

INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

GLEDSON MERCÊS DOS SANTOS

CINEMA NEGRO BRASILEIRO NO SÉCULO XXI:

As relações de cineastas com os setores público e privado na obtenção de financiamento e na
ampliação da diversidade

2001 a 2022



NITERÓI

2023

GLEDSON MERCÊS DOS SANTOS

CINEMA NEGRO BRASILEIRO NO SÉCULO XXI:

As relações de cineastas com os setores público e privado na obtenção de financiamento e na
ampliação da diversidade
2001 a 2022

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Cinema e Audiovisual. Linha de pesquisa: Histórias e Políticas

Orientador:

Prof. Dr. Reinaldo Cardenuto Filho

Niterói

2023

AGRADECIMENTOS

Inicialmente agradeço a meu orientador, Reinaldo Cardenuto, que me acompanhou e me guiou do começo ao fim nessa jornada e aos professores da UFF. Todos sempre muito solícitos e gentis. Aprendi muito com cada um de vocês.

À CAPES por ter viabilizado a pesquisa.

Aos professores Janaína Oliveira e Rafael de Luna por terem feito parte da minha banca de qualificação e terem trazido contribuições valiosas para o enriquecimento deste trabalho e aos professores Lia Bahia e Noel dos Santos Carvalho, por terem composto minha banca de defesa e me motivarem a seguir em frente na carreira acadêmica.

Agradeço à parte da minha família que sempre esteve ao meu lado, me apoiando, me incentivando, respeitando minhas escolhas e acreditando em mim, mesmo diante de todos os desafios que eles sabem que um garoto negro, vindo da periferia de Salvador, tem a enfrentar para realizar seus sonhos. São elas: minhas tias, Binha, Ju, e Ninha, meu tio Hugo, meu primo Caio e meu avô Espanha.

Agradeço às pessoas que me ajudaram antes de eu me inscrever para concorrer uma vaga no mestrado: a colega de trabalho e amiga Taianny Oliveira, que já tinha passado pela experiência de tentar cursar um mestrado e me deu orientações iniciais sobre como funcionava, como preparar um projeto de pesquisa, como seria minha vida acadêmica etc.; o diretor Joel Zito Araújo, que, gentilmente, me ouviu, quando eu ainda estava planejando fazer um mestrado. Estando em Moçambique, ele dedicou um tempo para receber uma ligação minha, tirar minhas dúvidas, ouvir minhas propostas e me orientar sobre possibilidades de caminhos a percorrer; o amigo desde a época da faculdade de Comunicação cursada vinte anos atrás, Aléxis Góis, que pediu para um amigo seu ajudar na revisão do projeto; e Ana Paula Alves Ribeiro, que fez a revisão final do projeto, dando-me toda a energia positiva para encarar esse novo desafio.

Também deixo minha gratidão a todos (as) os (as) colegas da Ancine que contribuíram de alguma forma para essa minha jornada, a Renan Pereira e Eduardo Albuquerque, Coordenador e Superintendente do meu setor, que permitiram eu me licenciar das atividades para cursar o Mestrado, Silvia Filippo, atual Coordenadora, que me apoiou na reta final, aos colegas do RH que ajudaram no processo, aos colegas da então Superintendência de Análise de Mercado, sobretudo Heloísa

Machado, Danielle Borges e Luana Rufino, onde começamos a discutir o assunto, da Comissão de Gênero, Raça e Diversidade no audiovisual, especialmente à Carolina Costa que me concedeu uma entrevista para a dissertação, e a Débora Ivanov, por sempre ter apoiado a pauta dentro da Agência durante seu período como Diretora.

Um agradecimento especial a todos (as) os (as) cineastas que disponibilizaram um espaço nas suas agendas super corridas para me conceder as entrevistas que possibilitaram a realização desse trabalho: Camila de Moraes, Emilio Domingos, Gabriel Martins, Glenda Nicácio, Joel Zito Araújo, Lázaro Ramos, Luciano Vidigal e Rafael Barbosa.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo investigar e compreender os processos produtivos dos cineastas negros nas duas primeiras décadas do século XXI, sobretudo no que diz respeito à obtenção de financiamento para concretizar suas obras e lançá-las comercialmente nas salas de cinema. Pretende-se entender as estratégias adotadas pelos cineastas para buscar apoio do poder público, bem como da iniciativa privada e os desafios enfrentados neste processo. Para tal, foram realizadas entrevistas com os principais cineastas negros da atualidade, delimitando-se este grupo entre aqueles que conseguiram lançar comercialmente filmes de longa-metragem nos cinemas entre os anos de 2001 a 2022. Este recorte, além de corresponder aos primeiros anos do século XXI, compreende, quase que integralmente, o período de vigência da Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001. Este é um marco importante para o audiovisual brasileiro, pois a MP estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema – ANCINE e institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional – PRODECINE, além de outras providências para o audiovisual brasileiro. Destaca-se entre os objetivos da Agência o estímulo à diversificação da produção cinematográfica nacional. Abordaremos aqui até que ponto essa diversificação vem acontecendo de fato e qual o ponto de vista desses cineastas sobre as políticas públicas atuais.

Palavras-chave: cinema brasileiro, cinema negro, diversidade, políticas públicas.

ABSTRACT

This research aims to investigate and understand the productive processes of black filmmakers in the first two decades of the 21st century, especially with regard to obtaining funding to materialize their works and the challenges in building new narratives. It is intended to understand the strategies adopted by filmmakers to seek support from public authorities, as well as from the private sector, and the challenges faced in this process. To this end, interviews will be conducted with the main black filmmakers of today, delimiting this group among those who managed to commercially launch feature films in theaters between the years 2001 to 2022. This selection, in addition to corresponding to the first years of the 21st century, comprises, almost entirely, the period of Provisional Measure 2.228-1, of September 6, 2001. This is an important milestone for the Brazilian audiovisual sector, as the Measure “establishes general principles of the National Cinema Policy, creates the Superior Council of Cinema and the National Cinema Agency – ANCINE and institutes the Support Program for the Development of National Cinema – PRODECINE , in addition to other measures for the Brazilian audiovisual sector”. One of the Agency's objectives is to encourage the diversification of national cinematographic production. We will discuss here to what extent this diversification has actually been happening and what is the point of view of these filmmakers on current public policies.

Keywords: Brazilian cinema, black cinema, diversity, public policies.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. ARCABOUÇO LEGAL SOBRE DIVERSIDADE NA CULTURA E NO AUDIOVISUAL RASILEIROS.....	15
1.1 Apagamentos.....	15
1.2 Primeiras ações positivas.....	17
1.3 Políticas públicas para o audiovisual e a questão da diversidade.....	21
1.4 E o silêncio é quebrado na Ancine.....	37
2. POLÍTICAS DE DIVERSIDADE PELO MUNDO.....	47
2.1 O Reino Unido e o British Film Institute – BFI.....	49
2.2 A França e o Centre National du Cinéma et de l’image Animée – CNC.....	56
2.3 O Canadá e o National Film Board – NFB.....	61
2.4 O México e o Instituto Mexicano de Cinematografía – IMCINE.....	74
2.5 Considerações adicionais.....	77
3. COM A PALAVRA AS REALIZADORAS E REALIZADORES NEGROS.....	79
3.1 Lista dos diretores e dos filmes de longa-metragem lançados no circuito comercial.....	80
3.2 Por que você decidiu fazer cinema? Como se deu sua formação em cinema? Fez faculdade ou foi aprendendo na prática?.....	82
3.3 Você acha que atualmente as oportunidades são iguais para negros e brancos no mercado cinematográfico?.....	89
3.4 Como você conseguiu recursos para o seu primeiro longa-metragem?.....	93
3.5 Quais foram os desafios relacionados à produção dos seus filmes? Teve dinheiro suficiente? Fez filme com menos do que o necessário? Foi filmado todo de uma vez ou acabou o dinheiro no meio do processo?.....	99
3.6 Em geral, seus projetos são financiados com recursos públicos ou privados?....	105
3.7 Você participou de algum edital e seu projeto de longa não foi aprovado? Ou tentou captar e a empresa não gostou do projeto? Acha que tem a ver com a temática?.....	107

3.8 Seus filmes encontram a mesma facilidade/dificuldade para participar tanto de festivais como para acessar o circuito comercial ou há diferenças?.....	109
3.9 Encontrar uma distribuidora é um desafio ou sempre há empresas interessadas nos seus filmes?.....	112
3.10 Qual a importância do lançamento comercial de filmes dirigidos por cineastas negros?	114
3.11 Quanto tempo seu filme ficou em cartaz no circuito comercial?.....	118
3.12 Qual sua opinião sobre cotas para pessoas negras nos editais dos órgãos públicos?.....	121
3.13 Quais os pontos positivos das políticas públicas para o cinema negro nos últimos 20 anos?.....	123
3.14 Quais as suas perspectivas para o cinema negro nos próximos anos? Você enxerga um cenário positivo ou negativo à frente?.....	126
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS DA PESQUISA.....	130
5. REFERÊNCIAS.....	141
6. DADOS DAS ENTREVISTAS.....	147

INTRODUÇÃO

Desde os primórdios, a arte de fazer cinema tem sido um privilégio para poucos. Ao longo da história, a indústria da sétima arte vem sendo dominada pelo mesmo tipo de pessoas: **homens brancos de classe média a alta**. No Brasil, um país marcado pela abolição tardia da escravidão e pelas diversas formas de racismo, sobretudo o racismo estrutural, este quadro se repete e é ainda mais acentuado, por ser este um país de maioria da população negra.

No entanto, mesmo diante das adversidades, cineastas negros e negras vêm lutando para também poderem existir como artistas e profissionais do audiovisual. Alguns poucos conseguiram se aventurar na carreira no século passado, mas com baixa produção comercial, devido ao contexto em que se encontravam. Ainda assim, esses cineastas fizeram história, por serem pioneiros do cinema negro no Brasil e por terem deixado seu legado de luta para as gerações futuras, como Antônio Pitanga, Waldyr Onofre, Odilon Lopes, Zózimo Bulbul e Adélia Sampaio.

O termo “Cinema Negro” ainda é um conceito em construção, um campo que vem sendo semeado a cada momento. Não é especificamente um movimento cinematográfico com uma linguagem única, tampouco uma forma específica de se fazer cinema com certos ditames. As elucubrações acerca do tema vêm ocorrendo há décadas, passando por várias acepções. Diversos cineastas, pesquisadores e intelectuais vêm se debruçando sobre o assunto e trazendo suas contribuições para o campo. As reflexões são amplas e não exaustivas.

Em 1965, o cineasta cinemanovista Davi Neves nos trouxe suas considerações pautando-se no filme de assunto negro, discussão proposta por ele ao apresentar a comunicação “O Cinema de assunto e autor negros no Brasil”, no congresso “Terceiro Mundo e Comunidade Mundial”, em Gênova (CARVALHO, 2022, P.11). Décadas depois, houve a tentativa, através do Dogma Feijoada – Mostra da Diversidade Negra, realizada no 11º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, no ano 2000, de tentar sistematizar o que poderia vir a ser um Cinema Negro. O Dogma Feijoada foi idealizado por jovens cineastas negros de São Paulo, entre eles Noel dos Santos Carvalho e Jeferson De. Na ocasião, Jeferson De apresentou o manifesto *Gênese do Cinema Negro Brasileiro*, o qual trazia 7 regras que deveriam ser seguidas para se ter um cinema negro (CARVALHO, 2018), algumas das quais viriam a ser quebradas no primeiro longa-metragem do seu idealizador, *Bróder* (2011).

Outras contribuições vêm se agregando à formação do entendimento sobre o que é cinema negro, como, por exemplo, as relacionadas à temática e à participação de pessoas negras em geral na produção. Na atualidade, uma das acepções mais aceitas está relacionada ao realizador artístico da obra, ou seja, o diretor. Não pretendemos aqui exaurir os pormenores dessa discussão em curso e nem trazer definições conceituais taxativas sobre o que é cinema negro, mas sim trazer uma contribuição, a partir da adoção metodológica e do recorte escolhido detalhados mais adiante.

Com a chegada do século XXI, as discussões sobre diversidade e inclusão, que já vinham sendo colocadas em pauta nas últimas décadas, intensificam-se e tornam-se uma agenda imprescindível na sociedade, ainda que sob os protestos daqueles que insistem em conservar o estado das coisas. No cinema não é diferente. Vários artistas negros se posicionam acerca da dificuldade de inserção de pessoas negras no setor e reivindicam mais espaço.

A política de cotas chega como um grande fomentador de inserção da população afrodescendente e de indígenas na vida econômica e cultural do país. Primeiramente as cotas nas universidades federais, depois as cotas nos concursos públicos e, posteriormente, as cotas nos editais culturais. No entanto, essas políticas vêm passando, a todo momento, por provações e tentativas de serem encerradas, sob os falsos argumentos de uma discriminação reversa que, supostamente, privilegia a população negra em detrimento da população branca.

Por outro lado, as políticas de cotas têm mostrado resultados positivos. Em 2018, o número de estudantes negros matriculados nas universidades públicas do Brasil ultrapassou, pela primeira vez, o número de estudantes brancos, chegando à marca de 50,3% (IBGE, 2019). A partir dessas políticas, também se tem uma leva de novos cineastas, recém saídos dos cursos de graduação em cinema, produzindo filmes que vêm ganhando holofotes, participando de festivais e chamando a atenção por sua qualidade, sendo premiados em diversos eventos no Brasil e no mundo. Um importante exemplo é o filme *Marte Um* (2022), do diretor Gabriel Martins, que foi escolhido para representar o Brasil na disputa pelo Oscar 2023. Com isso, há uma crescente demanda por espaço no mercado e por recursos que sejam direcionados também a esses cineastas para que possam produzir suas obras. Essas discussões ocorrem não só no Brasil, como também em vários países do mundo.

Este trabalho está dividido em três partes essenciais que analisarão a conjuntura desse cenário. O primeiro capítulo traça um histórico das políticas públicas para a diversidade no setor cultural focando no setor audiovisual nas duas últimas décadas, mostrando as tentativas de se estabelecer políticas efetivas e os embates enfrentados ao longo do caminho. Para isso, é feita uma análise dos instrumentos normativos do Brasil que preconizam a diversidade na área e de que forma o governo vem pautando a questão ou deixando de pautá-la.

Como servidor público da Ancine desde 2012, pude acompanhar parte das discussões no setor. Durante os primeiros cinco anos na Agência, fiz parte da Superintendência de Análise de Mercado - SAM, a qual era responsável pela coleta de dados e produção de estudos acerca do audiovisual. Neste período, a SAM começou a realizar publicações sobre diversidade - inicialmente de gênero e, logo em seguida, de raça - nas produções. No ano de 2017, foi criada na casa a Comissão de Gênero, Raça e Diversidade no audiovisual, com o intuito de pautar a questão na Agência e colaborar para o desenvolvimento de políticas públicas para um mercado mais plural. Eu fui um dos membros desse grupo. As ações da Comissão e da Agência no caminho da diversidade serão abordadas ao longo do trabalho.

O segundo capítulo busca fazer um apanhado de alguns países que possuem políticas públicas de diversidade no audiovisual visando uma maior representação das populações negras e indígenas do seu território nas telas, fazendo-se, sempre que possível, uma comparação com a situação brasileira. Isso deixa claro também que o problema da discriminação racial não é uma exclusividade do Brasil, mas sim um fenômeno que acontece em diversos países, alguns dos quais vêm buscando amenizar a situação, o que passa pela implementação de políticas públicas para o setor.

O terceiro capítulo mergulha nas vivências dos cineastas que conseguiram dirigir e lançar filmes de longa-metragem no circuito comercial. A partir de entrevistas realizadas com esses cineastas, buscamos entender como ocorreram suas produções no que diz respeito a obtenção de recursos financeiros para a realização dos seus filmes, como eles lidam com os setores públicos e privados na realização de suas obras e quais são suas perspectivas para o futuro do cinema negro no Brasil.

Sabemos que o cinema negro vai muito além de filmes de longa-metragem e do circuito comercial. No entanto, essa pesquisa parte do princípio de que este cinema deve ocupar todos os espaços e deve também chegar ao grande público e não só

ficar restrito ao circuito de festivais. A ênfase que daremos é na parte mercadológica da realização das produções.

Para além da arte, fazer cinema é também uma atividade econômica e faz parte de uma indústria pulsante que movimenta bilhões de reais. Só em 2018, o setor audiovisual adicionou 26,7 bilhões à economia brasileira, de acordo com dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). A maior parte desses recursos é movimentada através do circuito comercial, que são os lançamentos fora das mostras e festivais. É importante se ter pessoas negras fazendo parte dessa indústria e podendo viver de suas produções, bem como tendo acesso aos recursos disponibilizados para tal.

Importante frisar também que aqui trataremos do circuito comercial em salas de cinema. Sabemos que um filme pode passar por diversas janelas de exibição, mas, historicamente, essas janelas têm se iniciado pelas salas de cinema e o sucesso desta primeira é determinante para a cauda longa do filme, ou seja, sua circulação e vida útil nas demais janelas de exibição e até mesmo para futuras parcerias entre cineastas e produtoras.

Recentemente, com a chegada das plataformas de *streaming*, esse cenário vem mudando e observamos diversos lançamentos simultâneos nas plataformas e nos cinemas ou exclusivamente nas plataformas, o que quebra a hegemonia das salas de exibição como plataforma principal de exibição. Este é um fenômeno relativamente novo e que carece ainda de números mais precisos para um estudo aprofundado. Há uma resistência das principais plataformas em divulgar seus dados. Não há ainda uma regulamentação por parte dos órgãos brasileiros sobre essa parte do setor. As discussões a respeito vêm se desenrolando ao longo dos últimos anos. Portanto, não existem ainda dados oficiais que possibilitem uma análise mais apurada da situação das obras nesta janela, tampouco para uma análise sobre a diversidade delas.

Ressalta-se que a própria Agência Nacional do Cinema – ANCINE – órgão do Governo Federal responsável pela coleta de dados e disponibilização de informações sobre o mercado audiovisual, não possui os números sobre as plataformas, justamente pela falta de regulamentação. Assim sendo, essas empresas ainda não são obrigadas a passarem informações sobre as obras disponibilizadas em seu

catálogo, números de visualizações e outros dados importantes para o mercado, como fazem as distribuidoras e exibidoras salas de cinema.¹

Há que se levar em conta, também, que o mercado audiovisual compreende várias janelas de exibição: Salas de cinema, TV paga, Vídeo por demanda (VoD) e TV aberta. Cada um desses segmentos possui características próprias, diferentes estratégias de produção e comercialização. Uma pesquisa que abranja diversidade nos diversos segmentos do audiovisual, devido à complexidade do tema, a novidade do assunto e a abrangência dos seguimentos, demandaria uma estrutura maior de trabalho, que suplantaria a de uma pesquisa de mestrado.

Para além da questão da falta de dados nas plataformas, as salas de cinema sempre exerceram papel fundamental como principal janela de exibição das produções de longa-metragem. Ainda há um glamour que envolve as salas. A grande tela continua sendo o objetivo principal de boa parte daqueles que trabalham no setor. Ter seu filme exibido no cinema é a concretização de um sonho para muitos. Parte significativa da indústria gira em torno das salas. Os principais festivais e premiações são baseados nelas, um sem número de conglomerados de salas de exibição se criou no mundo inteiro e, apesar das recentes e rápidas transformações no setor, as salas de cinema ainda ditam tendências, mesmo que isso venha a mudar em breve.

Outro fator que determina a escolha desse recorte é que a própria Ancine considera como filme comercial aquele lançado nas salas de cinema comerciais. Esta determinação da Agência também está em análise. Com a pandemia de Covid-19, o órgão vem discutindo o assunto e lançou, no ano de 2021, consulta pública sobre a questão. Portanto, mesmo sabendo das rápidas mudanças nas dinâmicas do mercado, optamos aqui por um foco nas salas de cinema comerciais, mas com a perspectiva de que o advento das plataformas de *streaming* traga mais oportunidades e abertura para inserção de pessoas negras no mercado audiovisual brasileiro e possibilite estudos futuros que abarquem a amplitude do cinema comercial

¹ Em março de 2023, após a escrita do texto dessa dissertação, A Ancine publicou o Informe *Panorama do Mercado de Vídeo por Demanda no Brasil*. Os dados utilizados neste Informe foram obtidos por meio de serviço privado prestado pela empresa Business Bureau (BB Media), especializada nessa tarefa, por meio de contrato com a Agência para fornecimento das informações. Isso difere de outros segmentos do audiovisual, que fornecem dados diretamente à Ancine devido suas obrigações dispostas em regulamentação, como as distribuidoras, exibidoras e canais de TV paga. Segundo informações sobre a metodologia do informe, “a coleta dos dados de plataformas de streaming é feita por processos automáticos que acessam esses serviços diretamente pela internet”. O informe está disponível em <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes-1>. Acesso em 10/03/2023.

contemporâneo. Este é um fenômeno que já vem acontecendo, como demonstram alguns dos entrevistados desta pesquisa, que afirmam que vêm encontrando no *streaming* certa abertura para a diversidade. Esperamos que, em breve, seja possível a obtenção de dados dessa janela para que possamos ampliar as análises de diversidade e comercialização das obras e acompanhar as transformações no setor através dos números apurados.

Destacamos que a escolha pelas entrevistas diretamente com os diretores e não com os produtores, além dos motivos elencados acima, se deu também pela observação da prática do mercado. A maioria desses diretores são também “produtores” de suas obras. Eles acompanham de perto as negociações e a busca pelo financiamento. Mesmo que haja uma empresa produtora formal (muitas das quais têm o diretor ou diretora como sócio) que encabeça o projeto, na prática, o diretor está lado a lado com o produtor e participa ativamente deste processo, nessa parcela do mercado que ainda não tem o conforto de poder trabalhar com as separações das funções, prática almejada, mas ainda distante da realidade da maioria dos realizadores negros no Brasil.

CAPÍTULO 1

Arcabouço legal sobre diversidade na cultura e no audiovisual brasileiros

Apagamentos

Apesar de ser uma nação constituída por diversos povos, sobretudo negros, brancos e indígenas, o Brasil, historicamente, valorizou a hegemonia da cultura branca sobre as demais. Reflexo da complexidade da (de)formação do país, dos séculos de escravidão e da busca por um branqueamento da população, as produções culturais dos povos negros e indígenas sofreram constante depreciação e cerceamento de suas manifestações. Quando não impedidos de usufruírem e fazerem parte do rol de grandes nomes da cultura, artistas afrodescendentes geralmente tinham sua negritude omitida e eram retratados como brancos.

Diversos exemplos desses apagamentos vêm sendo discutidos na atualidade. Pesquisadores vêm resgatando as histórias e origens de alguns artistas até então apresentados ao público como pessoas brancas, a exemplo de Chiquinha Gonzaga, compositora, pianista e regente, filha de pai branco e mãe negra, e Machado de Assis, considerado por muitos o maior escritor brasileiro, que era descendente de escravizados².

Uma gama de pensadores negros publicou obras importantes ao longo do século XX, mas seus trabalhos não costumam ser abordados ou são pouco explorados nas escolas em geral ³, como as obras de Abdias do Nascimento, Alberto Guerreiro Ramos e Milton Santos. Quando se fala sobre modernismo no Brasil, por exemplo, aborda-se principalmente a Semana de Arte Moderna de 1922, capitaneada pela elite branca paulista, e as reverberações dessa efeméride. No entanto, deixa-se de fora as contribuições para a arte moderna brasileira de artistas como Lima Barreto, escritor carioca autor de diversos romances, contos e crônicas e Pixinguinha, com o seu grupo musical *Oito Batutas*. Importantes artistas negros também estavam atentos às vanguardas artísticas de outros países, viajavam para fora para estudar, ensinar,

² Um exemplo desse olhar contemporâneo sobre a obra de Machado de Assis e sua negritude é a feita pelo escritor Eduardo de Assis Duarte com o seu livro intitulado *Machado de Assis Afrodescendente*.

³ Uma nova geração de intelectuais, sobretudo pessoas negras, vem resgatando esses e outros autores pioneiros no Brasil para o debate atual sobre racismo e diversidade.

apresentar-se e trocar conhecimentos, regressando ao Brasil, “deglutindo” o que absorveram e colocando para fora uma nova forma de fazer arte a partir da realidade brasileira – Não seria esse o conceito de “antropofagia” na arte aventado pelos modernistas?

Os modernistas negros também estavam falando sobre Brasil, sobre brasilidade, porém sobre um Brasil que se queria esconder, sobre a realidade do Brasil negro, sobre escravidão, racismo e outros temas espinhosos que faziam parte de seu cotidiano. Esse era o limite dos modernistas de São Paulo, herdeiros de uma elite cafeeicultora e escravocrata. A Semana de Arte de 22 fez a opção de até falar sobre os negros, mas não a de incluir os negros como artistas modernos (SCHWARCZ, 2022).

Por alguns anos, a exclusão da cultura negra estava referendada na legislação brasileira. Em 1890, dois anos após a assinatura da Lei Áurea, o Decreto nº 847, que promulgou o Código Penal, dedicava um capítulo para o tema, intitulado de “DOS VADIOS E CAPOEIRAS”. O Art. 402 dizia que “Fazer nas ruas e praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação capoeiragem” era crime punido com pena de prisão de dois a seis meses (BRASIL, 1890). Situação semelhante acontecia com o samba. O ritmo, que é hoje reconhecido como símbolo do Brasil no mundo inteiro e oriundo da cultura negra, era usado para acusar pessoas negras de vadiagem, e, conseqüentemente, enquadrá-las no art. 402 do Decreto supracitado. A legislação dizia que quem fosse pego na rua e não comprovasse estar trabalhando era vadio. Logo, estar nas ruas fazendo samba, indiretamente, poderia se tornar um crime por associação à vadiagem. Há relatos de pessoas sendo enquadradas por simplesmente portarem seus instrumentos musicais, como nos conta Neto (apud QUANDO..., 2020), ao relatar o curioso caso do sambista João da Baiana (1887-1974) que, no início do século XX, teve seu pandeiro apreendido como prova da vadiagem. Na ocasião, o senador José Gomes Pinheiro Machado (1851-1915), por ser um fã do ritmo, interveio colocando uma dedicatória com sua assinatura no instrumento do sambista. A partir de então, toda vez que era parado, o músico apresentava o pandeiro assinado, como uma espécie de salvo-conduto, ou o que conhecemos hoje popularmente como “carteirada” (“pandeirada”, para melhor adequar o termo à situação).

No próprio cinema e audiovisual, a arte negra sempre foi apagada ou reduzida a manifestações estereotipadas. A televisão, através principalmente de suas

telenovelas, foi a principal responsável pela reprodução incessante desses estereótipos. O assunto foi objeto de um aprofundado estudo conduzido pelo cineasta Joel Zito Araújo, o que gerou sua tese de doutorado em 1999 e o livro e longa-metragem, ambos no ano 2000, chamados de *A negação do Brasil*. Já no cinema, têm-se um século inteiro de produção, sem que negros pudessem, salvo raras exceções, ter condições de assumir o comando das produções. Mesmo alguém que teve uma extensa carreira no cinema, passando por diversas funções, como roteirista, produtora, diretora entre outras, teve sua história ceifada. Este é o caso de Adélia Sampaio, que produziu mais de 70 filmes e foi a primeira mulher negra a ter um longa-metragem lançado nas salas de cinema. Seu longa, *Amor maldito* (1984), é considerado pioneiro na América Latina, por tratar da *lesboafetividade*. No entanto, para passar nas salas de cinema, o filme teve que ser divulgado como uma pornochanchada ⁴ (Oliveira e Souza, 2022, p.145). Recentemente, a história de Adélia vem sendo resgatada por jovens cineastas e intelectuais negros, que ressaltam a importância da cineasta para o cinema brasileiro. Em 2018, após 16 anos sem assinar o roteiro ou direção de um filme, Sampaio estreou o curta-metragem *Mundo de dentro*, no Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo (ibid).

Primeiras ações positivas

Com o passar dos anos, tais regras foram desaparecendo (pelo menos de forma oficial). As Constituições Federais de 1934, 1937, 1946 e 1967 traziam menção ao dever do Estado de promover o amparo à cultura. No entanto, limitavam-se a isso.

Nas décadas de 1980 e 1990, as discussões sobre inclusão e diversidade se acaloram em vários países, sobretudo em países da América Latina recém saídos de regimes ditatoriais. Devido a pressões de diversos movimentos sociais, a exemplo de movimentos negros e de outras classes subalternizadas, as demandas ganham holofotes. A redemocratização desses países passa pelos pleitos de reparo histórico àqueles que sofreram marginalização durante séculos. As novas constituições passam a trazer questões relacionadas à pluralidade dos povos e à promoção da equidade (JARDIM e LÓPEZ, 2013, p.10)

⁴ Pornochanchada foi o rótulo dado aos filmes de comédia erótica que se popularizaram no Brasil durante a década de 1970.

No caso do Brasil, somente com a Constituição Federal de 1988, a Constituição Cidadã, escrita após o fim da Ditadura Militar e durante o processo de redemocratização do país, houve uma preocupação não só com o amparo à cultura, mas também com a promoção da diversidade no campo cultural. “A nova Carta consagrou cláusulas transformadoras com o objetivo de alterar relações econômicas políticas e sociais [...]” (CONSTITUIÇÕES...). Na Seção II, “Da Cultura”, a Constituição deixa explícita essa preocupação:

Art. 215. 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.

§ 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional. (BRASIL, 1988).

[...]

Aparece, portanto, pela primeira vez, a menção explícita aos grupos indígenas e afro-brasileiros, justamente aqueles que vinham sendo negligenciados nas ações governamentais ao longo dos anos.

Na década seguinte à nova Constituição, num contexto de globalização, o Brasil se vê compelido, tanto por pressão internacional, como de movimentos reivindicatórios internos, a pautar discussões acerca de combate a discriminações com o intuito de desenvolver políticas públicas de combate ao racismo e promoção da diversidade cultural (ABRAMOWICZ e RODRIGUES, 2013). Nos anos 2000, as discussões ganham fôlego e passam a integrar diversos instrumentos normativos. A articulação política e participação social levam à realização de fóruns e seminários por todo o país, além daquelas articulações que já vinham acontecendo em nível internacional. Um desses eventos que teve influência nos rumos tomados no Brasil foi a Conferência Mundial das Nações Unidas de 2001 contra o Racismo, a Discriminação Racial, a Xenofobia e a Intolerância. Ocorrida entre os dias 31 de agosto a 8 de setembro de 2001, em Durban, na África do Sul, o encontro ficou conhecido como Conferência de Durban, na qual se discutiu formas de se combater os diversos tipos de discriminação e intolerância e também forma de compensar os países africanos pelos danos sofridos durante séculos de exploração, sem deixar de fora recomendações de ações que devem ser adotadas por aqueles países fora da África

que tiveram sua formação marcada pela escravidão, como nos mostra Laura C. López:

O caso da Conferência de Durban de 2001 é um exemplo destas articulações locais-globais. Podemos vislumbrar as ações da sociedade civil organizada junto a agências internacionais que promoveram o evento e pressionaram os Estados da América Latina a remodelar ou mesmo criar instituições e políticas com o propósito de reparar as populações afrodescendentes pelo crime de lesa humanidade como foi declarada a escravidão e os efeitos de racismo até a atualidade. Esses reordenamentos transnacionais tiveram vários impactos nos planos nacionais. Entre eles, contribuíram para a legitimação de espaços públicos de debate sobre relações raciais nos diferentes países da América Latina. (2013, p.54)

Em agosto de 2005, é promulgada a Emenda Constitucional 48, acrescentando um parágrafo ao Art. 215, que estabelece 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.” O parágrafo terceiro (§ 3º), transcrito abaixo traz importante contribuição a respeito da diversidade:

§ 3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à:

I defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro;

II produção, promoção e difusão de bens culturais;

III formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões;

IV democratização do acesso aos bens de cultura;

V valorização da diversidade étnica e regional. (BRASIL, 1988, grifo nosso)

No mesmo ano, é realizada em Paris a Convenção sobre Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais promovida pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO. A convenção é ratificada pelo Brasil no ano seguinte, o que mostra o compromisso do país com as diretrizes propostas. Ainda em 2005, é realizada a 1ª Conferência Nacional de Cultura, que, dentre diversos objetivos elencados, visava à subsidiar os órgãos governamentais na elaboração do Plano Nacional de Cultura (PNC) e a reunir demandas da população brasileira no intuito de debater sobre os processos construtivos da identidade e da diversidade cultural brasileiras.

Nos anos seguintes, o Projeto de Lei do PNC é apresentado ao Congresso. São elaboradas as diretrizes gerais, é criado o Conselho Nacional de Política Cultural e, em 2010, é aprovada a Lei do PNC (Lei nº 12.343/2010). O Plano é um documento que reúne os princípios, objetivos e diretrizes, bem como estratégias, ações e metas para nortear o poder público na formulação de políticas para o setor cultural, com o objetivo de valorizar, reconhecer e promover a diversidade cultural brasileira. No seu capítulo II “DA DIVERSIDADE RECONHECER E VALORIZAR A DIVERSIDADE PROTEGER E PROMOVER AS ARTES E EXPRESSÕES CULTURAIS”, o Plano expressa a complexidade das relações raciais no Brasil, bem como os problemas gerados a partir dela e as dominações que se perpetuaram no país:

A formação sociocultural do Brasil é marcada por encontros étnicos, sincretismos e mestiçagens. É dominante, na experiência histórica, a negociação entre suas diversas formações humanas e matrizes culturais no jogo entre identidade e alteridade, resultando no reconhecimento progressivo dos valores simbólicos presentes em nosso território. Não se pode ignorar, no entanto, as tensões, dominações e discriminações que permeiam e permeiam a trajetória do País, registradas inclusive nas diferentes interpretações desses fenômenos e nos termos adotados para expressar as identidades. (BRASIL, 2010)

Neste mesmo capítulo, são elencadas as estratégias e as ações para implementação do Plano e a primeira delas dá ênfase às ações voltadas para aqueles sujeitos à discriminação:

2.1 Realizar programas de reconhecimento, preservação, fomento e difusão do patrimônio e da expressão cultural dos e para os grupos que compõem a sociedade brasileira, especialmente aqueles sujeitos à discriminação e marginalização: os indígenas, os **afro-brasileiros**, os quilombolas, outros povos e comunidades tradicionais e moradores de zonas rurais e áreas urbanas periféricas ou degradadas; aqueles que se encontram ameaçados devido a processos migratórios, modificações do ecossistema, transformações na dinâmica social, territorial, econômica, comunicacional e tecnológica; e **aqueles discriminados por questões étnicas**, etárias, religiosas, de gênero, orientação sexual, deficiência física ou intelectual e pessoas em sofrimento mental. (BRASIL, 2010, grifo nosso)

Em 2012, a Emenda Constitucional nº 71 acrescenta à Carta o Sistema Nacional de Cultura (SNC), que institui o processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, tendo como objetivo “promover o desenvolvimento humano, social e econômico, com pleno exercício dos direitos culturais.” (BRASIL, 2012). Entre os princípios do SNC, cabe destacar a “diversidade das expressões culturais”. (*ibidem*)

É de extrema importância a inserção do assunto na Constituição Federal e o reconhecimento da discriminação enfrentada por afro-brasileiros no acesso à cultura, bem como à promoção e fomento de produtos culturais. A “Lei Maior” do país deixa claro o dever do Estado em promover a inserção desses grupos, oferecendo, portanto, subsídios para que os governantes desenvolvam políticas públicas com este fim e para que a sociedade venha cobrar, de forma embasada, a garantia da colocação em prática dessas ações. Além disso, esta inserção permite a possibilidade de se argumentar a não observância pelo Poder Público dos ditames da Constituição caso as políticas públicas desenvolvidas para o setor omitam tais quesitos.

Políticas públicas para o audiovisual e a questão da diversidade

No início dos anos 1990, a indústria audiovisual brasileira passa por um grande revés com a chegada do Presidente Fernando Collor de Mello ao poder. Com sua política neoliberal, ele decide acabar de vez com os órgãos responsáveis pela condução do setor no país. Através da Medida Provisória 151, de 15 de março de 1990, Collor põe fim à Embrafilme, Empresa Brasileira de Filmes S.A., principal órgão de fomento ao cinema nacional, e que já vinha enfrentando uma grave crise institucional, ao Conselho Nacional de Cinema, Concine e à Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), além de outras autarquias relacionadas ao setor cultural. Também como parte dessa política, Collor extingue o próprio Ministério da Cultura (que será recriado no governo de Itamar Franco, extinto novamente no Governo de Michel Temer e recriado após protestos e extinto mais uma vez no Governo de Jair Bolsonaro, atualmente funcionando como Secretaria Especial da Cultura, ligada ao Ministério do Turismo)⁵. Como resultado, a produção brasileira de longas-metragens cai a níveis drásticos, chegando a ter somente três longas lançados no ano de 1992, quando a média anual era de 80 filmes lançados na década anterior (MARSON, 2009, p.13).

Em resposta às medidas, o setor se articula para a criação de outros mecanismos de fomento, principalmente através das leis de incentivo. Em 1991, é aprovada a Lei 8.313/91, mais conhecida como Lei Rouanet, em homenagem ao Ministro da Cultura

⁵ O Ministério da Cultura volta a ser recriado em 2023, no novo Governo do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva.

que a assinou, Sérgio Paulo Rouanet. Em 1993, é aprovada a Lei 8.685/93, a Lei do Audiovisual, que, diferente da Lei Rouanet, que abrange várias áreas culturais como teatro, dança, literatura etc., é dedicada exclusivamente ao fomento do audiovisual. As duas leis funcionam por meio do mecanismo de renúncia fiscal, ou seja, o governo deixa de receber parte de impostos devidos pelas empresas e por pessoas físicas, desde que sejam aplicados em determinadas áreas.

Na prática, as pessoas jurídicas ou físicas podem direcionar para projetos culturais até 6% ⁶ do Imposto de Renda devido. Em contrapartida, elas recebem abatimento fiscal no Imposto a pagar, além de outros benefícios, como divulgação da sua marca e participação nos lucros gerados pela obra, a depender do mecanismo específico utilizado. Com isso, o Brasil volta, aos poucos, a produzir e a lançar filmes importantes, muitos deles tendo participado de diversos festivais ao redor do mundo e ainda com indicações ao Oscar, como *O Que é Isso, Companheiro?* (1997), de Bruno Barreto e *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles.

Este período histórico ficou conhecido como o período da “Retomada” do cinema Brasileiro, quando o Brasil tenta se reestabelecer na produção cinematográfica. No entanto, em níveis de participação de mercado, a produção nacional ficava em torno de 10% de *Market Share*⁷, o que já era um progresso em contraposição a 1% no período imediato ao desmonte promovido por Collor (IKEDA 2012, p. 6), mas não o suficiente para o setor. O mercado não se manteria de pé somente com a criação de leis de incentivo. Isso era um esforço emergencial, mas era preciso estabelecer outras medidas.

Havia a falta de uma política de Estado consistente para o setor audiovisual e que desse atenção também aos outros elos da cadeia, como a distribuição e exibição, já que as leis de incentivo focavam na produção, deixando de lado as outras etapas. O

⁶ Este é o percentual máximo atual dos mecanismos. O percentual varia de acordo com o ente investidor, Pessoa Física ou Jurídica, e de acordo com o mecanismo utilizado de cada Lei. Atualmente a Lei Rouanet é mais utilizada para financiar outras manifestações artísticas, já que o audiovisual possui uma lei própria mais abrangente. Para entender melhor o funcionamento de cada lei e os percentuais de abatimento fiscal consultar os textos em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8685.htm e http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm.

⁷ O *Market Share* mede a participação de mercado de determinado produto. No caso do cinema brasileiro, trata-se do percentual de ingressos de filmes brasileiros vendidos em relação ao total de ingressos vendidos de filmes de todas as nacionalidades.

período foi marcado também por diversas críticas ao modelo de financiamento e denúncias por parte da mídia de fraudes nas prestações de contas e de malversação dos recursos públicos. Dois casos emblemáticos que estamparam as páginas dos principais jornais e revistas da época foram o do projeto *Chatô* (2015), de Guilherme Fontes, e de *O guarani* (1996), de Norma Bengell. No caso de Fontes, o projeto já havia captado 7 milhões, mas ainda não tinha sido concluído. O diretor pedia mais recursos e mais prazo para a finalização. A obra teve que ser interrompida e só viria a ser lançada anos depois. O projeto estava orçado em 12 milhões, o mais caro do cinema brasileiro até o momento. Já o projeto de Bengell foi denunciado por, “segundo consta, ter apresentado notas fiscais falsas para justificar gastos de produção no valor de 2,5 milhões” (MARSON, 2009, p.135).

Todos esses problemas criaram um efervescência, sobretudo nos últimos anos da década de 1990. De um lado o ataque por parte da mídia e a constatação de falhas no modelo (provisório) de financiamento e, de outro, a defesa do cinema nacional por parte dos cineastas e a busca por novos modelos para estruturar a política para o audiovisual. Após diversas articulações ao longo dos anos 1990, no final da década, discute-se a possibilidade da realização do III Congresso Brasileiro de Cinema, que acabou por acontecer entre os dias 28 de junho e 1 de julho do ano 2000. O evento reuniu vários agentes do mercado, onde ficou estabelecida a necessidade de se criar um órgão que pudesse cuidar da gestão do setor audiovisual do país, o que acontece com a edição da Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001.

A MP é um importante marco para o setor, pois

Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências (BRASIL, 2001, preâmbulo).

É ela que define também o que ficou conhecido como o “tripé institucional” da política audiovisual brasileira, formado pelo Conselho Superior do Cinema (CSC), responsável pela elaboração da política nacional do cinema; a Secretaria do Audiovisual (SAv) – que já existia antes da MP – com funções mais ligadas ao

chamado “cinema cultural” e ações voltadas para promoção de mostras, festivais, preservação do acervo, curtas e médias-metragens; e, por último, a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), mais ligada ao mercado e à indústria audiovisual. Destaca-se entre os objetivos da Agência o estímulo à diversificação da produção cinematográfica nacional. No entanto, os termos “diversificação”, “diversidade” e suas variantes viriam a assumir, durante anos, as mais diversas acepções, como diversidade regional, diversidade de gêneros cinematográficos, entre outros, menos a de diversidade racial.

Um exemplo gritante desse lapso em relação à diversidade é “Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual (PDM): O Brasil de todos os olhares para todas as telas”. Este Plano, lançado pela Ancine em 2013, é tido como marcador da “primeira vez que a Agência tem a capacidade de planejamento a longo prazo”, segundo as palavras do seu diretor-presidente à época, Manoel Rangel (RANGEL, 2013, p. 11). O documento traça as diretrizes, objetivos e metas para o audiovisual a serem auferidas até o ano de 2020. Na abertura do Plano, a então Ministra da Cultura Marta Suplicy faz suas considerações intitulando-as de “O audiovisual como ferramenta de inclusão”:

O audiovisual é um segmento estratégico para a economia e a cultura de todas as nações. Para nós, brasileiros, em particular, ele constitui uma ferramenta fundamental de inclusão social, de exercício da cidadania e de manifestação de nossa identidade nacional. Daí a importância do desenvolvimento desse mercado, processo que já está em curso, por meio do estímulo à produção e da universalização do acesso a conteúdos audiovisuais que expressem a diversidade da cultura brasileira. (SUPLICY, 2013, p. 9, grifo do autor)

Nota-se que o uso do audiovisual como ferramenta de inclusão social aludido na nota da Ministra não se concretizou com o passar dos anos, pois o mercado cinematográfico continua dominado por pessoas brancas, em sua maioria oriundas das classes média e alta. Não se têm ações contundentes e estruturadas para levar o audiovisual às periferias, por exemplo, sobretudo no que diz respeito à produção audiovisual. A maioria das iniciativas nessa direção são feitas por organizações não governamentais oriundas das próprias comunidades, a exemplo do Grupo Nós do Morro e da Associação Cultural Kinoforum.

O Nós do Morro foi criado em 1986, na comunidade do Vidigal, no Rio de Janeiro. O grupo desenvolve ações de promoção da arte e da cultura para crianças, jovens e adultos, sobretudo na área de teatro e audiovisual. Muitos atores, atrizes e

profissionais do cinema iniciaram sua jornada no grupo e hoje já possuem importantes trabalhos e uma carreira no ramo. Já o Kinoforum localiza-se na cidade de São Paulo. Criada em 1995, a Associação foca suas atividades no apoio à produção e promoção do cinema e audiovisual brasileiros, promovendo atividades como cursos, oficinas e festivais no intuito de proporcionar para jovens acesso à linguagem audiovisual, viabilizando atividades culturais que busquem o desenvolvimento de comunidades carentes.

Ações como essas, se fossem estruturadas com base numa política audiovisual oriunda do governo e verdadeiramente inclusiva, poderiam ter o apoio da comunidade e de diferentes entidades, que já buscam se organizar por conta própria na tentativa de suprir a carência do poder público, e contribuir para o desenvolvimento do setor, à medida que trariam novos olhares, novos profissionais e diversidade de produções. Além disso, essas organizações poderiam servir como pontos de apoio para o desenvolvimento de políticas públicas para diversificação e crescimento do audiovisual brasileiro. Com um sistema de parcerias, seriam inúmeros os benefícios para todos. De um lado, ganhariam as comunidades, por terem acesso à cultura como forma de inclusão social. De outro, ganhariam o mercado e o governo por contarem com a formação de novos profissionais e o surgimento de novos produtos audiovisuais. Conseqüentemente, de uma forma geral, ganharia a sociedade através de uma rede de externalidades positivas.

O PDM não se furta de analisar o cenário nacional no qual ele foi elaborado e traz em seu texto questões relevantes que serviram como balizadoras para sua concepção:

O cenário inicial para o debate do Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual tem como pressupostos alguns elementos políticos gerais que fundamentam a atuação do Estado, a organização da sociedade e o desenvolvimento econômico e tecnológico da atividade audiovisual. A operação e consolidação das políticas e estruturas públicas para o audiovisual constituem também elemento indispensável para este exercício. (ANCINE, 2013, p.21)

Alguns dos elementos desse contexto sócio-político que são destacados no Plano são a “Política para o crescimento e a distribuição de renda” e as “Ações contra a desigualdade”, ambos tidos como alguns dos principais motores da política vigente.

Outro ponto de destaque é a preocupação do PDM com a “Diversidade”, presente em vários trechos do documento e com destaque na Diretriz 6:

CONSTRUIR UM AMBIENTE REGULATÓRIO CARACTERIZADO PELA GARANTIA DA LIBERDADE DE EXPRESSÃO, A DEFESA DA COMPETIÇÃO, A PROTEÇÃO ÀS MINORIAS, AOS CONSUMIDORES E AOS DIREITOS INDIVIDUAIS, O FORTALECIMENTO DAS EMPRESAS BRASILEIRAS, A PROMOÇÃO DAS OBRAS BRASILEIRAS, EM ESPECIAL AS INDEPENDENTES, A GARANTIA DE LIVRE CIRCULAÇÃO DAS OBRAS E A PROMOÇÃO DA DIVERSIDADE CULTURAL (*ibidem*, p. 115) ⁸

Esta meta é acompanhada por uma tabela cujo trecho descritivo enfatiza que “Diversidade implica atender à variedade de motivações que mobilizam os espectadores e dar oportunidade de exposição aos realizadores de obras na multiplicidade dos seus modos de fazer e ver o audiovisual.” (*ibidem*). Apesar de toda a pretensa preocupação com a diversidade, com as minorias, com a promoção da igualdade e com a multiplicidade de olhares e dos modos de fazer audiovisual que o Plano traz desde as primeiras páginas, não se encontra, em momento algum do documento, a preocupação com a diversidade racial. Ao abordar o ambiente contemporâneo, os elaboradores do Plano ignoraram as discussões sobre ações afirmativas que já estavam em curso há algum tempo no Brasil e no mundo.

Um exemplo é a Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais da Unesco, de 2005, a qual foi ratificada pelo Brasil em 2007, e que trazia, em seu artigo 7, medidas para a promoção das expressões culturais, entre elas:

1. As partes procurarão criar em seu território um ambiente que encoraje indivíduos e grupos sociais a:

a) criar, produzir, difundir, distribuir suas próprias expressões culturais, e a elas ter acesso, conferindo a devida atenção às circunstâncias e necessidades especiais da mulher, assim como dos diversos grupos sociais, incluindo as pessoas pertencentes às minorias e povos indígenas;

[...] (UNESCO, 2005, p.7)

O sistema de cotas brasileiro já havia sido analisado e, por unanimidade, em 2012, o Supremo Tribunal Federal havia considerado constitucional o sistema adotado instituído em 2004 pela Universidade de Brasília. O Estatuto da Igualdade Racial, Lei

⁸ Texto transcrito em caixa alta conforme se encontra no documento original.

12.288, já existia desde 2010, trazendo a adoção de medidas, programas e políticas de ações afirmativas como um dos instrumentos para promover a participação da população negra, em condição de igualdade de oportunidade, na vida econômica, social, política e cultural do país (BRASIL, 2010).

Tendo negros e indígenas como minorias nesses aspectos e com participação quase inexistente na produção cinematográfica comercial do país, apesar de todas as discussões correntes, nenhuma diretriz, objetivo ou meta foi traçada para esses grupos no PDM. Curioso notar que o subtítulo do plano é “O Brasil de todos os olhares para todas as telas”. Onde está o olhar dos indígenas? Onde está o olhar dos negros? Estes também não são brasileiros e não estão produzindo cinema (ainda que com tamanha dificuldade e alijados do circuito)? Vale ressaltar que o Plano foi criado dentro da Agência Nacional do Cinema e ratificado pelo Conselho Superior do Cinema. Não há nenhuma menção ou crédito a estes fora dessas esferas, o que nos leva a concluir que não houve participação direta de demais agentes do mercado, sobretudo daqueles que poderiam trazer contribuições importantes para a diversidade, como cineastas negros e indígenas, algo que seria fulcral, já que o Plano se propõe a ser de todos e para todos.

Outro importante mecanismo na promoção do setor é o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), criado pela Lei Federal nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006. O Fundo traz inovações importantes no fomento ao audiovisual brasileiro, que até então era pautado nas leis de incentivo indireto, que funcionam por meio de incentivos fiscais às empresas que aportam parte do Imposto de Renda em projetos audiovisuais. Apesar de terem sido importantes no período da retomada, as leis de incentivo possuíam a complexidade de a decisão de investimento ficar exclusivamente nas mãos dos departamentos de marketing das empresas, que, pela natural dinâmica do mercado, colocavam o potencial de lucro como prioritário no momento de escolher em quais projetos aportar recursos.

Com a novidade trazida pelo Fundo, o governo passa a investir também diretamente nos diversos segmentos da cadeia produtiva do setor – produção, distribuição, exibição e infraestrutura de serviços. Ampliam-se as formas de financiamento dos projetos, que podem usar tanto recursos das leis de incentivo (fomento indireto), quanto recursos dos editais (fomento direto). Os aportes são feitos

através de investimentos retornáveis, empréstimos reembolsáveis e valores não reembolsáveis. No sistema de fomento direto, como o nome já diz, é o governo que decide em quais projetos vai aportar diretamente os recursos públicos, fazendo, portanto, a análise de mérito de cada um, como explica Ikeda:

Com o FSA, o Estado reassume o protagonismo numa política de desenvolvimento para o audiovisual brasileiro porque pode eleger linhas de ação prioritárias para alocar os seus recursos, com critérios específicos. Ou seja, a política pública passa a eleger prioridades e não ser meramente o somatório das decisões individuais dos agentes privados. (2021, p. 73)

Com esse poder nas mãos, o Estado nunca elegeu a diminuição da desigualdade racial no audiovisual como uma prioridade em suas políticas, salvo um curto período de tempo e uma conjuntura específica (de momento político e de pessoas engajadas dentro da Ancine), quando se estabeleceu cotas para negros, indígenas e mulheres nos editais do FSA (a ser detalhado mais à frente). Destaca-se que “as ações do FSA estão voltadas para atuar em **gargalos específicos, identificados com base em diagnósticos, pesquisas e estudos técnicos**” (ANCINE, grifo do autor). Sabe-se que o estímulo à produção audiovisual conduzida por pessoas negras é um desafio na produção brasileira. A baixa participação de cineastas indígenas e afrodescendentes na condução de longas-metragens é algo que já foi diagnosticado através de diversas pesquisas e estudos. Falta ao governo, portanto, com base nesses diagnósticos (que já foram realizados), implementar ações efetivas que venham a diminuir o problema.

Nesta mesma linha, o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (PRODAV), que é organizado com base nos recursos do FSA e busca induzir o desenvolvimento do mercado, possui um Regulamento Geral que estabelece as diretrizes e condições para aplicação dos recursos do Fundo. Entre os princípios balizadores das políticas públicas desenvolvidas no âmbito do PRODAV, encontram-se os princípios da Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais da UNESCO, promulgada pelo Decreto nº 6.177, de 1º de agosto de 2007. No capítulo II, que trata dos objetivos e metas, o Regulamento Geral informa que

As ações do PRODAV e a aplicação dos seus recursos estão organizadas com base nos seguintes objetivos gerais:

- a) expandir a produção independente de conteúdos audiovisuais, com qualidade técnica e artística e diversidade de gêneros, formatos, autores, públicos-alvo e origens regionais;

[...] (ANCINE, 2018, p. 4)

Ainda que se tenha estabelecido a diversidade de autores entre os objetivos e metas, verifica-se um forte desalinhamento no cumprimento deste objetivo, haja vista o fato de que o grupo majoritário de autores é constituído na atualidade por pessoas brancas, sobretudo homens brancos. Portanto, não há diversidade de autores já que estes, em sua maioria, fazem parte de um mesmo grupo étnico. Também há a falta de adesão prática aos princípios da UNESCO, já que, nas 83 páginas do documento, não há qualquer menção à Diversidade das Expressões Culturais no que diz respeito à diversidade de gênero e raça dos cineastas.

Cotejando-se o PDM e o PRODAV, verifica-se que o primeiro é mais genérico ao falar sobre diversidade. O termo “Diversidade cultural” é citado várias vezes ao longo do documento, mas sempre acompanhado de ideias genéricas como múltiplos sujeitos, múltiplos interesses, pluralidade e ambiente democrático, sem, no entanto, especificar o que caracterizaria esta pluralidade. Alguns poderiam interpretar que a diversidade racial já está subentendida em tais conceitos. No entanto, quando necessita ser específico – e a especificidade, de fato, é necessária – o Plano deixa claro o que quer dizer com “diversidade”. É o que acontece na Diretriz 11:

DESENVOLVER CENTROS E ARRANJOS REGIONAIS DE PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DE CONTEÚDO AUDIOVISUAL E FORTALECER SUAS CAPACIDADES, ORGANIZAÇÃO E DIVERSIDADE

É sempre surpreendente a capacidade dos brasileiros de se reconhecerem como parceiros de um mesmo projeto e uma mesma nação. O extraordinário nisso é que o amálgama que nos une não esconde as diferenças, antes as valoriza. São esses ingredientes de unidade e diversidade regional que transformam as relações culturais e comerciais internas na principal base a impulsionar o desenvolvimento audiovisual. Imaginar o futuro da atividade sem considerar esse elemento empobrece a iniciativa. Reconhecer, provocar e dar suporte às capacidades e estruturas regionais é um imperativo que deve falar a todos, não apenas aos agentes diretamente envolvidos. (ANCINE, 2013, p.96)

No trecho acima, está evidenciado que o que se quer dizer com “diversidade”, neste momento, é a diversidade regional. O documento continua a falar sobre as

questões de diversidade regional em outros trechos, incluindo metas para quantidade de arranjos regionais de produção audiovisual organizados no país. Esta é uma preocupação bastante pertinente, haja vista que o mercado audiovisual brasileiro é concentrado no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, onde estão localizadas a maioria das produtoras, distribuidoras e quase metade do parque exibidor.

Os Arranjos Regionais são chamadas públicas promovidas pela Ancine com o intuito de complementar editais municipais e estaduais que tenham o objetivo de desenvolver o setor audiovisual. A iniciativa é acertada, vem contribuindo bastante para o desenvolvimento do audiovisual regional e tem possibilitado a estados com baixa produção de longas-metragens a aumentarem seus números, como foi o caso do Estado da Paraíba com longas lançados entre os anos de 2018 e 2019 a partir desses editais (IKEDA, 2021, p. 132). Já o segundo instrumento, isto é, o PRODAV, é mais específico quando determina exatamente as múltiplas “diversidades” que o programa objetiva, conforme mencionado acima: diversidade de gêneros, formatos, autores, públicos-alvo e origens regionais, mas deixa de fora a diversidade racial.

Nota-se, portanto, que, de uma forma ou de outra, a questão é excluída das políticas públicas, seja por omissão genérica, no primeiro caso ou por exclusão determinante no segundo. A omissão ou a exclusão consciente de ações voltadas para diversidade racial nos dois documentos desobriga os formuladores de políticas de qualquer compromisso com o tema. Utilizando uma estratégia adotada ao longo da história, a de não explicitar o problema do racismo e da exclusão que negros e indígenas sofrem no país, o Plano e o Programa tentam enfrentar os diversos gargalos para o crescimento do audiovisual sustentável no país, alijando desse processo a produção desses povos historicamente excluídos. Como aponta Cida Bento (apud SILVA, 2017), “há um silenciamento diante do assunto das desigualdades raciais e sociais. Silenciar é uma estratégia para proteger os privilégios em jogo”.

Grave também é o uso no texto de certas expressões que chegam a ser irônicas quando observada a realidade do país. É mencionado no texto da diretriz 11 “a capacidade dos brasileiros de se reconhecerem como parceiros de um mesmo projeto”. De qual projeto estamos falando aqui e de quais brasileiros? Dos brasileiros brancos das classes média e alta do país e do projeto de manter a produção sob o domínio dos mesmos grupos? Essas perguntas podem servir também como as

respostas mais realista a essas indagações, já que são esses os maiores beneficiários das políticas públicas para o audiovisual. Imaginar o futuro da atividade sem considerar a diversidade racial do Brasil empobrece a iniciativa.

Importante frisar que todo esse desenvolvimento de políticas públicas para o audiovisual se deu num contexto político aparentemente favorável. O país era governando, desde o ano de 2003, por governos de esquerda, que, historicamente, demonstram-se mais sensíveis às preocupações relacionadas às questões culturais e identitárias. Os governos do Presidente Luís Inácio Lula da Silva (2003-2010), do Partido dos Trabalhadores (PT), foram pautados pela ampliação do conceito de cultura, abrindo fronteiras para políticas nos campos da cultura popular, daquelas oriundas dos povos indígenas e afrodescendentes e da diversidade cultural em geral (RUBIM, 2015, p. 12). Entre 2011 e 2016, o país esteve sobre o comando da Presidenta Dilma Rousseff, também do PT, o que traria a tentativa de continuidade e ampliação das políticas dos governos anteriores, apesar de algumas dificuldades durante esse processo. Mesmo diante desse ambiente político, ressalta-se a dificuldade de se aprofundar nas questões de inclusão racial no campo audiovisual, o que corrobora com a observância de que o racismo estrutural se impõe nos diversos contextos, mesmo naqueles mais “favoráveis”. O país é marcado pela falta de planejamento de longo prazo e pela falta de políticas de Estado. Logo, questões como a que tratamos aqui, a diversidade racial no audiovisual, fica à mercê do governo da vez. Isso põe em risco todos os avanços no campo quando se tem um governo que é refratário a tais questões, como é o caso do governo atual do Presidente Jair Messias Bolsonaro. Se já há vários desafios e impasses em governos aparentemente sensíveis à questão, o que dizer de um governo avesso à diversidade?

Há a hipótese de que alguns podem encarar a questão da diversidade racial no audiovisual como uma questão menor, apenas de reparação histórica e inclusão (como se isso já não fosse suficiente e de extrema importância), mas não como uma questão econômica e de mercado. Esta visão é totalmente equivocada e faz com que o país perca a oportunidade de aumentar sua participação de mercado a partir da inclusão de outras histórias e olhares nas telas. As pessoas sentem a necessidade de se verem representadas e, portanto, estão dispostas a investirem seu tempo e dinheiro para consumirem produtos audiovisuais que as representem. O filme *Pantera*

Negra (2018) de Ryan Coogler, por exemplo, foi dirigido por um cineasta negro e mostrava na tela um elenco majoritariamente negro. A obra foi um verdadeiro *blockbuster* e está entre os filmes de maior bilheteria da história.

No entanto, supondo que a hipótese dessa “miopia” seja verdadeira, ou seja, que o mercado, o governo e os patrocinadores de forma geral não investem o suficiente no cinema negro somente por acreditarem que é algo que não é lucrativo, poderíamos ter órgãos e empresas investindo tranquilamente no cinema negro dito não comercial, no curta-metragem, no média, nos festivais, na formação de novos cineastas negros, não pensando diretamente nos lucros mercadológicos, mas nas questões institucionais, etc., correto? Infelizmente, não é o que os fatos nos mostram.

Em 2012, a partir de uma parceria entre a Secretaria do Audiovisual e outros órgãos de apoio à cultura, foram lançados editais destinados exclusivamente a artistas e produtores negros. Entre eles, destaca-se o edital Curta-afirmativo, dedicado a jovens negros produtores de audiovisual. As chamadas tiveram forte adesão e centenas de projetos inscritos de todo o país. Mesmo com a alta demanda de projetos, os editais foram embargados a partir de uma ação movida por um advogado:

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 apud AQUINO, 2018, p.27).

Falando sobre um dos princípios “feridos” de acordo com o advogado, o princípio da igualdade, não se pode deixar de observar que já há amplo entendimento e jurisprudência a respeito da diferença entre igualdade formal, que é aquela que se prende ao conceito de que todos são iguais perante à lei e que, portanto, devem ser tratados exatamente de forma igual, independentemente de suas particularidades, e a igualdade material, que leva em conta as desigualdades entre os indivíduos e suas condições de obter recursos. Esta última, portanto, pode promover tratamento “desigual” na medida das desigualdades das relações para justamente promover a

igualdade, sem meramente se prender à letra fria das regras. Ora, se historicamente a população negra tem dificuldade em acessar os recursos financeiros para produzir audiovisual, nada mais justo do que haver editais voltados para ela, a fim de colocá-la em igualdade com outros grupos no futuro.

Já a sentença proferida pelo juiz federal José Carlos do Vale Madeira, da 5ª Vara do Maranhão, diz que a medida “estimula a criação de guetos culturais por destinar somente aos negros a tarefa de se pronunciar”. O juiz parece ignorar (propositalmente) que é justamente o oposto que vem acontecendo ao longo dos mais de 125 anos de cinema no Brasil e ao longo dos séculos de uma forma geral. Ignora que quem sempre teve o privilégio de falar foram pessoas brancas. A entrada de diretores, roteiristas e demais profissionais negros na indústria cinematográfica parece constituir uma ameaça para aqueles que hoje a dominam, mesmo ainda tendo muito espaço para crescimento, já que o *Market Share* dos filmes brasileiros ficou na média de 15,4% nos últimos 10 anos (OCA, 2020, p. 10). Talvez o juiz não conheça profundamente esses números (ainda assim, acreditamos que tal conhecimento não faria diferença alguma na sua decisão).

A invisibilidade da representação negra no cinema remete às antigas práticas escravocratas de literalmente silenciar o negro, amordaçando-o. A mordida hoje se materializa na exclusão do negro de participar, produzir e acessar bens culturais. A tentativa do advogado e a anuência do juiz ilustram essa mordida que ainda hoje é colocada na população negra de inúmeras formas. No capítulo “A Máscara”, do livro *Memórias da plantação*, Grada Kilomba cita o tema e formula alguns questionamentos:

A máscara, portanto, levanta muitas questões: por que deve a boca do sujeito Negro ser amarrada? Por que ela ou ele tem que ficar calado(a)? O que poderia o sujeito Negro dizer se ela ou ele não tivesse sua boca selada? E o que o sujeito branco teria que ouvir? Existe um medo apreensivo de que, se o(a) colonizado(a) falar, o(a) colonizador(a) terá que ouvir e seria forçado(a) a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades do ‘Outro’. (KILOMBA, 2019, p. 20)

O juiz ainda completa falando sobre “correr o risco de criar um acintoso e perigoso espectro de desigualdade racial”, como se isso já não fosse a realidade do Brasil, que é um dos países mais desiguais do mundo; como se vivêssemos numa democracia racial, o que é um mito, como nos mostra Abdias do Nascimento:

Devemos compreender "democracia racial" como significando a metáfora perfeita para designar o racismo estilo brasileiro: não tão óbvio como o racismo dos Estados Unidos e nem legalizado qual o apartheid da África do Sul, mas eficazmente institucionalizado nos níveis oficiais de governo assim como difuso no tecido social, psicológico, econômico, político e cultural da sociedade do país. (NASCIMENTO, 1978, p. 96).

Sobre esta ideia dicotômica de uma possível igualdade racial em países que enfrentam o problema da discriminação ou em regiões deles, Fanon (2008, p.85) é categórico: "Uma sociedade é racista ou não o é". A dúvida é mais prejudicial do que benéfica para o debate.

A ação não foi movida pelo governo ou por algum representante formal do mercado, mas é interessante refletirmos quais forças estavam por trás do ato deste advogado. Ele acordou num belo dia e achou injusto se ter um edital somente para negros e decidiu mover uma ação? Logo ele que não faz parte do mercado e não tem nada a ver com essa história? Ou será que existem interesses de agentes privados do mercado que não querem de forma alguma qualquer ação para a inclusão de negros no setor? Este é um excelente exemplo da tentativa de perpetuação da manutenção da desigualdade por parte da classe dominante e da luta desta para manter de todas as formas a hegemonia do discurso único (BERTH, 2019, p.58). E o que dizer do juiz que achou pertinente os argumentos do advogado e decidiu embargar os editais (não só uma, mas duas vezes) com justificativas mais esdrúxulas ainda? Ou será que mesmo sem interesse direto na causa, este advogado, como homem branco que era, sentiu-se ameaçado, afrontado por ver uma mínima possibilidade de pessoas negras conseguirem de alguma forma ter uma chance de em um futuro vir a disputar recursos em "pé de igualdade" com outro branco? Uma entrevista com o advogado para entender suas reais motivações seria bastante pertinente, mas não haverá esta possibilidade, pois ele veio a falecer em 2019, aos 82 anos. No entanto, Berth nos traz algumas reflexões que nos ajudam a entender as motivações de pessoas que agem deliberadamente no sentido de coibir ações para a diversidade e de deturpar seus reais objetivos:

Não por acaso, toda luta social que mexe em acúmulos e excedentes de privilégios, provocando uma tensão estrutural na sociedade, pelo incômodo premeditado de indivíduos que estão em uma posição de conforto social, tende seguramente a ser alvo de estratégias de autoproteção desses grupos, que acabam por criar estratégias quase instintivas de defesa aguerrida de seus interesses. É o movimento reativo que ao menor sinal de perigo sai em defesa daquilo que acredita ser seu

por direito, desconsiderando que acúmulos e excedentes são construídos à custa da escassez e da exploração de outros. Daí surge a distorção do sentido real das ferramentas, de estratégias sociais e políticas empregadas pelos grupos que buscam primordialmente o direito à existência plena e a justa distribuição das benesses sociais. (Ibid. p.65)

A querela veio a ser resolvida em 2015, depois de muita pressão popular, ações nas redes sociais por parte dos cineastas negros e a atuação da Advocacia Geral da União, que recorreu da 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.(...) informaram, ainda, que os prêmios dos projetos representavam pequena parcela do orçamento do Ministério da Cultura e não prejudicavam as demais políticas públicas da pasta. Os advogados lembraram que somente a Secretaria do Audiovisual lançou mais de 55 editais para a população entre os anos de 1997 e 2011, sem qualquer recorte racial de acesso. (SILVA, 2015)

Como se pode notar, qualquer medida para promoção da igualdade racial no audiovisual, por mínima que seja, está sujeita às intempéries do racismo estrutural. O caso acima ilustra ações para o cinema não comercial, para curtas-metragens, e, mesmo assim, houve todo esse reboiço para o projeto não sair do papel. Felizmente, os editais tiveram prosseguimento, com a decisão favorável em 2013. No entanto, os contemplados só tiveram acesso aos recursos em 2014.

Fazendo-se uma conexão entre as ações dos dois órgãos de fomento ao audiovisual em nível federal, a Ancine e a SAv, no que diz respeito ao lançamento do edital Curta-afirmativo de 2012 e do Plano de Diretrizes e Metas da Ancine em 2013, temos uma questão para reflexão, como nos traz Carolina Costa, Presidente da Comissão de Gênero, Raça e Diversidade da Ancine entre 2017 e 2018:

Em 2012, na gestão da Marta (Suplicy), houve o edital Curta-afirmativo, específico para realizadores negros. A Marta podia ter provocado a Ancine. Mas aí havia aquela ideia de que a Ancine faria a política comercial e o Minc faria a política “cultural”. Enfim...eram oposições que se davam naquela arena...e eu acho também que as pessoas estavam respondendo ao espírito da época, sabe? Ao espírito do tempo. O Estatuto (da Igualdade Racial) é de 2010. Saiu o edital do Minc como uma resposta às demandas da SEPPIR..., mas não formularam essas

respostas na Ancine ou essas respostas não prosperaram na Ancine. O motivo, eu sinceramente não sei (COSTA, 2022 – entrevista oral).

O depoimento de Costa contribui para o reforço da posição omissa da Ancine em pautar a diversidade. Por que o PDM não traz nada a respeito, haja vista todo o contexto sócio-político da época e todo o clamor por essa demanda? Levantamos aqui, a partir dessa reflexão, duas hipóteses, que, de uma forma ou de outra agravam a situação:

1 – A ideia de que fomentar cinema negro é só uma questão cultural, oposta à questão mercadológica. Essa discussão é complexa, pois tenta separar uma atividade que contempla as duas vertentes: arte e indústria. Sem aqui fazermos juízo de valor sobre uma ou outra ou qualquer tipo de demérito, a pergunta é: Por que tratar cinema feito por pessoas negras como algo exclusivamente de nicho, uma produção à parte, que não deve acessar os grandes recursos e fazer parte da indústria cultural do audiovisual como o cinema feito por pessoas brancas em geral? Chega a soar como uma tentativa de infantilização da produção cinematográfica negra e de seus profissionais, na medida que eles são colocados num nicho apenas, como se não tivessem capacidade de estar no grande mercado, de produzir obras comerciais e de administrar os recursos destinados aos projetos de grande valor, tendo que, portanto, ficarem fadados aos projetos temáticos e aos baixos orçamentos. Talvez tenha sido essa a visão dos governantes naquele período. Ou...

2 – A ideia pode ter chegado à Ancine, mas não encontrou espaço dentro da casa e/ou mesmo nas discussões com os comitês, conselhos e responsáveis pela tomada de decisões políticas no setor, mantendo assim a Agência num constante ponto (proposital) de inércia a respeito do tema. Nas pesquisas realizadas, não há qualquer menção a alguma tentativa da Ancine, na época, de promover o debate racial no audiovisual. Se algo do tipo aconteceu, ficou restrito à cúpula governamental. De toda forma, qualquer uma das hipóteses elucubradas mostra o quanto o poder público é refratário à participação plena e em pé de igualdade de cineastas negros no mercado cinematográfico comercial.

Outros editais foram lançados pela SAV ao longo da última década. Em 2014, foi lançado o edital “Curta afirmativo 2014: protagonismo de cineastas afro-brasileiros na produção audiovisual”, que contemplava curtas e médias-metragens de temáticas

relacionadas às culturas de matriz africana. Em 2016, em parceria com a Ancine, a SAV lança o edital Longa de Baixo Orçamento Afirmativo. Frutos desse edital, foram contemplados os cineastas Déo Cardoso, com o filme *Cabeça de Nêgo* (2021), Viviane Ferreira com *Um dia com Jerusa* (2021) e Gabriel Martins com *Marte Um* (2022), este último tendo sido selecionado para representar o Brasil na disputa por uma vaga no Oscar 2023.

Já em 2018, sob influência das ações da Comissão de Gênero, Raça e Diversidade da Ancine, o Ministério da Cultura divulga os editais #AudiovisualGeraFuturo#, nos quais há um percentual de cotas reservadas para pessoas negras, indígenas e mulheres. Atualmente, sob o governo de Jair Bolsonaro, não há nem por parte da SAV e nem por parte da Ancine nenhum edital com cotas ou alguma outra política de inclusão racial no audiovisual, como será mostrado a seguir.

E o silêncio é quebrado na Ancine

Somente em 2017, com a divulgação do seu Planejamento Estratégico para o quadriênio de 2017-2020, a Ancine apresenta um Mapa Estratégico da Agência que contempla, pela primeira vez na história, ações voltadas para a diversidade racial e de gênero no audiovisual. “Promover a diversidade de gênero e raça na produção das obras audiovisuais brasileiras” se torna um dos objetivos estratégicos da Agência, buscando “estimular a produção de obras brasileiras independentes de diretores e/ou roteiristas de diferentes gêneros e raças”. Para tal, o Mapa apresenta:

Indicadores Estratégicos:

1. Percentual de obras brasileiras de produção independente produzidas com diretores e/ou roteiristas negros.
2. Percentual de obras brasileiras de produção independente produzidas com diretores e/ou roteiristas mulheres.

Iniciativas Estratégicas:

1. Criação de mecanismo para coleta de informação sobre cor/raça dos profissionais do setor audiovisual.
2. Análise periódica da participação das mulheres e negros no setor audiovisual brasileiro.

3.Grupo de trabalho com a participação de agentes do setor para estimular diversidade de gênero e raça no audiovisual.

4.Banco de dados de profissionais do audiovisual com interesse e disponibilidade para integrar comissões de seleção. (ANCINE, 2017, p. 14)

A partir da divulgação do documento, a Agência passa a se comprometer com a implementação de ações práticas para a promoção da diversidade. Em paralelo a isso, um grupo de servidoras da Agência, algumas ligadas à Associação dos Servidores Públicos da Ancine (ASPAC), já vinha pautando no órgão questões sobre diversidade de gênero. Este grupo promovia encontros para discutir diversidade no audiovisual, convidando palestrantes, membros do mercado e de outras entidades para discutir o assunto. A Superintendência de Análise de Mercado (SAM) da Agência também já realizava estudos sobre diversidade de gênero no audiovisual. Com um ambiente governamental propício, com a iniciativa dessas servidoras e o interesse de outros servidores no tema, incluindo aqueles da SAM que já vinham realizando estudos sobre o assunto, e o amparo da diretoria à época, sobretudo na figura da então Diretora Débora Ivanov, é criada, no final de 2017, a Comissão de Gênero, Raça e Diversidade, com o objetivo de desenvolver atividades voltadas para inclusão e igualdade de oportunidades. A Comissão era composta por 16 membros⁹ entre servidoras e servidores concursados da Ancine, de diferentes etnias, formações e áreas de atuação dentro da Agência. No rol de competências da Comissão estavam

Recomendar ações que promovam a inclusão, a diversidade e a igualdade de oportunidades e tratamento aos membros de grupos discriminados em função da cor, raça, etnia, origem, gênero, deficiências, idade, cultura, crenças, orientação sexual e outros; sugerir ações de capacitação voltadas à sensibilização contra discriminação e o preconceito; sugerir ações de capacitação voltadas à necessidade de promoção da inclusão, da diversidade e da igualdade de oportunidades; e propor ações em parcerias com outras instituições públicas e privadas, ampliando a consciência da população quanto à promoção da inclusão, da diversidade e da igualdade de oportunidades e vedação da discriminação e preconceito. (ANCINE, 2017)

Apesar do curto período de existência a Comissão foi bastante atuante, promovendo diversos encontros com o mercado para tratar do tema, reuniões com entidades representativas como a Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), encontro com diretores e cineastas negros para ouvir suas demandas,

⁹ Eu fui um dos membros da Comissão de Gênero, Raça e Diversidade. Participei ativamente das discussões e da formulação de políticas públicas para diversidade no audiovisual e pude acompanhar de perto as atividades e contribuições da Comissão para o setor.

seminários com a presença de representantes de instituições internacionais como o *British Film Institute* e o *ProQuote Film/Alemanha*, no intuito de entender como outros países lidam com a questão da diversidade em seus territórios, entre outras iniciativas.

Houve também a ampliação dos estudos de diversidade capitaneados pela então Superintendência de Análise de Mercado, que já vinha averiguando a diversidade de gênero no cinema brasileiro e passou a abarcar também a diversidade racial. Em 2018, a Superintendência lança a “Pesquisa Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016”, que trouxe à tona números alarmantes sobre a baixa participação de diretores e roteiristas negros e a ausência total de mulheres negras no comando das produções lançadas naquele ano. A pesquisa revelou que entre os 142 longas lançados, 97,2% foram dirigidos por pessoas brancas e apenas 2,1% foram dirigidos por pessoas negras, todas do sexo masculino (ANCINE, 2018, p. 7). O estudo também foi tema de diversas discussões e serviu como subsídio para trabalhos acadêmicos e publicações diversas pelo país. Inúmeras matérias foram veiculadas nos principais sites que tratam de audiovisual no Brasil. Como uma das pessoas que ajudaram a elaborar a pesquisa, concedi algumas entrevistas acerca do assunto.

A repercussão do trabalho foi grande na mídia e no próprio mercado, servindo também como um dos instrumentos que serviram para a Comissão pleitear, junto ao Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual (CGFSA), cotas para negros, indígenas e mulheres nos editais lançados. Em 2018, a Comissão fez uma apresentação para o CGFSA abordando o tema, sendo dividida em três eixos principais: o primeiro falava sobre o arcabouço legislativo já existente no Brasil, que vincula o Estado ao dever de promover ações voltadas para a inclusão e promoção da diversidade cultural no País; o segundo eixo mostrava iniciativas já tomadas por outros países neste sentido e o terceiro pleiteava uma parte do fundo para ser direcionado à promoção da diversidade no audiovisual. Nós levamos a pesquisa realizada pela SAM e os números absurdos da baixa participação da população negra no setor para apresentar ao Comitê. O CGFSA acaba aceitando parte das demandas da Comissão, ainda que com percentuais de participação dos grupos minoritários abaixo do pleiteado. Dias depois, houve a inclusão desta medida no edital de Produção para Cinema do FSA de 2018. O Comitê decidiu que do total de 100 milhões

que seriam destinados ao edital, pelo menos 35% deveriam ser destinados a projetos dirigidos por mulheres e no mínimo 10% deveriam ser destinados a projetos dirigidos por negros e indígenas.

Se, por um lado, as cotas nesse edital podem ser vistas como uma vitória da Comissão, dos cineastas negros e de todos aqueles que vêm contribuindo e lutando pela equidade na distribuição dos recursos, por ser a primeira vez que a Ancine adota cotas nos editais, por outro demonstra a vontade, por parte dos gestores, de manter a produção negra com o mínimo de recursos possíveis. Se houvesse uma visão e desejo pelos gestores de transformação e promoção verdadeira de equidade racial, haveria uma distribuição de recursos proporcional à população brasileira, composta por mais de 56% de pessoas negras, ou algo próximo a isso. A resistência em promover a igualdade racial é tão grande que, mesmo a já citada pesquisa da Ancine, que foi apresentada ao Comitê na ocasião, ter constatado que 19,7% dos filmes foram dirigidos por mulheres e apenas 2,1% foram dirigidos por pessoas negras, o percentual concedido para mulheres nas cotas do edital foi muito acima do que o concedido para pessoas negras e indígenas, em detrimento dos dados apresentados. É justamente essa reflexão que nos traz Livia Vaz:

Quando as reservas legais de vagas são supostamente genéricas ou universalistas, tendem a manter os privilégios da branquitude e, por isso, não geram debates e não enfrentam severos obstáculos para sua consecução. Quando se trata, entretanto, da instituição legal de cotas raciais – sobretudo para pessoas negras - , o país da “democracia racial” e sua branquitude egocentrada resistem por décadas, impondo entraves às políticas de promoção da igualdade racial e negociando nossos direitos o tanto quanto possível (VAZ, 2022, p.90).

Vejamos que esses 19,7% de mulheres que dirigiram longas lançados em 2016 foram todas mulheres brancas. A cota de 35% para mulheres visa a aumentar esse contingente, mantendo, porém, os recursos nas mãos de pessoas brancas, ainda que sejam mulheres. Enquanto isso, pessoas negras, ficaram com apenas 10% dos recursos, mesmo tendo tido uma participação quase que dez vezes menor do que as mulheres brancas na pesquisa. Esta situação é um exemplo prático do que Vaz nos coloca.

Outra medida importante implantada na Ancine a partir das discussões capitaneadas pela Comissão foi a paridade de gênero e o percentual mínimo de 25%

de pessoas negras ¹⁰ no Comitê de Investimento (CI) do Fundo Setorial do Audiovisual. O CI auxilia o Comitê Gestor e tem a função de decidir em quais projetos participantes dos editais do FSA haverá o investimento por parte da Ancine. Os membros deste novo CI foram escolhidos através de edital interno na Agência, aberta à participação de todos os servidores efetivos da casa, através de análise curricular e entrevista. Foi a primeira vez que essas medidas foram adotadas para a escolha dos membros do Comitê, o que conferiu mais transparência e impessoalidade em suas decisões. Antes disso, os membros do Comitê de Investimento eram escolhidos de forma discricionária, a convite da Superintendência responsável pelo FSA. Ter mulheres e pessoas negras em posições de tomadores de decisão, como foi o caso dos membros do CI à época, é uma etapa fundamental no caminho para mais inclusão e diversidade no audiovisual.

Naquele momento, o intuito era de que as pesquisas e estudos sobre diversidade no audiovisual fossem lançados a cada ano. Apesar da promessa de continuidade, não houve novas edições lançadas anualmente pela Ancine, o que confirma a deficiência do Estado em prover informações suficientes para dar subsídios às políticas públicas voltadas para proporcionar uma maior participação de cineastas negros no mercado brasileiro. Além disso, fica evidenciado a pouca importância dada ao tema. O que se tem hoje são alguns poucos estudos feitos por pesquisadores particulares e outras instituições de pesquisas, como o Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA), que também são de suma importância, como destaca a pesquisadora Kênia Freitas:

Entre a inexistência negra, quase secular, da autoria cinematográfica no Brasil, a representação e representatividade ausente ou estereotipada das personagens negras nas telas, os modelos de produção e criação economicamente inacessíveis e socialmente excludentes às pessoas negras, a necessidade de resistência e contra-argumentação ao racismo e aos mitos da democracia racial e da meritocracia, a produção de conhecimento em torno do Cinema Negro Brasileiro vê-se mergulhada em agendas incontornáveis e urgentes. (FREITAS, 2018, p. 161).

No entanto, a falta de iniciativas oriundas do próprio governo ou a sua interrupção prejudica os avanços na pauta da diversidade no audiovisual. A chegada ao poder do Presidente Jair Bolsonaro, crítico ferrenho da área cultural, da promoção da

¹⁰ Eu fui selecionado neste edital e atuei como membro do Comitê de Investimento em Cinema durante alguns meses no ano de 2018.

diversidade e com tendências ditatoriais, aprofundou os problemas na pauta. Assumindo o poder em janeiro de 2019, já em abril, ele assina o Decreto Presidencial 9.759 de 11 de abril de 2019, que extinguiu grupos de trabalho, conselhos e comissões da sociedade civil criados até 2018 e estabeleceu limitações para colegiados da administração pública federal direta, autárquica e fundacional. Com isso, a Comissão de Gênero, Raça e Diversidade foi extinta e, sem ambiente político favorável, foram encerradas as discussões e iniciativas na Agência sobre diversidade.

Outro retrocesso na pauta foi a publicação, em 13 de abril de 2021, do novo Planejamento Estratégico Institucional da Ancine, para o quadriênio de 2020-2023 que reduz a relevância do tema. No Mapa Estratégico anterior, fazia parte dos princípios e valores da Agência o item “Diversidade, cultural, regional de gênero e raça”. Neste novo Mapa, diversidade racial não faz parte da visão, dos valores e nem da missão divulgadas. O tema somente é abordado dentro do objetivo estratégico “Racionalizar as ações de fomento”, conforme quadro seguinte que reproduz parte o Planejamento:

QUADRO 1

PLANEJAMENTO ESTRATÉGICO INSTITUCIONAL DA ANCINE 2020-2023
CARTEIRA DE PROJETOS ESTRATÉGICOS

OBJETIVO ESTRATÉGICO	PROJETO ESTRATÉGICO	FINALIDADE	UNIDADE RESPONSÁVEL	ENTREGAS	PRAZO FINAL
Racionalizar as ações de fomento	Estudo sobre a participação de mulheres, negros nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual.	Realizar análise das informações sobre a participação de mulheres, negros nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual.	Secretaria de Políticas de Financiamento (SEF)	1) Constituição de grupo de trabalho 2) Definição de escopo 3) Levantamento de informações 4) Análise e elaboração do texto 5) Revisão e publicação	dez/23

FONTE: Ancine, 2021, Plano Estratégico 2020-2023.

Importante que ainda haja algo relacionado ao tema no Planejamento Estratégico. No entanto, consideramos um retrocesso a forma como está colocado no novo planejamento pelo fato de, conforme explicitado anteriormente, tudo que o Plano atual se propõe a **começar** a fazer já havia sido feito entre os anos de 2016 a 2018. A Superintendência de Análise de Mercado já fazia essas pesquisas, análises, elaboração de textos e publicação de estudos a respeito. A Comissão de Gênero, Raça e Diversidade funcionava como um grupo de trabalho, o qual o novo mapa se propõe ainda a formar. Já havia uma expertise na elaboração de todo o conteúdo e

na realização das pesquisas e estudos. Já havia um diálogo amplo com a sociedade civil, com o mercado e com as entidades representativas dos cineastas negros.

Vale a pena também destacar que, em diversos eventos que a Comissão e a SAM participaram apresentando os resultados dos seus diagnósticos, houve algumas críticas por parte do público no sentido de que, ainda que não tenha havido até aquele momento publicação de uma pesquisa por iniciativa de um órgão federal, o mercado e os cineastas negros já conheciam a realidade da falta de participação e oportunidades para pessoas negras no setor. Portanto, o que se esperava eram mais ações concretas no intuito de modificar tal realidade.

Obviamente, é fundamental que o governo esteja sempre monitorando, diagnosticando e divulgando a realidade do setor. No entanto, é necessário avançar nessa pauta trazendo ações que de fato causem impactos positivos, como demandam os cineastas negros. As cotas nos editais de 2018 são exemplos de ações concretas. No começo do ano de 2022, a Ancine anuncia a publicação de novos editais do Fundo Setorial do Audiovisual e nenhum deles possui cotas ou qualquer outra ação voltada para a promoção da diversidade. A meta que a Agência divulga em seu planejamento é de até o final de 2023 ter mais um estudo sobre a participação de negros e mulheres no mercado audiovisual.

Apesar de o foco desse trabalho ser o cinema e o audiovisual, sabe-se que o País vem passando por uma conjuntura política totalmente refratária ao setor cultural como um todo. Uma das primeiras ações tomadas pelo novo governo foi a extinção do Ministério da Cultura, transformando a pasta em uma secretaria. Além disso, desde antes de ser eleito, o atual presidente Jair Bolsonaro já fazia uma guerra ideológica à cultura do país. Diversos foram os ataques públicos a artistas e a manifestações culturais, com o uso inclusive de redes sociais espalhando-se notícias falsas através de apoiadores do presidente. A Lei Rouanet, principal lei de fomento a cultura do país, foi também um dos principais alvos do presidente após eleito. Ele vem, desde então, reduzindo as possibilidades de aplicação da lei, bem como o teto de captação através dela, que já foi de 60 milhões de reais e hoje é de apenas 500 mil reais por projeto, valor insuficiente e não condizente com a realidade do mercado e de produções maiores.

Houve também redução drástica nos valores do cachê máximo pago aos artistas, que caiu de 45 mil reais para apenas 3 mil reais. A Lei Rouanet não causa grande impacto na produção cinematográfica comercial, pois seus mecanismos podem ser usados na produção de obras cinematográficas e videofonográficas de curta e média metragem e preservação e difusão do acervo audiovisual, não abarcando assim o incentivo financeiro a filmes de longa-metragem comerciais. No entanto, a constante restrição dos valores e dos mecanismos neste normativo prejudica o incentivo à cultura como um todo, reduzindo as possibilidades de produção e promoção das manifestações artísticas em geral. Ademais, filmes de curta-metragem são porta de entrada da maioria dos cineastas negros no cinema e no circuito comercial futuramente.

Além disso, nos primeiros anos de governo, o Presidente traçou uma cruzada contra a Ancine, criticando seus editais e os tipos de obras que eram financiadas com recursos públicos. Houve uma tentativa de censura a algumas obras que não agradavam ao cunho ideológico do presidente, como filmes com temática LGBTQIA+, e ataques a outras obras que utilizaram recursos públicos para serem produzidas, como o filme *Bruna Surfistinha* (2011). O Presidente chegou ao ponto de ameaçar extinguir a Agência ou então mudar o escritório central localizado na cidade do Rio de Janeiro para Brasília, o que foi entendido como uma tentativa de centralização e controle das decisões do órgão.

Nem uma coisa nem outra chegou a se concretizar. O mercado e os próprios servidores demonstraram seu apoio à Agência e repugnaram os ataques do Presidente. Houve protestos na frente do órgão e diversas manifestações de cineastas contrários às possíveis medidas. Além disso, a Agência Nacional do Cinema foi criada como uma Agência Reguladora, órgão governamental criado por lei e só por lei podendo ser extinta, diferente de um Ministério, por exemplo, que faz parte da administração direta e pode ser extinto pela vontade exclusiva do Presidente da República. Tampouco havia apoio e razões que justificassem a transferência da maior parte da operação do órgão para Brasília, o que iria incorrer em altos gastos em meio

a uma crise econômica, sem contar os impactos para o mercado e para o corpo técnico da Agência¹¹.

Isso nos leva a concluir que a luta por espaço para pessoas negras no mercado audiovisual está longe de ser vencida e vem enfrentando altos e baixos na sua caminhada. O arcabouço legal vem avançando a passos muito lentos, mas sobretudo pela inércia daqueles que teriam a obrigação de colocar em prática o que os normativos pregam. A própria Constituição Federal já traz diretrizes que, na teoria, obrigam os órgãos públicos a desenvolverem ações para a inclusão de populações historicamente excluídas na vida cultural e econômica do país. Outros acordos, com os quais o Brasil se comprometeu, também trazem orientações nessa direção. Atualmente, as ações por parte do Governo Federal estão estagnadas, o que vem causando um enorme retrocesso na pauta. Espera-se que, num futuro próximo, e com a mudança de governo e de rumos ideológicos, o País e os órgãos responsáveis possam voltar a pautar e adotar a diversidade (racial e de gênero) como um dos princípios e valores das suas ações e que possam tratar o tema com a devida relevância que possui. Enquanto a questão não for enfrentada, o país estará fadado a se repetir e a perder grandes oportunidades de ter um audiovisual que realmente represente a diversidade da população brasileira e estará na contramão do que tem feito vários países para enfrentar o problema.

¹¹ Para mais detalhes sobre o imbróglio, seguem algumas matérias a respeito:

https://brasil.elpais.com/brasil/2019/07/22/cultura/1563829259_593972.html

<https://www.cartacapital.com.br/cultura/o-que-pretende-bolsonaro-ao-fechar-ancine-e-pautar-o-cinema-nacional/>

<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/07/25/jair-bolsonaro-diz-que-vai-buscar-extincao-da-ancine.htm>

CAPÍTULO II

Políticas de diversidade pelo mundo

O problema da falta de diversidade no cinema e no audiovisual não é uma exclusividade brasileira. Os países do mundo ocidental têm sua cinematografia dominada por um grupo específico, aquele formado por pessoas brancas, sobretudo homens brancos. Sejam nos próprios países europeus ou naqueles por esses colonizados, as estruturas racistas engendradas ao longo de décadas se fazem presentes nas diversas esferas da sociedade e se refletem diretamente na produção audiovisual de cada um deles. Diante da pressão exercida pelos demais grupos, alguns países vêm discutindo a questão, reconhecendo o problema e adotando medidas para construir um audiovisual mais representativo. Ainda que insuficientes para reverter uma dominação histórica, essas políticas são de extrema importância para se iniciar um processo de equidade na indústria e no cinema como um todo.

Apresentamos aqui ações feitas por alguns desses países em prol da diversidade no audiovisual. O intuito não é analisar os resultados de cada uma, mas sim apresentá-las, sugerindo-se possíveis *benchmarking* que poderiam ser adotados pelos órgãos brasileiros. O *benchmarking* é um conceito da administração de empresas que consiste em observar as demais empresas e organizações do mesmo ramo, seus produtos e serviços, pesquisar suas melhores práticas e adotá-las com o objetivo de aprimoramento organizacional (Spendolini, 1993, apud Chiavenato, 2008, p. 283). Geralmente a prática acontece entre empresas concorrentes, adotando-se suas melhores soluções para aumentar o desempenho e a qualidade de seus produtos e serviços. No nosso caso, não estamos falando de empresas concorrentes, mas sim de organizações governamentais que são responsáveis pela gerência do setor audiovisual em diferentes países, bem como organizações da sociedade civil que colaboram com iniciativas para a implementação de um audiovisual mais equânime. Portanto, o *benchmarking* aqui está mais voltado para a parceria e transferência de conhecimento entre os órgãos, a partir dessas boas práticas.

A própria Agência Nacional do Cinema já utilizou a técnica quando buscou conhecer as ações internacionais para diversidade no audiovisual. Em março de 2017, A Agência realizou o primeiro Seminário Internacional Mulheres no Audiovisual, na

cidade do Rio de Janeiro. Idealizado pela então diretora do órgão, Débora Ivanov, o evento contou com a participação de representantes do Canadá e da Suécia. O Seminário debateu políticas públicas e ações da sociedade civil para reduzir a desigualdade de gênero no audiovisual. Do Canadá, houve a participação de Carolle Brabant, CEO do Telefilm Canadá, empresa governamental atuante na promoção de serviços para indústria audiovisual canadense, que anunciou em 2016 um plano para a paridade de gênero no financiamento público de obras audiovisuais, e Heather Webb, diretora executiva da WIFT-Toronto (Women In Filme and Television - Toronto), organização não governamental que atua na capacitação de mulheres no setor. Já pela Suécia, a representante foi Ellen Tejle, promotora do selo Bechdel, que mede a presença de mulheres nos filmes.

Em julho de 2018, foi realizada a segunda edição do evento, dessa vez na cidade de São Paulo. O evento apresentou estudos e iniciativas da sociedade civil e de empresas para a promoção da igualdade de gênero no audiovisual. Entre as convidadas internacionais estavam Fanshen Cox DiGiovanni, atriz, dramaturga e produtora, que luta pela promoção da diversidade racial, e Mercedes Cooper, diretora de marketing da empresa *ARRAY*, criada pela cineasta americana Ava Duvenay, com o intuito de promover filmes produzidos por mulheres e negros (SEGUNDO, 2018).

A Terceira edição do evento foi realizada em junho de 2019, mais uma vez no Rio de Janeiro. O Seminário abordou a participação da sociedade civil e a importância de políticas públicas para promoção da diversidade no setor. As convidadas internacionais foram Amanda Nevil, CEO do British Film Institute – BFI, e Barbara Rohm, representante do ProQuoteFilm, organização da sociedade civil da Alemanha, criada em 2014 para promover a igualdade de gênero na indústria audiovisual do país.

A partir de 2020, o Seminário deixou de ocorrer no âmbito da Ancine. A Comissão de Gênero, Raça e Diversidade, organizadora do evento foi extinta e, com a chegada do governo Bolsonaro ao poder, não há mais ambiente político para se pautar a diversidade no audiovisual. As experiências internacionais que estavam em pauta para possível implantação no Brasil não chegaram a ser concretizadas. No entanto, um primeiro passo foi dado em direção ao aprendizado e parceria internacional e pode ser um interessante caminho a se seguir em um momento futuro, quando os órgãos

governamentais e o ambiente político voltarem a ser propícios para se pautar questões de diversidade no audiovisual.

As iniciativas que serão apresentadas a seguir são relativamente recentes e ainda carecem de estudos dos seus resultados, mesmo nos próprios países. Portanto, não temos essa pretensão, entendendo que para tal, seria necessário um trabalho mais aprofundado nas experiências internacionais e com esse direcionamento, o que não é o foco desta pesquisa. No entanto, consideramos importante abordar essas experiências como indicativo de que é possível a implementação de ações concretas para a promoção da diversidade na indústria cinematográfica brasileira.

O Reino Unido e o British Film Institute – BFI

O *British Film Institute* (BFI) (Instituto de Cinema Britânico) é a principal organização de cinema do Reino Unido. Fundado em 1933, inicialmente como uma empresa privada, passou a receber recursos públicos ao longo dos anos¹². Está registrada como entidade filantrópica e regida pela *Royal Charter*, uma autorização real dada a algumas organizações que trabalham para o interesse público. O BFI funciona como um órgão público executivo que apoia a produção, distribuição, educação e formação de público, a partir de recursos oriundos da loteria pública nacional, e conta também com o apoio do Departamento para o Digital, Cultura, Mídia e Esporte, órgão governamental responsável por promover a herança cultural do Reino Unido no exterior e por ajudar o crescimento de negócios, investindo em inovação.

A missão do órgão se divide entre apoiar a próxima geração de contadores de histórias, cuidar do seu Arquivo Nacional (o maior arquivo de filme e televisão do mundo), oferecer ampla variedade de produtos audiovisuais através de seus programas e festivais, educar seu público para um maior conhecimento sobre o audiovisual e trabalhar com o governo e a indústria para garantir o contínuo crescimento do audiovisual do país.

¹² <https://www.bfi.org.uk/about-bfi>. Acesso em junho de 2022.

Já a declaração da visão da instituição inicia-se com o foco na diversidade do seu público. O BFI reconhece que há pouca diversidade na indústria audiovisual e que está perdendo o talento criativo de um grande número de jovens, admitindo também a necessidade desses talentos para o futuro da indústria. Portanto, na declaração de suas políticas, o órgão se compromete em criar oportunidades em todas as ações do Instituto nos próximos anos, não importando gênero, raça, idade, orientação sexual e limitações físicas das pessoas¹³. Para isso, o órgão declara que irá lançar um quadro de competências para dez anos, com recomendações imperativas sobre a busca pela diversidade em suas atividades¹⁴. Um dos objetivos, segundo o Instituto, é trabalhar com todos os produtores ativos no Reino Unido para criar as condições adequadas para que cada produção no país possa adotar, voluntariamente, os padrões de diversidade do BFI.

Outra meta importante que o BFI se compromete a cumprir é garantir que a diretoria e as equipes tomadoras de decisões reflitam a população do Reino Unido. Aqui temos um importante passo na busca da diversidade. É imprescindível, para qualquer organização que queira buscar mais igualdade, ter também em seu próprio quadro de funcionários uma equipe que representa a diversidade da sua população. Uma equipe diversa traz diferentes olhares sobre as questões com as quais a organização lida. As diferentes vivências trazem diferentes soluções para os desafios postos. Para além de utilizar a palavra “diversidade” de forma genérica em seu portal e em suas declarações, como observamos nas instituições brasileiras, verifica-se que o órgão do Reino Unido deixa claro sua preocupação com a **diversidade racial**, como, por exemplo, quando põe em seu manual de cultura que sua estratégia corporativa, que inclui o desenvolvimento da marca, cultura e valores do BFI, abarca diversidade e inclusão e o seu compromisso com o **antirracismo**.¹⁵ Ao especificar o que quer

¹³ Essas informações encontram-se detalhadas no documento do BFI intitulado “BFI 2022 Supporting UK Film – BFI Plan 2017-2022”. Logo, verifica-se que se trata da visão atual do Instituto no momento em que esta dissertação está sendo desenvolvida. O documento está disponível em [file:///C:/Users/gledson.santos/Downloads/bfi2022-strategy-document_0%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/gledson.santos/Downloads/bfi2022-strategy-document_0%20(1).pdf). Acesso em junho 2022.

¹⁴ O BFI lançou suas estratégias para o período de 2023 a 2033 no documento intitulado “Our ten-years strategy Screen Culture/2033”. A disponibilização desse material no site do Instituto foi feita após a escrita dessa dissertação; portanto, não foi objeto de análise deste trabalho. O material encontra-se em https://blog.bfi.org.uk/wp-content/uploads/2022/09/BFI-Screen-Culture-2033_Ten-Year-Strategy.pdf. Acesso em fevereiro de 2023.

¹⁵ O documento está disponível em <https://stories.bfi.org.uk/culture-handbook/>, no entanto não traz a informação da data de sua publicação. Acesso em junho de 2022.

dizer com o termo “diversidade” e apontar a diversidade racial como um dos sentidos da palavra, o BFI se compromete em desenvolver estratégias também específicas para lidar com o problema. Ao compararmos o Manual de Cultura do BFI com o Plano de Diretrizes e Metas da Ancine, explicitamos a falta de compromisso real do órgão brasileiro com a diversidade racial no audiovisual. Ao não especificar e não nomear o problema, não há o compromisso de se criar ações efetivas para enfrentá-lo.

Em seu site, na seção “Indústria e Financiamento”, o BFI tem uma página dedicada à inclusão na indústria audiovisual, que traz as atividades voltadas para o incentivo à igualdade de oportunidades e aborda a sub-representação nas telas¹⁶. O grupo de pessoas sub-representadas é definido com base nas características protegidas no *UK Equality Act 2010*, documento que reúne várias legislações sobre discriminação e define uma estrutura legal para proteger os direitos dos indivíduos e promover a igualdade de oportunidades para todos, fornecendo à Grã-Bretanha uma lei que protege os indivíduos de tratamento injusto e promove uma sociedade mais justa e igualitária. No documento é determinado que é contra a lei discriminar alguém por causa de idade, deficiência, mudança de sexo, tipo de casamento ou parceria civil, gravidez ou maternidade, raça, religião ou crença, sexo e orientação sexual.¹⁷

Observamos aqui o embasamento legal no qual o BFI se espelha para desenvolver suas políticas de equidade. Seria difícil um órgão criar mecanismos sem o suporte legal maior no país. No Brasil, há também um arcabouço legal bastante avançado no sentido de permitir aos órgãos executores a adoção prática de medidas em prol da diversidade, como foi demonstrado no capítulo 1 deste trabalho. Portanto, não há justificativa legal que sustente a inércia dos órgãos brasileiros nesse sentido.

Visando principalmente mais inclusão para o grupo de pessoas sub-representadas, uma das principais ações foi a criação, em 2016, do *BFI Diversity Standards* (Padrões de Diversidade do BFI), um conjunto de políticas em prol da diversidade no audiovisual e que traz requisitos contratuais para todos os produtos

¹⁶ <https://www.bfi.org.uk/inclusion-film-industry>. Acesso em junho de 2022.

¹⁷ <https://www.equalityhumanrights.com/en/equality-act/protected-characteristics>. Acesso em junho de 2022.

financiados pelo Instituto. Há uma lista de quatro critérios de inclusão com os quais os projetos devem demonstrar comprometimento, atingindo ao menos dois deles:

A) representação na tela, temas e narrativas;

B) liderança criativa e equipe de projeto;

C) acesso e oportunidades na indústria;

D) desenvolvimento de audiência.

O objetivo do estabelecimento dos padrões de diversidade, segundo o BFI, é incentivar a mudança comportamental na indústria, motivando os donos de projetos a adotarem práticas mais inclusivas nos conteúdos criativos e no recrutamento das equipes. Cada um desses critérios é detalhado em um manual que informa ao proponente quais práticas ele pode adotar em seus projetos a fim de promover mais diversidade e inclusão. São vários subitens que são sugeridos dentro de cada critério; a adoção de um ou de outro fica a cargo do proponente. Seguem abaixo alguns exemplos dessas medidas¹⁸:

Critério A – Representação na tela, temas e narrativas:

- Pelo menos um dos personagens principais pertencer a um grupo sub-representado.
- 20% dos personagens secundários pertencerem a um grupo étnico sub-representado.

Critério B – Liderança criativa e equipe de projeto:

- Pelo menos um dos chefes de equipe pertencer a um grupo sub-representado.
- Pelo menos 20% dos demais membros da equipe pertencerem a um grupo sub-representado.

¹⁸ Para ver todos os critérios dos Padrões de Diversidade do BFI, consultar em <https://www.bfi.org.uk/inclusion-film-industry/bfi-diversity-standards>. Acesso em junho de 2022.

Critério C – Acesso a oportunidades na indústria:

- Oportunidade de estágio remunerado para pessoas pertencentes a grupos sub-representados.
- Oportunidade de primeiro trabalho profissional num projeto para pessoas pertencentes a grupos sub-representados.

Critério D – Desenvolvimento de audiência:

- Oferecimento de acessibilidade para todos os grupos para além daqueles obrigatórios por lei, como audiodescrição, por exemplo. Tornar o produto acessível para o maior número possível de pessoas.
- Projetos que tenham como público alvo grupos que não costumam ter fácil acesso ao audiovisual, como comunidades afastadas dos grandes centros, por exemplo.

Vale destacar ainda que atingir os padrões também é um requisito de elegibilidade para as categorias do *BAFTA Film Awards*, a maior premiação do cinema britânico, nas categorias de Melhor Filme Britânico e Melhor Estreia de um Escritor, Diretor ou Produtor Britânico. Outra premiação importante que adotou os critérios, a partir de 2019, foi o *British Independent Film Awards (BIFA)*, em todas as categorias de longa-metragem britânico e para o prêmio de Melhor Curta-Metragem Britânico.

Outra ação do BFI voltada para dar visibilidade ao cinema feito por pessoas negras foi o *Black Star*, uma temporada de celebração do cinema negro que aconteceu entre outubro a dezembro de 2016. Durante o período diversos eventos foram realizados em diferentes regiões do Reino Unido. Seminários, shows, palestras, entrevistas, pesquisas, debates e entrevistas nos *sets*. Houve também exibição de filmes que marcaram a história do cinema negro, como também os novos lançamentos do cinema negro contemporâneo. No site do BFI encontra-se uma página dedica ao *Black Star*¹⁹, com diversos materiais como podcasts, entrevistas, críticas cinematográficas e outros materiais sobre cinema negro. Além disso, o *BFI Player*, o *streaming* do Instituto, tem

¹⁹ <https://www2.bfi.org.uk/black-star>. Acesso em junho de 2022.

uma seção específica também nomeada *Black Star*²⁰, onde o espectador pode buscar por filmes estrelados por atores e atrizes negros para assistir, desde filmes clássicos até os mais recentes, e outra sessão dedicada ao cinema negro britânico ao longo das décadas²¹

O BFI ressalta também a importância do estabelecimento de metas e o monitoramento do cumprimento delas. Na Ancine, não se chegou nem a esta fase, pois, a incipiente experiência da Comissão de Gênero, Raça e Diversidade no desenvolvimento de ações em prol da diversidade foi abortada prematuramente. Desta forma, não se tem ainda mensurados os resultados das cotas aplicadas no edital do FSA do ano de 2018, que disponibilizou cotas para filmes dirigidos por mulheres, pessoas negras e indígenas.

Quanto ao monitoramento dos resultados dos Padrões de Diversidade do BFI, foi publicado, em julho de 2020, um estudo chamado *Race and Ethnicity in The UK Film Industry: An Analysis of The BFI Diversity Standards* (Raça e Etnia na Indústria Cinematográfica do Reino Unido: Uma Análise dos Padrões de Diversidade do BFI)²². O estudo foi conduzido na Escola Londrina de Economia e Política Social pelo Dr. Clive James Nwonka e teve o apoio do BFI, do jornal *The Guardian* e do *Cabinet Office's Race Disparity Unit*, órgão do Governo Britânico responsável por coletar e analisar dados sobre pessoas de diferentes origens étnicas. Os dados do estudo sugerem que houve melhoria em alguns aspectos da representação racial no setor. No entanto, revelam que a falta de representatividade racial ainda é uma condição estrutural na indústria. Além disso, conclui que os Padrões ainda não são suficientemente robustos para promover uma mudança no cenário, mas que são uma etapa importante na busca por diversidade.

O estudo analisou dados de 235 filmes de longa-metragem produzidos entre os anos de 2016 e 2019 que receberam fomento do BFI, BBC Film e Film4 e nomeações para as principais premiações do cinema britânico. O relatório cita que os Padrões de

²⁰ <https://player.bfi.org.uk/subscription/collection/black-star>. Acesso em junho de 2022.

²¹ <https://player.bfi.org.uk/free/collection/black-britain-on-film>. Acesso em junho de 2022.

²² http://eprints.lse.ac.uk/105675/1/Race_and_Ethnicity_in_the_UK_Film_Industry_An_Analysis_of_the_BFI_Diversity_Standards_Report_SPREAD_PRINT_VERSION.pdf. Acesso em junho de 2022.

Diversidade do BFI são um conceito em evolução e que ainda há várias questões e áreas a serem melhoradas. Informa também que este é o projeto mais ambicioso em relação à busca por um audiovisual com maior igualdade e diversidade e que é necessário um acompanhamento rigoroso dos dados, com o objetivo de se estabelecer mais inclusão na indústria. Ao final, baseado nas informações das análises, o relatório traz algumas recomendações de ações a serem implementadas visando ao aumento da diversidade na indústria. Entre elas destacamos:

- Devido à profunda desigualdade racial da força de trabalho na indústria audiovisual, o relatório recomenda que os projetos cite a raça/etnia de pelo menos 2 profissionais chefes de equipe ou funções principais a fim do atendimento do critério B dos Padrões, que diz respeito às lideranças criativas e à equipe de trabalho;
- Projetos com grandes orçamentos devem ter forte aderência aos critérios dos Padrões de Diversidade;
- O BFI deve criar um banco de talentos de profissionais oriundos dos grupos étnicos sub-representados para ajudar os produtores a buscarem profissionais qualificados a fim de aumentarem a diversidade em seus projetos;
- As produtoras devem dar mais transparência e justificativas em relação ao casting e posições de liderança nos quais há falta de diversidade racial.

Essa combinação de diagnóstico, estabelecimento de metas, ações efetivas e monitoramento faz com que o modelo adotado pelo BFI seja uma interessante ferramenta a ser analisada e que possa ser implementada no Brasil. Não se espera que uma política semelhante no Brasil resolva de vez os problemas da falta de representatividade de pessoas negras nas telas ou por trás delas, mas seria um importante passo para a diversidade no audiovisual. Atualmente, o país encontra-se numa fase na qual nem se fala sobre diversidade dentro dos órgãos, ou seja, anterior aos diagnósticos que já foram feitos pela própria Ancine e por outras instituições não governamentais. A política do silenciamento contribui para o retrocesso na pauta e para a manutenção da inequidade no audiovisual brasileiro.

A França e o Centre National du Cinéma et de l'Image Animée – CNC

O Centro Nacional do Cinema e da Imagem em Movimento - CNC - foi criado em 1946 e passou por uma reformulação legislativa em 2009. É um órgão público francês ligado ao Ministério da Cultura e responsável pelas questões relacionadas ao cinema e ao audiovisual do país. Tem como missão apoiar, regulamentar, promover, fomentar e difundir o cinema francês, bem como cooperar e negociar com outras nações para o crescimento do audiovisual como um todo. Os recursos do órgão provêm de diversas fontes, entre elas estão as taxas cobradas da indústria audiovisual, como o valor de 10,72% cobrada sobre cada ingresso de cinema vendido na França, valores referentes às penalidades pecuniárias aplicadas e recursos de subsídios do Estado e de autoridades locais (CNC, 2022). O órgão é comandado por um presidente nomeado por decreto pelo Presidente da República. Além do Presidente, há um conselho administrativo composto por parlamentares representantes das comissões de cultura da Assembleia Nacional e do Senado, membros do Conselho do Estado, da Corte de Cassação, do Tribunal de Contas e da própria Instituição.

Acompanhando os debates sobre diversidade no mundo, o CNC criou, em 2007, a Comissão Imagens da Diversidade, em parceria com a Agência Nacional pela Coesão Social e Igualdade de Chances (ACSÉ). A ACSÉ, por sua vez, foi um órgão público que existiu entre 2006 e 2014²³, sendo responsável por contribuir para ações a favor das pessoas com dificuldades de inserção social ou profissional, integração de imigrantes e combate à discriminação. A Comissão funciona como esfera consultiva tanto da Diretoria Geral da Agência Nacional de Coesão Territorial, para emitir parecer sobre pedidos de apoio a obras audiovisuais que contribuam para as prioridades definidas pelo órgão relacionadas a ações sociais e de família, como da Presidência do CNC para emitir parecer sobre pedido de ajuda complementar para obras audiovisuais que tratam da diversidade da população e de igualdade de chances.

²³ O órgão funcionou de 2006 a 2014. Depois, foi substituído pela Comissão Geral para Igualdade Territorial, que, por sua vez, deu lugar, em 2020 à Agência Nacional de Coesão Territorial. Para mais detalhes, sobre os órgãos, consultar:

https://pt.frwiki.wiki/wiki/Agence_nationale_pour_la_coh%C3%A9sion_sociale_et_l%27%C3%A9galit%C3%A9_des_chances

Traçando-se um paralelo com a Comissão de Gênero, Raça e Diversidade da Ancine, destaca-se que a Comissão brasileira não chegou a ter esse status de órgão consultivo da diretoria da Ancine, até porque nem toda a diretoria demonstrou interesse pelo assunto. A Comissão só saiu do papel pelo empenho da então diretora Débora Ivanov. Ainda que os outros diretores tenham concordado (tacitamente) com a criação da Comissão, na prática, somente Débora participava ativamente dos eventos e se reunia com a comissão para discutir propostas e elaborar ações em prol da diversidade no audiovisual brasileiro.

A Comissão Imagens da Diversidade, da França, é composta por onze membros, distribuídos da seguinte forma:

- Um presidente;
- Oito personalidades qualificadas entre elas: quatro profissionais do audiovisual indicados pelo Ministro da Cultura, três pessoas de notado saber sobre a realidade dos bairros prioritários para a política da cidade²⁴ indicados pelo Ministro da Política da Cidade e uma personalidade indicada conjuntamente pelo Ministro da Integração e pelo Ministro da Coesão Social;
- O Diretor Geral da ACSÈ ou seu representante; e
- O Presidente do CNC ou seu representante (França, 2012).

Observa-se, portanto, outra importante distinção entre a comissão brasileira e a francesa no que diz respeito ao nível de institucionalização de ambas. A Comissão francesa é composta a partir dos esforços de dois órgãos e tem a participação de membros indicados por ambos, além de indicações de ministros de outras pastas e a participação da sociedade civil, por meio de representantes qualificados e de notório saber das áreas de interesse da Comissão. Além disso, destaca-se também a participação fundamental dos próprios dirigentes máximos dos órgãos como membros da organização, o que denota a importância e seriedade com o qual o tema é tratado. Nenhuma organização que se proponha a tratar de um assunto tão caro consegue se

²⁴ Os bairros prioritários para a política da cidade fazem parte de uma política do Governo Francês para priorizar ações em áreas mais desfavorecidas do país. Como a Comissão foi criada a partir dos esforços dos dois órgãos (CNC e ACSÈ), sua composição também tem esse caráter misto. Para mais informações sobre a referida política governamental, consultar <https://sig.ville.gouv.fr/page/198/les-quartiers-prioritaires-de-la-politique-de-la-ville-2014-2022>

sustentar por muito tempo se não houver esse apoio institucional oficial. Este modelo organizacional, guardadas as particularidades de cada país, pode servir de inspiração para uma futura reorganização da Comissão de Gênero, Raça e Diversidade brasileira, no sentido de se propor a participação efetiva de representantes dos setores audiovisuais de notório saber sobre as questões de diversidade no país, bem como a participação efetiva de membro da diretoria, a fim de assegurar o apoio institucional às ações da Comissão.

Para atingir tais objetivos, a Comissão Imagens da Diversidade apoia obras que se passem principalmente na França e que representem as populações imigrantes, que tratem de questões relacionadas à imigração e aos territórios ultramarinos que compõem a sociedade francesa, que tratem do conhecimento sobre as localidades prioritárias de acordo com as políticas de cada cidade e que representem a realidade atual francesa, a história e a memória das populações imigrantes. A política também visa a contribuir para a igualdade entre mulheres e homens, para a política de integração e para o combate às discriminações sofridas pelos habitantes de bairros desfavorecidos. Visa também a contribuir para a luta contra a discriminação em função da origem, da etnia, da raça e da religião (ibid. 2012).

Dentre as diversas ações da Comissão, está o estabelecimento do Fundo Imagens da Diversidade. Adicionado ao Regulamento Geral de Ajuda Financeira do CNC, em 2016. O fundo tem por objetivo:

Apoiar a criação e distribuição de obras cinematográficas, audiovisuais, multimídia e jogos eletrônicos que lidem com a diversidade da população e a igualdade de oportunidades. O objetivo é contribuir para dar uma representação mais fiel da realidade francesa e seus componentes, para escrever uma história comum para toda a população, promovendo o surgimento de novas formas de escrita e novos talentos. (CNC, 2016, p.3)

Importante destacar que estamos falando aqui de um fundo dedicado exclusivamente à promoção da diversidade no audiovisual. Ou seja, os cineastas que fazem parte da população alvo, caso queiram, não precisam disputar tais recursos com aqueles que fazem parte da hegemonia cinematográfica, já que existe essa linha de subvenção governamental dedicada a eles.

Os setores abarcados pelo fundo são o do cinema e audiovisual, incluindo jogos eletrônicos e artes digitais, bem como trabalhos multisetoriais e mesmo adaptações

para o audiovisual de obras realizadas ao vivo, como teatro, dança, circo entre outras. As obras podem ser tanto de curta como de longa duração. Os valores são destinados para cada fase do processo de produção audiovisual. Há o apoio para a escrita, para o desenvolvimento, para a produção, para a edição e para a distribuição. Os recursos podem ser demandados por vários players do mercado como o autor, produtor, distribuidor, editor de vídeo e empresa criadora de jogos eletrônicos.

As informações sobre as regras e a elegibilidade para cada modalidade de apoio estão descritas de forma clara e objetiva no site²⁵ da instituição. Além disso, há um calendário anual com todos os prazos para inscrição, avaliação e resultado, o que permite assim aos interessados se prepararem para submeterem os seus projetos. Há também, na mesma página, os nomes dos componentes de cada comissão. Como não poderia deixar de ser, há diversidade tanto de gênero, quanto de raça entre os membros. O atual presidente, por exemplo, é Pap Ndiaye, um homem negro, historiador especializado em imigração e minorias e diretor geral do Museu da História da Imigração. A lista com os projetos aprovados anteriormente, bem como os valores aportados em cada um também é divulgada na mesma página, o que dá transparência e publicidade ao processo.

Nota-se que o órgão não direciona suas políticas especificamente para pessoas negras ou não brancas em geral, mas sim para diversos grupos que sofrem discriminação, como imigrantes e pessoas que sofrem discriminações a partir de sua origem, bem como de sua moradia em localidades desfavorecidas. Isto está de acordo com a política geral do país em não classificar a população pela sua cor/raça e em consonância com a filosofia de “universalidade da humanidade” adotada na França. No entanto, trazendo-se o contexto e a realidade social, política e demográfica do país, é sabido que parte significativa desses imigrantes são pessoas oriundas das ex-colônias francesas na África, sobretudo da região do Magrebe - parte norte da África, que inclui o Marrocos, Argélia e Tunísia. Além disso, há imigração expressiva de outras ex-colônias como Senegal, Camarões, República do Congo e de demais países africanos em geral, cuja maioria da população é composta por negros (GOVERNO, 2020; RIBEIRO, 2018).

²⁵ https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/fonds-images-de-la-diversite_191484

É importante entender o cenário e como se organiza a sociedade francesa para que se possa compreender o funcionamento das políticas de diversidade no audiovisual adotadas por lá. A questão racial é tratada na França de forma um pouco diferente de outros países europeus e do Brasil. Não há, por exemplo, um censo demográfico que apure a questão da cor/raça da população. A França adota um modelo universal, o qual prega que o francês é francês independente de origem, religião e cor/raça. Há também a tentativa de se desassociar dos tempos sombrios do nazismo, o qual se baseava na ideia de raças superiores e inferiores.

No entanto, em 2007, foi feito, pela primeira vez, um recenseamento que apurou o número de integrantes da comunidade negra no país. A pesquisa apurou que, naquele momento, havia cerca de 1.8 milhão de negros com mais de 18 anos na França, o que representa 3,8% da população (OS NEGROS, 2007). A pesquisa foi encomendada pelo Conselho Representativo das Associações negras, que defende a ideia de mostrar a representatividade negra no país.

O tema não é consenso no país e sempre volta a ser pauta na discussão política francesa. Tanto a extrema direita, quanto a extrema esquerda se opõem a essa forma de contabilizar a população. Porém, outros grupos apoiam um censo étnico para se ter uma melhor noção da questão racial francesa. O próprio presidente francês, Emmanuel Macron, acha que ainda não é o momento para se fazer essa estatística, enquanto a porta-voz da presidência, Sibeth Ndiaye, que é negra, defende a ideia (GOVERNO, 2020). Independente da divergência apontada e da organização e particularidades sociopolíticas da França, é relevante trazer essa experiência, pois de uma forma ou de outra, há uma preocupação com grupos excluídos historicamente e a tentativa de se promover mais inclusão através de políticas públicas voltadas para essa parcela da sociedade. Ademais, ainda que o Fundo Imagens da Diversidade não seja diretamente voltado exclusivamente para a população negra, ele cumpre o objetivo de tentar promover um audiovisual mais diverso e inclusivo, já que abarca vários grupos discriminados.

O Canadá e o National Film Board - NFB

Criado em 1939, o National Film Board of Canada – NFB (Conselho Nacional de Cinema do Canadá) é uma agência federal ligada ao Departamento de Patrimônio

Canadense. O órgão atua na criação, produção e distribuição de obras audiovisuais. Além disso, desde 1984 passou a funcionar também como um centro nacional de treinamento e pesquisa no setor audiovisual, desenvolvendo tecnologia e trabalhando junto a outras instituições governamentais, educacionais e do setor privado, servindo como centro de aprendizagem para jovens cineastas e outros profissionais da indústria.

Existem três modelos básicos de produção audiovisual adotados pelo NFB. O primeiro é a produção 100% do órgão, no qual um diretor/criador apresenta o projeto à agência e o NFB financia, retendo 100% dos direitos autorais e de distribuição da obra; o segundo é através de coprodução nacional, no qual uma produtora independente canadense apresenta o projeto e o NFB se envolve como coprodutor minoritário; e o terceiro é através de uma coprodução internacional, semelhante ao anterior, porém com uma produtora internacional, uma produtora independente canadense e o NFB como coprodutor minoritário. Trabalhando em parceria com cineastas experientes e também com aqueles que estão iniciando na carreira, produzindo e coproduzindo obras por todo o país, o órgão possui mais de 13.000 projetos desde sua criação, tendo ganhado diversos prêmios, entre eles 12 Oscars ²⁶.

Na página do governo canadense dedicada ao órgão²⁷, encontramos o Planejamento Estratégico do NFB para o período de 2020 a 2023, intitulado “*New ways of storytelling for new ways of seeing*” (Novas formas de contar histórias para novas formas de ver), o qual se baseia em dois pilares estratégicos: (1) Renovação da estrutura de programação e melhoria na experiência da criação e (2) Reinvenção da forma de produção e distribuição. Destacamos para nosso interesse o pilar número 1, que está dividido em três ações principais:

- 1 – Oferecer uma programação coesiva, integrada e responsiva;
- 2 – Oferecer um ambiente criativo dinâmico e inclusivo;
- 3 – Valorizar as diferentes vozes e perspectivas.

As ações 2 e 3 trazem, em seus títulos e em suas descrições, práticas voltadas à inclusão e à diversidade. A ação 2 cita a busca da continuidade da evolução das

²⁶ Mais informações sobre as produções do NFB consultar em <https://production.nfbonf.ca/en/production/>

²⁷ <https://www.canada.ca/en/national-film-board.html>

práticas que tenham o objetivo de promover mais inclusão e criatividade entre os criadores e colaboradores. Já a ação 3 é mais incisiva ao falar da valorização da diversidade, citando o tema como uma das prioridades do NFB:

Através de nossas produções e em todos os níveis da nossa organização, garantiremos a equidade de acesso e representação para indígenas, comunidades linguísticas e racializadas. O NFB desenvolverá um quadro antirracismo com mecanismos para lidar com as barreiras sistêmicas e denunciar a discriminação. O NFB acompanhará de perto e irá envolver e consultar negros, indígenas, e pessoas de cor (BIPOC – Black, Indigenous and People of Color) internamente e comunidades externas de partes interessadas do BIPOC, e respeitar suas experiências vividas. (NFB, 2020, p.9)

O órgão descreve nesse trecho medidas que demonstram sua proatividade na busca pela diversidade. Como prega a filósofa estadunidense Angela Davis, “Não basta ser não racista, é preciso ser antirracista” (SILVA, 2022, p. 178). E é justamente isso que propõe o NFB ao afirmar que irá desenvolver um quadro antirracista, além de reconhecer que há barreiras sistêmicas para minorias no audiovisual. Podemos “traduzir” este último termo, barreiras sistêmicas, como racismo estrutural, ou seja, um elemento que já faz parte da organização econômica e política da sociedade, sendo o racismo, portanto, sempre estrutural. (ALMEIDA, 2019, p.20).

As instituições são parte de uma sociedade. Numa sociedade racista, as instituições que não adotam práticas antirracistas tendem a reproduzir, em sua organização e em suas ações para sociedade, práticas racistas. Portanto, “se há instituições cujos padrões de funcionamento redundam em regras que privilegiam determinados grupos raciais, é porque o racismo é parte da ordem social. Não é algo criado pela instituição, mas é por ela reproduzido.” (Ibid., p.47).

Isso é facilmente observável no caso brasileiro. Os recursos públicos que financiam a maior parte do cinema nacional vão, em sua esmagadora maioria, para o mesmo grupo racial de cineastas, pessoas brancas, seja no fomento indireto – no qual as empresas privadas decidem em qual projeto aportar recursos dos seus impostos - , seja no fomento direto – no qual o poder de decisão está nas mãos do próprio governo. Logo, a exclusão está tanto nos órgãos públicos, quanto nas empresas privadas, ambos reproduzindo as bases racistas e estruturais da sociedade.

De acordo com Almeida, é comum acontecer a reprodução sistêmica do racismo em governos e empresas que não possuem mecanismos institucionais para

o combate à discriminação e, quando não se faz nada para modificar esta situação, todo órgão ou empresa se torna um vetor de reprodução de privilégios. Para o autor,

é dever de toda instituição que realmente se preocupe com o combate ao racismo adotar práticas que visem:

a) promover a igualdade e a diversidade em suas relações internas e com o público externo – por exemplo, na publicidade;

b) remover obstáculos para ascensão de minorias em posições de direção e de prestígio na instituição;

c) manter espaços permanentes para debates e eventual revisão das práticas institucionais;

d) promover o acolhimento e possível composição de conflitos raciais e de gênero. (Ibid., p.48-49)

Nota-se que a proposta do NFB vai ao encontro do que nos traz Almeida, quando o órgão se propõe também a acompanhar de perto e a envolver a comunidade de pessoas negras, indígenas e pessoas de cor nos seus processos internos e externos. A falta de escuta, falta de respeito às suas demandas e a falta de envolvimento nas decisões fazem parte das principais reclamações dos cineastas negros do Brasil em relação às instituições responsáveis pela promoção do cinema nacional. As instituições representativas desses grupos não são chamadas para debater as políticas públicas para o cinema e são, conseqüentemente, alijadas do processo de construção dessas políticas. Destacamos, no capítulo 1, um momento de exceção a essa prática, quando, durante a existência da Comissão de Gênero, Raça e Diversidade, a APAN – Associação de Profissionais do Audiovisual Negro – foi chamada à Ancine para participar das discussões sobre implantação de políticas para a diversidade, através de sua representante à época, a cineasta Viviane Ferreira.

Outro ponto de destaque na ação 3 é a promessa de garantia de equidade de acesso e representação. Essa é uma das grandes demandas em relação aos recursos para financiamento do audiovisual brasileiro por parte de cineastas negros. Resgatamos aqui o conceito de equidade, que diz respeito à “adaptação da norma geral a situações específicas, pois a aplicação de uma norma genérica quando empregada literalmente, sem se levar em conta as especificidades de diferentes situações, poderia produzir injustiça” (BARROS e SOUZA, 2016, p.12). Os editais publicados pela Ancine para fomento direto não possuem adaptação ou indutores para diversidade. Os indutores, mecanismo que também chegou a ser discutido na Agência

durante o período de atuação da Comissão, seriam instrumentos que incentivarão a participação de profissionais negros no cinema, ao promover pontuação extra para projetos que tivessem diversidade no seu escopo. Tampouco há algum mecanismo na captação de recursos indireto, através das leis de incentivo, que ofereçam um incentivo maior para empresas que apóiem recursos em projetos comandados por pessoas negras. Logo, as regras gerais da forma que são praticadas continuam beneficiando os grupos que já dominam o mercado. As normas são iguais para todos, portanto, num mercado desigual, não promovem equidade.

Tendo esse contexto em consideração, em fevereiro de 2021, o NFB lança seu Plano de Ação intitulado Diversidade, Equidade e Inclusão (*Diversity, Equity and Inclusion*), o qual mostra os objetivos e compromissos firmados pela instituição para contribuir com a eliminação de “décadas de injustiça que surgiram não apenas na sociedade canadense como um todo, mas também dentro da instituição” (NFB, 2021). Esse Plano vem se juntar a outros dois que já haviam sido publicados anteriormente pela organização visando a sanar problemas referentes a pouca participação de outros grupos no cinema canadense. São eles o plano Paridade no NFB (Parity at the NFB)²⁸, lançado em 2016, e o Plano de Ação para Indígenas (Indigenous Action Plan)²⁹, lançado em 2017.

Os objetivos dos Plano Diversidade, Equidade e Inclusão são:

- Eliminar o racismo sistêmico e o preconceito inconsciente;
- Refletir a população canadense;
- Priorizar a diversidade, a equidade e a inclusão;
- Liderar pelo exemplo;
- Garantir uma mudança duradoura.

Falaremos a seguir sobre cada objetivo:

Eliminar o racismo sistêmico e o preconceito inconsciente

²⁸ Para saber mais sobre este Plano, consultar em <https://www.canada.ca/fr/office-national-film/organisation/a-propos/mandat-valeurs/parite/parite-2016-2021.html>

²⁹ Para saber mais sobre este Plano, consultar em <https://www.canada.ca/en/national-film-board/corporate/publications/plans-reports/indigenous-action-plan.html>

O objetivo aqui é eliminar. A palavra é direta e significa extinguir e não apenas reduzir, amenizar ou algo do tipo. Além disso, esse objetivo mostra que existe um racismo sistêmico. Ou seja, não é algo pontual e sim um sistema, uma estrutura que perpetua o racismo no país. Ter esta visão de que o racismo é sistêmico/estrutural é fundamental para se compreender as raízes do problema. Complementando, há também que se trabalhar no preconceito inconsciente, ou seja, naquelas ações que não são, a princípio, feitas de uma forma ativa com o objetivo de discriminar, mas que, ainda assim, causam prejuízos na busca de equidade racial.

Refletir a população canadense

O Canadá é um país multicultural. Segundo dados de 2021 do site *World Population Review* ³⁰, sua população é de 38.230.230 habitantes. A maioria das pessoas é de origem europeia, entre eles ingleses, franceses, irlandeses e alemães. Há também uma parte pequena de origem asiática. Semelhante ao Brasil, o processo de colonização do Canadá implicou na escravização dos povos originários indígenas e na destruição de suas terras, sua cultura, religião, línguas e séculos de exclusão social. Hoje, a população aborígine representa 4% dos habitantes do país. Já a população negra responde por 3,5% do total (CANADENSES, 2020).

Este objetivo visa, portanto, a proporcionar um audiovisual que reflita a multirracialidade da população canadense, sobretudo no que diz respeito às minorias alijadas. Há que se ressaltar que aqui estamos falando realmente de minorias, diferente do Brasil, onde a população negra representa cerca de 56% do total, ou seja, é maioria no país.

Priorizar a diversidade, a equidade e a inclusão

Busca-se que as ações nesse sentido sejam priorizadas e não tratadas como algo acessório. Procura-se tratar a diversidade, equidade e inclusão como um fator de suma importância nas ações do órgão. Portanto, em todas as atividades propostas

³⁰ Dados extraídos do site <https://worldpopulationreview.com/countries/canada-population>.

para o audiovisual canadense, todos os gestores devem estar imbuídos de que o tema é uma das prioridades e deve ser tratado como tal.

Liderar pelo exemplo

É preciso que as mudanças sejam de dentro para fora, que os exemplos sirvam de guia para novas atitudes. Mudanças práticas servem como caminho para alcançar os objetivos almejados. Portanto, como órgão maior responsável pelo audiovisual no país, o NFB deve promover mudanças práticas e servir de espelho para o mercado. Esse tipo de projeto passa, conseqüentemente, pela liderança da organização, que deve servir como exemplo para outros colaboradores dentro e fora da instituição.

Garantir uma mudança duradoura

Todas essas ações precisam ser tratadas como políticas de Estado e não fiquem à mercê do governante da vez, como ocorre no Brasil. Atualmente, assistimos à erosão de vários projetos voltados à diversidade na sociedade brasileira, devido às posições contrárias ao tema do atual governo do Presidente Jair Bolsonaro. A mudança precisa ser duradoura e é preciso haver mecanismos que protejam as políticas dos desmontes provocados de acordo com a ideologia de cada governante. Só assim o país conseguirá superar os desafios de ter um audiovisual mais igualitário e inclusivo. Ciente dessas possíveis intempéries, o NFB lista entre seus objetivos ações que perdurem e possa provocar uma mudança não somente pontual, mas duradoura.

Com o intuito de atingir esses objetivos, o NFB traça seus compromissos dividindo-os em quatro tópicos:

- Nossa cultura organizacional;
- Da tela para o público;
- Funcionários do NFB;
- Governança.

Na **cultura organizacional** há a preocupação com o respeito mútuo, dignidade e inclusão. A instituição se compromete em identificar, nomear e combater as práticas racistas que existiram e que ainda existem dentro da organização, criando um mecanismo de denúncia para tais práticas. Além disso, outro ponto interessante é a criação de um cargo de chefia responsável pelas questões referentes à diversidade. Esta pessoa será responsável pela implementação das políticas de diversidade, acompanhamento das metas e objetivos, interagindo diretamente com o departamento de Recursos Humanos na busca do equilíbrio e equidade nas relações entre os funcionários. Outro cargo de chefia a ser implementado é o de Diretor de Relações Indígenas e Engajamento Comunitário, com o objetivo de se aproximar da comunidade indígena, buscando maior representatividade entre os funcionários e nas produções que tenham a participação do NFB.

Destaca-se também a preocupação de que todos os membros das equipes gerenciais estejam imbuídos da cultura de promoção de igualdade e diversidade e que tenham metas precisas para o alcance de tais objetivos.

Por fim, outro ponto importante proposto é a revisão das políticas da instituição no intuito de incluir políticas de diversidade consistente com a estratégia antirracismo do Canadá. Por esse trecho, concluímos que não só esta instituição, mas o próprio país vem discutindo e implementando políticas antirracistas. Seria necessário um estudo mais aprofundado para verificar como se estruturam essas políticas no Canadá, bem como seus resultados.

No Brasil, ainda há a falta de uma política antirracista integrada e consistente. Apesar de vários e importantes nomes que lutaram pelos direitos dos negros e indígenas no passado, a dita “Política de Promoção da Igualdade Racial” só é institucionalizada a partir século XXI. Em 2003, a Lei nº 10.678 cria a Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR). Em 2009, o Decreto nº 6.872 aprova o Plano Nacional de Promoção da Igualdade Racial (PLANAPIR) e, somente em 2015, é criado, através da Medida Provisória 696/2015, o Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos. Em 2016, o então Presidente da República Michel Temer extingue a pasta e a recria no ano seguinte sob o nome de Ministério dos Direito Humanos. No governo seguinte, do Presidente Jair Bolsonaro, o órgão é transformado em Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos. Ao longo desses quase 20 anos de institucionalização, outros

decretos, leis e demais normativos foram criados e muito se tem debatido sobre o assunto.

Nota-se, porém, que entre a criação de normativos e a efetivação de ações práticas, há um vazio imenso a ser preenchido. Poucas são as ações que foram implementadas e trouxeram mudanças efetivas para as comunidades historicamente discriminadas. Entre elas, pode-se destacar as políticas de cotas raciais nos concursos públicos e nas universidades públicas. Esta última permitiu inclusive que, pela primeira vez, estudantes negros se tornassem maioria nas universidades públicas, chegando a 50,3% dos estudantes em 2018, de acordo com dados do IBGE (NEGROS, 2019). Ainda assim, a política de cotas é questionada e até mesmo combatida por certos grupos no país. Parte da elite brasileira vem demonstrando seu descontentamento com as ações afirmativas e vem tentando, de todas as formas, pôr um fim no mecanismo. O azedume vem causando reações na academia, na mídia e, principalmente, na arena jurídica, através da judicialização contra cotas raciais (VAZ, 2022, p.95). Outro fenômeno recorrente são as fraudes na autodeclaração racial tanto nas universidades quanto nos concursos públicos, o que vem servindo de munição para os opositores das cotas clamarem pelo seu fim, em vez de buscarem mecanismos para aperfeiçoamento do sistema, a fim de coibir as burlas.

Já o cenário atual como um todo, no que diz respeito a ações de combate ao racismo, sob a tutela do Presidente Jair Bolsonaro, é bastante desolador. Tem-se, por exemplo, no Ministério responsável pela pasta da Igualdade Racial, Damares Alves, uma mulher branca, como titular para o período de 2019 a 2022. Ou seja, representante do grupo étnico que promoveu a desigualdade e o racismo, e que é aliada a um governo contrário a questões raciais. Outro exemplo ainda mais esdrúxulo é o país ter como diretor da Fundação Palmares, instituição criada com o intuito de “combater o racismo, promover a igualdade, a valorização, difusão e preservação da cultura negra”, Sérgio Camargo, um homem negro que acusa outros negros militantes de se vitimizarem e que é alinhado a um governo que diz que não existe racismo no Brasil.

Obviamente, para ser mais assertivo em relação à efetividade da chamada “Política de Promoção da Igualdade Racial” no Brasil, ter-se-ia que se aprofundar, analisando-se a implementação e o resultado das ações de uma forma geral, o que não é o objetivo principal deste trabalho. No entanto, a partir da observação empírica

do cenário atual do país, notamos que a dita política constitui um emaranhado de instrumentos normativos-teóricos, desarticulados e desestruturados, que carecem de ações práticas que venham de fato a se tornar um política pública efetiva para a promoção da igualdade racial em todo o país.

Portanto, ainda que um órgão federal ou de outra esfera governamental venha a implantar políticas para a promoção da diversidade racial no audiovisual, ele estará desarticulado com uma política maior do país como um todo, em se tratando do cenário brasileiro atual. Há que se haver uma discussão maior sobre o tema no país, para além da questão cultural aqui posta.

Da tela para o público o NFB declara seu compromisso em garantir que vozes de artistas que fazem parte dos grupos sub-representados sejam ouvidas e seus trabalhos sejam vistos, ressaltando-se a importância das posições de comando, como diretores e produtores. Como integrantes desses grupos, são citadas pessoas indígenas, negras, racializadas, pessoas com deficiência física e pessoas LGBTQ2+ (no Canadá, o número 2 quer dizer “dois-espíritos”, uma identidade sexual e de gênero que faz parte da cultura indígena Canadense).

O NFB tem um site ³¹ onde filmes do país podem ser vistos. Há uma sessão no site dedicada a filmes feitos por pessoas indígenas ³², no qual se pode conhecer filmes feitos de 1968 até a atualidade. A pesquisa pode ser feita pelo título do filme, pelo nome do diretor ou pelo assunto. Dentro do assunto “*Indigenous peoples*”, por exemplo, é possível pesquisar até pelas diferentes etnias indígenas que compõem o país.

Há também no site um canal chamado “*Black Communities in Canada*” (Comunidades Negras no Canadá) ³³ no qual há um catálogo de filmes feitos por realizadores negros. O canal está descrito como: “*Explore our collection of films by award-winning Black filmmakers, creators, and allies of the Black community, detailing a rich history to better understand the present*” (Explore nossa coleção de filmes de

³¹ <https://www.nfb.ca/films/>

³² https://www.nfb.ca/indigenous-cinema/?&film_lang=en&sort=year:desc,title&year_min=1939&year_max=2022

³³ <https://www.nfb.ca/channels/black-communities-canada-education/>

cineastas negros premiados, criadores e aliados da comunidade negra, detalhando uma história rica para entender melhor o presente).

Outro canal de destaque é o “*Indigenous Voices and Reconciliation*” (Vozes Indígenas e Reconciliação) ³⁴. Semelhante ao canal dedicado aos negros, este canal traz filmes feitos por realizadores indígenas. O título do canal já deixa explícita a proposta de dar espaço a essas vozes em busca de uma reconciliação. A palavra “reconciliação” já traz embutida a ideia de que algo deu errado no passado, que uma relação foi malsucedida e que se busca consertá-la e reparar os danos. Este é o reconhecimento que falta ao Brasil em relação às populações negras e indígenas de uma forma geral e no audiovisual. O mercado como um todo e o Governo Brasileiro não reconhece a dívida histórica que tem com as populações negras e indígenas e isso se reflete no cinema e no audiovisual. Esses povos são aliados da cinematografia e não há, atualmente, já no início da terceira década do século XXI, qualquer tipo de política pública federal que busque a inclusão deles no cenário cinematográfico brasileiro e nenhum projeto governamental para dar visibilidade aos trabalhos realizados por esses cineastas. Como pode ser visto e mencionado no documento, o NFB se compromete a promover os trabalhos desses grupos focados em temas de justiça social, diversidade e promoção da igualdade, usando para isso diversas mídias, como blogs, sites e redes sociais da organização.

Ainda neste quesito, busca-se também estabelecer uma metodologia clara e transparente de coleta de dados para garantir que o NFB esteja investindo e estabelecendo contratos com pessoas e empresas oriundas dos mais diversos espectros da população. Fundamental para que isso ocorra é o estabelecimento de canais que promovam o diálogo constante com esses grupos, bem como meios de o órgão receber *feedback* sobre suas políticas e ações, quesito que também faz parte da estratégia da Agência. Bem mais que receber o retorno, o NFB se propõe a colaborar com outras organizações que buscam diversidade e equidade na indústria audiovisual canadense como forma de se sensibilizar a tais questões e se abrir para a implementação de melhorias no setor.

No quesito **Funcionários do NFB**, a preocupação é fazer um ambiente de trabalho, entre o pessoal efetivo e os colaboradores, que reflita a diversidade do

³⁴ https://www.onf.ca/chaines/edu_home_indigenous_voices_reconciliation_en/

Canadá, priorizando a contratação de 2 pessoas que façam parte de grupos sub representados a cada 3 contratados do órgão. Neste ponto, em se tratando da realidade do Brasil, não há como estabelecer uma política semelhante, haja vista o fato de que a maioria da força de trabalho dos órgãos públicos é composta por servidores concursados. A política de cotas raciais e de cotas para deficientes físicos nos concursos públicos, adotada pelo governo federal, ajuda a minimizar o problema. No entanto, as cotas para negros e indígenas por exemplo, ainda estão longe de representar a realidade da população. Enquanto os povos negros e indígenas somam 57,3% da população, sendo 56,2% de negros e 1,1% de indígenas, a cota para esses grupos nos concursos públicos corresponde a apenas 20% das vagas e, ainda assim, há vários grupos que contestam essa política, na tentativa de extingui-la

Por outro lado, os órgãos governamentais que lidam com o audiovisual, sobretudo o principal deles, a Ancine, possuem no seu quadro diversos colaboradores não concursados, a exemplo de estagiários, terceirizados e pessoas que ocupam cargo em comissão. Dentre esses, a única ação tomada pela Agência no sentido de promover diversidade em seu quadro foi a adoção de cotas raciais na contratação de estagiários. A partir do ano de 2020, a contratação desses colaboradores passou a ser via processo seletivo simplificado, no qual são reservados 10% das vagas para pessoas com deficiência e 30% para autodeclarados negros e indígenas. A iniciativa já é um primeiro passo, ainda que pequeno. No entanto, para além disso, não há nenhuma política interna para a ocupação de cargos de chefia por pessoas oriundas de grupos sub representados, o que faz com que as decisões do órgão continuem sendo tomadas pelo mesmo grupo que sempre esteve no poder, pessoas brancas e, em sua maioria, do sexo masculino.

Ademais, não só os servidores e colaboradores da própria Ancine deveriam refletir a realidade racial do país, mas também os membros, do Comitê de Investimento do Fundo Setorial do Audiovisual (CI), do Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual (CGFSA) e os membros do Conselho Superior do Cinema (CSC). Essas são instâncias com importantes atribuições dentro da estrutura governamental do audiovisual brasileiro.

Uma ação importante nesta direção foi o estabelecimento de cotas raciais na formação do Comitê de Investimento no ano de 2018. O CI atuava como núcleo auxiliar do CGFSA, e tinha como finalidade precípua a decisão de investimento em

projetos participantes das linhas de ação de produção e distribuição de obras audiovisuais. Foi a primeira vez que os membros do CI foram escolhidos através de edital aberto à participação de todos os servidores. Além disso,

Também pela primeira vez, a composição dos CIs respeita cotas de gênero e raça, já que o Edital determinou que um mínimo de 25% das vagas (titulares e suplentes) fossem ocupadas por servidores negros (pretos ou pardos, conforme classificação do IBGE), indígenas ou outras minorias étnicas; e que um mínimo de 50% de vagas fossem ocupadas por mulheres. [...] Com as novas regras de seleção dos Comitês de Investimento, a ANCINE avança tanto no fortalecimento da transparência e da impessoalidade, que são marcas da nova gestão, quanto na política de inclusão e redução da desigualdade de raça e gênero, à qual vem sendo dada importância crescente pela Diretoria Colegiada.³⁵

Naquele ano, o CI de cinema foi composto por 3 membros, dos quais 1 era uma mulher e outro um homem negro (eu fui este membro)³⁶. Durante esta experiência, as questões sobre diversidade eram levadas em conta nas decisões do Comitê e debatidas entre os membros. No entanto, no ano seguinte, com a chegada ao poder do Governo Bolsonaro, os Comitês e Comissões dos órgãos públicos federais foram extintos, por meio do Decreto nº 9.759, de 11 de abril de 2019, e a nova gestão da Agência não tinha mais como uma de suas prioridades a busca de inclusão e redução da desigualdade de raça e gênero, como outrora divulgado no próprio site da agência. As funções dos Comitês de Investimentos foram incorporadas pela Secretaria Executiva do FSA, a partir de 2020, por meio da Resolução do Comitê Gestor do FSA nº 207/2020.

No que diz respeito à **Governança**, o NFB declara o seu comprometimento com uma estrutura de governança que implique em diversidade, equidade e inclusão. Além disso, pretende estabelecer um plano anual com metas mensuráveis, bem como prover relatórios periódicos a respeito do tema e um relatório anual a respeito dos progressos na área. Tal relatório deve ser auditável e acessível ao público.

³⁵ A referência de onde esta citação foi retirada estava no site da Ancine em <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/novos-comit-s-de-investimento-do-fsa-s-o-criados-por-meio-de-edital-com>, quando foi consultada e anotada no rascunho deste trabalho, no início do ano de 2022. No entanto, o site foi reformulado, assim como de outros órgãos do Governo Federal e a informação foi retirada do portal da Agência, não estando mais disponível para o público externo, indício de como o atual Governo se posiciona contra as questões relacionadas à diversidade.

³⁶ Entrei para o Comitê de Investimento na modalidade de Cinema através de um edital de seleção interna. O período de atuação foi entre agosto de 2018 a maio de 2019.

A realidade da governança e da estrutura política do audiovisual brasileiro está totalmente distante e descomprometida com tais aspectos. A atual (em abril de 2022) Diretoria Colegiada da Ancine é composta por quatro homens brancos. Outra importante instância na estrutura é o Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual, que

possui a finalidade de definir as diretrizes e o plano anual de investimentos, selecionando as áreas prioritárias para a aplicação de recursos do FSA, estabelecer os limites de aporte financeiro aplicável a cada grupo de ações, acompanhar a implementação das linhas de ação e avaliar os resultados alcançados. Também cabe ao Comitê Gestor estabelecer as normas e critérios para a apresentação das propostas de projetos, para os parâmetros de julgamento e para os limites de valor financeiro. (ANCINE, 2022)

Como se pode notar, o CGFSA possui atribuições decisórias de suma importância, como definir as áreas prioritárias para aplicação dos recursos e normas e critérios para o julgamento das propostas recebidas. A partir desta instância, várias medidas já poderiam ser adotadas para a promoção da igualdade no audiovisual, bem como o próprio comitê poderia ser diverso e representativo. No entanto, todos os atuais (em abril de 2022) 9 membros do Comitê são pessoas brancas.

Como instância maior, tem-se o Conselho Superior de Cinema, que tem por função a formulação e implementação de políticas públicas e diretrizes gerais para o desenvolvimento da indústria cinematográfica e audiovisual brasileira. O Conselho é um colegiado composto por oito membros representantes de oito diferentes órgãos do Governo Federal, por cinco representantes da indústria cinematográfica e videofonográfica nacional e mais três representantes da sociedade civil. Os 16 membros titulares são pessoas brancas (em abril de 2022).

O Plano de Diversidade, Equidade e inclusão da Agência Canadense traça comprometer e objetivos bem claros na busca por um audiovisual mais plural e democrático, apesar de recente (o Plano foi publicado em fevereiro de 2021), ele é reflexo de debates que vêm ocorrendo ao longo dos anos em diversas nações e também se baseia em outros planos de diversidade adotados por outros países ao redor do mundo. Importante ressaltar também que sua construção se deu a partir de discussões com funcionários do órgão, colaboradores e artistas. É justamente ouvindo-se todos os envolvidos que se constrói um audiovisual mais inclusivo e um ambiente mercadológico saudável para todos.

O México e o Instituto Mexicano de Cinematografía - IMCINE

O Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) é o órgão público responsável pela promoção do cinema e do audiovisual mexicano. Criado no ano de 1983, a instituição apoia a produção de filmes de curta e longa-metragem desde as primeiras etapas da criação, como escritura do roteiro e desenvolvimento, até projetos em fase de pós-produção. Há também diversos programas e atividades voltadas para outros elos da cadeia cinematográfica, como distribuição e exibição. O Imcine também divulga estatísticas, análises e estudos sobre o cinema nacional. Na promoção do cinema mexicano, o órgão participa de vários eventos e põe à disposição ferramentas e espaço de exibição para as obras do país, bem como disponibiliza equipe para acompanhar e assessorar realizadores que buscam promover o cinema mexicano em diversos espaços. Além disso, a instituição possui uma plataforma de *streaming* chamada “Filminlatino”³⁷, que possui o maior catálogo de filmes mexicanos no país.

Em seu Programa Institucional o Imcine afirma o compromisso de promover “uma cultura inclusiva e a redistribuição da riqueza cultural para gerar indústrias criativas e patrimônio cultural em todo o país e promover o bem-estar e a expressão criativa das diversas comunidades por meio de suas políticas e programas” (IMCINE, 2019). Neste compromisso, já se pode notar alguns pontos de destaque: há a preocupação com a promoção de uma cultura “inclusiva”, ou seja, que abarque as diferentes expressões e representatividades, o que é o oposto de uma cultura discriminatória ou mesmo negligente com as minorias. Outro ponto é a expressão “redistribuição da riqueza cultural”, o que mostra um reconhecimento de uma concentração dessa riqueza e a necessidade de se ter uma maior igualdade, uma redistribuição. Complementando a visão, fala-se em “promover a expressão criativa das diversas comunidades”, o que traz também a ideia de inclusão e de inserção dos diversos grupos sociais no audiovisual do país.

Em seu planejamento para o quinquênio 2020-2024, o Imcine define três objetivos prioritários:

- 1- Incentivar a criação cinematográfica e audiovisual em todas as regiões do país através do acesso a instrumentos de apoio à produção, de forma inclusiva e equitativa.

³⁷ <https://www.filminlatino.mx/>

2- Garantir o direito do público de todo o território nacional ao acesso ao cinema e ao audiovisual mexicano, por meio de esquemas inclusivos de difusão e exibição e a promoção da diversidade cultural mexicana no exterior.

3- Fortalecer o desenvolvimento cinematográfico e audiovisual nas regiões e comunidades do país, com atenção especial aos povos indígenas e afro-mexicanos, novas gerações de cineastas, projetos para crianças e comunidades vulneráveis. (Ibd.,2020)

Os três objetivos prioritários estão permeados de expressões que apontam a direção para a qual o órgão está encaminhando suas políticas públicas. O primeiro objetivo fala sobre inclusão, diversidade regional e equidade. Mais uma vez o termo “equidade” é empregado por um órgão fazendo referência ao reconhecimento das desvantagens de determinados grupos e da necessidade de tratá-los de forma diferenciada a fim de prover-lhes recursos para que possam atingir a igualdade e disputar os recursos de forma equilibrada com outros grupos que não possuem tais desvantagens.

O segundo objetivo também fala da diversidade regional e da garantia de que todo território possa ter acesso ao cinema, sendo necessário para isso desenvolver ações inclusivas de difusão e exibição nos locais que têm menos acesso ao cinema. Assim como ocorre em diversos países, a produção e exibição cinematográfica no México está concentrada nos grandes centros urbanos, sobretudo na capital, Cidade do México.

O terceiro objetivo prioritário também aborda a preocupação com a descentralização do audiovisual no país, levando-a para diversas regiões e comunidades, abrangendo projetos voltados para crianças e novos cineastas. Vemos, portanto, uma preocupação com as gerações futuras e não só com aqueles que já estão estabelecidos no mercado. No entanto, o destaque maior aqui, e que interessa a este trabalho, é a explicitação da “atenção especial” aos povos indígenas e afro-mexicanos. Aqui temos um exemplo de objetivo que busca a equidade, ou seja, desenvolver ações especiais para grupos que vêm sendo historicamente excluídos do usufruto e da produção cultural do país. Voltar-se para esses grupos não é conceder privilégios e sim uma tentativa de reparar toda a exclusão que sofreram, buscando a promoção de equilíbrio de oportunidades para todos.

O México, assim como o Brasil, organiza o apoio financeiro à indústria cinematográfica através de, principalmente, dois tipos de fomento: o fomento direto e

o fomento indireto. O Estímulo Fiscal a Projetos de Investimento na Produção e Distribuição Cinematográfica Nacional (EFICINE 189) é o fomento indireto mexicano. É um estímulo fiscal para os contribuintes que apoiem a indústria cinematográfica baseado no Artigo 189 da Lei de Imposto de Renda do País ³⁸. Já o Programa de Fomento ao Cinema Mexicano (FOCINE) ³⁹, é a parte de fomento direto da indústria cinematográfica do país, equivalente ao Fundo Setorial do Audiovisual Brasileiro, o FSA. Aqui, o governo define as linhas de ação e tem maior influência nos rumos do cinema nacional. Com isso, está nas mãos e depende da vontade do governo corrigir distorções históricas através de programas que visem promover equidade no mercado. O FOCINE deixa explícitas essas intenções ao declarar que

está comprometido com o cinema de qualidade, diverso, plural, inclusivo, com igualdade de gênero e responsável com o meio ambiente. Dá atenção especial aos cineastas indígenas e afro-mexicanos, às novas gerações de criadores audiovisuais de todo o país, aos projetos de estímulo para crianças e jovens e às comunidades em situação de vulnerabilidade. (Ibid., 2022).

A estrutura organizacional do IMCINE está dividida em diretorias responsáveis por cada área, o que equivaleria às Gerências e Superintendências da Ancine. Dentre elas, existe a Diretoria de Vinculação Regional e Comunitária, voltada para a promoção do audiovisual em todas as regiões e comunidades do país. Esta diretoria empenha-se em um trabalho efetivo nas comunidades, buscando diálogo com elas, entender suas necessidades e desenvolver ações efetivas para a descentralização e desenvolvimento de polos regionais de cinema. Há também projetos específicos para apoio e inclusão das comunidades indígenas e afrodescendentes no mercado audiovisual. Entre estes programas estão o Estímulo à Criação Audiovisual no México e América Central para Comunidades Indígenas e Afrodescendentes (ECAMC) e o Centro de Apoio à Pós-produção (CAPP).

Criado em 2019, o ECAMC ⁴⁰ é um programa de formação que, ao final, fornece um estímulo financeiro para produção e pós-produção e orientação durante o período de um ano. O programa abre convocatórias anuais nas quais os projetos são inscritos e selecionados com base nos critérios de qualidade cinematográfica da proposta,

³⁸ Para mais detalhes sobre o funcionamento deste mecanismo, consultar em <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Convocatoria?uid=6ecbb550-f3f1-4905-8367-2ad06832f8a8>

³⁹ Para mais detalhes sobre o funcionamento deste mecanismo, consultar em <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Contenido?uid=90e927dc-5e67-47c3-af13-10ae6aea4f53>

⁴⁰ Para mais informações sobre o programa, consultar em <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Convocatoria?uid=b7cec66c-a5a2-4728-b66c-9509373b497b>

diversidade cultural e linguística, novos olhares dos povos indígenas e afrodescendentes e viabilidade dos projetos. Durante cerca de 120 horas, trabalha-se nos projetos para que eles tenham propostas cinematográficas sólidas e estejam aptos a participarem de diversos outros programas de fomento, como o FOCINE, EFICINE e o Programa IBERMEDIA, entre outros. Entre 2019 e 2021, 45 projetos foram apoiados pelo programa com estímulos financeiros. Para o ano de 2022, a expectativa é que cerca de 20 projetos liderados por indígenas e afrodescendentes sejam apoiados.

Tendo início também em 2019, o CAPP está localizado no estado de Chiapas, no sul do México, justamente com o intuito de levar um polo de criação para fora das regiões centrais do país. O Centro tem como prioridade o atendimento de projetos liderados por indígenas ou afrodescendentes, um espaço onde os realizadores audiovisuais encontram ferramentas para suas criações. O espaço físico ainda se encontra em construção e consolidação devido ao advento da pandemia da Covid-19. No entanto, diversas oficinas estão sendo oferecidas de forma online e gratuita para todos os interessados. No site ⁴¹ do programa há um calendário com todas as oficinas que serão ofertadas ao longo do ano, bem como a forma de inscrição. Alguns exemplos são: Fotografia, Direito autoral, Som direto, Edição, Cor e Efeitos visuais.

Considerações adicionais

As políticas desses quatro países, brevemente aqui analisadas, servem para ilustrar exemplos de políticas públicas para a promoção da diversidade no audiovisual que podem ser implementados no Brasil. São diversas as linhas de ações que podem ser seguidas a fim de promover equidade no setor. Já existe no país um arcabouço legal que permitiria a implantação de tais políticas, bem como diversos exemplos internacionais nos quais os órgãos brasileiros poderiam se espelhar. Seria possível desenvolver parcerias com tais órgãos internacionais para se aprofundar nessas políticas, aprender sobre o funcionamento e coletar os resultados. Servidores da Ancine, por exemplo, poderiam participar de missões a tais órgãos e estudar de perto

⁴¹ <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Contenido?uid=ee193ffd-092b-46f1-b552-76499d28e69d>

os mecanismos, a fim de observar os acertos e erros e, posteriormente, trazer as experiências para o Brasil.

Como foi possível observar, o problema da falta de diversidade no audiovisual, não é uma exclusividade do Brasil. Vários países estão, na atualidade, debatendo o assunto e tomando medidas efetivas para reduzir o problema. Enquanto isso, o Brasil caminha, a passos largos, na direção contrária do resto do mundo, acabando com as poucas iniciativas que em algum momento existiram e promovendo o silenciamento sobre o tema. O que torna ainda mais grave a situação brasileira é o fato de que se trata de um país de maioria negra, ao contrário dos quatro aqui analisados, os quais possuem pessoas negras como minorias em sua população.

Obviamente, cada país possui uma realidade social, política e econômica diferente, enfrentando desafios distintos e níveis diferentes de problemas. Portanto, a sugestão aqui não é copiar exatamente possíveis soluções de determinado país e implantar no Brasil, mas sim estudá-las e adaptá-las à nossa realidade. No entanto, apesar de cada realidade ser diferente, o que todos esses países demonstraram foi a preocupação com a falta de diversidade em suas cinematografias, o que fez com que fossem implantadas medidas efetivas a fim de lidar com o problema. Essas experiências mostram que é possível a implementação de ações reparadoras, mas que é necessário vontade política para se promover uma real equidade na indústria cinematográfica de um país.

CAPÍTULO III

Com a palavra as realizadoras e os realizadores negros

Apesar de todas as adversidades, nos últimos anos, sobretudo a partir da segunda década do século XXI, temos vistos alguns cineastas negros que conseguiram lançar seus filmes de longa-metragem nas salas de cinema comerciais. A quantidade desses cineastas ainda é extremamente baixa e não chega a duas dezenas. Com o intuito de ouvir e entender algumas questões como “Quem são esses cineastas?”, “Como conseguiram recursos?”, “Em que circunstâncias se deram essas realizações?”, entre outras, foram realizadas entrevistas com os principais diretores que tiveram pelo menos um filme de longa-metragem lançado nos cinemas a partir dos anos 2000.

Ouvir estes cineastas é de suma importância, pois, seus depoimentos irão permitir um melhor entendimento de como vem acontecendo a produção e o lançamento comercial desses filmes. Com isso, é possível saber seus anseios, dificuldades, suas sugestões para mais diversidade no audiovisual e perspectivas para os próximos anos. Não há como se fazer políticas públicas efetivas para determinado grupo sem, no mínimo, estabelecer um diálogo com os interessados. Portanto, abrimos aqui este espaço para registro e compreensão do cenário do cinema negro comercial a partir das vozes de quem o faz.

Este levantamento mapeou catorze cineastas. Dentre eles, oito fizeram apenas direção solo, quatro dirigiram seus filmes conjuntamente, e dois tiveram a experiência tanto de direção solo, quanto de direção conjunta. A lista inicial dos cineastas a serem pesquisados surgiu do conhecimento prévio de quem são esses realizadores e realizadoras e do acompanhamento de mercado ao longo dos anos trabalhados na Agência Nacional do Cinema. A partir dela, a cada entrevistado, eu submetia a lista para que os próprios cineastas pudessem validar e contribuir com mais algum nome que eventualmente estivesse faltando. Houve diversas tentativas de entrevistas com todos que figuram na lista, mas, devido à dificuldade de espaço na agenda dos diretores ou falta de resposta às tentativas de contato, os seguintes realizadores(as) não foram entrevistados(as): André Novais, Camila Pitanga, Déo Cardoso, Jeferson De, Luis Carlos Nascimento e Viviane Ferreira.

Segue a lista dos diretores e dos filmes de longa-metragem lançados no circuito comercial:

DIREÇÃO SOLO

- ❖ André Novais Oliveira
 - *Ela volta na quinta* (2016)
 - *Temporada* (2019)

- ❖ Camila de Moraes
 - *O caso do homem errado* (2018)

- ❖ Déo Cardoso
 - *Cabeça de Nêgo* (2021)

- ❖ Emilio Domingos
 - *A batalha do passinho* (2013)
 - *Deixa na régua* (2017)

- ❖ Gabriel Martins
 - *Marte um* (2022)

- Jeferson De
 - *Broder* (2011)
 - *O Amuleto* (2015)
 - *M8 – Quando a morte socorre a vida* (2020)
 - *Doutor Gama* (2021)

- ❖ Joelzito Araújo
 - *Filhas do vento* (2005)
 - *Cinderelas, lobos e um príncipe encantado* (2009)
 - *Raça* (2013)
 - *Meu amigo Fela* (2019)
 - *O pai da Rita* (2022)

- ❖ Lázaro Ramos
 - *Medida provisória* (2022)

- ❖ Luis Carlos Nascimento

- *Luto como mãe* (2010)

❖ Viviane Ferreira

- *Um dia com Jerusa* (2021)

DIREÇÃO CONJUNTA

❖ Camila Pitanga (e Beto Brant)

- *Pitanga* (2017)

❖ Emilio Domingos (e Cavi Borges)

- *L.A.P.A.* (2008)

❖ Gabriel Martins

- *O nó do diabo* (2018) – (e Ian Abé, Jhésus Tribuzi, Ramon Porto Mota)
- *No coração do mundo* (2019) – (e Murilo Martins)

❖ Glenda Nicácio (e Ary Rosa)

- *Café com canela* (2018)
- *Na rédea curta* (2022)

❖ Luciano Vidigal (e Cavi Borges)

- *Cidade de Deus, 10 anos depois* (2015)

❖ Raphael Barbosa (e Werner Salles)

- *Cavalo* (2021)

Todas as entrevistas foram realizadas de forma remota, salvo a com Luciano Vidigal, que foi feita presencialmente. Ao todo foram catorze perguntas. Nem todas as perguntas foram feitas a todos os cineastas, pois algumas não se aplicavam à sua produção ou não eram mais necessárias de acordo com as respostas das perguntas anteriores, evitando assim redundância nos relatos. Infelizmente, não foi possível concluir a entrevista com o diretor Lázaro Ramos, pois esta foi concedida enquanto ele estava em trânsito, indo de uma cidade para outra. A entrevista teve que ser interrompida após as primeiras perguntas e não houve mais disponibilidade do cineasta para a conclusão. Mesmo assim, optamos por colocar aqui até onde ele conseguiu responder.

1 – Por que você decidiu fazer cinema?

2 – Como se deu sua formação em cinema? Fez faculdade ou foi aprendendo na prática?

Camila de Moraes⁴² (ano de nascimento: 1988) vem de uma família de artistas ligada ao movimento negro do Rio Grande do Sul; sua mãe é atriz e seu pai é jornalista, escritor e roteirista. Portanto, sempre teve contato com a arte, com o cinema e com questões raciais. Camila cursou a faculdade de jornalismo, na qual teve disciplinas sobre documentários e sobre curta-metragem. Seu acesso à Universidade se deu através da política de cotas, mediante uma parceria do CECUNE – Centro Ecumênico de Cultura Negra⁴³ e o Centro Universitário Metodista – IPA, em Porto Alegre. A cineasta considera que seus primeiros trabalhos com audiovisual vêm de 2008, na época da faculdade. Como estudante, coescreveu e produziu o documentário *Mãe de Gay* (2008), que passou pelo Festival Universitário de Gramado em 2008. Também nesta época, iniciou sua pesquisa sobre *O Caso do Homem Errado*, filme que trata do assassinato do operário negro Júlio César em 1987, ao ser

⁴² Entrevista realizada em 13/05/2022.

⁴³ O Centro Ecumênico de Cultura Negra – CECUNE é uma organização não governamental criada em 20 de março de 1987, com sede em Porto Alegre/RS, sem vínculos político-partidários, administrativos ou religiosos, que tem como missão contribuir para a reconstrução da cidadania da população negra através de ações que favoreçam a inserção social dessa população. Disponível em <https://cecuners.wordpress.com/about/>. Acesso em 30/11/2022.

confundido pela polícia militar com um assaltante, e que viria, no futuro, a se tornar seu primeiro longa-metragem lançado no circuito comercial, no ano de 2017. Após formada, trabalhou na assessoria de ONGs, e, sempre que possível, produzia algum material audiovisual. Em 2018, a cineasta passa a se dedicar exclusivamente à carreira no cinema e audiovisual.

Emilio Domingos⁴⁴ (ano de nascimento: 1972) não é formado em cinema. Ele é antropólogo e cientista; no entanto, sempre gostou de cinema desde criança. Porém, fazer cinema era um sonho distante quando ele pensava no assunto durante sua infância e adolescência. Era um frequentador assíduo das mostras e festivais, onde tinha acesso a filmes que pouco se via nas locadoras e nos cinemas comerciais. Começou a trabalhar com cinema como pesquisador. Em 1993, quando estava fazendo sua graduação em Ciências Sociais com ênfase em Antropologia Visual, Cultura Urbana e Juventude, no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS/UFRJ), ele teve acesso à Primeira Mostra Internacional de Filme Etnográfico, uma mostra que aliava antropologia com cinema documental. Ao ver que muitos dos realizadores ali não eram necessariamente cineastas de carreira e sim antropólogos que estavam filmando seus trabalhos, o cineasta começou a refletir sobre como compartilhar as interessantes pesquisas realizadas pelos antropólogos. Logo, enxergou o cinema como uma importante ferramenta para tal propósito. Isso aumentou a paixão de Emílio pela sétima arte e o motivou na continuação da faculdade. Nos anos 2000, num curso livre de cinema e antropologia da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, o cineasta começou a se envolver mais com cinema, virando pesquisador associado e, paralelamente a isso, começa sua carreira como pesquisador em documentários. Em 2008, Emílio lança seu primeiro longa-metragem, o filme *L.A.P.A.*

Gabriel Martins⁴⁵ (ano de nascimento: 1987) sempre sonhou em trabalhar com cinema. O diretor recorda que, por volta dos 8 anos de idade, ele já fazia desenhos se imaginando em um *set* de filmagem, projetando seu futuro. O sonho de criança era estimulado pelos seus pais, que o levavam para mostras e festivais de cinema. A curiosidade do garoto com o mundo do audiovisual só crescia e ele não se via

⁴⁴ Entrevista realizada em 06/04/2022.

⁴⁵ Entrevista realizada em 21/03/2022.

trabalhando em nenhuma outra profissão que não fosse essa. Gabriel destaca que, para sua geração, as possibilidades de tentar seguir este sonho, mesmo com todas as adversidades, ainda eram melhores do que para as gerações passadas, devido à digitalização do mercado e a possibilidade de um maior acesso a máquinas e equipamentos. Ele começou fazendo pequenos vídeos, pedindo câmeras emprestadas, filmando amigos e entendendo sobre o fazer cinematográfico. Entrou num curso técnico em Belo Horizonte, onde conheceu seu futuro parceiro de profissão, o também cineasta André Novais Oliveira e, posteriormente, entrou para a graduação em cinema no Centro Universitário UNA, ficando em primeiro lugar no vestibular, sendo contemplado com uma bolsa integral para o curso devido à sua colocação na seleção.

Glenda Nicácio⁴⁶ (ano de nascimento: 1992) conta que não tem uma história “muito boa” sobre como começou a fazer cinema, semelhante àqueles que sempre sonharam desde criança ou que “ganharam uma câmera e se apaixonaram pela sétima arte”. Cinema era algo para o qual ela não se sentia uma predestinada, em suas palavras, até porque ela o considera bastante elitista. Sua aproximação maior era com o teatro, tendo frequentado teatros de rua, nas praças de sua cidade natal, Poços de Caldas, em Minas Gerais, e tendo feito cursos livres durante a adolescência. Ao concluir o ensino médio, Glenda se inscreveu no SISU – Sistema de Seleção Unificada⁴⁷ – e colocou como opções de cursos Teatro, que era o que tinha vontade de estudar, e Cinema, porque tinha gostado da grade de matérias, com disciplinas como Direção de Arte, Fotografia e Direção de Atores, nas quais ela tinha interesse. Ao verificar o resultado, a estudante ficou surpresa por ter conseguido uma vaga na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB. Não foi para o curso de teatro, mas conseguiu para o curso de cinema. Seus planos eram sair do ensino médio, estudar em um cursinho pré-vestibular e depois tentar entrar numa universidade

⁴⁶ Entrevista realizada em 29/06/2022.

⁴⁷ O Sistema de Seleção Unificada (Sisu) reúne em um sistema eletrônico gerido pelo MEC as vagas ofertadas por instituições públicas de ensino superior de todo o Brasil, sendo a grande maioria delas ofertada por instituições federais (universidades e institutos). O sistema executa a seleção dos estudantes com base na nota do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem). Até o limite da oferta das vagas, por curso e modalidade de concorrência, de acordo com as escolhas dos candidatos inscritos, eles são selecionados por ordem de maior classificação, em cada uma das duas edições anuais do Sisu. Para mais informações acessar: <https://accessunico.mec.gov.br/sisu>. Acesso em 22/10/2022.

pública após alguns anos de preparação. O SISU, para ela naquele momento, era apenas um teste. No entanto, com a notícia positiva, ela resolveu aproveitar a oportunidade e cursar a faculdade de cinema e acabou gostando bastante do curso. A diretora foi a primeira pessoa de sua família a acessar a faculdade e conseguiu uma vaga graças à política de cotas para pessoas negras nas universidades.

Joel Zito Araújo⁴⁸ (ano de nascimento: 1954) conta que desde a adolescência é um apaixonado por cinema, chegando a ver um filme por dia nessa época. Naquele tempo durante a década de 1960, em sua cidade natal, Nanuque, no interior de Minas Gerais, diversos filmes de arte circulavam pelas três salas de cinema que lá existiam. Filmes de cineastas como Federico Fellini, Michelangelo Antonioni e os dos cinemanovistas brasileiros eram frequentes naquelas salas. Apesar da cinefilia, ser cineasta naquele momento era algo totalmente distante da sua realidade. Ao se mudar para Belo Horizonte e entrar na faculdade de psicologia, que cursou na Fundação Mineira de Educação e Cultura (Fumec), Joel fundou o cineclube da faculdade e depois participou de um movimento que criou o circuito cineclubista dos bairros operários da cidade. Neste movimento, o jovem percebeu a possibilidade de ele próprio fazer cinema e começou seus primeiros experimentos com câmeras super 8. Após a conclusão do curso de psicologia, Joel fez o mestrado em Sociologia da Educação na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em Belo Horizonte. Nesse período, na década de 1970, começou a cursar também disciplinas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), vislumbrando a possibilidade de trocar de cursos e migrar de vez para o cinema. Nesse mesmo contexto, Joel começou a trabalhar como assessor no Sindicato de Telecomunicações de Belo Horizonte. No sindicato é montado um departamento de vídeo e uma TV sindical, criada por Joel Zito em parceria com outro membro do sindicato. A partir de então, o cineasta começa suas atividades profissionais no audiovisual, assinando roteiros e produzindo séries sobre movimentos sindicais durante a década de 1980. Em 1984, Joel se muda para São Paulo e se integra à Associação Brasileira de Vídeo Popular – ABVP, fazendo parte da diretoria durante alguns anos. Na USP, ele cursa o doutorado em Ciências da Comunicação, concluído em 1999. Continuando seus estudos, Joel conclui, em 2002, o pós-doutorado em Comunicação e Antropologia na Universidade do Texas, em Austin, nos Estados Unidos. Apesar de sua sólida

⁴⁸ Entrevista realizada em 27/06/2022.

formação, o cineasta não fez um curso acadêmico em cinema, mas participou de diversos cursos livres e workshops e foi aprendendo na prática a fazer cinema.

Luciano Vidigal⁴⁹ (ano de nascimento: 1978) traz em seu nome suas origens. O cineasta nasceu e cresceu na comunidade do Vidigal, na Zona Sul do Rio de Janeiro. Sua trajetória artística começou aos 10 anos, quando entrou para o Grupo de Teatro Nós do Morro⁵⁰. Alguns anos depois, o Grupo recebeu a visita de Rosane Svartman e de Vinícius Reis, dois profissionais do cinema, que se interessaram por um dos projetos da escola e resolveram fazer um documentário a respeito. Os jovens começaram então a ter aulas de história do cinema, roteiro, fotografia, direção, entre outras e este foi o primeiro contato do futuro cineasta com o mundo do cinema. A partir de então, foi fundado o núcleo de cinema do Nós do Morro e Luciano fez parte da primeira turma.

O cineasta conta que, na época, tinha um irmão que estava no tráfico, que aquilo era uma dor dentro da família e que eles queriam fazer poesia sobre essa dor. No curso, ele foi estimulado a escrever um roteiro sobre a história do irmão, o que resultou no seu primeiro curta chamado *Neguinho e Kika* (2005), o qual teve investimento de Cavi Borges, conhecido produtor e agitador cultural da cena carioca. Além de Cavi, outros artistas frequentavam a comunidade, atentos à cena cultural que acontecia ali. Um deles era o cineasta Cacá Diegues, que assistiu à primeira exibição do curta e escreveu um artigo no jornal *O Globo* a respeito. A partir daí, Luciano Vidigal não mais deixou de fazer arte, tendo participado de diversas novelas e peças teatrais como ator e trabalhado como realizador cinematográfico. Uma dessas obras cinematográficas, o longa-metragem *5x favela – Agora por nós mesmo* (2010), filme que é dividido em 5 episódios e inspirado na obra do cinema novo *Cinco vezes favela* (1962), tem uma de suas histórias dirigida por Luciano. O filme de 2010 é produzido pelo próprio Cacá Diegues, que foi o diretor de um dos episódios do original de 1962.

Lázaro Ramos⁵¹ (ano de nascimento: 1978) possui uma longa carreira como ator de teatro, cinema e TV, diretor teatral e apresentador. Sua estreia como diretor

⁴⁹ Entrevista realizada em 10/10/2021.

⁵⁰ Nós do Morro é uma organização sem fins lucrativos, fundada com o intuito de oferecer formação técnica e artística a jovens da comunidade do Morro do Vidigal, Rio de Janeiro.

⁵¹ Entrevista realizada em 04/07/2022.

de cinema se deu por uma conjuntura de fatores específicos para realizar o filme *Medida Provisória* (2022). O longa deriva da peça de teatro *Namíbia, não!* (2011), escrita pelo baiano Aldri Anunciação e dirigida pelo próprio Lázaro. O artista viu o potencial do enredo para os cinemas e foi amadurecendo a ideia no decorrer dos anos, mas sem a pretensão de ele mesmo dirigir o filme. Lázaro buscou alguns cineastas experientes no mercado para dirigir a obra, mas teve dificuldade devido à própria complexidade de tocar um projeto como o *Medida Provisória*, que não chega a se encaixar no perfil de um “*blockbuster*”, mas também não se restringe ao circuito alternativo de festivais, além da dificuldade de disponibilidade dos cineastas, que, naquele momento, já tinham outros projetos em curso. Lázaro, que também assina o roteiro do longa, ao lado de Aldri Anunciação, Elisio Lopes, Elisio Lopes Jr e Lusa Silvestre, foi preparando a direção do filme para, em algum momento, entregá-la para algum diretor de cinema. Ao perceber a dificuldade em encontrar um parceiro, ele então decidiu assumir a direção do filme. Para tanto, o diretor mergulhou numa pesquisa pessoal sobre produção e mercado e investiu em aulas sobre a parte técnica da direção cinematográfica. Temos aqui um caso diferente dos outros realizadores entrevistados, alguém que encarou o desafio de dirigir diretamente um longa-metragem, sem passar pelo processo mais comum nas carreiras dos cineastas, que é estudar, começar a realizar filmes de curta-metragem até se preparar para um longa. No entanto, a experiência como diretor de teatro e a longa carreira como ator no audiovisual colaboraram para o sucesso da empreitada.

Rafhael Barbosa⁵² (ano de nascimento: 1985) conta que, desde criança, nutre uma paixão pelo cinema. No começo da adolescência, passou a ver uma quantidade grande de filmes e, nesse período, enxergou que seu futuro seria fazer filmes. No entanto, durante sua adolescência, a realidade se impôs sobre os sonhos do garoto, que morava na cidade alagoana de Arapiraca. Ele sempre foi desacreditado por todos. Filho de pai militar e mãe costureira, fazer cinema era algo que estava fora do alcance. Na escola, quando se perguntava qual profissão os alunos queriam seguir, a sua resposta, que era ser cineasta, era motivo de risos. Além disso, na pequena cidade, não havia uma faculdade de cinema (não há até os dias atuais), e sua família não teria condições de arcar com as despesas de manter o filho em outro Estado e sem a perspectiva de um emprego seguro. Ao terminar o ensino médio, o cineasta teve que

⁵² Entrevista realizada em 26/04/2022.

tomar a difícil decisão de escolher um curso para entrar na faculdade. Foi então, que, seguindo os conselhos de um professor que reconhecia seu talento com a escrita, decidiu cursar jornalismo na Universidade Federal de Alagoas. Mesmo estando em outro curso, Rafael tentava inserir o cinema na sua carreira acadêmica. Chegou a trabalhar escrevendo sobre cinema e a realizar filmes amadores. Foi nesse período também que começou a fazer a cobertura de festivais e a estar em contato com outros realizadores, o que contribuiu para sua formação na sétima arte. Dessa forma autodidata, Rafael foi estudando e construindo seu caminho para se tornar um realizador cinematográfico.

Notamos, portanto, que o processo de formação profissional dos cineastas é variado. Alguns deles não fizeram faculdade de cinema, mas vieram de outras formações e foram incluindo o cinema e o audiovisual em seus estudos pessoais e em suas práticas profissionais. Dos entrevistados, somente Gabriel Martins e Glenda Nicácio cursaram uma faculdade específica de cinema. Destacamos a importância da política de cotas raciais nas universidades, que possibilitou o acesso ao ensino superior para as cineastas Camila de Moraes e Glenda Nicácio. Para além do ensino formal em uma instituição de ensino superior, ressaltamos também a importância de levar o audiovisual para as comunidades e outras áreas periféricas do país. O cineasta Luciano Vidigal é fruto dessa formação feita nas comunidades e capitaneadas por organizações não governamentais. Nos capítulos anteriores, citamos duas ONGs que fazem esse trabalho, o Grupo de Teatro Nós do Morro no Rio de Janeiro e a Associação Cultural Kinoforum, em São Paulo.

Provavelmente, há outras organizações que desenvolvem trabalhos semelhantes ao redor do país e que não foram mapeadas nesta pesquisa. Trouxemos aqui duas que têm destaque no cenário e vêm realizando produções importantes. O olhar do poder público para esses projetos pode contribuir para a expansão do cinema brasileiro e para a descoberta de novos talentos, como o exemplo de Vidigal. Importante também que se pense num projeto de formação de cineastas brasileiros a partir de iniciativas de órgãos públicos e que priorizem a formação das populações com baixos recursos financeiros e de populações historicamente excluídas, como negros e indígenas. Formar esses cineastas deve, urgentemente, entrar no radar dos órgãos, promovendo-se capacitações técnicas inclusivas e de qualidade.

3 – Você acha que atualmente as oportunidades são iguais para negros e brancos no mercado cinematográfico?

Camila de Moraes acha que não há oportunidades iguais. Ela ressalta o trabalho dos profissionais negros que lutam para que outros tenham acesso às oportunidades, para que possam produzir de forma mais tranquila e com dignidade. Moraes fala também da luta desses cineastas para que haja um sistema de cotas e de outras ações afirmativas nos editais, porque, se não houver uma garantia institucionalizada, dificilmente eles conseguem acessar os recursos financeiros.

Conforme visto no capítulo dois, há uma gama de ações afirmativas que já estão em uso em outros países e que podem ser aplicadas no Brasil. O desabafo da cineasta vai ao encontro dos objetivos dessas ações, que buscam possibilitar um ambiente mais equânime na produção audiovisual de seus países.

Ela diz também que já é complexo o acesso, mesmo quando há alguma ação nesse sentido, e, praticamente impossível, sem nenhuma ação afirmativa. Nas palavras da cineasta, para se ter uma produção de qualidade, é preciso que haja recursos financeiros que proporcionem condições adequadas de trabalho, para que os profissionais não adoeçam no caminho ou desistam, nesse processo tão longo e árduo. Segundo ela, o acesso aos recursos financeiros pelos cineastas brancos é muito mais fácil.

A crítica de Camila encontra eco no que aponta Theodoro (2022, p.55), ao falar da sociedade desigual a partir do papel que o racismo exerce na perpetuação dessa desigualdade. Para o autor, “mecanismos institucionais e sociais determinam o acesso desigual à rede de recursos que circulam na sociedade”. O que acontece, portanto, não é exatamente a falta de recursos; eles estão circulando. No nosso caso, nos editais e nos outros mecanismos de fomento, porém o acesso a esses recursos é que é desigual, haja vista a manutenção dos mesmos mecanismos que promovem tal desequilíbrio.

Emílio Domingos considera que o mercado está inflado, há muita gente competindo pelos recursos e que há um certo preconceito por diversas temáticas, geralmente abordadas por pessoas negras, como no seu caso, que põem negros oriundos de comunidade como protagonistas de seus filmes. Dessa forma, portanto, as oportunidades de obtenção de recursos são mais restritas.

Kilomba (2012) e Ribeiro (2019) dialogam ao tratarem da questão da resistência a essas temáticas levantadas por Domingos. Elas falam da dificuldade da pessoa branca em ouvir (e ver também no caso do audiovisual) as vozes que sempre foram silenciadas, pois isso traz um incômodo a partir do confronto que é gerado ao se contrapor ao discurso único. Adota-se, portanto, consciente ou inconscientemente, a estratégia de manter essas vozes (e imagens) distantes, afastadas e caladas.

Glenda Nicácio acredita que ainda há muito que mudar para que haja equidade no mercado audiovisual e que as ações atuais ainda são poucas diante da grande necessidade. Lembrando que a pauta pela diversidade é uma pauta antiga, a cineasta ressalta que, atualmente, a cobrança por mais inclusão tem sido bastante incisiva e lembra do papel fundamental que a Ancine teve quando estava pautando a diversidade no cinema, entre 2017 e 2018. Pensando nas iniciativas privadas, Glenda vê também algumas iniciativas sendo feitas, mais por uma questão de pressão social e medo das críticas do que, de fato, uma vontade proativa de mudar o cenário. Ela ressalta que, nas grandes produções, principalmente, dificilmente há pessoas negras em funções de liderança. A cineasta afirma também, que, paralelamente às iniciativas dos órgãos públicos e das produtoras que dominam o mercado, os próprios cineastas negros vêm se organizando para buscarem seu espaço.

Joel Zito Araújo é categórico ao dizer que ainda não há oportunidades iguais no mercado. No entanto, ele ressalta os avanços recentes nessa direção. Ele fala que nos *streamings*, por exemplo, por conta dos embates norte-americanos, existe uma política de diversidade para tentar incluir profissionais negros nas equipes e destaca o papel das mulheres negras, que vêm lutando por esse espaço. No entanto, na produção independente, o cenário é muito menos inclusivo. Assim, como Glenda Nicácio, Joel também destaca o momento em que uma política para diversidade estava começando a ser construída na Ancine, mas que foi interrompida pela chegada do governo Bolsonaro ao poder. Outra observação que o cineasta faz é em relação ao mercado audiovisual publicitário. Ele comenta a mudança nas campanhas publicitárias que, historicamente, traziam poucas pessoas negras nas telas, às vezes só uma, em meio a várias pessoas brancas. Essas mudanças, segundo o cineasta, são mais acentuadas nos últimos cinco anos. Araújo acredita que esses avanços trarão, quando os cineastas tiverem mais possibilidades de financiamento por meio

das leis de incentivo e do Fundo Setorial do Audiovisual, uma maior disposição das empresas em investir em projetos mais diversos.

Apesar do otimismo para as novas gerações e, sendo um dos cineastas mais experientes da atualidade, Joel destaca que, ao longo de sua carreira ele encontrou muitas portas fechadas. Grande parte do seu trabalho foi feita com participação de entidades estrangeiras que acreditaram em seus projetos, como a Fundação Ford ⁵³, entre outras. Ele afirma que, se ele não tivesse se articulado com essas instituições desde o começo de sua carreira e que se não tivesse encontrado o apoio estrangeiro, ele não teria uma produção intensa como a que tem hoje.

Lázaro Ramos fala que o mercado é muito desigual e que vê vários projetos bons de diretoras e diretores negros que não saem do papel, projetos com potencial, mas que ninguém se interessa e alguns que ainda conseguem ser filmados, mas não encontram distribuidoras. Ele destaca que a maioria dos cineastas negros precisam lutar para conseguir convencer o mercado de que seus temas são relevantes. O esforço não é somente sobre a discussão artística e criativa, mas o de encontrar pessoas que acreditem que é importante produzir com as temáticas propostas por eles. Um ponto interessante que o diretor traz e que se relaciona diretamente com uma das questões que suscitaram essa pesquisa de mestrado, é o fato de boa parte da produção do cinema negro atual não acessar as salas de cinema comerciais, ficando restrita ao circuito de arte, mostras e festivais. Para Lázaro, com todas essas dificuldades que o mercado apresenta, os cineastas negros, em sua maioria, não sabem se vão conseguir filmar com regularidade. Portanto, eles acabam escolhendo para os seus projetos temas fundamentais para a luta pela existência negra, em detrimento de outras histórias não relacionadas às questões raciais.

Importante refletir sobre o que Lázaro apresenta, pois, ao se analisar as narrativas dos filmes desses cineastas, verifica-se que, a maioria traz questões raciais em suas histórias. Não é que cineasta negro só saiba falar sobre essa temática, mas, como o baiano bem enfatiza, essas questões são urgentes para a produção desses artistas no contexto atual.

⁵³ A Ford Foundation é uma entidade estadunidense que atua na promoção da justiça social, combate ao racismo e a pobreza, tendo atuação em diversas partes do mundo. No Brasil, atual, especialmente, em questões raciais, de gênero, igualdade e justiça e questões ambientais. Para mais informações, visite <https://www.fordfoundation.org/>. Acesso em 27/09/2022.

Luciano Vidigal fala que existem marcos que contribuíram para o avanço das oportunidades para cineastas negros e destaca a chegada do cinema digital como um dos principais. Ele se classifica como “filho do digital” e acompanhou a chegada de novas câmeras e equipamento de som aos projetos das comunidades. Para ele, isso foi um marco e fez com que surgisse certa diversidade no cinema brasileiro nesses lugares. No entanto, o cineasta ressalta que o cinema nacional é um resquício da estrutura do Brasil, que é uma estrutura colonial e racista, e completa dizendo que a “nata” mercadológica do cinema carioca está na Zona Sul do Rio de Janeiro (área nobre da cidade), é branca e heteronormativa. Luciano diz que a internet e a maior possibilidade de acesso que veio com o digital possibilitaram a busca por mais visibilidade. Ele ressalta que a igualdade de oportunidades ainda está longe de acontecer, mas acredita que o *streaming*, a cobrança no mundo por mais diversidade e a nova geração que surge da internet e se autoproduz, trazem mais oportunidades de diversidade no audiovisual. Ele afirma que, sendo realista, a economia do cinema hoje ainda é da branquitude:

A gente precisa se autoproduzir no sentido mesmo de estrutura, de conforto. A gente ainda depende da branquitude, infelizmente, para que a gente entre no game, e o game é o mercado. Mas a gente está entrando, sou otimista. E tem uma geração muito potente, muito boa dentro do seu lugar de fala, que está exatamente contando as nossas histórias, que até então era o colonizador que contava. Até as nossas dores quem contava eram os colonizadores. Então eu acho que houve um pequeno avanço e eu sou otimista.

Luciano, assim como Joel Zito, destaca a importância que as plataformas de *streaming* vêm tendo como força motriz na diversidade, diante da ausência de uma atuação do Estado. Ele nos remete também ao conceito de racismo estrutural, desenvolvido pelo advogado e escritor Silvio Almeida⁵⁴ e abordado nos capítulos anteriores dessa pesquisa, ao falar que o cinema brasileiro guarda resquícios da organização da sociedade brasileira, calcada nas heranças racistas coloniais. Além disso, Luciano destaca a importância de os próprios cineastas negros contarem suas próprias histórias.

Ao citar o termo “lugar de fala”, ele dialoga com os estudos de Djamila Ribeiro sobre o assunto. Não é que só pessoas negras possam contar histórias sobre pessoas

⁵⁴ Silvio Luiz de Almeida é advogado, filósofo, escritor e referência na luta pela igualdade racial. A partir de 2023, ocupa o cargo de Ministro dos Direitos Humanos e da Cidadania do Brasil.

negras. O homem branco fala a partir de seu lugar social, assim como a pessoa negra. No entanto, historicamente, esse direito de falar sobre si e de contar suas histórias por meio do audiovisual foi dificultado. Portanto, interpretando as discussões propostas pela filósofa, se existem poucas pessoas negras em espaços de privilégio, é legítimo que exista uma luta pela representatividade e pela busca de espaço para o seu lugar de fala (RIBEIRO, 2019, p.83).

Raphael Barbosa diz que sente dificuldade em conseguir espaço no grande mercado. Além de seu primeiro e único longa, o filme *Cavalo* (2021), ele já tentou colocar em prática outros projetos, participando de eventos, rodadas de negócios⁵⁵ e conversas com os *players*, mas sem sucesso. Tanto *Cavalo*, quanto outros dois projetos em curso que o cineasta menciona, foram e estão sendo produzidos a partir de editais oriundos dos Arranjos Regionais⁵⁶. Ele destaca a importância das políticas públicas descentralizadoras em seu percurso. Se não fosse por elas, afirma Raphael, provavelmente ele não teria feito ainda nenhum longa e estaria sem perspectiva futura. Barbosa reconhece que faz parte de uma geração que vem lutando pelo amparo da intervenção das políticas públicas no cenário audiovisual e que, por isso, ainda consegue realizar seus projetos, mesmo sendo um homem negro e não morando num dos polos centrais do audiovisual brasileiro. Ele enxerga sim uma mudança no mercado brasileiro, se comparada com as poucas oportunidades de gerações anteriores a dele, mas ainda muito lenta.

4 – Como você conseguiu recursos para o seu primeiro longa-metragem?

Camila de Moraes relata que seu primeiro longa, *O caso do Homem errado* (2017) foi uma produção independente e em parceria com uma produtora local da cidade de Porto Alegre. Elas fizeram uma campanha de financiamento coletivo, mas só conseguiram arrecadar cerca de 5% do valor pretendido. Durante o período das

⁵⁵ Rodadas de negócios são eventos que reúnem empresas de um determinado setor interessadas em conhecer novos produtos, trocar experiências e fechar negócios de forma prática. No caso do setor audiovisual, as rodadas costumam reunir produtores, realizadores, roteiristas, distribuidoras, canais de TV e investidores do setor.

⁵⁶ Os Arranjos Regionais são uma linha de investimento complementar do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) em projetos audiovisuais brasileiros selecionados por meio de órgãos da administração pública direta ou indireta estadual, do Distrito Federal e municipal. Para mais informações consultar em <https://www.brde.com.br/fsa/chamadas-de-investimento/chamadas-publicas/arranjos-regionais/>. Acesso em 03/10/2022.

gravações, houve também a ajuda financeira de parte da comunidade negra local, através de doações. Além disso, o projeto contou com a parceria dos próprios profissionais envolvidos, muitos não cobraram cachê e doaram suas horas de trabalho, por acreditarem no projeto. Outra parte do baixíssimo orçamento veio também de recursos próprios aportados pelas próprias realizadoras.

Emílio Domingos fala que seu *L.A.P.A.* (2007) foi feito praticamente sem orçamento, um filme de guerrilha, como se costuma dizer no jargão cinematográfico, quando um filme possui um baixíssimo ou nenhum orçamento e é preciso utilizar diversas estratégias para se colocar o projeto em prática. O longa foi produzido pela Cavídeo, produtora do já citado Cavi Borges. No entanto, o apoio da produtora foi para cobrir as despesas básicas, como transporte, alimentação da equipe e outras necessárias para se conseguir, minimamente, realizar o projeto. Emílio conta que vivenciou a Lapa (bairro boêmio da cidade do Rio de Janeiro) dessa geração dos anos 1990 e a cena musical do lugar, principalmente o rap e o hip hop, e achava necessário ter o registro do que acontecia ali. Era uma época muito difícil de se conseguir produzir as músicas e muito difícil para um cineasta iniciante conseguir recursos para realizar seu filme. Para além da dificuldade do momento, Emílio ressalta a dificuldade para conseguir recursos para tratar dos temas abordados no filme: o rap, o hip hop, e a vida de artistas negros na luta para sobreviver de arte.

Domingos acrescenta que teve a mesma dificuldade no seu filme seguinte, *A Batalha do Passinho* (2012), que aborda o fenômeno do Passinho, uma forma de dançar o funk oriunda das favelas e que virou *hit* nacional. O cineasta diz que concorreu a alguns editais e não foi contemplado. O longa também foi realizado com ajuda de amigos e outros parceiros que se voluntariaram para produzir o filme. Ele atribui a dificuldade a uma incompreensão dos temas e a pouca importância dada por parte dos julgadores dos editais a assuntos relacionados à cultura negra e das periferias. O relato de Emílio confirma o que Lázaro Ramos também falou em sua entrevista: que cineastas negros precisam lutar para provar a importância dos temas que escolhem abordar nos seus filmes.

A experiência de Domingos nos remete a um dos pontos abordados nos capítulos anteriores: a importância de se ter pessoas negras nas comissões e bancas julgadoras dos editais. As chamadas possuem critérios objetivos. No entanto, há uma fase na qual a avaliação dos projetos necessariamente passa por critérios subjetivos,

e, neste momento, faz uma enorme diferença quem são as pessoas que os estão avaliando. Não é que, necessariamente, uma pessoa negra vai privilegiar um projeto de um diretor negro e uma pessoa branca vai privilegiar o projeto de uma pessoa branca. O ponto é que uma pessoa negra, em geral, possui vivências sociais e culturais diferentes de uma pessoa branca. Portanto, no momento da fase mais subjetiva (sim, a subjetividade existe em algum momento, por mais que se tente impor critérios objetivos e haja um peso relevante para eles) da avaliação de um projeto, esse julgamento é afetado por essas vivências, o que vai influenciar na sensibilidade e importância atribuída a determinado tema.

Não estamos com isso conclamando que os julgadores sejam parciais nas suas análises, mas que estes venham de outras vivências que não só as vivências da branquitude. Não se deve confundir também imparcialidade com neutralidade. Como bem coloca Bento (2022, p.78), “o racismo institucional, às vezes, se refere a práticas aparentemente neutras no presente, mas que refletem ou perpetuam o efeito de discriminação praticada no passado.” O país perde em diversidade e fica estagnado, com uma visão homogênea da produção audiovisual nacional.

É, justamente, um ponto de vista diferente que o diretor nos traz com seus dois primeiros longas. O ponto de vista do cineasta negro sobre aspectos da vida de pessoas negras. Como afirma Matos,

O cinema negro dos anos 2000, ao que parece, é tributário dessas demandas que solicitam uma reconfiguração da identidade nacional: a luta pelos direitos culturais da minoria afro-brasileira e a luta contra o modo como os negros foram definidos e incluídos na nacionalidade brasileira (2022, p. 101).

Emílio busca trazer o olhar para as vivências dessas pessoas, mas a partir do viés artístico e fora dos estereótipos violentos geralmente abordados nos filmes dirigidos por pessoas brancas. “Precisamos nos ver de forma positiva, literalmente, pois essas imagens vão ressignificar o imaginário que será abalado e simultaneamente reconstruído.” (BERTH, 2019, p.124). Grada Kilomba fala sobre a disseminação desses outros conhecimentos e olhares, mas a partir do campo acadêmico. Ampliamos aqui suas palavras, entendendo que o audiovisual também é uma forma de disseminar conhecimento. De acordo com a autora,

Não é que nós não tenhamos falado, o fato é que nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificadas, consideradas conhecimento inválido. Ou então representadas por pessoas brancas que,

ironicamente, tornam-se “especialistas” em nossa cultura, e mesmo em nós. (KILOMBA, 2019, P.51)

É preciso que se tenha espaço também para olhares dos cineastas negros sobre suas histórias e profissionais aptos a compreenderem a relevância desses olhares para o cinema nacional. Enquanto tivermos os mesmos tipos de pessoas decidindo o que é relevante de ser produzido com os recursos públicos, teremos os mesmos tipos de filmes e temáticas sendo selecionados nos editais.

O primeiro longa-metragem de Gabriel Martins foi o filme *No coração do mundo* (2019), codirigido com seu sócio, Maurílio Martins. Foi um filme financiado por um edital estadual do Governo de Minas Gerais e pelo edital de baixo orçamento do Ministério da Cultura (Minc). O cineasta relata que houve uma certa demora para concretizar o projeto, pois o valor que conseguiu no edital estadual ainda não cobria os gastos, o que só foi possível algum tempo depois, com os recursos complementares do edital do Minc.

Glenda Nicácio conseguiu recursos para o filme *Café com canela* (2017) por meio de um edital de arranjos regionais do Fundo Setorial do Audiovisual em parceria com o Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia (IRDEB). O valor contemplado, um pouco mais de R\$ 500.000,00, cobriu todos os custos do orçamento do filme, um baixo orçamento em se tratando de um longa-metragem de ficção. Ela cita a importância desse tipo de edital, no qual só profissionais da região estão concorrendo pelos recursos, sem a ferrenha disputa com as grandes produtoras do mercado.

Joel Zito Araújo também contou com um edital do Ministério da Cultura para realizar *A negação do Brasil* (2000). No entanto, este edital só contemplou cerca de 40% do orçamento total do filme. O restante dos recursos veio com o aporte da Fundação Ford, que abraçou o projeto e financiou a maior parte do trabalho. O filme circulou por diversos festivais, fazendo sucesso por onde passava, chegando a ganhar o prêmio de Melhor Documentário do “É tudo verdade”, considerado um dos maiores festivais de documentário da América Latina. O nome do cineasta passa a ser bastante conhecido no meio a partir desta obra. O diretor relata, no entanto, que, ainda assim, teve dificuldade para conseguir distribuir a película no circuito comercial. Ele conta que, na época, buscou apoio da Rio Filme, empresa pública da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro atuante no setor audiovisual, então sob o comando crítico

de cinema José Carlos Avellar, e não obteve sucesso para a distribuição do longa. Nas palavras do cineasta,

A Rio Filme não aceitou distribuir nas salas de cinema *A negação do Brasil*, porque o Avellar achava que isso aqui era uma democracia racial. O Avellar não apresentou meu filme para Berlim. O Avellar virou as costas para mim, porque ele achava que eu estava fazendo a coisa errada, que as questões que eu estava colocando eram erradas.

O relato de Joel Zito se coaduna com o de outros cineastas entrevistados que afirmam que a temática de seus filmes é uma questão incômoda para aqueles que detém o poder de decidir para onde vão os recursos para financiar obras audiovisuais. A conhecida estratégia de não trazer o assunto à tona e de não discutir abertamente questões raciais foi eficaz durante muitas décadas no Brasil. O mito da democracia racial, mencionado pelo cineasta em sua entrevista, ainda hoje paira sobre parte da elite brasileira e na indústria audiovisual. No pensamento de alguns, distribuir um filme como *A negação do Brasil* é sujar a imagem difundida de que vivemos numa democracia racial harmoniosa e integrada (ARAÚJO, 2008).

Além disso, o relato nos mostra como a história dos financiamentos foi construída a partir de uma estrutura e pensamentos que privilegiam certos tipos de narrativas e diminuem e excluem outras e nos dá uma pista de uma das estratégias a serem adotadas se, de fato, o país passar a trilhar um caminho antirracista na produção audiovisual: a de inserir, em posições de comando nas instituições, pessoas negras e que tenham conhecimento das questões relacionadas às desigualdades raciais do Brasil.

Lázaro Ramos conta que demorou muitos anos para conseguir recursos para filmar seu filme, *Medida Provisória* (2022). Ele relata que, em parceria com uma amiga sua que é produtora, “colocou o projeto debaixo do braço e foram batendo de porta em porta nas empresas da estrada de São Paulo até Sorocaba, sem avisar, e apresentando o projeto do filme”. Nessa empreitada inicial, ele conseguiu um recurso pequeno de marketing oriundo de uma empresa de tecnologia que tinha interesse em divulgar seus produtos no filme. Essa empreitada ocorreu em 2014. Após isso, somente em 2017, o cineasta conseguiu novos investimentos, através de uma permuta com a Ambev, empresa brasileira fabricante de bebidas. Lázaro fez um trabalho divulgando a marca de um produto da empresa e, em contrapartida, a companhia investiu no filme. Em seguida, houve um apoio da Globo filmes e do

produtor Daniel Filho, que, através de um prêmio de desempenho comercial ao qual tinha direito, aportou recursos no longa. Ainda assim, esses dois últimos aportes não contemplavam o valor total do orçamento e o filme foi realizado com valores abaixo do que o necessário planejado.

É curiosa a história que o Lázaro nos traz, pois estamos falando de um dos atores brasileiros mais famosos da atualidade. O baiano tem uma carreira de anos nos teatro, na TV e no cinema, é conhecido pelo grande público e tem seu talento e competência reconhecidos nacionalmente. Poderíamos imaginar que alguém do porte de Lázaro não enfrentaria tamanha dificuldade para captar recursos para um projeto cinematográfico. No entanto, como ele nos mostra, poucas empresas se interessaram por investir em seu projeto.

Luciano Vidigal dirigiu seu primeiro longa-metragem, *Cidade de Deus 10 anos depois* (2013), conjuntamente com o cineasta e produtor Cavi Borges. Luciano havia trabalhado no filme original, *Cidade de Deus* (2002), na pesquisa e na preparação de elenco. Cavi é um dos principais produtores independentes da atualidade no Brasil e é conhecido pelo sua habilidade em realizar filmes de baixo orçamento. Quando surgiu a ideia do longa, os parceiros conseguiram um apoio de R\$ 50.000,00 do Canal Brasil. Esse aporte inicial somados ao contato com o elenco, que Luciano já tinha por ter trabalhado no filme de origem, e à expertise de Cavi em realizar filmes com orçamento reduzido foram suficientes para iniciar o projeto.

Os dois conseguiram chegar a grande nomes que os ajudaram de alguma forma nas conexões necessárias para vender a ideia do filme, como o cineasta Fernando Meirelles, um dos diretores de *Cidade de Deus*. Além disso, foram realizadas diversas estratégias para arrecadar fundos, como festas e campanhas de financiamento coletivo. Em seguida, os diretores/produtores participaram do Rio Content Marketing, um dos maiores eventos de mídia da América Latina, e conseguiram despertar o interesse da Netflix pelo filme. E, finalmente, o projeto conseguiu ser contemplado em um edital de finalização do Fundo Setorial do Audiovisual, o que possibilitou realizar esta etapa com um pouco mais de tranquilidade.

Rafael Barbosa obteve recursos para seu primeiro longa, *Cavalo* (2020) por meio de um edital de arranjos regionais. Ele conta que já tentou conseguir recursos

de outras formas, mas não obteve sucesso e que, até o momento, depende dos editais regionais para financiar suas produções.

5 - Quais foram os desafios relacionados à produção dos seus filmes? Teve dinheiro suficiente? Fez filme com menos do que o necessário? Foi filmado todo de uma vez ou acabou o dinheiro no meio do processo?

O filme de Camila de Moraes, *O caso do homem errado* (2017), foi produzido com orçamento abaixo do planejado e não teve recursos públicos. No entanto, devido às diversas fontes alternativas de captação de recursos financeiros e humanos, não houve grandes interrupções nas filmagens e na finalização. O filme foi filmado uma parte no meio de 2016 e outra parte em novembro do mesmo ano e, logo em seguida, entrou na fase de montagem e finalização, tendo uma primeira exibição em fevereiro de 2017. Após isso, passou por alguns ajustes e teve o corte final pronto em maio do mesmo ano.

Emílio Domingos conta que seus filmes demoram muito para ficarem prontos, principalmente por falta de recursos. Como sua filmografia, até então, é composta por documentários e as histórias estão acontecendo ali, no momento em que estão sendo filmadas, o cineasta vai para campo filmar do jeito que puder, “na raça”, como ele próprio diz, e vai tentando captar recursos no meio do processo. Emílio fala que é muito frustrante ter uma ideia, querer contar uma história e não poder porque não tem patrocínio. Então, ele tenta “dar um jeito”, ir filmando inicialmente, do jeito que pode, pedindo ajuda aos amigos, para não perder o momento.

O filme *L.A.P.A.* (2008) demorou 3 anos para ficar pronto; *A batalha do Passinho* (2012), foi o mais rápido, demorou 1 ano e meio, porque o “Passinho” estava acontecendo, não tinha como ficar para depois, e devido à tragédia da morte de um dos personagens, o que fez com que os envolvidos se sensibilizassem em fazer de tudo para que o filme fosse feito o mais urgente possível; *Deixa na régua* (2016), que fala sobre os salões e barbearias das favelas e periferias, sobre a nova estética que surge nesses espaços e as histórias dos jovens frequentadores, demorou 5 anos; *Favela é moda* (2019), que não foi lançado comercialmente, aborda o surgimento de agências de modelos nas periferias, as quais buscam representatividade negra na indústria. O longa ficou pronto em 4 anos; finalmente, seu novo filme está em produção

há 7 anos e ainda não ficou pronto. Seus filmes são sempre feitos com baixo orçamento, dificuldade de captação e sendo interrompido inúmeras vezes.

Gabriel Martins passou por duas experiências diferentes na produção de seus dois longas-metragens. *No coração do mundo* (2019) foi um filme feito com orçamento aquém do necessário, conta ele. Foi preciso a empresa produtora investir recursos próprios e os diretores e produtores tiveram que abrir mão dos seus cachês. Essa foi a forma que eles encontraram para viabilizar o filme do jeito que queriam. Eram um projeto ambicioso, com uma equipe grande e várias locações, o que envolvia uma produção robusta. Gabriel conta que a falta de experiência com um filme desse porte, fez com que eles cometessem alguns “tropeços” ao longo do caminho. Além disso, o tempo para concluir o filme no prazo estipulado foi um desafio. O filme não conseguiu ser realizado em uma etapa só, conforme planejado, e teve que ser interrompido por quase um ano. Foi um filme feito sempre com orçamentos limitados, que contou com muitos favores e teve diversos desafios.

Já *Marte Um* (2022), seu segundo longa, foi um filme feito de forma mais tranquila. Gabriel conta que os desafios enfrentados no filme anterior serviram como aprendizado. Além disso, os realizadores conseguiram um orçamento maior, através do edital de baixo orçamento do Ministério da Cultura. Dessa vez, eles conseguiram realizar a obra gastando menos do que o valor total disponível. Alguns erros cometidos no primeiro filme foram evitados neste atual, o que permitiu uma melhor organização e equilíbrio na produção. Este também era um projeto ambicioso, com muitas locações, mas a experiência anterior permitiu um processo menos estressante.

Gabriel ressalta a relação dos custos com a qualidade técnica da produção: “Quando se vai montando um projeto ambicioso, estruturado com a intenção de se usar bons equipamentos e primar pela qualidade técnica para se ter um produto competitivo, os custos aumentam bastante.” Isso nos traz um outro ponto para a discussão. Não basta só haver orçamentos mínimos disponibilizados para cineastas negros, mas há que se ter também políticas que disponibilizem orçamentos compatíveis com os projetos pretendidos. Isso é mais um aprofundamento da situação.

Estamos aqui discutindo o mínimo que não é disponibilizado, ou seja, estamos ainda falando de quantidade horizontal (número de cineastas contemplados), ainda

longe de chegar à questão da qualidade (verticalidade/volume) dos recursos disponibilizados. Não queremos com isso afirmar que a qualidade de uma obra cinematográfica está, necessariamente, ligada ao volume de recursos financeiros disponíveis para sua realização. No entanto, é de conhecimento do mercado e das instituições que fazer cinema é uma empreitada cara, pois envolve equipes grandes e equipamentos cada vez mais avançados e que custam caro. Para se fazer parte e ser competitivo no mercado, a qualidade técnica também é um fator relevante.

Para além dessas questões técnicas, há também a valorização dos profissionais da área. Como estamos observando aqui, as condições de trabalho para realização das obras citadas têm sido precárias, com profissionais trabalhando sem receber pagamento e cedendo sua força de trabalho a baixo custo por acreditar no projeto. Trabalhar com cinema é uma atividade econômica que merece ser bem remunerada. Esse direito não pode ficar restrito apenas a profissionais do mercado hegemônico branco.

Outro ponto interessante que a experiência de Gabriel nos traz é referente à “possibilidade de errar”. Obviamente, os grandes nomes que dominam o mercado do cinema nacional na atualidade cometeram vários erros, tiveram desorganizações nas suas produções iniciais, mas tiveram a oportunidade de continuar aprendendo, tendo a chance de receber novos recursos, maiores orçamentos e de continuar sua caminhada no processo de se tornar um profissional de qualidade e de renome.

Como cineastas negros vão conseguir alçar voos maiores e serem competitivos no mercado se para estes, os orçamentos (quando disponibilizados) são sempre os mínimos possíveis? Para estes estão reservados (quando estão) os editais de baixo orçamento e as cotas. É preciso também haver programas que possibilitem orçamentos maiores para projetos oriundos de profissionais negros. É preciso atacar o problema a partir de várias frentes, estimulando-se a entrada de novos profissionais no mercado, para que estes tenham condições de fazerem seus filmes e ganharem experiência, bem como promovendo-se a possibilidade de projetos maiores e mais ambiciosos.

“A gente sempre faz os filmes com o orçamento menor do que o necessário”, afirma Glenda Nicácio. Seu primeiro longa, *Café com canela* (2017) foi realizado com orçamento em torno de R\$ 1.000.000,00, o que é considerado filme de baixo

orçamento para os padrões brasileiros. Foi um desafio muito grande, conta a cineasta, pois o filme tinha várias locações, muitas cenas externas e equipe grande. Já o segundo longa, *Ilha* (2018), também teve orçamento semelhante, mas houve redução da equipe para caber no orçamento. Os outros dois *Até o fim* (2020) e *Voltei* (2021) foram feitos com orçamentos mínimos e produção super reduzida, utilizando recursos da própria produtora. Os filmes custaram cerca de R\$ 40.000,00 e R\$ 30.000,00 respectivamente. Vale lembrar que a pandemia de Covid-19 afetou diretamente as produções nos anos 2020 e 2021. Os realizadores tiveram que reajustar seus orçamentos e a forma de trabalho. *Voltei*, por exemplo, é gravado em uma única locação. Somente no seu quinto filme, *Na rédea curta* (2022), o valor do orçamento ultrapassou a marca do milhão de reais.

Joel Zito Araújo conta que nunca lançou um filme no cinema no qual teve o “privilégio” de conseguir fazer um longa-metragem com o orçamento necessário para a realização confortável da obra. Assim como outros cineastas aqui citados, Araújo usa diversas estratégias para driblar a falta de recursos e conseguir pôr em prática suas produções. Seus filmes foram feitos contando com a colaboração de amigos e admiradores de sua carreira, que, muitas vezes, fizeram trabalhos cobrando valores bem abaixo do que se cobra no mercado e, às vezes, até sem cobrar cachê, para poder caber tudo no orçamento e se conseguir ter um produto de qualidade.

No seu último longa lançado nas salas de cinema, *O pai da Rita* (2022), Joel conta que buscou patrocínio de várias empresas privadas, como bancos, supermercados, empresas fabricantes de cerveja, entre outras e não conseguiu. O filme conta a história de Roque e Pudim, compositores da velha guarda da escola de samba Vai-Vai, que dividem uma quitinete e têm sua amizade balançada com a chegada de Rita, uma jovem que pode ser filha de um dos dois. Quem assistir ao longa vai perceber que, em várias cenas, os personagens estão em situações nas quais estão tomando cerveja, como em bares, restaurantes, nas festas das escolas de samba ou nas festas em família. Uma marca de cerveja, por exemplo, poderia aparecer constantemente nas cenas, seria uma ótima oportunidade para um *product placement*⁵⁷ bastante natural.

⁵⁷ Técnica publicitária que consiste na inserção de marcas e produtos nas cenas de filmes, novelas e outros produtos audiovisuais.

O cineasta atribui a dificuldade de conseguir patrocínio ao fato de se tratar de cinema negro, à falta de interesse das empresas em apoiar filmes que abordem questões raciais e ao desinteresses dessas em promover a diversidade. Em todos os seus filmes, houve a busca incessante pelo apoio e patrocínio de empresas privadas, mas poucos contaram com esses recursos. Apenas recentemente, revela Joel, ele conseguiu realizar uma obra com orçamento adequado e pôde trabalhar de forma relativamente confortável. No entanto, estamos falando de uma obra de uma plataforma de *streaming*, o documentário televisivo *PCC: Poder Secreto* (2022) da HBO, que o cineasta ressalta: “não é um projeto meu, é um projeto dirigido por mim”.

A maioria dos cineastas entrevistados nessa pesquisa são cineastas jovens, o que poderia trazer a suposição de que a dificuldade em conseguir recursos seja devido à “pouca experiência” deles. No entanto, o caso de Joel nos revela que este não é o fator preponderante. Joel Zito Araújo é um cineasta com mais de 30 anos de carreira, com mais de 15 filmes no currículo, entre curtas, médias e longas-metragens, com diversos prêmios por seu trabalho e, ainda assim, encontra dificuldade para financiar seus filmes.

Durante a entrevista, o cineasta cita outros colegas de profissão (brancos) que conseguem, com maior facilidade, recursos milionários para seus filmes, apoios de governos estaduais, federal e de empresas privadas. Ele cita também uma rede de relacionamento que essas pessoas têm e que são de difícil acesso para cineastas negros, o que facilita a perpetuação da ida dos maiores recursos para o mesmo grupo de profissionais. Esse acesso facilitado aos recursos é mais uma característica da branquitude, como nos ilustra Schucman (2015):

sujeitos que ocupam esta posição foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade. (apud ALMEIDA 2019, p. 76)

Sobre *Medida Provisória* (2022), Lázaro Ramos conta que o filme não chegou a parar por falta de recursos, mas que inúmeras adaptações tiveram que ser feitas no roteiro e na produção para que o filme coubesse no baixo orçamento disponível.

O longa se passa num futuro distópico, no qual o governo brasileiro decreta uma medida provisória obrigando cidadãos negros a migrarem para o continente

africano como forma de reparação pelos danos causados pelo regime escravocrata. Uma das adaptações exemplificadas por Lázaro foi a colocação de máscaras brancas pelos policiais quando eles perseguiram as pessoas negras e havia cenas de ação. A estratégia foi feita porque só havia recursos suficientes para pagar três dublês. Lázaro conta que todos os setores e todas as equipes tiveram que usar artifícios criativos semelhantes para poder realizar o filme e que não foi uma filmagem confortável.

Geralmente, filmes como este, que se passam num futuro distópico, exigem muito da direção de arte, efeitos visuais, objetos futurísticos, figurinos diferenciados etc. Não que isso seja uma regra, há inúmeros filmes futuristas que fazem pouco uso de tais recursos, a exemplo do excelente *Her* (2014) de Spike Jonze. No entanto, há uma diferença entre uma escolha artística deliberada do diretor pelo pouco uso de recursos tecnológicos para se criar uma atmosfera futurística e a adaptação criativa efetuando-se vários cortes e adaptações para moldar a história ao pouco orçamento disponível ao ponto de comprometer, em certos aspectos, alguns elementos da narrativa.

Lázaro conta, por exemplo, que a ideia inicial era se ter veículos e roupas futurísticas, mas, pela falta de verba, eles criaram o conceito de um futuro retrô, que não ia para um lugar hiper tecnológico. Foi a solução criativa que acabou sendo adotada, mas não a desejada inicialmente. O cineasta diz que tem a noção de que a história do longa poderia ir muito além, mas que o filme só foi realmente compreendido e aceito quando ele ocupou as salas de cinema e o público compareceu e “abraçou” a obra. Esse depoimento coaduna com o que foi citado anteriormente por outros cineastas: há um esforço muito grande por parte dos cineastas negros para convencer os investidores da importância de suas narrativas.

Luciano Vidigal fala que não teve que parar as filmagens do seu longa, não porque teve um orçamento adequado, mas sim porque ele e o diretor/produtor Cavi Borges usaram várias estratégias para conseguir arrecadar recursos para continuar a realização, como festas e outros eventos. Ele ressalta também que os cineastas negros estão acostumados a “se virar” e realizar, mesmo com baixos orçamentos.

A observação de Luciano nos traz duas questões: a primeira é sobre a precariedade com que esses artistas vêm trabalhando, tendo que usar de vários artifícios para conseguir realizar seus filmes. Esse depoimento é comum entre a

maioria dos aqui entrevistados; a segunda é pensarmos como a produção do cinema negro poderia ser bem maior e mais estruturada caso houvesse investimento adequado. Se esses cineastas já conseguem fazer obras tão boas com os poucos recursos que recebem, imaginem o que poderiam fazer com o financiamento adequado.

Dos entrevistados, Rafael Barbosa é o único que afirma que seu longa, o documentário *Cavalo* (2020), contou com financiamento suficiente. O filme contemplado num edital que concedia o valor de R\$ 600.000,00 para a realização. No entanto, ele fala que a equipe foi estratégica em escolher um projeto que coubesse no orçamento anunciado e que, se quisesse fazer outro tipo de filme, um projeto mais ambicioso, uma ficção, por exemplo, em vez de um documentário, talvez não fosse possível a realização nas mesmas condições e eles teriam tido bastante dificuldade. Ele conta que os maiores desafios estavam mais relacionados com a falta de experiência em dirigir um longa – metragem, mas, que isso foi compensado com muita pesquisa, estudo e esforço de toda a equipe para fazer um trabalho de excelência.

6 – Em geral, seus projetos são financiados com recursos públicos ou privados?

Camila de Moraes tentou participar de editais, mas seu projeto não foi aprovado. Também teve dificuldade em captar recursos de empresas privadas e usou várias estratégias para conseguir produzir o longa, como já descrito acima.

Emílio Domingos só tentou captação através de editais. A experiência de captação via fomento indireto, ou seja, através dos mecanismos das leis de incentivo, está acontecendo com seu novo filme, que está em produção, mas, até o momento dessa entrevista, essa captação está sendo feita através de ONGs, como a Fundação Ford e a Open Society, duas ONGs estrangeiras.

Gabriel Martins fala que os filmes do qual participou sempre foram realizados com fundos/editais, que nunca se “aventurou” na captação via fomento indireto e que essa prática sempre foi algo distante para a realidade dele. O cineasta afirma que nunca houve um diálogo com empresas privadas e que, talvez por uma descrença, nunca tenha pensado efetivamente em investir nessa forma de captação, mas que isso é algo a ser analisado.

Ele reconhece também que sua produtora ainda não conseguiu angariar conhecimento sobre o processo de captação via leis de incentivo e que nunca houve contato próximo com captadores, mas afirma que talvez esse seja um possível caminho para projetos futuros.

Glenda Nicácio conta que a maioria dos seus filmes são financiados com recursos públicos via editais de fomento direto.

Joel Zito Araújo fala que a maioria dos seus filmes contou com a colaboração de fundações, ONGs e alguns editais e que a busca incessante por patrocínio de empresas privadas rendeu poucos frutos. Atualmente, ele tem focado mais na parceria com as plataformas de *streaming*, mas que pretende voltar a conversar com as empresas privadas em breve.

O cineasta acredita que o mercado mudou, mas ressalta que essa mudança é bem recente e crê que, quando voltar a procurar o apoio de empresas privadas para os próximos projetos, vai encontrar mais facilidade, tanto devido ao novo contexto sócio-político e às discussões sobre diversidade, quanto devido à consolidação do seu nome como um cineasta bastante conhecido. No entanto, ele não deixa de reafirmar que, ao longo de sua carreira, sempre encontrou muitas “portas fechadas” ao buscar captação nas empresas privadas. O diretor fala também da importância da pesquisa sobre diversidade de gênero e raça lançada pela Ancine em 2018, que ajudou a criar um alerta no mercado sobre a falta de diversidade nas produções. Araújo diz que todas essas transformações recentes vão ajudar ele e a nova geração de cineastas negros a obterem, com um pouco mais de facilidade, recursos para a realização de seus filmes.

Luciano Vidigal fala que seus filmes também foram feitos no sistema de “guerrilha”, com baixos orçamentos, com a colaboração de muitas pessoas e a participação em alguns editais. A única experiência que ele teve na qual exerceu somente a função de diretor, ou seja, conceber o filme artisticamente, sem se preocupar com questões financeiras e de produção e se o filme iria conseguir recursos suficientes para sua realização, foi o filme *5 x favela – Agora por nós mesmos* (2010), produzido por Cacá Diegues. Os demais trabalhos foram feitos todos de forma independente e contando com a ajuda de colaboradores que doavam materiais, mão de obra, transporte, alimentação etc. para complementar os baixos recursos. No

entanto, ele revela que, no próximo longa que vai dirigir, já está acontecendo um trabalho de captação tanto via editais quanto via captação por fomento indireto e que é a primeira vez que ele tem essa experiência.

Rafhael Barbosa também fala que seus próximos projetos estão em fase de captação via fomento indireto e que antes não tinha a expertise para captação, mas que agora começa a desbravar esses novos caminhos.

7 – Você participou de algum edital e seu projeto de longa não foi aprovado? Ou tentou captar e a empresa não gostou do projeto? Acha que tem a ver com a temática?

Camila de Moraes diz que participou de alguns editais e seu projeto não foi aprovado e ela atribui isso a vários fatores; a temática é um deles, mas não somente. Ela acha também que tem a ver com as pessoas que estavam trabalhando no projeto, pessoas que não tinham um vasto currículo, como ela própria, que ainda não era conhecida no meio cinematográfico na época. A experiência pregressa da equipe técnica geralmente conta pontos importantes nos editais. Ela cita também o fato de a equipe ser do Rio Grande do Sul e não de um dos polos tradicionais, como Rio de Janeiro e São Paulo.

Em relação às empresas privadas, ela acha que muito tem a ver com a questão do racismo que se vive no país como um todo. Muitas empresas não estão dispostas a falar sobre o tema e não acham interessante aportarem recursos em projetos com temática racial. A cineasta reconhece também que a falta de experiência em “saber vender” um projeto conta bastante. Por isso, ela destaca a importância de se ter profissionais negros capacitados também na área de captação e produção executiva.

Emílio Domingos só conseguiu captar recursos através de editais. A captação por fomento indireto está acontecendo agora em seu novo projeto. Na resposta anterior, ele fala mais em relação à temática dos seus filmes e a dificuldade em conseguir recursos para os projetos.

Glenda Nicácio tem uma resposta parecida com a de Camila de Moraes. Ela fala que o fato de não ter um currículo extenso e não ser tão conhecida no meio (na época dos primeiros filmes), contou bastante para a não aprovação nos editais. Na

realização de *Café com Canela* (2017), por exemplo, ela conta que os realizadores já estavam quase desistindo do projeto devido a tantas negativas nos editais e que os avaliadores enfatizavam bastante a falta de experiência dos diretores/produtores e o fato de o filme não ser realizado na capital, Salvador, por exemplo e sim numa cidade do interior.

Os relatos de Glenda e de Camila reforçam a necessidade de as políticas públicas se voltarem também para os novos realizadores e para a regionalização. O Brasil é um país com enorme área territorial e abriga talentos em todas elas. No entanto, a concentração de recursos disponibilizados é majoritária no eixo Rio-São Paulo. De acordo com dados da Ancine, 90,12%⁵⁸ dos filmes que receberam recursos públicos via leis de incentivo ou via editais do FSA entre o período de 1995 a 2019 têm suas empresas produtoras sediadas no Rio de Janeiro ou em São Paulo ou uma empresa desses dois estados participa da coprodução com empresas de outras unidades da federação.

Além disso, as barreiras para os novos entrantes no mercado são inúmeras. O sistema de pontuação de alguns editais, por exemplo, já deixa na frente, com uma pontuação maior, produtoras e diretores que já têm outros trabalhos no currículo. Há que se criar mais mecanismos e editais específicos que possibilitem uma concorrência justa e que os novos entrantes não deixem de acessar o mercado justamente por serem novos. É um paradoxo a ser enfrentado. A visão industrialista do fomento no Brasil se torna um entrave estrutural para a diversidade e regionalização, é preciso repensar as políticas públicas com foco mais abrangente. O país precisa, urgentemente, renovar sua forma de incentivar novas produções.

⁵⁸ Cálculo feito por nós a partir da tabela “**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 2019**” disponibilizada no site do Observatório do Cinema e do Audiovisual. De acordo com os dados apresentados, foram disponibilizados no total R\$2.806.000.216,84 durante o período. Desse valor, R\$2.528.794.299,95 se destinaram a produções cuja produtora tem origem nos estados do Rio de Janeiro ou São Paulo ou empresas desses dois estados participam da coprodução. Tabela disponível em <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-dos-filmes-lancados-em-salas-de-exibicao-com-valores-captados-atraves-de-mecanismos-de-incentivo-1995-a-2019.pdf>, Acesso em 29/12/2022.

Rafhael Barbosa conta que sempre encontra barreiras para captar, mas não pode afirmar com certeza se estas são por causa da temática do filme em si. No entanto, o cineasta destaca também que sente dificuldade por estar fora do eixo Rio-São Paulo e que isso se reflete tanto no momento da captação, quanto na carreira do filme pronto.

8 - Seus filmes encontram a mesma facilidade/dificuldade para participar tanto de festivais como para acessar o circuito comercial ou há diferenças?

Camila de Moraes relata dificuldades tanto para participar de festivais quanto para colocar seu filme no circuito comercial. A cineasta diz que tanto a produção quanto a distribuição do filme foram feitas de forma independente. Inicialmente, o filme conseguiu participar do Festival de Gramado, no Brasil, e de um festival no Uruguai. Após isso, a obra foi inscrita em diversos outros festivais, mas houve muitas recusas. Ela conta que gastou todo o dinheiro que tinha reservado para inscrição em festivais, cerca de R\$ 5.000,00, sem sucesso. Então, ela começou a se indagar:

O que é que está acontecendo? A gente tem um material pronto, um material que está com qualidade. A gente tem um discurso. A gente tem que dialogar com as pessoas, a gente quer dialogar com as pessoas e o filme não está entrando nesses lugares. Então a gente começou a entender o que eram esses festivais, quem eram as pessoas que estavam nas comissões desses festivais, se estavam querendo aceitar o nosso filme, o porquê que não estavam dialogando. A gente foi entendendo que havia uma questão racial também ali dentro desses festivais. Então decidimos tentar o cinema comercial. Essa é a única forma de continuar o debate que queremos.

Ir para o circuito comercial também foi um desafio, afirma a cineasta. Houve muitas recusas por parte das distribuidoras e, aquelas que mostravam algum interesse em fazer a distribuição, apresentavam contratos com cláusulas leoninas, como participação mínima nos lucros advindos da exploração comercial do filme, entre outras, o que desestimulava a parceria.

Para Gabriel Martins, as duas experiências são bem diferentes. Ele conta que sua produtora tem mais de dez anos de atuação e que, durante esse período, foram construindo um caminho junto com muitas pessoas no Brasil que fazem parte de curadorias de festivais e que a maioria delas já conhecem a produtora, o que ele considera ser uma vantagem. No entanto, ele ressalta que isso não é garantia de entrar no festival, que isso depende de gostarem do filme e de outros vários fatores

que têm a ver com a curadoria, mas que sempre houve uma abertura e interesse pelos trabalhos de sua produtora.

Já entrar no circuito comercial é algo mais complexo. Gabriel diz que há um sistema que não “abraça” filmes como os dele. De fato, a distribuição é um elo crucial na cadeia do audiovisual, e as discussões sobre sua complexidade são antigas, como lembra Gabriel ao se recordar de discussões as quais ele presenciou no início da adolescência, quando ia para os festivais assistir aos filmes. O diretor fala que todo cineasta tem uma vontade romantizada de falar com o seu público. No caso deles, que são de periferia e querem atingir o público da periferia, há bastante dificuldade porque o que sobra de recursos financeiros para fazer um marketing adequado para criar um entendimento do filme e fazer com que este alcance um público mais amplo é muito pouco. Então o que resta é tentar ações nas redes sociais, mas estas acabam por atingir o mesmo público fechado que já tem o hábito de assistir a filmes independentes. Para Gabriel, há um processo muito lento de construção de público, de entendimento de quem é a produtora, do porquê é interessante assistir a esse tipo de filmes e o que eles oferecem que não serão encontrados num filme de Hollywood. Ele complementa:

Isso é uma construção que não parte só do cinema, mas de um olhar sobre a cultura de um modo geral. Há uma questão simbólica...acho que precisa se criar esse entendimento de apoiar um filme nacional, gostar e aprender coisas com o filme e estabelecê-los como filmes populares.

Glenda Nicácio conta que seus filmes são bastante populares nos festivais, muitas vezes sendo premiados neles. No entanto, não há muitas oportunidades para acessar o circuito comercial por falta de verba para distribuição. Seu filme *Café com Canela* (2017) conquistou três prêmios na 50ª edição do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro: Melhor Atriz, para Valdineia Soriano, Melhor Roteiro e Júri Popular (Prêmio Petrobras de Cinema). Este último concedeu ao filme o aporte de R\$ 200 mil para ser usado na distribuição do longa.

Já o filme seguinte, *Ilha* (2018), também foi premiado em festivais. No entanto, o esperado aporte financeiro concedido pela Petrobras foi suspenso em 2019, devido aos embates ideológicos do governo Bolsonaro com o setor cultural. Diversas áreas foram prejudicadas, entre dança, teatro e cinema por causa dos cortes nos patrocínios culturais feitos pela estatal. Dessa forma, *Ilha* não conseguiu recursos para distribuição comercial.

“É uma tristeza”, lamenta Glenda, por achar que as salas comerciais são lugares muito importante de serem acessados também. Ela fala da importância dos festivais, por estes possibilitarem oportunidade de discussões sobre o filme, reflexões, entendimento sobre como ele está sendo gerado, quais são os outros filmes da mesma leva etc., mas que as salas comerciais pontuam um lugar de poder econômico para as produções que é importante, mas com difícil acesso.

“Participar dos festivais é muito mais fácil. Os festivais assim como as plataformas de *streaming* foram ficando mais atentos às questões de diversidade.” É o que afirma Joel Zito Araújo. O diretor conta que seus dois primeiros longas, *A negação do Brasil* (2000) e *Filhas do vento* (2005) tiveram um forte impacto nacional e, a partir daí, ele não teve mais negativas nos festivais nacionais nos quais inscreveu seus trabalhos. Ele fala, porém, que há uma certa resistência em alguns festivais internacionais em relação a seus filmes. Não especificamente por se tratar de cultura negra, mas sim por uma negação a discutir questões estruturais sobre o racismo, matéria recorrente na produção de Joel Zito.

Rafhael Barbosa informa que seu filme *Cavalo* (2020) participou de muitos festivais, entre festivais de cinema e de dança. No entanto, ficou fora dos grandes festivais tradicionais tidos como festivais “Classe A”⁵⁹. Praticamente a totalidade da carreira do filme em festivais foi na versão online, pois o filme estreou presencialmente no Festival de Tiradentes e, logo em seguida, veio a pandemia de Covid-19, forçando a migração dos eventos para sua versão à distância, o que teve um efeito positivo, pois fez com que o filme tivesse um alcance maior de público.

Já para lançar o filme no circuito comercial houve alguns desafios. Rafael conta que procurou diversas distribuidoras, muitas delas elogiavam o filme mas recusavam fazer a distribuição, o que ele acredita que tem a ver com a linguagem do filme não atender o perfil de trabalhos das distribuidoras em questão e o fato de ele ser um cineasta que ainda não era conhecido do grande público. Após muitas buscas, ele encontrou a distribuidora “Descoloniza Filmes”, que tem foco em filmes independentes, novas linguagens, novas vozes e desregionalização da produção, e

⁵⁹ Fazem parte desse grupo os principais festivais de cinema do mundo, com exceção dos festivais de Berlim, Veneza, Cannes e o Oscar, que se enquadram na categoria “Especial”. Alguns exemplos de festivais Classe A: Gramado, Brasília e Rio, no Brasil, Sundance, nos EUA e Rotterdam, na Holanda.

fizeram uma parceria para a distribuição conjunta do filme. Ainda assim, havia a dificuldade da falta de recursos. As empresas montaram estratégias para realizar a distribuição independente e contaram com recursos de editais locais de Alagoas, edital de economia criativa do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – SEBRAE - e com valores oriundos da Lei Aldir Blanc ⁶⁰.

9 - Encontrar uma distribuidora é um desafio ou sempre há empresas interessadas nos seus filmes?

Encontrar uma distribuidora para o primeiro filme de Camila de Moraes não foi algo simples. A cineasta conta que, no começo, ainda não tinha conhecimento sobre todo o processo para distribuir uma obra e que ela e sua equipe estavam mais preocupadas em conseguir produzir o filme, já que estavam há anos tentando. Quando ela começou de fato a buscar distribuidoras, deparou-se com alguns desafios. A diretora conta que a uma das distribuidoras cobrou um valor muito alto para iniciar os trabalhos de distribuição. Outras cobravam coisas absurdas em relação aos ganhos e direitos sobre a obra. Um dos contratos, lembra Camila, tinha cláusulas abusivas, que impunham à produtora a perda de vários direitos sobre o filme. Além disso, houve também as distribuidoras que negavam alegando que a temática do longa não era a temática que a empresa trabalhava, e que, portanto, não tinham interesse no filme.

Foi então que a produtora resolveu assumir a distribuição do longa por conta própria, mesmo com toda a dificuldade e poucos recursos. Camila relata que contou com apoio de diversas pessoas que acreditavam no projeto, ajuda da família, amigos que emprestaram cartão de crédito para alguns gastos e foi descobrindo na prática o quanto é caro e difícil fazer distribuição cinematográfica nessas condições. Os desafios trouxeram também o aprendizado. Hoje sua produtora também trabalha como distribuidora de filmes.

⁶⁰ A Lei Aldir Blanc - também chamada Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural ou Lei Aldir Blanc de apoio à cultura - é como ficou denominada a Lei nº 14.017 de 29 de junho de 2020 elaborada pelo Congresso Nacional com a finalidade de atender ao setor cultural do Brasil, maior afetado com as medidas restritivas de isolamento social impostas em razão da pandemia de Covid-19, destinando para tal o valor de três bilhões de reais. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lei_Aldir_Blanc. Acesso em 30/12/2022.

Glenda Nicácio confirma que encontrar uma distribuidora é um desafio, mas para além da distribuidora em si, é difícil também encontrar a verba, pois, às vezes, encontra-se a empresa, mas não há recursos financeiros. A cineasta diz que a distribuição é um novo processo para conseguir recursos, ganhar editais de distribuição ou outros tipos de fomento. Para o lançamento de *Café com canela* (2017) a busca foi trabalhosa e houve também dificuldade em saber como chegar até as distribuidoras, mas a dica que a cineasta deixa é a participação nos eventos de mercado.

Ela diz que nesses lugares, ao menos, a produtora consegue acessar as pessoas e empresas, mostrar seus produtos, falar e explicar sobre seu projeto e ter uma primeira aproximação com as distribuidoras. Foi dessa forma, que se deu o contato para a distribuição do seu filme, por meio da participação do Nordeste LAB, maior evento de mercado cinematográfico do Brasil fora do eixo Rio-São Paulo e que promove atividades formativas para o setor, debates, *pitching* e rodadas de negócios.

Joel Zito Araújo revela que, atualmente, já não tem dificuldade para encontrar uma distribuidora, mas que isso também é um fato recente, devido à projeção dos seus últimos filmes. Porém, há ainda o desafio da quantidade de salas e valores disponibilizados para distribuição, que ainda são baixos, mas o cineasta reconhece que este é um fenômeno geral. Cada vez menos os filmes independentes encontram espaços nas salas de cinema e parte do público preferem assistir às obras em outras plataformas. É um desafio levar o público às salas no cenário atual.

Para muitos cineastas este é um grande desafio. Estamos vivendo uma época recente com muitas produções oriundas das aldeias indígenas, por exemplo, muitos cineastas negros de qualidade produzindo, mas seus filmes ficam somente nos festivais, é o que observa Luciano Vidigal. O diretor fala que a competição é muito grande e que há poucas distribuidoras e muitas produções. O cineasta que ainda não é tão conhecido tem que disputar com os grandes nomes do mercado na busca por uma distribuidora. São várias questões mercadológicas que envolvem a distribuição e ainda há um certo receio em investir na diversidade.

O diretor afirma que, apesar deste cenário complexo, o próprio contexto sociocultural vem obrigando o mercado a promover mudanças. A nova geração já não tem mais paciência para não se ver representada nas telas e vem cobrando

mudanças, não só os espectadores, como também os realizadores. Existem também pessoas brancas e antirracistas que vêm ajudando a promover essas mudanças e essas parcerias são bem-vindas. O diretor diz que percebe um progresso na diversidade, apesar de ainda lento, mas que o futuro é promissor e as distribuidoras e o mercado devem ficar atentos para essa nova geração.

De fato, a distribuição sempre foi um elo de atenção na cadeia do audiovisual, formada pelas produtoras, distribuidoras e exibidoras. É ela que lida com a logística da obra audiovisual, ou seja, levar o filme da produtora para o exibidor. Ao chegar neste último elo, há o desafio de convencer o exibidor – no nosso caso, as salas de cinema – a exibir seu filme e que ele permaneça o maior número possível de dias nas salas. No entanto, há a forte concorrência de outros filmes, sobretudo os *blockbusters* americanos. Nessa tensão, na qual as salas querem maximizar seus lucros e os produtores e distribuidores querem que seus filmes ocupem o maior tempo possível, é que se estabelecem alguns conflitos de interesse no setor.

Isso posto, concluímos que a dificuldade em conseguir uma distribuidora e fazer com que o seu filme permaneça nas salas é um desafio comum para os pequenos produtores. No entanto, em se tratando de cinema negro, temos o problema potencializado devido às dificuldades estruturais relatadas nos depoimentos dos cineastas, que estão diretamente ligadas ao não interesse em abordar questões raciais no audiovisual. Numa análise rápida, poder-se-ia dizer que a dificuldade em encontrar distribuidora é algo inerente ao negócio e atinge todos os independentes. Em parte, sim, é um gargalo para os pequenos produtores. Porém, se levarmos em conta que, para cineastas negros, há grande dificuldades mesmo em captar recursos via lei de incentivo, o que só traz benefícios para o investidor, devido às deduções fiscais e à publicidade de sua marca que este terá ao investir, podemos deduzir o quanto a situação se torna pior ainda ao se falar da alta competição que envolve a distribuição cinematográfica.

10 - Qual a importância do lançamento comercial de filmes dirigidos por cineastas negros?

Para Emílio Domingos, ocupar as salas é também um ato político e não só uma questão comercial. É colocar o Brasil na tela e tentar quebrar a imagem glamourizada

do cinema como algo distante ou algo extremamente rico em termos de investimentos etc.:

Precisamos sim de mais investimentos, mas podemos mostrar que para além de Hollywood e dos efeitos especiais é possível contar histórias, contar as nossas histórias, fazer com que elas cheguem às pessoas. Ocupar esse espaço tem esse valor político.

Domingos diz que o lançamento comercial é também uma forma de divulgar esses temas, esses realizadores e seus filmes. Estar numa sala de cinema geralmente promove uma mídia extra, os filmes saem em matérias de jornais, a população fica sabendo de sua existência. Estar em sala de cinema tem essa representatividade, de fazer com que as pessoas saibam da existência de outras possibilidades de filmes. Há o interesse de boa parte da população em ver histórias sobre sua gente e sobre si mesmo, complementa o diretor.

Gabriel Martins diz que a presença do cinema negro no circuito comercial é a concretização de um projeto de justiça social, devido a história do nosso país e da formação da nossa sociedade. Ele ressalta que é assustador termos tão poucos cineastas negros que conseguiram lançar filmes no circuito comercial nesses mais de 125 anos de história do cinema no Brasil. Tem sido um processo muito longo para cineastas negros conseguirem espaço, mas Gabriel acredita que nos próximos dez anos uma pesquisa semelhante a esta dissertação de mestrado terá uma amostragem de cineastas muito maior.

O cineasta diz que os festivais foram e são vitrines essenciais e muito interessantes de participar, mas que, inevitavelmente, eles são encontros fechados. Mesmo quando eles têm sessões públicas, a natureza do encontro não permite a continuidade, às vezes há sessão de um filme em somente um dia ou em pouquíssimos dias e depois há um hiato até o próximo festival, o que não permite um alcance abrangente. Já no circuito comercial, o filme está em várias salas, com diversas sessões e em várias cidades simultaneamente, o que dá acesso a um público amplo, o filme fica disponível para as pessoas em diversas áreas do país.

Gabriel acrescenta falando sobre a importância de o cinema ser visto também como trabalho, indústria e mercado e que é fundamental que cineastas negros participem desse mercado cultural e que possam colocar para circular seus trabalhos, que foram feitos com muito carinho esforço.

“O lançamento nas salas comerciais é importante para ocuparmos um lugar que também é nosso, senão fica parecendo que o lugar do cineasta negro é somente no festival, nas mesas, nos debates, nas palestras e não é só isso que queremos.” Essa é a primeira resposta de Glenda Nicácio, que fala que é essencial estar nas salas e que nada é mais óbvio de que se fazer um filme esperando que ele possa circular no circuito comercial e não somente nos festivais. A cineasta diz que esse é um lugar que também é dos cineastas negros, é um lugar de poder importante para as realizadoras e os realizadores negros ocuparem, mas, sobretudo, é também um lugar de poder para os espectadores e para o público preto, pelo fato de eles poderem se ver nas telas e, dessa forma, essa ocupação quebrar a hegemonia branca que as pessoas estão habituadas a verem no cinema.

A diretora fala que, embora sinta que as produções estão cada vez mais preocupadas com essas questões, ainda falta diversidade e que é muito bom quando se vê um trabalho cujos produtores e produtoras, diretores e diretoras e outros membros da equipe são pretos e pretas, pois outras questões são colocadas em pauta. Ela diz que até a forma de distribuição é afetada pensando-se na possibilidade de se chegar a um público maior. Emocionada, Glenda relata um processo de distribuição do qual participou:

Eu lembro que na época da distribuição do *Café com canela*, nós fizemos uma reunião para falar sobre o circuito no Rio de Janeiro. O filme ia passar numa sala no bairro de Botafogo (Zona Sul da cidade) e entramos na questão do horário. Então, uma das pessoas da equipe de distribuição falou: Não vamos colocar o filme depois das 21h, porque, quando terminar, vai ficar tarde e difícil para as pessoas que moram em bairros distantes, e que a gente faz questão de que possam vir vê-lo, voltar para casa, por causa do horário do funcionamento do metrô. Vamos colocar na sessão das 19h!

Isso foi algo muito bonito e que me marcou muito, pois foi uma ação muito pequena, mas de enorme importância, pelo fato de haver essa preocupação com todos. Eu acho que quanto mais lugares a gente acessa, mais a gente abre para as outras pessoas acessarem também e eu acho isso muito bonito.

O forte depoimento da cineasta mostra o quanto é importante se pensar num cinema plural e acessível, feito de todos e para todos, e o quanto que um trabalho feito por pessoas diversas e com diversas experiências de vida se reverbera em toda a cadeia desde a idealização até o alcance do público.

Para Joel Zito Araújo, cada vez mais os festivais contam pouco para o grande público e há muitos deles espalhados. A não ser que se trate de grandes festivais, dos

festivais classe A, no qual a participação e a seleção para disputa de prêmios, despertam um interesse maior, os festivais menores contam pouco para a decisão do público geral ir ver a obra. O diretor diz que uma das coisas mais importantes do filme é que o maior número possível de pessoas possam vê-lo, seja nas salas de cinema comercial, seja nas plataformas de *streaming* ou seja na TV. Os cineastas querem chegar até as pessoas e seus nomes começam a se consolidar justamente quando eles começam a atingir o público e este começa a se interessar pela sua obra.

O realizador continua dizendo que o que acontece nas salas comerciais é que os filmes que chegam até elas pelo menos recebem uma atenção maior da imprensa e da crítica e isso também ajuda na consolidação dos nomes dos cineastas e que, se junto com isso ainda houver um sucesso comercial, as chances são maiores.

Luciano Vidigal diz que é extremamente importante cineastas negros exibirem seus filmes nas salas de cinema, nos shoppings, no *streaming* e na TV. Para o diretor, cada vez mais o mercado precisa da arte feita por pessoas negras e a diversidade tem que fazer parte dos negócios cinematográficos. “A gente tem que estar em tudo, temos que ocupar espaços e isso é gerar nossa economia. Se a gente quer falar de cinema, a gente tem que falar também de economia”, diz o cineasta. É preciso quebrar esse sistema de ficar só em nichos, de ficar só limitados a festivais de cinema. Para Luciano ocupar salas comerciais não é só importante, mas também necessário, assim como ocupar o mercado como um todo.

Raphael Barbosa fala que o lançamento comercial para cineastas negros é fundamental para dar visibilidade, para se quebrar o lugar de invisibilidade que eles ocupam, pois as pessoas não os olham porque não os conhecem. Ele fala que estar no circuito comercial é um lugar de afirmação política que só o longa-metragem permite, pois os curtas acabam tendo outros espaços de circulação mais restritos.

O diretor conta que para ele pessoalmente foi muito importante e gratificante ver seu filme passar em uma sala de um cinema dentro de um shopping e ver o *display* do seu filme entre os dos filmes *007 – Sem tempo para morrer* (2021) e *Viúva Negra* (2021), dois grandes *blockbusters* do cinema americano. Ele fala da satisfação em participar do circuito tido como alternativo, mas também da felicidade de chegar a lugares onde raramente cineastas negros chegam e da importância de estar nesses lugares.

11 – Quanto tempo seu filme ficou em cartaz no circuito comercial?

Para essa resposta, optamos por coletar os dados diretamente da Ancine para termos informações mais precisas. Acrescentamos ainda o número máximo de salas ocupadas e o total de público⁶¹ alcançado. A quantidade de dias informados não significa que os filmes ficaram em cartaz por todo esse período sequencialmente e sim o total de dias em que o filme foi exibido em alguma sala comercial em toda a carreira do longa. Muitos filmes saem de cartaz por algum período e voltam a ocupar novamente as salas semanas ou meses depois do seu lançamento em curtos períodos. Incluímos também os dados dos filmes cujos realizadores não foram entrevistados.

TABELA 1: Filmes lançados, dias em exibição, salas ocupadas e público

FILME	DIRETOR(A)	ANO DE LANÇAMENTO	QUANTIDADE DE DIAS EM EXIBIÇÃO	NÚMERO DE SALAS OCUPADAS	PÚBLICO
Filhas Do Vento	Joel Zito Araújo	2005	ND	15	16.578
L.A.P.A	Emilio Domingos (e Cavi Borges)	2008	28	2	255
Cinderelas, Lobos E Um Príncipe Encantado	Joel Zito Araújo	2009	49	6	3.066
Luto Como Mãe	Luis Carlos Nascimento	2010	ND	ND	ND
Broder	Jeferson De	2011	202	35	37.468
A Batalha Do Passinho	Emilio Domingos	2013	1	6	2.640
Raça	Joel Zito Araújo	2013	63	8	2.112
Cidade de Deus - 10 Anos Depois	Luciano Vidigal (e Cavi Borges)	2015	78	24	3.633
O Amuleto	Jeferson De	2015	63	19	2.722
Ela Volta Na Quinta	André Novais de Oliveira	2016 ⁶²	50	10	1.668

⁶¹ A ANCINE contabiliza somente o público pagante, o que não é suficiente para medir todo o alcance de público do filme, já que não são contabilizados os públicos das mostras e festivais de cinema.

⁶² Na pesquisa “Diversidade de Gênero e Raça nos Lançamentos Brasileiros de 2016” da Ancine, aparecem três filmes dirigidos por pessoas negras no resultado. A divergência se explica pelas metodologias empregadas pelo órgão e aqui nesta pesquisa. As duas usam o critério de hetero-identificação (identificação feita por terceiros e não pela própria pessoa). No entanto, a Ancine optou, na época, por usar uma abordagem conservadora,

Deixa Na Régua	Emilio Domingos	2017	31	3	390
Pitanga	Camila Pitanga (e Beto Brant)	2017	77	18	4.603
Café Com Canela	Glenda Nicácio (e Ary Rosa)	2018	77	17	10.523
O Caso Do Homem Errado	Camila de Moraes	2018	52	2	1.207
O Nó Do Diabo	Gabriel Martins (e Ian Abé, Jhésus Tribuzi, Ramon Porto Mota)	2018	81	25	2.061
Meu Amigo Fela	Joel Zito Araújo	2019	68	23	2.584
No Coração Do Mundo	Gabriel Martins (e Murilo Martins)	2019	66	24	430
Temporada	André Novais de Oliveira	2019	63	29	7.508
M8	Jeferson De	2020	56	103	8.991
Cabeça de Nêgo	Déo Cardoso	2021	42	8	1.226
Cavalo	Rafhael Barbosa (e Werner Salles)	2021	35	11	1.461
Doutor Gama	Jeferson De	2021	77	13	5.508
Um Dia Com Jerusa	Viviane Ferreira	2021	7	2	27
Marte Um	Gabriel Martins	2022	111	54	81.813
Medida Provisória	Lázaro Ramos	2022	141	340	407.463
O Pai da Rita	Joel Zito Araújo	2022	25	26	835

atuando contra a própria hipótese de que havia um número baixo de realizadores negros que lançaram longas naquele ano. Ou seja, em caso de dúvida da cor de determinado realizador se este era pardo ou branco, optou-se por classificá-lo como pardo (que faz parte da categoria “negro”, de acordo com os critérios do IBGE), supondo-se que, ainda assim, o número desses cineastas seria baixo. Portanto, dois dos três cineastas que aparecem na pesquisa da Ancine foram considerados pardos e um foi considerado preto, totalizando três cineastas negros. Para esta pesquisa de mestrado, usamos também a hetero-identificação, mas em conjunto com a validação dos pares. A lista de cineastas inicialmente levantada foi submetida à análise e contribuição de outros realizadores negros e nenhum deles citou outros cineastas negros que lançaram longas no circuito comercial no período estudado além daqueles que constam aqui. Também não observamos nenhuma outra menção a esses dois cineastas classificados como pardo pela Ancine ao longo dos últimos anos nos eventos de cinema negro, sites e demais fontes que ajudassem a elucidar a questão. Decidimos, portanto, considerar que só houve um filme lançado por cineasta negro em 2016, o que, estatisticamente, não causa um desvio significativo nas conclusões das pesquisas, já que ambas mostram um percentual extremamente baixo de participação de negros no cinema.

FONTES:

1 - Listagem de Filmes Brasileiros Lançados 1995-2021, disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema->

2 – Dados obtidos diretamente da Ancine em 10/01/2023 via Lei de Acesso à Informação.

NOTAS DA ANCINE:

a) A obra "Luto Como Mãe" não apresenta registro de exibição no SADIS (Sistema de Acompanhamento de Distribuição em Salas), no entanto identificou-se público de 328 espectadores em pesquisa externa (Box Office Brasil/Filme B).

b) Campos marcados com "ND" referem-se a obras para as quais não há dados registrados no Banco de dados do SADIS. Tais informações também não foram encontradas em fontes externas.

Como se pode aferir a partir da tabela 1, os dados confirmam as dificuldades para a produção e lançamento comercial dos longas abordados pelos entrevistados. Até o ano de 2013, não se tinha uma continuidade nos lançamentos. Apenas recentemente, a partir de 2015, tem-se lançamentos de longas dirigidos por pessoas negras todos os anos nas salas de cinema. Apesar da aparente perenidade, os números são bastante baixos, com uma média de 2,3 filmes ao ano. Os dias de exibição também vão pelo mesmo caminho. Somente três filmes ficaram mais de 100 dias em cartaz: *Marte Um* (2022) com 111 dias ⁶³, *Medida Provisória* (2022) com 141 dias e *Broder* (2002) com 202 dias. Lembramos que isso não significa dias seguidos em cartaz, mas sim o total de dias que o filme foi exibido em alguma sala comercial em toda sua carreira.

Outro fator importante a se considerar é o número total de salas ocupadas. Dos vinte e seis lançamentos, apenas dois, os filmes *M8* (2020) e *Medida Provisória* (2022), ultrapassaram as 100 salas, ocupando um total de 103 e 340 respectivamente. Abaixo desses, temos *Marte Um* (2022) com 54 salas, *Broder* (2002) com 35 e todos os demais abaixo das 30 salas. Nove filmes ocuparam até 10 salas, o que representa 34,6% do total. Os números de distribuição/ocupação de salas refletem o baixo desempenho de público. Apenas *Medida Provisória* (2022) ultrapassou a marca do 100 mil espectadores, tendo alcançado um público de 407.463 pessoas. Já *Marte Um* (2022) conseguiu superar a marca dos 50 mil espectadores, chegando a 81.813 pagantes até o fim de 2022 ⁶⁴.

⁶³ O filme *Marte Um* continuou sendo exibido em 2023. Portanto, este número refere-se ao corte feito até dezembro de 2022.

⁶⁴ Idem.

12 - Qual sua opinião sobre cotas para pessoas negras nos editais dos órgãos públicos?

A implementação de ações afirmativas nos editais de fomento audiovisual é um tema ainda em debate. Seu uso não está consolidado nos editais do Governo Federal. Conforme vimos no capítulo 1, o edital Curta-afirmativo, lançado pelo Ministério da Cultura em 2012, com recursos exclusivos para proponentes negros sofreu tentativa de impugnação. A Ancine agregou o mecanismo de cotas para mulheres, negros e indígenas no edital do FSA de 2018, mas não repetiu a medida em nenhum outro edital para produção cinematográfica posterior. Enquanto isso, há alguns editais regionais que adotam políticas afirmativas, mas não há uma diretriz institucional consolidada para todos os órgãos e em todas as esferas.

Camila de Moraes diz que é fundamental e necessário haver cotas em vários setores e destaca que ela própria é fruto das cotas nas universidades. “Os recursos públicos têm ido sempre para os mesmos grupos de pessoas e, se não for por meio das cotas, nós dificilmente conseguiremos acessá-los”. Para ela, todos precisam entender que essas políticas são para beneficiar a sociedade como um todo, pois todos precisam ter um olhar mais diverso para as produções e conhecer outras visões sobre a sociedade através dos cineastas. Para isso, os recursos públicos precisam chegar às mãos de quem ainda não chegaram. Do contrário, as pessoas vão ver uma versão da sociedade que não condiz com sua realidade.

Emílio Domingos também cita que é fundamental e importante haver cotas e redistribuição dos recursos. “Vivemos num país que é tão desigual historicamente” Os dados comprovam que, infelizmente, raça e classe social estão diretamente associados. Nós negros sofremos muito com o Estado brasileiro ao longo da história.” Para Domingos, pelo fato de pessoas negras serem a maioria da população do país, o mínimo que se esperaria era que houvesse uma produção audiovisual pelo menos proporcional à representatividade quantitativa da sociedade. Ele fala também sobre a concentração histórica de investimentos dos recursos financeiros na população branca e de origem social privilegiada e que a redistribuição e as cotas são formas de se fazer com que as pessoas se vejam nos cinemas. Citando a nova geração de cineastas, Emílio diz que há uma preocupação por parte deles em contar outras histórias sobre o povo brasileiro e sobre a população negra, que vão além dos ditos

“*Favela Movies*”, que são filmes que exploram a violência sofrida pelo povo negro, e que a população está ansiosa para se ver nas telas e também por trás delas.

Glenda Nicácio responde que as cotas raciais nos editais têm importância além da individualidade do cineasta, tornando-se muito maior, pois é uma questão de fato cultural e social. Quando se coloca a possibilidade da cota no edital, cria-se uma ponte, que poderá dar para os cineastas acesso aos meios de produção de suas obras e aponta também que o poder público está atento a essas questões. Segundo a diretora, quando um edital contempla cotas raciais, muitos cineastas negros acreditam que, de fato, eles têm uma chance de ser contemplado e há uma possibilidade real de produzir seu filme, já que não precisará disputar os recursos com os grandes nomes do cinema nacional, para onde sempre os recursos são direcionados. Haver cotas nos editais não significa que cineastas negros vão entrar somente por meio delas, mas significa uma garantia que parte dos recursos irão, necessariamente, para esses cineastas e que o governo está minimamente atento às reflexões sobre diversidade.

Joel Zito Araújo é direto e taxativo na sua resposta: Ter cotas é fundamental! Enquanto nós não resolvermos a profunda desigualdade estrutural brasileira nas questões raciais, cotas são fundamentais. Como foram nas universidades, serão no cinema e serão em todos os cantos.

Luciano Vidigal tem uma resposta parecida, diz que as cotas são de fundamental importância não só para o audiovisual, mas para a sociedade como um todo e que, quando as cotas começaram a ser instituídas no país, foi o momento que ele começou a ter esperança de um futuro melhor para a população negra.

Na mesma linha de pensamento, Raphael Barbosa dá sua opinião:

As políticas de cotas raciais são fundamentais e não só no cinema. Os editais da minha região, desde 2018, possuem cotas e indutores de pontuação extra para pessoas negras e indígenas e isso tem sido uma transformação; é visível o resultado. É impressionante como isso faz com que pessoas que nem se sentiam capazes antes, agora com os editais com cotas, sentem-se capazes e realizam os filmes. Quando teve o primeiro edital com cotas aqui, o número de pessoas negras aprovadas foi bem maior do que nos anteriores.

Raphael fala que este movimento é o resultado de uma longa luta de militantes e que, mesmo diante da situação de baixa representatividade de pessoas negras no audiovisual, há protestos contra as cotas inclusivas. Ele espera que possa haver

continuidade e regularidade dessas ações para que os cineastas possam organizar seus projetos para os próximos editais e ter uma perenidade em suas produções.

13 - Quais os pontos positivos das políticas públicas para o cinema negro nos últimos 20 anos?

Camila de Moraes cita a crescente produção de realizadores negros, mesmo que muito aquém do que deveria ser. São diversas obras oriundas desses cineastas, com diversas narrativas e que hoje há a possibilidade de serem vistas, algo que era difícil anos atrás. Ela cita também profissionais negros de outras áreas que não só direção, mas também organizadores de festivais, críticos entre outros, como sendo um mercado que cresce como um todo desde que haja o investimento necessário.

Emílio Domingos reconhece que há uma busca para ampliar a participação de negros no cinema em relação ao que existia antes, pois não existia nada, mas que as ações ainda são irrisórias diante do contexto do país. Ele ressalta que o número de realizadores negros tem crescido bastante, portanto o mercado precisa dar vazão a essas produções e os órgãos públicos precisam fomentar essas iniciativas. Há vários profissionais negros que vêm se formando e se qualificando para o audiovisual, muitos deles frutos das políticas públicas para inclusão na educação, como as políticas de cotas nas universidades. Portanto, há uma demanda por ocupação de espaço, demanda da sociedade para ver essas obras e tanto os órgãos públicos quanto o mercado precisam estar atentos a essas demandas.

Gabriel Martins enxerga como positivas as ações da Ancine nos últimos anos antes do governo Bolsonaro, destacando o trabalho da Comissão de Gênero, Raça e Diversidade na implantação das cotas para negros, indígenas e mulheres nos editais do FSA. Além disso, ele destaca a política dos arranjos regionais, que mesmo não sendo diretamente uma política voltada para a diversidade racial, acaba abarcando uma parcela importante dessa população, quando distribui recursos para populações do norte e nordeste, por exemplo, com uma densidade demográfica importante de pessoas negras. Ele cita que as políticas foram interrompidas recentemente, mas vê esperança para o futuro de acordo com um novo cenário político.

Para os próximos anos, ele reflete sobre a preocupação com os novos realizadores. É preciso pensar como inserir no mercado essas pessoas que ainda não tiveram tempo de construir um currículo. Gabriel cita o edital de novos realizadores lançado pela Ancine em 2022, mas fala também da importância de se dar atenção aos fundos para produção de curta-metragem, que, pela incapacidade de ser vista como parte do mercado, acaba ficando em segundo plano em detrimento de outros formatos, como longas e séries. Para o diretor, o curta é também um espaço de experimentação, de construção de linguagem e de construção de identidade de um cineasta. Portanto, nessa possível recuperação das políticas públicas, é preciso voltar a se pensar sobre como fazer cineastas acessarem recursos para produzirem seus curtas e como promover as novas gerações.

Glenda Nicácio destaca como positiva a construção do acesso e da visibilidade para cineastas negros. A partir das políticas públicas, as pessoas vão se conhecendo, redes vão se formando e o cinema negro vai sendo construído. Os editais específicos e outras ações promovem essa inserção e fazem com que o cineasta negro não seja o único em determinada categoria, mas vá conhecendo seus pares, formando grupos e construindo a diversidade dentro do próprio cinema negro.

Esse senso de coletividade que Glenda traz à baila tem ressonância nas falas dos outros cineastas e de diversos outros militantes das questões raciais. O que eles clamam aqui não é pela busca do sucesso individual, mas sim pela transformação de uma realidade coletiva. Vaz corrobora as reflexões da cineasta ao falar sobre a importância das cotas raciais neste sentido:

Desse modo, as cotas raciais, ao ampliarem a presença negra em posições sociais antes monopolizadas pela branquitude, dilui (sic) o foco na representação exclusiva ou solitária – ainda que positiva – naturalizando a presença negra e coletivizando, gradativamente, a conquista emancipatória. Não que a ascensão individual seja irrelevante; nossa presença em determinados espaços é, por si só, pedagógica. Mas se essa presença se multiplica – e vem acompanhada de uma postura antirracista pautada na identidade, consciência e letramento raciais – ela é revolucionária. Por isso, podemos dizer que as cotas raciais – notadamente no contexto brasileiro – são uma revolução silenciosa. (2022, p.82-83)

Joel Zito Araújo fala que o que veio de positivo nos últimos anos foi o momento em que a Ancine tomou consciência da desigualdade no mercado de trabalho do audiovisual brasileiro entre realizadores de diferentes raças e que se não houvesse políticas públicas para realizadores negros e realizadores indígenas, esse cinema não

iria florescer. O cineasta fala que no Brasil já há um verdadeiro “exército” de realizadores negros de qualidade, ansiosos por uma oportunidade para fazer seus filmes:

Já nem é mais o caso de plantar uma sementinha para começar a florescer. Já floresceu! As pessoas agora precisam de dinheiro para poder plantar e colher. O campo já floresceu, já deu, as sementes já estão no solo. Então essa é a realidade atual, nós já temos dezenas de realizadores criativos com capacidade de colocar no mercado obras de diferentes estilos e gêneros.

A metáfora usada por Joel traduz o contexto atual do país. A cada ano, vários cineastas negros saem das universidades, mas sentem dificuldade em pôr em prática seus projetos. Em contraposição, poder-se-ia dizer que essa é uma realidade comum em vários setores, diversos jovens encontram portas fechadas no mercado de trabalho. No entanto, esta afirmação não se sustenta ao falarmos de um mercado que é fortemente subsidiado pelo poder público, mas cujos subsídios vão para um mesmo perfil de pessoas.

Araújo complementa dizendo que para melhorar este cenário é preciso implementar e ampliar as políticas públicas e dar incentivos. Ele diz que essa é uma fórmula que se aplica a qualquer tipo de mercado e qualquer política de Estado. Se o governo quer, por exemplo, mudar o perfil da indústria brasileira para implementar indústrias de alta tecnologia, é necessário dar incentivo, colocar dinheiro no mercado e impulsionar a formação de novas profissionais e empresas que queiram atuar nessa indústria. Portanto, o mesmo princípio deve ser aplicado ao cinema nacional por parte do governo.

Luciano Vidigal afirma que começou a ter esperança na melhoria da situação no Brasil a partir da política de cotas em diversas áreas – o que reverberou também no audiovisual – e que políticas públicas são fundamentais para que se tenha um avanço na luta secular contra o racismo. Ele destaca as cotas raciais nos editais públicos como um avanço, mas ressalta que houve uma imensa regressão nos últimos anos, devido a chegada ao poder do governo Bolsonaro, que acabou com várias ações em prol da diversidade no país. Para Luciano, o Brasil só irá avançar socialmente e economicamente com as políticas públicas e, para o audiovisual, é preciso retomar urgente a efetividade dessas ações.

Rafhael Barbosa cita os arranjos regionais como a política de inclusão mais revolucionária dos últimos tempos. Para o cineasta, este é um “case” muito importante

e que alcança a questão racial e de classe, pois essas duas estão intrinsecamente relacionadas, inevitavelmente. Ao se olhar a história do cinema brasileiro, os cineastas que sempre estiveram produzindo são pessoas oriundas da classe média ou rica, alguns até herdeiros de grandes fortunas, e que tiveram oportunidade de ter acesso a uma boa formação, a estudo fora do Brasil e aos recursos necessários para se fazer cinema. O diretor continua dizendo que os arranjos regionais permitem uma descentralização não só regional, mas também de classe, possibilitando que pessoas como ele, que vêm de uma família humilde, possam fazer cinema. Ele conclui dizendo que, infelizmente, a maioria das pessoas negras estão nas classes mais humildes, então é fundamental também ir buscar nesse imenso Brasil essa descentralização, chegar a todos os lugares, pois isso, inevitavelmente, acaba possibilitando que mais negros possam fazer cinema.

De fato, políticas de descentralização regional, acabam, em certa medida, abrangendo pessoas negras, como menciona Barbosa. Grande parte das populações negras e indígenas estão localizadas nas regiões nordeste e norte do país. No entanto, há que se ter em conta que “a questão racial não substitui a questão social: elas combinam seus efeitos” (CASTEL, 1998 *apud* THEODORO, 2022). A desigualdade brasileira é tão profunda que diferencia negros e brancos mesmo entre as classes mais pobres. Sobre a questão, Theodoro (2022, p.71) no traz a pesquisa da Oxfam que mostra que 81% dos brasileiros acham que a vida do negro pobre é mais difícil que a vida do branco pobre. Portanto, uma política de descentralização não deve substituir uma política específica para a questão racial, ainda que aquela, colabore, em certo ponto, para esta. Elas devem se somar.

14 - Quais as suas perspectivas para o cinema negro nos próximos anos? Você enxerga um cenário positivo ou negativo à frente?

Camila de Moraes enxerga um cenário bastante promissor para os próximos anos e diz que as pessoas estão começando a se reconhecer no cinema, tanto quanto população em geral, como quanto trabalhadores dessa indústria. Aos poucos, os profissionais têm conseguido olhar para os lados e ver pessoas semelhantes atuando na frente e atrás das câmeras. Ela diz que essas pessoas estão tendo posicionamentos muito conscientes do contexto do país e que, quando isso acontece,

há uma recusa em retroceder. Ela cita os ensinamentos e impulsionamentos dos movimentos negros no sentido de promover o protagonismo dessa população ao contar suas histórias e a busca por ocupar lugares antes renegados a ela.

Emílio Domingos fala que “a bolha” do cinema nacional tem sido furada, com o trabalho significativo e inspirador de vários cineastas negros que têm atingido novos públicos. É um cinema novo que vem surgindo e que dialoga com a juventude, uma juventude que ama cinema e para a qual se ver nas telas é muito significativo. Há uma consonância entre esses novos filmes e esse novo público. Portanto, há um cenário promissor no futuro.

Gabriel Martins é otimista em relação ao porvir, apesar de toda a problemática atual. Ele diz que a luta política será uma constante no Brasil e que os problemas que vivemos hoje não irão sumir de repente. Eclodiram no país uma tensão e várias vozes, tanto vozes no lugar de opressão, quanto no lugar de resistência e essas vozes irão seguir, independente do que aconteça. Elas não se calarão, elas se atualizarão e isso tudo se reverbera também no campo das artes. O diretor diz que por volta dos últimos 8 a 10 anos, mais ou menos, o cinema negro começou a se mostrar mais presente e efervescente, tanto no volume de filmes, na qualidade e na presença internacional⁶⁵.

Gabriel fala que chegamos a um ponto que não há mais como o sistema hegemônico ignorar essa presença negra, que vem forçando a ser ouvida por diversas formas: por fazerem bons filmes, por apontarem as questões e os problemas no cinema, por apontarem o racismo no audiovisual etc. Portanto, a partir disso, essas pessoas vêm conseguindo se firmar no cenário, nos espaços e, a cada ano que passa, isso é mais forte; conseqüentemente, teremos mais filmes. Gabriel conclui dizendo que não há mais como se frear este movimento e que, mesmo que se cortem as políticas públicas, as pessoas vão achando formas de se fazer cinema, mesmo com toda a dificuldade:

O corte de políticas públicas torna o processo muito mais lento, mas a resistência das pessoas negras é muito maior e, daqui a dez, vinte anos, teremos vários longas realizados por diretores negros figurando nas lista de

⁶⁵ Destaco que a fala de Gabriel aqui se refere ao cinema negro como um todo, o que inclui filmes de curta e média metragem e também longas não lançados no circuito comercial, formatos que não são objetos foco desse estudo. Portanto, há sim uma efervescência nesse sentido, mas ressaltamos que há ainda uma baixa participação no mercado de salas de cinema em comparação à atuação do cinema negro como um todo, que, como afirma o cineasta, vem se mostrando cada vez mais pujante.

melhores filmes do ano e outras amostragens em pesquisas e estudos como este presente.

Glenda Nicácio também tem esperança em tempos melhores para o cinema negro e é positiva quanto aos próximos anos. No entanto, a cineasta traz críticas e reflexões importantes sobre o modo atual de produção:

O cinema negro é um cinema que para mim é muito construído na “sabotagem”. Não é um cinema que existe porque querem que exista, mas sim porque precisa existir, porque nós existimos! E a gente produz, a gente produz muito e de formas que o *mainstream* não domina. Eu acho que a gente tem algumas tecnologias que são intransferíveis. O cinema preto é feito a partir de muitas tecnologias: que sejam os afetos, que sejam os pensamentos sobre a forma de produção, as formas de conseguir equipamentos, de formar uma equipe...às vezes queremos fazer um filme, convidamos pessoas, mas não temos dinheiro, e as pessoas vão com o mesmo amor para realizar aquela obra. Eu acho que a gente não caminha só, sabemos lutar, “gingar”, “sabotar”, “driblar” o Estado, a falta de políticas públicas, o Presidente da vez...O que não significa que a gente passe ileso, que isso seja gostoso e que a gente queira continuar fazendo dessa forma, mas de uma forma ou de outra a gente consegue!

Com lágrimas nos olhos, Glenda complementa o desabafo: “Eu só gostaria que a gente tivesse conforto, que fosse um cenário de produção confortável, que não precisasse ficar “driblando” tudo.”

Joel Zito Araújo diz que tem perspectivas positivas para o futuro. Ele fala que a questão da diversidade é um salto civilizacional do planeta e que não há mais como voltar atrás, apesar das diferentes forças contrárias. Embora essas forças reacionárias e conservadoras sejam muito perigosas, há avanços da humanidade que não retrocederão. A compreensão da questão da diversidade, da importância da convivência em diversidade, a compreensão de que não existe uma raça superior a outra, mais inteligente ou mais bonita que a outra é algo que cada vez será mais ampliado e isso favorece a diversidade no audiovisual. Portanto, os próximos anos serão promissores, segundo o diretor.

Rafhael Barbosa se diz otimista, pois acredita na saída do Presidente Bolsonaro do poder (o que de fato ocorreu meses depois dessa entrevista). Para o cineasta, as políticas públicas mais importantes aconteceram nos últimos anos e elas serão reflexo de uma construção que não parou. “Por mais que tenha acontecido uma tentativa de destruição das políticas durante o governo Bolsonaro, não houve sucesso, pois ainda estamos aqui fazendo nossos filmes”, diz o cineasta. Rafael observa também que outro fenômeno importante é a organização maior dos grupos sociais,

dos cineastas negros, da militância, de pessoas imbuídas de mais consciência política, atuando de forma mais firme. Ele diz que essa luta foi responsável por todas as conquistas até agora e ela só se intensifica, não havendo como regredir. O diretor finaliza dizendo que quando saíram os primeiros editais que contemplaram cineastas negros, foi o início de um caminho sem volta e que eles vão seguir fazendo cada vez mais filmes.

Como se pôde notar, os relatos dos cineastas entrevistados são bastante convergentes em diversos aspectos, o que mostra que as dificuldades e desafios enfrentados são comuns e não um problema isolado enfrentado por um ou outro realizador. Houve unanimidade ao se falar o quanto é difícil conseguir recursos para financiar seus filmes. Essa dificuldade advém, segundo os entrevistados, tanto do desinteresse por seus projetos por parte dos investidores privados, quanto da falta de políticas públicas dos órgãos responsáveis pelo financiamento do setor. Mesmo cineastas que já possuem um certo currículo, como Joel Zito Araújo, ou um cineasta novo, mas um velho conhecido do grande público, como o ator e diretor Lázaro Ramos, apontam as mesmas dificuldades ao levar suas propostas a esses investidores. Isso traz à tona as raízes do problema oriundas do racismo estrutural da sociedade brasileira e apontam para um futuro desestimulante para os novos, se nada for feito para mudar essa realidade.

Apesar da histórica dificuldade, há que se destacar as tecnologias usadas pelos cineastas negros para realizarem seus filmes. Eles relataram o apoio de diversos colaboradores que, mesmo não recebendo a remuneração adequada, aceitaram trabalhar em prol da concretização de seus projetos. Esse fator merece destaque, porém não deve, jamais, ser romantizado. Esses cineastas exigem condições de trabalho dignas dos artistas e profissionais que são e equidade no acesso aos recursos que são disponibilizados pelos órgãos públicos para a classe cinematográfica, mas que ficam concentrados nas mãos de um grupo hegemônico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS DA PESQUISA

A luta pela inclusão e participação na vida socioeconômica e cultural do Brasil por parte da população negra remonta aos tempos pós abolição da escravidão, quando os negro foram “libertos”, mas sem nenhuma política de integração à sociedade. O século XX foi marcado pela discriminação, mas também viu surgir em diversos países, vários movimentos que lutavam a favor da igualdade racial. No Brasil, esses movimentos ganham força na segunda metade do século passado, com militantes, artistas e intelectuais pautando e debatendo o assunto.

No cinema, essas questões são levantadas a partir do surgimento do Cinema Novo, no final dos anos 1950, mas sobretudo na década de 1960. Este movimento revolucionou a produção cinematográfica brasileira, que, por um lado, ainda se calcava na herança das comédias populares, dos musicais e das paródias de filmes hollywoodianos das primeiras décadas do século e, por outro, via as tentativas de estabelecimento dos grandes estúdios nacionais não obterem a perenidade almejada.

Os cinemanovistas, jovens oriundos das classes média e alta brasileiras, buscavam retratar, através de seus filmes, os problemas sociais do Brasil. Entre as temáticas abordadas estavam o misticismo religioso, a pobreza, o coronelismo no Nordeste do país e a situação do negro. O racismo, a discriminação e o negro apareciam nos filmes como temáticas e objeto sobre o que ou de quem se fala, mas não como sujeito que fala. A contribuição do movimento nesse sentido tem bastante relevância, pois é o início de uma discussão importante, mas ainda não é o suficiente para, de fato, promover uma autodeterminação do negro no audiovisual. Há que se ter em conta o contexto altamente adverso para a população negra na época. Neste sentido, o Cinema Novo se coloca à frente de outros setores da sociedade, na tentativa de abordar e refletir a discriminação no país através da arte.

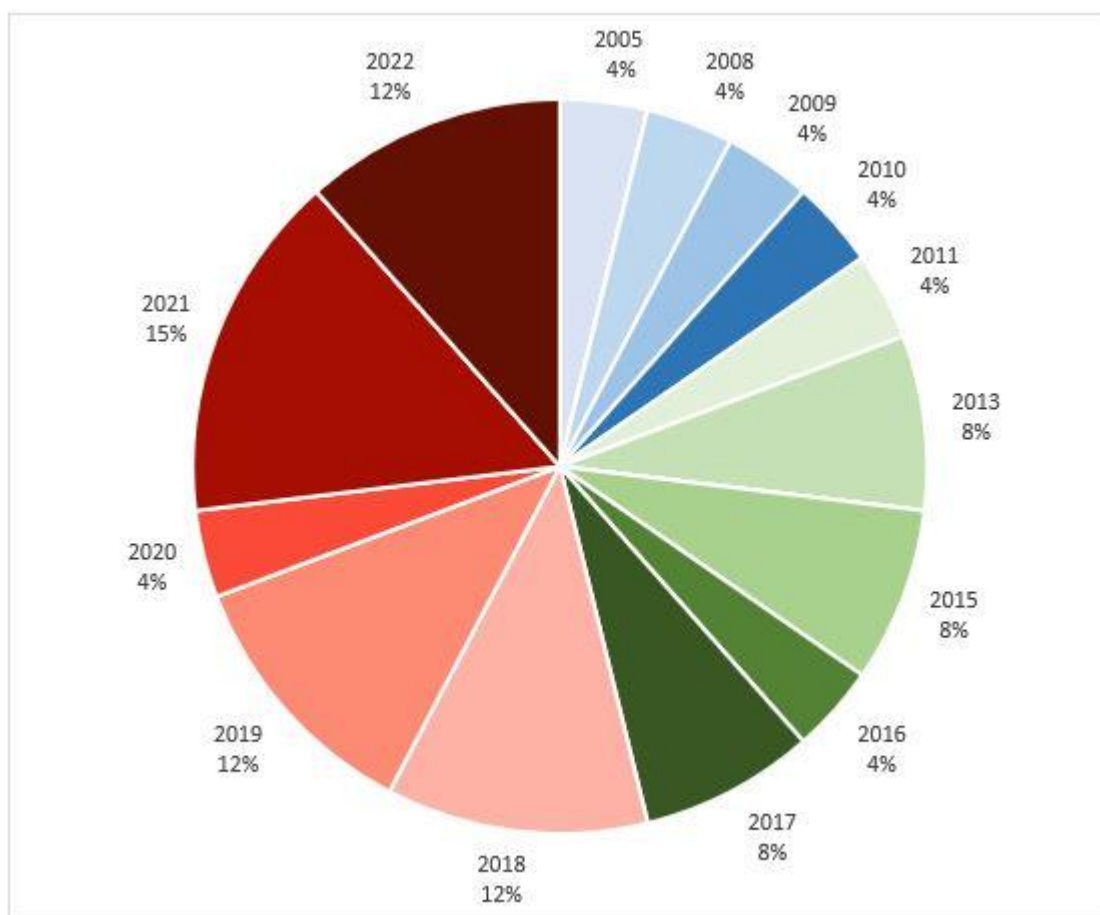
Nas décadas seguintes, a questão racial segue sendo pautada no Brasil e no mundo. A luta por mais inclusão ganha holofotes e apoio de organismos internacionais e a participação de vários intelectuais negros na luta por mais espaço na sociedade. Desde o final da década de 1970, no início do gradual processo de redemocratização, os movimentos negros vêm lutando para desfazer a imagem exportada, inclusive pelo audiovisual, de democracia racial e vêm denunciando e combatendo o racismo

estrutural (Borges e Oliveira, 2022, p.219). No entanto, a participação de negros como realizadores no cinema brasileiro segue quase que inexistente durante o século XX, com poucos exemplos de artistas que conseguiram ter uma produção comercial.

Junto com a redemocratização, começa-se a pensar em políticas para a diversidade e inclusão dos povos negros, indígenas e outros grupos discriminados. Essa inclusão é discutida não só na sociedade como um todo, mas também no campo cultural, com uma legislação que vai, aos poucos, se formando e sendo institucionalizada em leis, acordos e na própria Constituição Federal, disciplinando a obrigação dos governos e instituições de promover a diversidade cultural em suas políticas públicas. Especificamente no campo do audiovisual, vemos surgir, no início do século XXI, o tripé institucional formado pelo Conselho Superior do Cinema, Secretária do Audiovisual e Agência Nacional do Cinema, esta última vindo a se tornar a protagonista das políticas para o audiovisual no país.

A partir do século XXI, fruto da luta da militância negra e de toda essa efervescência em torno do tema, começam a surgir novos realizadores negros; no entanto, com uma participação ainda bastante incipiente no cinema comercial brasileiro durante a primeira década do novo século. Mesmo com a instituição de um órgão com o objetivo de promover a cultura nacional mediante o desenvolvimento da indústria cinematográfica e estimular a diversificação da produção cinematográfica nacional, nos quatro primeiros anos de existência da Agência Nacional do Cinema, nenhum dos filmes lançados nas salas comerciais foi dirigido por um cineasta negro. O primeiro lançamento nessa categoria só ocorre em 2005, com o filme *Filhas do Vento*, dirigido por Joel Zito Araújo. Depois, temos mais dois anos sem lançamentos dirigidos por negros, com o próximo somente em 2008. Apenas 16% dos lançamentos dirigidos por pessoas negras ocorreram na primeira década do século XXI, conforme gráfico 1.

GRAFICO 1 – Distribuição dos lançamentos de longas-metragens realizados por pessoas negras ao longo do período (2001 – 2022)



FONTE: Gráfico feito por nós a partir da lista de filmes brasileiros lançados elaborada pela Ancine e do levantamento de cineastas negros desta pesquisa.

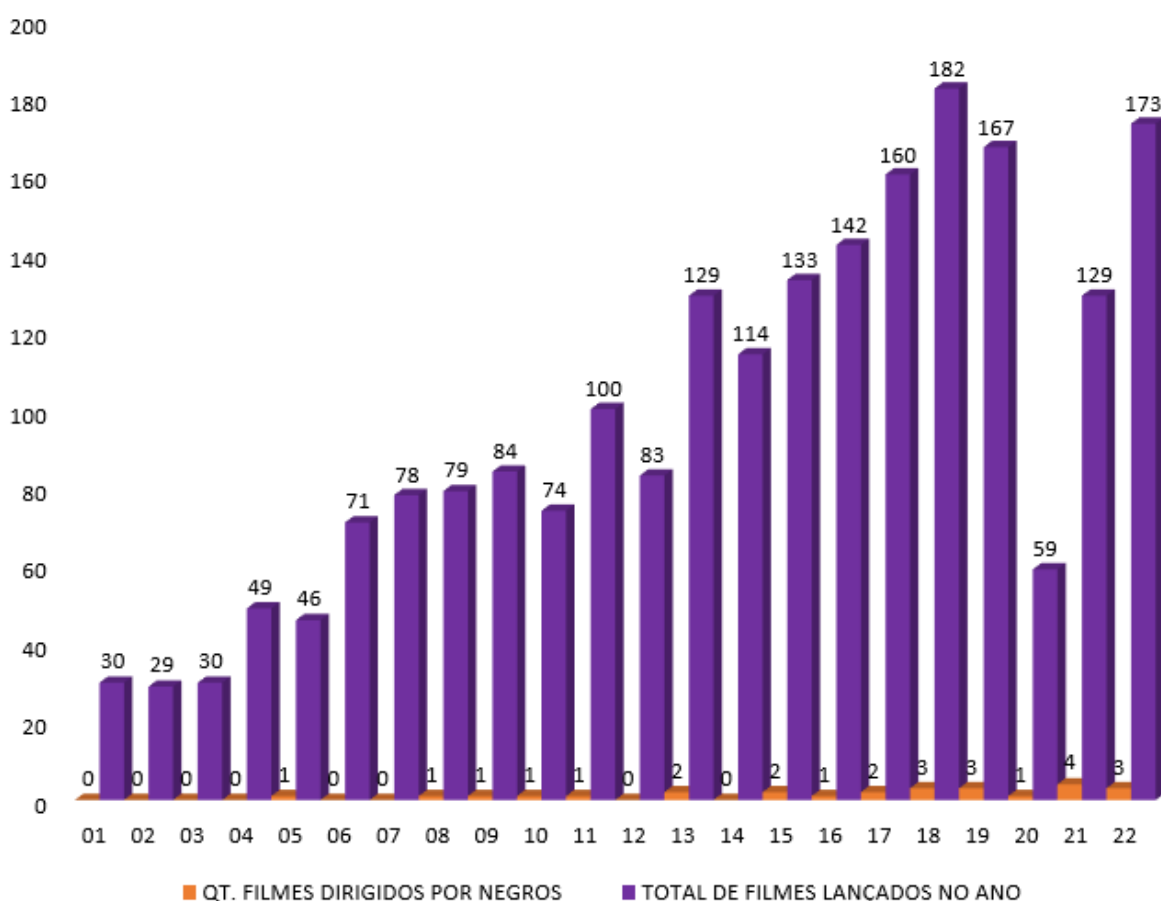
Somente em 2018, dezessete anos após sua criação, a Ancine faz uma ação efetiva para promover a diversidade racial nas produções cinematográficas fomentadas pelo órgão, que é o estabelecimento de cotas nos editais do FSA daquele ano. Essa letargia demonstra o atraso do órgão em reagir em relação às demandas de anos da sociedade por mais diversidade no audiovisual. Esta foi a única medida até o momento, a qual foi interrompida com a chegada ao poder do governo Bolsonaro.

Os últimos 5 anos concentraram a maior parte dos lançamentos comerciais dirigidos por cineastas negros, o que equivale a 55% de todos os longas lançados por

diretores negros nas salas de cinema no período estudado. Esses dados confirmam os depoimentos dos cineastas, que apontam que as mudanças no mercado em prol da diversidade são muito recentes. Isso mostra que o resultado de décadas de luta por inclusão só começa a surtir efeito no cinema brasileiro agora.

Neste período (2001-2022), houve oito anos em que nenhum cineasta negro conseguiu lançar pelo menos 1 longa-metragem nas salas de cinema e mais sete anos nos quais apenas 1 filme foi lançado. O ano com maior número de filmes dirigidos por negros lançados nos cinemas foi em 2021, quando houve 4 longas no circuito, num total de 129 filmes lançados, conforme gráfico 2.

GRÁFICO 2: Total de filmes nacionais lançados x filmes dirigidos por cineastas



FONTE: Gráfico feito por nós a partir da lista de filmes brasileiros lançados elaborada pela Ancine e do levantamento de cineastas negros desta pesquisa.

No período estudado, tivemos apenas 26 longas-metragens dirigidos por pessoas negras e lançados no circuito comercial de salas de cinema, o que corresponde a apenas 1,3% do total de filmes lançados, que foi de 2003 obras, conforme tabela 1.

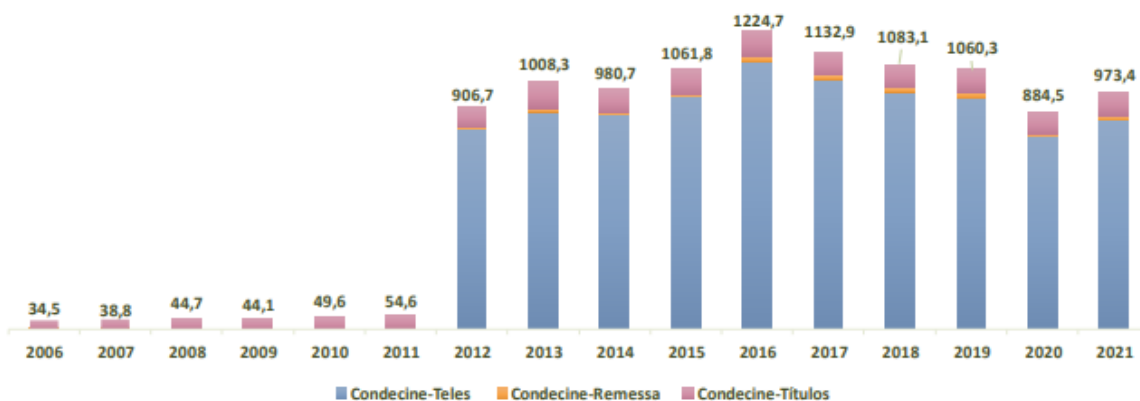
TABELA 1: Quantidade de longas-metragens comerciais dirigidos por negros X Total de filmes lançados no ano (2001 – 2022)

ANO DE LANÇAMENTO	QT. FILMES DIRIGIDOS POR NEGROS	% DISTRIBUIÇÃO DOS FILMES DIRIGIDOS POR NEGROS NOS ANOS	TOTAL DE FILMES LANÇADOS NO ANO	% DE FILMES DIRIGIDOS POR NEGROS NO ANO
2001	0	0%	30	0,0%
2002	0	0%	29	0,0%
2003	0	0%	30	0,0%
2004	0	0%	49	0,0%
2005	1	4%	46	2,2%
2006	0	0%	71	0,0%
2007	0	0%	78	0,0%
2008	1	4%	79	1,3%
2009	1	4%	84	1,2%
2010	1	4%	74	1,4%
2011	1	4%	100	1,0%
2012	0	0%	83	0,0%
2013	2	8%	129	1,6%
2014	0	0%	114	0,0%
2015	2	8%	133	1,5%
2016	1	4%	142	0,7%
2017	2	8%	160	1,3%
2018	3	12%	182	1,6%
2019	3	12%	167	1,8%
2020	1	4%	59	1,7%
2021	4	15%	129	3,1%
2022	3	12%	173	1,7
Total Geral	26	100%	2003	1,3%

FONTE: Tabela feita por nós a partir da lista de filmes brasileiros lançados elaborada pela Ancine e do levantamento de cineastas negros desta pesquisa.

Ao longo de vinte e um anos de atuação da Agência, verifica-se uma tendência de crescimento do lançamento de filmes brasileiros, salvo os últimos anos, afetados pela pandemia de Covid-19. Nesta seara, a Ancine vem atuando de forma decisiva no crescimento da produção nacional. Ao se analisar os recursos do Fundo Setorial do Audiovisual, desde sua criação em 2006 até o ano de 2021, nota-se valores suntuosos de arrecadação, muitas vezes passando até da casa do bilhão, oriundos das diversas fontes de receita do Fundo, sendo a principal delas a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional – Condecine. Esses valores são aplicados nos diversos programas do FSA. No entanto, como foi demonstrando neste trabalho, não há um direcionamento para programas de diversidade racial, ainda que não falte recursos para tal, como mostra o gráfico 3. “Posto que filmes comerciais são projetados para obter lucro, devemos também nos perguntar para quem vai esse lucro” (SHOHAT e STAM, 2022, p.241)

GRÁFICO 3: Arrecadação da Condecine (valores brutos – R\$ milhões)



FONTE: Relatório Anual de Gestão do Fundo Setorial do Audiovisual – FSA Exercício de 2021.

Fica evidenciado, portanto, que, apesar de o país já contar com um amplo arcabouço legal que objetiva promover mais inclusão e diversidade no audiovisual, há uma inércia por parte dos órgãos que deveriam colocar em prática ações efetivas para promoção da equidade no setor. Além disso, não há uma política de Estado voltada para a questão, apenas iniciativas isoladas das pessoas que estão nos setores em determinado momento da história dos órgãos. Essas iniciativas são extremamente

bem-vindas, mas não conseguem se manter se não forem acompanhadas de uma institucionalização superior do Governo Federal e ficam sempre à mercê das intempéries de quem está exercendo o poder decisório no momento.

Enquanto o Brasil permanece praticamente inerte na promoção da diversidade racial no audiovisual, temos vários exemplos de países mundo afora que vêm desenvolvendo políticas sérias para a inclusão no setor. Conforme demonstrado no capítulo dois desta dissertação, essas políticas envolvem um programa amplo, com participação de vários setores dos respectivos governos em alguns casos. Essa transversalidade amplia as discussões e contribuem para uma estruturação mais plural das políticas, a partir do momento que há a colaboração de outras esferas governamentais e da sociedade civil.

O que esses países levam em conta também, como uma das ferramentas para a promoção da igualdade, é a presença de pessoas representantes dos grupos subalternizados em seus países em cargos com poder de decisão nos órgãos. Essas políticas devem ser elaboradas pensando nessa mão dupla de ações que afetem o público externo como também os próprios órgãos, pois, serão estes, em primeira instância, que irão elaborar e direcionar as ações governamentais. Não é mais possível que o Brasil caminhe sem pautar a diversidade ou tendo somente pessoas que fazem parte do grupo hegemônico ditando o que pode e o que não pode ser feito com os recursos públicos e quais são as políticas que são ou não importantes para o país.

Acreditamos que um dos primeiros passos (senão o mais urgente) a ser adotado pelo Brasil na direção da diversidade é ter pessoas diversas em cargos de chefia e a criação, nos órgãos, de departamentos específicos dedicados à missão institucional de inclusão e diversidade no setor. A Ancine, pela sua natureza especial conferida às agências reguladoras possui autonomia funcional, administrativa, decisória e financeira (Lei 13.848 de 25 de julho de 2019). Portanto, depende apenas da vontade de seus dirigentes a criação de um núcleo para tratar do assunto (nossa sugestão é a criação de uma coordenação exclusiva para isso). A inação neste sentido é um atestado da falta de compromisso do órgão com a redução das desigualdades no setor e a convivência com a manutenção do racismo estrutural presente na administração pública e na sociedade brasileira. A promoção da igualdade racial é um direito que é violado pelo Estado também pela sua inércia. A resistência a pautar e a

adotar medidas efetivas nessa seara gera violação desse direito por omissão (VAZ, 2022, p. 85). Ressalta-se ainda que não se deve sujeitar a adoção de medidas afirmativas à mera conveniência das entidades, haja vista, a obrigação imposta pela constituição e demais mecanismos legais

A partir de então, os órgãos e seus respectivos departamentos responsáveis podem se voltar para os diagnósticos do setor no país e pensar em soluções inéditas e/ou naquelas já adotadas e testadas em outros países. Considerando-se as particularidades de cada um, é possível avaliar o que vem tendo efetividade em outros nações e adaptar para a realidade brasileira.

Os órgãos internacionais já demonstraram interesses em trocar experiência com o Brasil e se disponibilizaram a ajudar a implantar ações no país. Isso foi experimentado poucos anos atrás, em 2018, quando a Ancine promoveu eventos com participação de tais órgãos, abrindo-se um diálogo para a cooperação em prol da diversidade. Nos últimos anos, a produção nacional tem recebido maior notoriedade e alcançado posição de destaque entre as indústrias cinematográficas de maior rentabilidade no mundo (CANDIDO *et al*, 2016). Portanto, as portas encontram-se abertas para o diálogo entre os países e fortalecimento de algumas parcerias, já mantidas pelo Brasil, a partir do avanço no quesito diversidade.

Outra medida a ser adotada na elaboração de novas diretrizes para diversidade no audiovisual brasileiro é a participação dos grupos interessados na elaboração das políticas públicas. Ninguém melhor para dizer quais as demandas mais urgentes para a diversidade do que os próprios cineastas negros e indígenas e aqueles que fazem parte de outros grupos sub-representados. São eles que enfrentam as dificuldades do dia a dia para a produção de suas obras, portanto é essencial que sejam convidados a participarem das discussões acerca do tema. Existem vários instrumentos de participação popular como as consultas públicas e reuniões com entidades representativas do setor. No que diz respeito a cineastas negros, o Brasil conta com a Associação de Profissionais do Audiovisual Negro – APAN -, que tem forte atuação na representação da classe.

Por isso, elaboramos aqui um capítulo exclusivo para dar voz aos cineastas, a fim de que tenhamos um diagnóstico do setor a partir do ponto de vista de quem faz parte dele. Neste capítulo, os cineastas contaram suas histórias, suas formas de

produzir, mesmo diante de um cenário adverso, suas sugestões de medidas a serem adotadas pelo poder público, bem como suas perspectivas para o futuro. Com isso, olhando para o passado e o presente da produção do audiovisual negro, o país possui as ferramentas necessárias para projetar um futuro mais diverso.

É notória a resiliência de cineastas negros diante de todas as adversidades do setor. Nos últimos anos, esses profissionais vêm se organizando, discutindo e pautando o cinema negro, seja com as produções efetivas, entre curtas, médias e longas-metragens, que chamam a atenção do Brasil e do mundo pela sua qualidade, seja pela produção intelectual sobre o assunto, que vem sendo feita em eventos organizados pela própria classe de profissionais e estudiosos e através de livros e artigos publicados levantando questões importantes sobre a temática.

Esses cineastas e suas entidades representativas devem ser convidados para participação nos debates, nas câmaras técnicas do setor e em todas as esferas consultivas e decisórias que permitam a participação de não servidores dos órgãos. Esta atitude além de ser saudável para um governo democrático, vai ao encontro do atual contexto social no qual mulheres, pessoas negras, indígenas e outros grupos subalternizados lutam por protagonismo das suas próprias questões. Com esta atitude, evita-se também equívocos na elaboração e condução de novas políticas no setor, buscando-se uma horizontalidade nas decisões. É preciso que as regras dos editais e dos demais mecanismos de fomento sejam revisadas com vistas a se ter mais diversidade e a quebra do ciclo de privilégios, tido por alguns como apenas uma questão de meritocracia:

Nessa perspectiva, o monopólio do merecimento branco coincide, ainda, com o domínio das regras da corrida meritocrática, já que a elite branca brasileira detém não apenas o privilégio no acesso aos recursos e status necessários para garantir o seu mérito, como também o poder de definir o próprio mérito. (VAZ, 2022, p.71)

Outro ponto fundamental em ouvir as partes interessadas é se ter com mais precisão quais são as deficiências das políticas públicas. No contexto atual, a própria falta de política pública para diversidade por si só já chama para si toda a atenção necessária. A partir do momento que se começa a se superar a falta, é preciso saber em quais gargalos o poder público deve atuar e quais ações devem ser priorizadas. Essas prioridades devem vir de diagnósticos tanto quantitativos quanto qualitativos. Esta pesquisa, que não tem o intuito de ser exaustiva, traz alguns diagnósticos a partir

das entrevistas realizadas. Um deles, por exemplo, é a dificuldade que os cineastas têm de chegarem até as empresas na tentativa de se obter aportes financeiros em seus projetos mediante as políticas de renúncia fiscal.

Uma possível ação para reduzir o problema é uma campanha de sensibilização das empresas seja por ações de comunicação e marketing do Governo Federal mediante seus órgãos executores, seja por deduções maiores para aquelas companhias que investirem em projetos que visem à diversidade. Essas medidas de incentivo podem ser forte aliadas, a partir de políticas públicas que impulsionem as empresas privadas a aportarem recursos em projetos comandados por pessoas negras, seja voluntariamente ou mediante vantagens econômico-financeiras. Tais medidas encontram suporte nos acordos internacionais pactuados pelo Brasil, na Constituição Federal e nos normativos legais do país (VAZ, 2022).

Além disso, deve-se buscar também uma atuação diretamente com os diretores/produtores no sentido de capacitá-los para a captação de recursos via fomento indireto, haja vista o diagnóstico aqui feito, o qual mostra que a maioria desses profissionais tem o fomento direto, ou seja, os editais, como principal possibilidade de fonte de recursos para financiar seus projetos. Enquanto isso, há uma fonte praticamente inesgotável de recursos oriundos de renúncia fiscal que podem ser disponibilizados para essas produções e que ainda é pouco explorada por esses grupos de profissionais.

Por fim, essa pesquisa confirma as hipóteses iniciais que motivaram sua elaboração: 1) As políticas públicas brasileiras ainda são insuficientes e deficitárias, com poucas ações efetivas para proporcionar uma produção cinematográfica que traga, de fato, diversidade racial; e 2) Há barreiras subjetivas e ideológicas na estruturação do mercado cinematográfico brasileiro que impedem ou dificultam o acesso dos cineastas negros ao apoio da iniciativa privada.

Portanto, a partir de toda a argumentação e exemplos dados ao longo dessa pesquisa, os quais levaram à confirmação de tais hipóteses, temos aqui um trabalho inicial que pode contribuir para o caminho da busca pela melhoria do cenário tratado. Esperamos que essa dissertação sirva como um dos instrumentos iniciais (somada a todas as outras pesquisas, debates e produções já feitas em prol da diversidade) para se pensar medidas efetivas para diversidade no audiovisual, a partir dos diagnósticos

e conclusões aqui feitos, bem como seja um trabalho a ser debatido e aprofundado por outros pesquisadores que venham a contribuir e melhorar as discussões acadêmicas sobre a produção cinematográfica comercial oriunda de realizadoras e realizadores negros.

REFERÊNCIAS

ABRAMOWICZ, Anete; RODRIGUES, Tatiane Cosentino. O debate contemporâneo sobre a diversidade e a diferença nas políticas e pesquisas em educação. **Educação e Pesquisa**. São Paulo, v. 39, n. 1, p. 15-30, jan./mar. 2013. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ep/a/WskqTPrZgtc8k56XHvr8XBz/?lang=pt#> Acesso em 16 fev 2022.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. Racismo estrutural. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. 264 p.

ANCINE, Agência Nacional do Cinema: **Plano de diretrizes e metas para o audiovisual**: o Brasil de todos os olhares para todas as telas. Rio de Janeiro. 2013. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/PDM%202013.pdf>>. Acesso em 8 jun 2021.

____ **Comitê Gestor**. Rio de Janeiro. 2022. Disponível em <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/fsa/estrutura-de-governanca/comite-gestor>> Acesso em 08 ago 2022.

____ **Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016**. Rio de Janeiro. 2018. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_diversidade_2016.pdf> Acesso em: 8 jun 2021.

____ **Fundo Setorial do Audiovisual**. Disponível em: <https://fsa.ancine.gov.br/o-que-e-fsa/objetivos>>. Acesso em 10 jun 2021.

____ **Mapa Estratégico**. Rio de Janeiro. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3wP9t2L>>. Acesso em 10 jun 2021.

____ **Plano Estratégico 2020-2023**. Rio de Janeiro. 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/ancine-aprova-novo-plano-estrategico> Acesso em 21 fev 2022.

____ **Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Indústria Audiovisual**. Revisão nov 2018. Disponível em: < https://fsa.ancine.gov.br/sites/default/files/regulamento-geral-do-prodav/RG_PRODAV_versao_07.11.18___Apos_Resolucoes_178_180_e_182.pdf>. Acesso em 10 jun 2021.

AQUINO, Isabela Silva de. **Cinema Negro e Políticas Públicas: O impacto dos Editais Curta Afirmativo no cinema de Realizadores Negros no Brasil**. Monografia (Cinema e Audiovisual). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2018.

ARAÚJO, Joel Zito. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. **Revista Estudos Feministas**. 16 (3). Dez 2008. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/ref/a/9ZGKYRnVx8rmgZDYs6NBrVv/?lang=pt#>>. Acesso em 11 dez 2022.

BARROS, Fernando P. C. de; SOUZA, Maria Fátima de. Equidade: seus conceitos, significações e implicações para o SUS. **Saúde Soc.** São Paulo, v.25, n.1, p. 9-18, 2016. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/sausoc/a/Kdc66VGB5mXkMnHThYkzVPv/?format=pdf&lang=pt>> Acesso em 05 ago 2022.

BENTO, Cida. O pacto da branquitude. São Paulo: Companhia das letras. 2022.

BERTH, Joice. Empoderamento. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. 184 p. (Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro).

BORGES, Roberto Carlos da Silva; OLIVEIRA, Samuel Silva Rodrigues de. "Centro Afro Carioca de Cinema: A construção de um "quilombo urbano" na cidade do Rio de Janeiro (2007 – 2017). In CARVALHO, Noel dos Santos (org.). **Cinema negro brasileiro**. Campinas: Papyrus Editora, 2022. – (Coleção Campo Imagético).

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil, de 5 de outubro de 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 7 jun 2021.

___ Constituição (1988). Emenda Constitucional nº 48 de 2005. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 7 jun 2021.

___ Constituição (1988). Emenda Constitucional nº 71 de 2012. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 7 jun 2021.

___ Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890. Promulga o Código Penal. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/d847.htm#:~:text=DECRETO%20N%C2%BA%20847%2C%20DE%2011%20D E%20OUTUBRO%20DE%201890.&text=Promulga%20o%20Codigo%20Penal.&text=Art.,que%20n%C3%A3o%20estejam%20previamente%20estabelecidas.&text=2%C2%BA%20A%20viola%C3%A7%C3%A3o%20da%20lei,omiss%C3%A3o%3B%20constitue%20crime%20ou%20contraven%C3%A7%C3%A3o. Acesso em: 18 fev 2022.

___ Lei nº 12.288, de 20 de julho de 2010. Institui o Estatuto da Igualdade Racial; altera as Leis nos 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. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12288.htm. Acesso em: 9 jun 2021.

___ Lei nº Lei 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm>. Acesso em: 07 jun 2021.

___ Medida Provisória nº 2228-1 de 6 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica

Nacional e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm>. Acesso em: 07 jun 2021.

CANADENSES negros usam cartilha de gênero na luta por igualdade. **Uol Notícias**. 06 jul 2020. Disponível em <<https://economia.uol.com.br/noticias/bloomberg/2020/07/06/canadenses-negros-usam-cartilha-de-genero-na-luta-por-igualdade.htm>> Acesso em 05 abr 2022.

CANDIDO, Marcia Rangel; CAMPOS, Luiz Augusto & FERES JUNIOR, João. “A Cara do Cinema Nacional”: gênero e raça nos filmes nacionais de maior público (1995-2014)”. **Textos para discussão GEMAA**, n. 13, 2016, pp. 1-20

CARVALHO, Noel dos Santos. Dogma Feijoada – a invenção do cinema negro brasileiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** - vol. 33 n° 96. 2018. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/F8PqhJ4SqNGnhnjdJhKYpVK/?format=pdf&lang=pt>> Acesso em 09 mar 2022

CHIAVENATO, Idalberto. Administração Geral e Pública. 2ª ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

CNC, Centre Nacional du Cinéma et de l’image animée: **Code du cinéma et de l’image animée**. Paris. 2022. Disponível em: <<https://www.cnc.fr/documents/36995/145433/Code+du+cin%C3%A9ma+et+de+l%E2%80%99image+anim%C3%A9e+et+RGA++24+novembre+2021.pdf/f8386eb6-0609-703e-d85b-5d732ed1e40c?t=1637764551153>> Acesso em 28 de jul de 2022.

___ **Fond Images de la Diversité**. 2016. Disponível em: <https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/fonds-images-de-la-diversite_191484> Acesso em 31 jul 2022.

CONSTITUIÇÕES brasileiras. **Agência Senado**. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/glossario-legislativo/constituicoes-brasileiras>>. Acesso em 7 jun 2021.

FANON, Frantz. Pele Negra, Máscaras Brancas. 1ª ed. Salvador: EDUFBA, 2008. 194 p.

FRANÇA. Decreto nº 2012-582 du 25 avril 2012 relatif à la Commission images de la diversité. Disponível em <<https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000025753266/>> Acesso em 29 jul 2022.

FREITAS, Kênia. “Cinema Negro Brasileiro: uma potência de expansão infinita”. In: SIQUEIRA, Ana.; et al. **Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte (Catálogo)**. 20ª ed. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018. p. 161. Disponível em: <http://www.festivaldecurtasbh.com.br/wp-content/uploads/2018/08/20_FESTCURTASBH_online.pdf>. Acesso em: 10 jun 2021.

GOVERNO francês dividido sobre estatísticas étnicas para lutar contra o racismo. **Uol Notícias**. 15 jun 2020. Disponível em <<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/rfi/2020/06/15/governo-frances-dividido-sobre-estatisticas-etnicas-para-lutar-contra-racismo.htm>> Acesso em 01 ago 2022.

IBGE. Desigualdades Sociais por Cor ou Raça no Brasil. **Estudos e Pesquisas. Informação Demográfica e Socioeconômica.** n.41. 2019. Disponível em https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101681_informativo.pdf Acesso em 09 mar 2022.

IKEDA, Marcelo. Lei da Ancine comentada (Medida Provisória nº 2.228-1/01). Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012. 148 p

___ Utopia da autossustentabilidade: impasses, desafios e conquistas da Ancine. Porto Alegre: Sulina, 2021. 246 p.

IMCINE, Instituto Mexicano de Cinematografía. **Programa de Fomento al Cine Mexicano (FOCINE).** 2022. Disponível em <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Contenido?uid=90e927dc-5e67-47c3-af13-10ae6aea4f53> Acesso em 09 ago 2022.

___ **Líneas de Acción.** Cidade do México, 2010-2019. Disponível em <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Contenido?uid=08eb28fb-8ec2-4547-8506-9081e3e3bcfe> Acesso em 09 ago 2022.

___ **Programa Institucional 2020-2024 del Instituto Mexicano de Cinematografía.** 2020. Disponível em http://www.imcine.gob.mx/institucional/PROGRAMA_INSTITUCIONAL_IMCINE_2020-2024_DOF.pdf Acesso em 09 ago 2022.

JARDIM, Denise F. e LÓPEZ, Laura C. J. (orgs.). Políticas da Diversidade: (In)visibilidades, pluralidade e cidadania em uma perspectiva antropológica. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013. 245 p.

KILOMBA, Grada. A Máscara. In: Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano. 1. ed. Rio de Janeiro, Cobogó, 2019. 248 p.

___ Quem pode falar? In: Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano. 1. ed. Rio de Janeiro, Cobogó, 2019. 248 p.

LÓPEZ, Laura C. J. “Políticas raciais, diáspora e transnacionalismo: notas para compreender as mobilizações negras e as ações afirmativas no Cone Sul”. In JARDIM, Denise F. e LÓPEZ, Laura C. J. (orgs.). **Políticas da Diversidade: (In)visibilidades, pluralidade e cidadania em uma perspectiva antropológica.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013. 245 p.

MARSON, Melina Izar. MELEIRO, Alessandra (organizadora). Cinema e Política de Estado: Da Embrafilme à Ancine. São Paulo: Escrituras, 2009.

MATOS, Cristina. “Em tela e do ponto de vista negro”. In CARVALHO, Noel dos Santos (org). **Cinema negro brasileiro.** Campinas: Papius Editora, 2022. – (Coleção Campo Imagético).

NASCIMENTO, Abdias do. O genocídio do negro brasileiro – Processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra S/A, 1978.

NEGROS são maioria nas universidades públicas do Brasil pela primeira vez. El País. 13 nov 2019. Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/13/politica/1573643039_261472.html Acesso em 05 abr 2022.

NFB, National Film Board of Canada. **New Ways of Storytelling for New Ways of Seeing: Strategic Plan 2020-2023**. Canadá, 2020. Disponível em <<https://www.canada.ca/content/dam/nfb-onf/documents/pdfs/strategic-plan-2020-2023/Strategic%20Plan%2020-23%20EN.pdf>> Acesso em 03 ago 2022.

____. **Diversity, Equity and Inclusion** – NFB Commitments and Objectives. Canadá, 2021. Disponível em <https://www.canada.ca/content/dam/nfb-onf/documents/pdfs/diversity-equity-and-inclusion/en/Diversity_equity_inclusion_Plan_NFB_February%202021.pdf> Acesso em 08 ago 2022.

OCA, Observatório do Cinema e do Audiovisual. Segmento de Salas de Exibição - Informe Anual Preliminar 2019. 2020, Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_preliminar_2019.pdf Acesso em 07 de maio de 2020.

____. Mercado Audiovisual Brasileiro. Dados Econômicos. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/mercado-audiovisual-brasileiro> Acesso em 09 mar 2022.

OLIVEIRA, Clarissa Cé de; SOUZA, Edileuza Penha de. “Adélia Sampaio e o cinema negro feminino: ‘Nossos passos vêm de longe’”. In CARVALHO, Noel dos Santos (org.). **Cinema negro brasileiro**. Campinas: Papyrus Editora, 2022. – (Coleção Campo Imagético).

OS NEGROS da França foram contabilizados e pretendem influir no resultado da eleição presidencial. **RFI**. 31 jan 2007. Disponível em: <http://www1.rfi.fr/actubr/articles/085/article_10332.asp> Acesso em 31 jul 2022.

QUANDO tocar samba dava cadeia no Brasil. **BBC News Brasil**, 20 fev 2020. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-51580785#:~:text=Ocorreu%20o%20mesmo%20com%20a,do%20crime%20de%20%22vadiagem%22.&text=O%20%22crime%22%20rendia%20at%C3%A9%2030,um%20dos%20s%C3%ADmbolos%20da%20criminalidade>. Acesso em: 18/02/2022.

RANGEL, Manoel. Com os olhos voltados para o futuro. In: Agência Nacional do Cinema. **Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual: O Brasil de Todos os Olhares para Todas as Telas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zit Gráfica e Editora, 2013 p. 11. Disponível em: <<https://www.gov.br/casacivil/pt-br/centrais-de-conteudo/downloads/CSC/plano-de-diretrizes-e-metas-para-o-audiovisual.pdf/view>>. Acesso em: 8 jun 2021.

RIBEIRO, Djamila. Lugar de fala. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019. 112 p. (Feminismos Plurais / Coordenação de Djamila Ribeiro)

RIBEIRO, Y. G. (2018). Mobilizações de combate à discriminação em Paris e a construção de um problema público: a questão racial na França. *Antropolítica - Revista Contemporânea De Antropologia*, 1(42). Disponível em <https://doi.org/10.22409/antropolitica2017.1i42.a41900>. Acesso em 12 fev 2023.

RUBIM, Antonio A. C., BARBALHO, Alexandre e CALABRE, Lia, (orgs.). Políticas culturais no governo Dilma. Salvador: EDUFBA, 2015. 281 p.

SCHWARCZ, Lilia. Lecture. Feira Literária das Periferias – Flup. Rio de Janeiro, fevereiro 2022.

SEGUNDO Seminário Internacional Mulheres No Audiovisual Acontece No CineSesc. **ABC, Associação Brasileira de Cinematografia**. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <<https://abcine.org.br/site/segunda-edicao-do-seminario-internacional-mulheres-no-audiovisual-acontece-no-cine-sesc/>>. Acesso em 28 jun 2022.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Estereótipo, realismo e representação racial. In CARVALHO, Noel dos Santos (org.). **Cinema negro brasileiro**. Campinas: Papyrus Editora, 2022. – (Coleção Campo Imagético).

SILVA, Ana Paula P. da. Antirracismo no debate da formação social brasileira e classes sociais: desafio ao serviço social contemporâneo. In **Rev. Katálysus**, Florianópolis, v.25, n. 2, p. 177-178, maio-ago. 2022. Disponível em <https://www.scielo.br/j/rk/a/PDYfHLLkx9jm9BLSRTXh9Kvn/?format=pdf&lang=pt> . Acesso em 12 fev 2023.

SILVA, Cidinha da. Divulgado resultado final do edital de ação afirmativa para fomento a artistas e produtores negros da Funarte. **Portal Geledés**. 14 out 2015. Disponível em <https://www.geledes.org.br/divulgado-resultado-final-do-edital-de-acao-afirmativa-para-fomento-a-artistas-e-produtores-negros-da-funarte/> Acesso em 3 mar 2022.

SILVA, Priscila E. da. O conceito de branquitude: reflexões para o campo de estudo. In: CARDOSO, Lourenço e MÜLLER, Tânia M.P. (org.). **Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil**. Curitiba: Appris, 2017. 335 p.

SUPLICY, Marta. O audiovisual como ferramenta de inclusão. In: Agência Nacional do Cinema. **Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual: O Brasil de Todos os Olhares para Todas as Telas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zit Gráfica e Editora, 2013 p. 9. Disponível em: <https://www.gov.br/casacivil/pt-br/centrais-de-conteudo/downloads/CSC/plano-de-diretrizes-e-metas-para-o-audiovisual.pdf/view>. Acesso em: 8 jun 2021.

THEODORO, Mário. A sociedade desigual: Racismo e branquitude na formação do Brasil. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – **Convenção sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais**. Paris, de 03 a 21 de outubro de 2005. Disponível em: <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000150224?posInSet=2&queryId=ebd94a0b-c112-4200-af5f-0acc5c449277>>. Acesso em: 9 jun 2021.

VAZ, Livia Sant’Anna. Cotas raciais. São Paulo: Jandaíra, 2022. 232 p. (Feminismos Plurais / Coordenação de Djamilia Ribeiro)

DADOS DAS ENTREVISTAS

Camila de Moraes

Data da entrevista: 13/05/2022

Suporte de Captação: online via Zoom

Duração: 59 min

Carolina Costa

Data da entrevista: 17/05/2022

Suporte de Captação: online via Zoom

Duração: 64 min

Emilio Domingos

Data da entrevista: 06/04/2022

Suporte de Captação: online via Zoom

Duração: 53 min

Gabriel Martins

Data da entrevista: 21/03/2022

Suporte de Captação: online via Zoom

Duração: 58 min

Glenda Nicácio

Data da entrevista: 29/06/2022

Suporte de Captação: online via Zoom

Duração: 66 min

Joel Zito Araújo

Data da entrevista: 27/06/2022

Suporte de Captação: online via Zoom

Duração: 90 min

Luciano Vidigal

Data da entrevista: 10/10/2021

Suporte de Captação: gravação de áudio via celular

Duração: 32 min

Lázaro Ramos

Data da entrevista: 04/07/2022

Suporte de Captação: online via Zoom

Duração: 26 min

Rafhael Barbosa

Data da entrevista: 26/04/2022

Suporte de Captação: online via Zoom

Duração: 62 min