como agente de ação cultural.

O TEN visava a estabelecer o teatro, espelho e resumo da peripécia existencial humana, como um fórum de idéias, debates, propostas, e ação visando à transformação das estruturas de dominação, opressão e exploração raciais implícitas na sociedade brasileira dominante, nos campos de sua cultura, economia, educação, política, meios de comunicação, justiça, administração pública, empresas particulares, vida social, e assim por diante. Um teatro que ajudasse a construir um Brasil melhor, efetivamente justo e democrático, onde todas as raças e culturas fossem respeitadas em suas diferenças, mas iguais em direitos e oportunidades. Dentro desse objetivo, o TEN propunha-se a combater o racismo, que em nenhum outro aspecto da vida brasileira revela tão ostensivamente sua impostura como no teatro, na televisão e no sistema educativo, verdadeiros bastiões da discriminação racial à moda brasileira (NASCIMENTO, 2004, p. 221).

Em 1953, o ator Grande Otelo escreve uma carta denunciando a ausência dos negros nos comerciais de revista e apontando a necessidade da visibilidade

negra como elemento de diversidade. Segundo Souza (2013), essa carta é considerada por um grupo de cineastas e atores negros como o primeiro manifesto da imprensa negra no Brasil.

Nos anos 70, é possível observar, como destaca a autora, a efervescência de grupos culturais, movimentos feministas e entidades do movimento negro. É deste período também, a produção de *Alma no Olho*, primeiro filme de Zózimo Bulbul, considerado uma das primeiras manifestações de Cinema Negro no país. Inspirado no livro do líder dos Panteras Negras Eldridge Cleaver, *Alma no Exílio*, o filme de Zózimo foi realizado de forma independente a partir dos materiais que sobraram de *Compasso de espera* (1970), longa-metragem dirigido por Antunes Filho.

Zózimo escreveu o roteiro, produziu, dirigiu, atuou e montou o curta-metragem que em 11 minutos narra a história da diáspora negra, desde a África até o movimento Black Power. Para Carvalho (2012), Zózimo põe em prática com *Alma no Olho* tudo o que havia aprendido no cinema até aquele momento.

Alma no olho não é um filme de cinema ou para a televisão, mas uma peça de arte, como um quadro ou uma instalação. Sua narrativa circular permite que seja projetado em *looping*, exposto em um museu ou *outdoor*. A narrativa expõe um discurso político, articulado em mito fundador: a história do negro na América vista da perspectiva da negritude. A música *Kulu se mama*, de Julian Lewis, executada por John Coltrane, entra em *off* e acompanha toda a narrativa. A mistura de elementos do jazz e da música africana na composição experimental executada por Coltrane, a montagem fragmentada com grandes elipses temporais, a atuação performática e antinaturalista distingue o filme das representações do negro realizadas até aquele período (CARVALHO, 2012).

Em *Alma no Olho*, é possível notar também influências do escritor Franz Fanon e do pan-africanismo. Essa articulação com referências negras é, de acordo com Oliveira (2016), uma das razões que faz o filme ter diálogo contemporâneo. Para a autora, neste caminho, sobressai o caráter crítico e inovador no modo de representação do negro que influenciou e ainda influencia gerações de realizadores(as) negros(as).

Com o fim do regime militar, o movimento negro toma caráter de organização explicitamente política novamente. É no Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNU) que a população negra vai encontrar sua maior expressão. Criado em junho de 1978, o MNU se define, em Carta Aberta à População, como “um instrumento de luta para a Comunidade Negra” (GONZALEZ, 1982a, 49). Para Gonzalez (1982a), o nascimento do Movimento é considerado um

marco na história do protesto negro do país porque pôde unificar a luta de grupos e organizações anti-racistas em escala nacional.

O Movimento em toda sua extensão pauta diversas estratégias de luta contra o racismo, desde o “voto racial” para estabelecer uma plataforma das exigências da comunidade negra durante as eleições como o estabelecimento de 20 de novembro como o Dia Nacional da Consciência Negra, defendido com força durante a Marcha Zumbi de Palmares contra o Racismo, pela Cidadania e a Vida, em 1995. No Programa de Ação, de 1982, o MNU defendia como reivindicações mínimas:

desmistificação da democracia racial brasileira; organização política da população negra; transformação do Movimento Negro em movimento de massas; formação de um amplo leque de alianças na luta contra o racismo e a exploração do trabalhador; organização para enfrentar a violência policial; organização nos sindicatos e partidos políticos; luta pela introdução da História da África e do Negro no Brasil nos currículos escolares, bem como a busca pelo apoio internacional contra o racismo no país (DOMINGUES, 2007, p. 114).

O trabalho do Movimento Negro abre caminho para um debate específico voltado para a produção audiovisual brasileira que acontecerá intensamente no final dos anos 90 e começo dos anos 2000.

4.1. Dogma Feijoada e Manifesto do Recife

No final dos anos 1990, cineastas e atores negros começaram a se mobilizar para reivindicar novas formas de representação racial no cinema e televisão. São lançados então dois manifestos - Dogma Feijoada e Manifesto do Recife - que, segundo Carvalho (2005), vão ao encontro das reivindicações antigas do movimento negro brasileiro.

Durante o Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo em 2000, o cineasta Jeferson De apresenta seu manifesto chamado de Dogma Feijoada. Com nome inspirado no Dogma 95, movimento cinematográfico idealizado pelos cineastas dinamarqueses Lars von Trier e Thomas Vinterberg, o documento foi assinado por Noel Carvalho, Ari Candido, Rogério Moura, Lílian Santiago, Daniel Santiago e Billy Castilho.

No manifesto, Jeferson De enumera sete mandamentos ou regras que definiam, para ele, o que seria o cinema negro. São eles:

- 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. Filmes-urgentes; 5) Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) O roteiro deverá privilegiar o negro comum (assim mesmo em negrito) brasileiro; 7) Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados (CARVALHO, 2005, p. 96).

Ao olhar retrospectivamente para os preceitos, Oliveira (2016) afirma que Jeferson De talvez comente que apenas o primeiro seja o mais central para a existência do cinema negro, mas que o Dogma Feijoada tem sucesso ao chamar atenção para as demandas para transformação de representar o negro no cinema.

Carvalho (2005), por sua vez, destaca o tom provocativo do manifesto que foi a primeira afirmação pública de diretores negros no Brasil:

No melhor sentido tropicalista, o Dogma Feijoada canibalizou o Dogma europeu e, de quebra, abriu a discussão sobre a possibilidade de um cinema brasileiro feito por negros, sem o rancor e as queixas que caracterizam esses movimentos. De forma direta, objetiva e rápida tentava criar uma agenda mínima para pensar um cinema negro brasileiro (CARVALHO, 2005, p. 97).

Nos anos seguintes à publicação, Jeferson De e os realizadores passaram a se encontrar sistematicamente. O grupo que foi então chamado de Cinema Feijoada manteve um site na Internet até 2004 e promoveu mostras e debates sobre a representação do negro no cinema.

Em 2001, atores e realizadores negros assinaram o Manifesto do Recife durante a 5ª edição do Festival de Cinema do Recife. No evento, o diretor Joel Zito Araújo apresenta também o filme *A Negação do Brasil* (2000), documentário que analisa o tratamento dado aos personagens negros no audiovisual, que “em si é um manifesto audiovisual sobre a necessidade de se construírem representações democráticas do Brasil” (CARVALHO, 2005, p. 99).

O Manifesto do Recife reivindicava:

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 afro-descendentes; 4) A criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira (CARVALHO, 2005, p.99).

Assinado pelos atores Antônio Pitanga, Antônio Pompeo, Maria Ceíça, Maurício Gonçalves, Milton Gonçalves, Norton Nascimento, Ruth de Souza, Thalma

de Freitas e pelos cineastas Joel Zito Araújo, Luiz Antônio Pillar e Zózimo Bulbul, o Manifesto do Recife pode ser considerado, segundo Oliveira (2016), o primeiro movimento que almeja, na história do Cinema Negro, a elaboração de políticas públicas de ação afirmativas para o audiovisual.

5. POLÍTICAS PÚBLICAS E AÇÕES AFIRMATIVAS

Ao descrever parte das ações do movimento negro pós-abolição, situa-se que as ações e reivindicações por políticas públicas e ações afirmativas para a população negra brasileira não aparecem do nada, elas são resultado de longos anos de incessante luta por, acima de tudo, educação pública de qualidade, como faz Santos (2008).

É evidente que se pode destacar momentos importantes nas últimas duas décadas que são resultado da construção de pautas e demandas do movimento negro feita ao Estado Brasileiro, estão entre elas: a Constituição de 1988 (que introduz a criminalização do racismo), a entrega do Programa de Superação do Racismo e da Desigualdade Racial como resultado da Marcha Zumbi de Palmares, em 1995, o Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH I) de 1996, a participação na Conferência Mundial contra o Racismo, a Discriminação Racial e Xenofobia e Formas Correlatas de Intolerância em Durban, em 2001, a criação da Secretaria Especial de Promoção da Igualdade Racial (Seppir) em 2003 e a constituição do Plano Nacional de Promoção da Igualdade Racial (**Planapir**).

Esses marcos evidenciam a discussão sobre políticas públicas considerando a importância de identidades específicas, que já são parte da realidade brasileira, mas para falar da inserção do negro no mercado cinematográfico é preciso trazer o tema da educação superior para o debate. Dessa forma, o ProUni (Programa Universidade para Todos), o Fies (Programa de Financiamento Estudantil) e, é claro, o sistema de cotas para universidades públicas são tópicos necessários.

Segundo Lima (2010), o ProUni é a política afirmativa de maior impacto em termos redistributivos. O programa que tem como objetivo a concessão de bolsas de estudos integrais e parciais a estudantes de baixa renda atendeu, segundo informações do Ministério da Educação (MEC), desde sua criação até o processo seletivo do segundo semestre de 2009, cerca de 600 mil estudantes. O ProUni tem

uma política de cotas no qual estabelece que as instituições de ensino superior participantes devem destinar um percentual de bolsas aos cotistas com base no número de cidadãos pretos, pardos e índios, por unidade da federação, segundo o último censo do IBGE.

Apesar de não ser tão significativo, o Fies também possui critério racial e ao incluir o quesito de raça na composição aumenta as chances de os solicitantes negros conseguirem o financiamento, além de manter o foco sobre a população brasileira de baixa renda.

Mas é o sistema de cotas nas instituições públicas, a partir do projeto de Lei 73/99, que recebe mais destaque. De acordo com Lima (2010), a implementação toma como base extrema desigualdade racial brasileira no acesso ao ensino superior e essa é uma forma de enfrentar diretamente essa realidade.

Porém, desde a apresentação do Projeto de Lei em 2000 que se desdobrou na sanção do Estatuto da Igualdade Racial em 20 de julho de 2010, na forma da Lei número 12.288, a proposta relativa ao sistema de cotas na educação passa por diversas alterações. De acordo com Silva (2012), a reserva de vagas, na última apreciação, é eliminada e o tema é totalmente refutado na redação final. Permanece, contudo a referência às ações afirmativas.

Ao comentar a rejeição do sistema de cotas, Santos (2008) cita uma possível descrença das forças políticas dos Movimentos Sociais Negros, pois antes mesmo da aprovação ou rejeição no Congresso Nacional brasileiro, universidades públicas brasileiras - dezoito estaduais e quinze federais – já aprovaram e implementaram ou estão em fase de implementação do sistema de cotas nos seus vestibulares para esses grupos sócio-étnico-raciais.

6. AÇÕES AFIRMATIVAS E O CINEMA BRASILEIRO

Este artigo tem como proposta traçar uma possível influência das políticas públicas e ações afirmativas voltadas à população negra brasileira na inclusão de mulheres negras no cinema nacional. Como metodologia, a sugestão era escolher um marco nas discussões de políticas públicas - o Estatuto da Igualdade Racial, por exemplo - e levantar quais foram as produções realizadas por mulheres negras antes e depois desta data para estudar possíveis resultados.

No entanto, a metodologia escolhida se mostrou falha durante o desenvolvimento do trabalho. Não apenas porque a inclusão da mulher negra no mercado audiovisual passa por todas as políticas públicas citadas e mudanças no próprio mercado, mas porque tentar enumerar os filmes produzidos por mulheres negras antes e depois é um exercício inválido.

O Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA) mantém uma Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição de 1995 a 2017⁹. Nessa lista, apenas dois filmes dirigidos por mulheres negras são citados, *Família Alcântara* e *Pitanga*.

O primeiro é um média-metragem co-dirigido por Lilian Solá Santiago lançado em uma sala do HSBC Belas Artes, em São Paulo. Segundo o OCA, o filme teve renda de R\$ 2.345,00 e público de 307 pessoas. Em *Família Alcântara*, Lilian divide a direção com seu irmão, Daniel Solá Santiago. A cineasta, no entanto, é uma das mais prolíficas diretoras negras brasileiras e tem em sua filmografia: os documentários *Mulheres Bordadas - Fios do Passado* (2005), *Balé de Pé no Chão – a dança afro de Mercedes Baptista* (com Marianna Monteiro, 2006), *Uma Cidade chamada Tiradentes* (2007), *Batuque de Graxa* (2012) e o curta *Graffiti* (2008).

O segundo é um documentário co-dirigido por Camila Pitanga que teve lançamento em 2017.

Outros dois filmes dirigidos por mulheres negras foram lançados em 2018, o documentário *O Caso do Homem Errado - Júlio César*, dirigido por Camila de Moraes, e *Café com Canela*, ficção co-dirigida por Glenda Nicácio.

Esse quadro de sub-representação não quer dizer, entretanto, que não existam mulheres negras fazendo cinema no Brasil, mas que ao olhar somente para os filmes de longa-metragem com circulação comercial, é impossível identificar essas produções.

Outra sugestão metodológica era elencar os editais voltados para o audiovisual que tinham em suas propostas ações afirmativas e tentar traçar seus resultados. Esses editais são duas edições do Edital Curta, lançados em 2012 e

⁹ Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2102.pdf>>. Acesso em 13 de dezembro de 2018.

2014, e uma do Longa BO Afirmativo, lançado em 2016¹⁰. Porém, a análise da produção de curtas-metragens não daria resultados que pudessem gerar uma reflexão sobre a inclusão de mulheres negras no mercado audiovisual e a aferição dos resultados do edital Longa BO Afirmativo ainda não é possível por ser muito recente.

Desta maneira, utilizo os longas-metragens *Pitanga*, *O Caso do Homem Errado - Júlio César* e *Café com Canela* - mesmo sendo produções recentes - para estabelecer um debate sobre a produção cinematográfica brasileira e os caminhos possíveis para um cinema protagonizado por mulheres negras.

6.1. Pitanga

Em *Pitanga*, Camila Pitanga divide a direção com Beto Brant. É a estreia de direção da atriz e primeiro documentário de Brant, que tem em sua filmografia diversas ficções desde sua estreia no final dos anos 90, entre eles *Eu Receberia as Piores Notícias dos Seus Lindos Lábios* (2011), no qual Camila atua.

Ao longo de 113 minutos, o documentário narra a trajetória e a carreira do ator Antônio Pitanga. O filme é estruturado entre conversas guiadas pelo próprio Pitanga com amigos e figuras importantes na sua carreira e trechos dos filmes e peças em que o ator trabalhou.

Sobre a abordagem inicial ao ator para fazer o documentário, Brant conta que Pitanga afirmou que nunca participou de movimento negro, mas que era um negro em movimento. Por isso, a ideia era levar Pitanga em uma jornada para conhecer esse movimento e reencontrar seu passado. Para o cineasta, Pitanga vinha sendo esquecido e que o próprio ator estava esquecendo quem ele era (KREUTZ, 2017).

Pitanga afirma que fazer o filme foi um processo de “abrir baús” para contar sua própria história:

Porque a Camila fez a minha cabeça com o Beto Brant, mas ela - como filha - mais ainda. Quer dizer, eu vou fazer um filme sobre sua vida. Mas como fazer um filme? Primeiro, eu sou uma pessoa reservada. Quer dizer, como contar história? Abrir um baú para contar história de quê? Mas ela e o Beto com sabedoria foi traçando um encontro com amigos. Não é uma entrevista é um encontro, as pessoas vão podendo conversar e tal. Aí quando eu olho

¹⁰ Informações do Ministério da Cultura. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/inscricoes-abertas/-/asset_publisher/kQxYTMokF1Jk/content/edital-longa-bo-afirmativo-sav/10883>. Acesso em 13 de dezembro de 2018.

nesse retrovisor, quer dizer, quando eu volto para fazer essa revisitação, o coração pula porque o que a gente estava fazendo em 1959? A gente estava conectado com o mundo, o Brasil conectado. [...] Quando você percebe isso que a gente estava linkado com o movimento Malcolm X, com o movimento Martin Luther King, é o Glauber [Rocha] que lê para mim do Patrice Lumumba. Você está criando um tipo de conscientização nacional e internacional¹¹.

Assim, através da figura de Pitanga, o documentário estabelece um diálogo entre a história do cinema nacional e a participação do negro. O ator foi o primeiro negro a protagonizar um filme no Brasil e tem no período do Cinema Novo, seus trabalhos mais importantes, como *Ganga Zumba* (1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *A Grande Cidade* (1966).

A produção de *Pitanga* passa pela arrecadação de fundos de através de Mecanismos de Incentivo da Ancine. O valor total captado é de R\$ 800.000,00, sendo R\$ 500.000,00 referentes ao artigo 1º da Lei 8.685/93 (Lei do Audiovisual) e R\$ 300.000,00 ao artigo 3º¹². O artigo 1º estabelece que é possível deduzir do Imposto de Renda quantias investidas na produção de obras audiovisuais brasileiras de produção independente caso os projetos tenham sido previamente aprovados pela Ancine. Já o artigo 3º diz que os contribuintes do Imposto de Renda poderão beneficiar-se de abatimento de 70% desde que invistam no desenvolvimento de projetos de produção audiovisual de forma independente.

Quanto a circulação, o filme teve renda de \$ 70.725,28 e um total de público de 4.603 pessoas¹³.

6.2. O Caso do Homem Errado - Júlio César

Dirigido por Camila de Moraes, o filme conta a história do operário negro Júlio César de Melo Pinto que foi executado pela Brigada Militar em 1987. *O Caso do*

¹¹ Informações da entrevista “Documentário 'Pitanga' conta trajetória do ator que trabalhou em mais de 60 filmes”. Disponível em: <<http://g1.globo.com/globo-news/estudio-i/videos/v/documentario-pitanga-conta-trajetoria-do-ator-que-trabalhou-em-mais-de-60-filmes/5793780/>>. Acesso em 13 de dezembro de 2018.

¹² Informações - Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição com Valores Captados através de Mecanismos de Incentivo e Fundo Setorial do Audiovisual - 1995 a 2017. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2408_0.pdf>. Acesso em 13 de dezembro de 2018.

¹³ Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2102.pdf>>. Acesso em 13 de dezembro de 2018.

Homem Errado - Júlio César é o segundo filme da diretora. Antes do longa, a cineasta produziu um curta-metragem chamado *A escrita em seu corpo* sobre mulheres negras e a relação delas com a poesia.

A produção do documentário começou em 2010 quando Camila escreveu uma reportagem durante a faculdade de Comunicação Social que cursava no Rio Grande do Sul. Ela teve, então, a ideia de fazer um curta-metragem sobre o caso. Durante o processo, Camila tentou financiamento a partir de editais e de financiamento coletivo, mas não teve sucesso. Em 2010, a diretora conseguiu uma parceria com a produtora gaúcha Praça Filmes e iniciou a filmagem do longa.

Até as gravações iniciarem, a proposta ainda era fazer um curta-metragem, mas durante o processo de montagem, Camila percebeu que tinha muito material e que 20 minutos não seriam suficientes para falar sobre racismo e extermínio da juventude negra.

O Caso do Homem Errado - Júlio César utiliza a história do operário que foi confundido com um criminoso pela Brigada Militar para estabelecer um debate sobre racismo estrutural e abrir discussões sobre questões raciais no país.

Assim como a gravação do documentário foi feita de forma independente, a distribuição do filme também segue esse caminho. Em maio de 2017, o documentário começou a circular em festivais e entrou em circulação comercial em março de 2018. Desde então, passou por mais de dez estados, participou de mais de 20 Festivais e Mostras de Cinema e contabilizou um público de mais de 8 mil pessoas. Ele foi também um dos filmes na lista de 22 filmes brasileiros cotados para representar o Brasil na disputa do Oscar 2019 na categoria língua estrangeira¹⁴.

Sobre a divulgação e circulação do filme, Camila afirma:

A gente está na década do afrodescendente, está num momento em que se está discutindo questões raciais no Brasil. Então é um momento oportuno para esse filme. Falar mesmo que se discutindo [questões raciais] ainda há muita coisa a ser feita. Então, acredito que o filme vem num momento oportuno para auxiliar nesse debate. E aí mostra também a realização de profissionais negros porque a gente vê que o audiovisual é muito masculino, muito branco. Se sabe que existem profissionais negros atuando em todas as áreas, o que nos falta é chegar nesses espaços, é ter esse acesso. Precisa ter acesso de financiamento, de patrocínio e precisa ter acesso para

¹⁴ Como *O Caso do Homem Errado - Júlio César* entrou em cartaz em 2018, o OCA não tem as informações compiladas sobre circulação, público e renda. Esses dados foram retirados de postagem da própria diretora no Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2159926267361464&set=p.2159926267361464&type=3&theater>>. Acesso em 13 de dezembro de 2018.

chegar em outras áreas também, como distribuição, que é algo muito difícil de ser feito. A gente está fazendo de forma independente e está vendo a batalha que é fazer algo que é independente. A gente percebe que quando o filme chega na sala de cinema, ele tem público e fica mais de uma semana em cartaz porque existem pessoas querendo dialogar sobre. Então, se vê que a questão mesmo é de acesso. Acesso e oportunidade para todo mundo porque vai ser melhor para todos, a sociedade que vai ganhar¹⁵.

O Caso do Homem Errado - Júlio César é o primeiro filme dirigido exclusivamente por uma mulher negra que entra em cartaz em uma sala comercial desde 1984, ano de estreia de *Amor Maldito* de Adélia Sampaio, primeira diretora negra brasileira.

6.3. Café com Canela

Dirigido por Glenda Nicácio e Ary Rosa, *Café com Canela* se passa em Cachoeira e São Félix, duas cidades vizinhas do Recôncavo da Bahia. Protagonizado por duas atrizes negras, o filme trata da solidariedade feminina, afeto e luto através do reencontro de duas personagens - Margarida (Valdinéia Soriano) e Violeta (Aline Brunne) - que se ajudam em momentos difíceis de suas vidas.

O filme teve lançamento nas salas de cinema no Brasil graças ao prêmio recebido de Melhor Filme pelo Júri Popular no 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 2017. O recurso de R\$ 200 mil, resultado da premiação de melhor filme no Júri Popular (Prêmio Petrobras de Cinema) permitiu a distribuição da película em pelo menos 15 salas e cinco praças ao longo dos primeiros 90 dias de lançamento comercial. Nesse festival - que foi o primeiro para o qual o filme foi selecionado – *Café com Canela* ganhou três prêmios. Além de Melhor Filme pelo Júri Popular, o filme foi premiado com Melhor Roteiro e Melhor Atriz para Valdinéia Soriano.

Os dois diretores de *Café com Canela* são formados na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e decidiram fundar sua própria produtora independente - a Rosza Filmes - em Cachoeira para fomentar as produções no local.

¹⁵ Informações de “O Caso do Homem Errado de Camila de Moraes. Disponível em: <<http://o2filmes.com/noticias/14057/o-caso-do-homem-errado-camila-de-moraes/?fbclid=IwAR0W9aM42ChmWhbhnOjPLMtpydLrR2sjhP5vPS9miP3GnPDtGfUsp7y5gPE>>. Acesso em: 13 de dezembro de 2018.

O edital com o qual o filme ganhou financiamento, chamado Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), foi criado pela Lei Federal nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006 e contempla atividades associadas aos diversos segmentos da cadeia produtiva do setor – produção, distribuição/comercialização, exibição, e infraestrutura de serviços.

Glenda e Ary também focaram na integração da comunidade do Recôncavo para a produção do filme. Os cenários, por exemplo, foram construídos a partir de oficinas de cenografia lecionadas pelos diretores para as pessoas do Recôncavo - as vagas foram divididas entre pessoas da equipe do filme, pessoas da comunidade e estudantes de uma escola estadual de São Félix. Os figurinos também foram feitos por uma associação de costureiras de Maragogipe - outra cidade do Recôncavo da Bahia - e com elas, os diretores discutiram e construíram o vestuário para as personagens.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar o processo de produção de *Pitanga*, *O Caso do Homem Errado - Júlio César* e *Café com Canela* nota-se não apenas as dificuldades no processo para colocar um filme em uma sala de cinema, mas que há esforços para interferir em um mercado que segue excluindo uma parcela da população brasileira de seu fazer criativo.

Tanto *Pitanga* como *O Caso do Homem Errado - Júlio César*, mesmo escolhendo temas diferentes, trabalham com o tema do racismo estrutural e seus efeitos na sociedade. O primeiro é o passeio de um personagem que destruiu barreiras dentro do cinema brasileiro por toda sua carreira. Carreira essa que poderia permanecer desconhecida ou esquecida por grande parte do público que frequenta cinema no Brasil. O segundo usa um caso famoso do Rio Grande do Sul para tratar da trajetória de grande parte da população jovem negra brasileira - a fatalidade de ser confundido como criminoso. Ambos se estabelecem como um produto de historicização e tentam fazer como que a história do negro não seja esquecida.

Já *Café com Canela* coloca a mulher negra em cena. Aquela que sempre foi entendida como “mulata” ou doméstica é no filme protagonista de sua própria história, mesmo que essa seja uma comum estabelecida no cotidiano.

Em um momento do filme Margarida explica a sensação de assistir um filme em uma tela de cinema, para a personagem o ato é como mergulhar de cabeça numa experiência que você nem sabe onde vai dar.

Desde o nascimento do fazer cinematográfico no Brasil, o seu mercado tem excluído mulheres negras de sentir, escrever, filmar e editar experiências como essa.

Então, questionar a invisibilidade da mulher negra no audiovisual significa, de um lado, notar que há um cenário de implementação de políticas públicas e ações afirmativas que podem ser mantidas e ampliadas. E de outro, fazer como que o mercado note a importância da representatividade para o fazer cinematográfico.

Assim, nota-se que o debate estabelecido pelo Movimento Negro desde a abolição sobre a relevância ao acesso de educação pública de qualidade e como o racismo midiático se mantém tem mudado a forma como o negro é representado na televisão e no cinema.

Esse processo de questionamento deve se manter forte principalmente com um público que está cada vez mais conectado com produtos audiovisuais internacionais que são feitos e protagonizados por pessoas negras.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMA no Olho. Direção de De Zózimo Bulbul. Rio de Janeiro, 1974. 12 min, son., preto e branco.

A NEGAÇÃO do Brasil. Direção de Joel Zito Araújo. 2000. 92 min, son., color.

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.

Boletim Geema - Perfil do Cinema Brasileiro 1995 - 2016. Disponível em: <http://gema.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2017/04/Boletim_final.pdf>. Acesso em 11/09/ 2018.

CAFÉ com Canela. Direção de Glenda Nicácio e Ary Rosa. 2018. 102 min, son., color.

CARVALHO, Noel dos Santos. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: DE, Jeferson. **Dogma feijoadá: o cinema negro brasileiro.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

_____. **O produtor e o cineasta Zózimo Bulbul - O inventor do Cinema Negro Brasileiro.** Revista Crioula, (12). 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2012.57858>>. Acesso em 13 de dezembro de 2018.

DOMINGUES, Petrônio. **Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos.** Tempo, Niterói, v. 12, n. 23, p. 100-122, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042007000200007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 13 de dezembro de 2018.

_____. **Um "templo de luz": Frente Negra Brasileira (1931-1937) e a questão da educação.** Rev. Bras. Educ., Rio de Janeiro, v. 13, n. 39, p. 517-534, Dec. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782008000300008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 13 de dezembro de 2018.

GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira. In: MADEL, L. (ed.). **O lugar da mulher: estudos sobre a condição feminina na sociedade atual.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

GONZALEZ, Lélia. **O movimento negro na última década.** In. Lugar de Negro. P.9-66. 1982a.

GRIJÓ, Wesley Pereira; SOUSA, Adam Henrique Freire. **O negro na telenovela brasileira: a atualidade das representações.** Estudos em Comunicação, n. 11, p. 185-204, 2012.

HOOKS, bell. **Black looks: race and representation**. South End Press. Boston, MA, 1992.

KREUTZ, Katia. Beto Brant fala sobre “Pitanga”, cinema autoral e resistência na AIC. Academia Internacional de Cinema, 2017. Disponível em: <<https://www.aicinema.com.br/beto-brant-fala-sobre-pitanga-cinema-autoral-e-resistencia-na-aic/>>. Acesso em 13 de dezembro de 2018.

LAHNI, Cláudia Regina; ALVARENGA, Nilson Assunção; PELEGRINI, Mariana Zibordi e PEREIRA, Maria Fernanda França. **A mulher negra no cinema brasileiro: uma análise de Filhas do Vento**. Revista Científica Centro Universitário Barra Mansa. Barra Mansa - RJ: Centro Universitário Barra Mansa, 2007, vol. 9, no 17, p. 80-88.

LIMA, Márcia. **Desigualdades raciais e políticas públicas: ações afirmativas no governo Lula**. Novos estud. - CEBRAP, São Paulo, n. 87, p. 77-95, Julho 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 13 de dezembro de 2018.

NASCIMENTO, Abdias do. **Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões**. Estud. av., São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, Apr. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100019&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 13 de dezembro de 2018.

O CASO do Homem Errado – Júlio César. Direção de Camila de Moraes. 2018. 77 min, son., color.

OLIVEIRA, Janaína. “Kbela” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoada” aos dias de hoje. In: AVANCA Cinema, 2016, Estarreja. Anais... Estarreja: Cine Clube Avanca, 2016. p. 646-654.

Relatório Diversidade de Gênero e Raça nos Lançamentos Brasileiros de 2016. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20Diversidade%20FINAL%20EM%2025-01-18%20HOJE.pdf>>. Acesso em 13 de dezembro de 2018.

RODRIGUES, José Carlos. **Negro Brasileiro e o Cinema**. Rio de Janeiro, 2001, MINC.

PITANGA. Direção de Beto Brant e Camila Pitanga. 2017. 90 min, son., color.

SANTOS, Sales Augusto dos. **Movimentos negros, educação e ações afirmativas**. Soc. estado., Brasília, v. 23, n. 1, p. 187-188, Apr. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922008000100010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 13 de dezembro de 2018.

SILVA, Joselina da. **A União dos Homens de Cor: aspectos do movimento negro dos anos 40 e 50.** Estud. afro-asiát., Rio de Janeiro , v. 25, n. 2, p. 215-235, 2003. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-546X2003000200002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 13 de dezembro de 2018.

SILVA, Tatiana Dias. **O Estatuto da Igualdade Racial.** Rio de Janeiro: Ipea, fev. 2012. (Texto para Discussão, n. 1.712). Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/TDs/td_1712.pdf>. Acesso em 13 de dezembro de 2018.

SODRÉ, Muniz. **Claros e Escuros.** Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade.** Tese (doutorado). Universidade de Brasília, Programa de Pós-graduação em Educação. 2013.