

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
DOUTORADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

MÁRCIO BRITO NETO
(Márcio Gabriel da Silva)

AKIOMBAMENTO CINEMATOGRAFICO:
UBUNTU E OS CINEMAS NEGROS BRASILEIRO



Niterói
2024

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

N469a Neto, Márcio Brito
AKIOMBAMENTO CINEMATOGRAFICO : Ubuntu e os cinemas negros brasileiro / Márcio Brito Neto. - 2024.
384 f. : il.

Orientador: Mariana Baltar Freire.
Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2024.

1. Cinema Brasileiro. 2. Cinema Negro. 3. Representatividade. 4. Negritude. 5. Produção intelectual. I. Freire, Mariana Baltar, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do doutorando **MÁRCIO BRITO NETO**, na forma em que se segue:

Aos 06 (seis) dias do mês de setembro de dois mil e vinte e quatro, às 14 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, Rua Prof. Marcos Waldemar de Freitas Reis, bloco J, São Domingos - Niterói/RJ, instalou-se, sob o formato híbrido, a banca examinadora da tese de Doutorado em Cinema e Audiovisual de **MÁRCIO BRITO NETO (Márcio Gabriel da Silva)** formada pelos seguintes professores doutores: Mariana Baltar (orientadora - presidente da banca - UFF), Noel dos Santos Carvalho (Unicamp), Pedro Vinicius Asterito Lopera (FBN), Janaína Damaceno (UFF) e Maurício de Bragança (UFF). Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: "**AKILOMBAMENTO CINEMATOGRAFICO: Ubuntu e os Cinemas Negros Brasileiro**". Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra aos outros membros para a arguição e, em seguida, também comentou o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca destaca a qualidade da pesquisa ao mobilizar uma enorme gama de dados e teorias que são estatística e qualitativamente tratados conduzindo a um sistema de categorização para pensar o campo do cinema negro brasileiro. Ressalta, ainda, a maturidade e domínio durante a defesa. E por fim, recomenda a publicação da tese, bem como a publicização dos anexos, pois certamente constitui uma importante fonte multiplicadora para futuras pesquisas, especialmente de história do cinema brasileiro.

Assim, a banca considerou o aluno APROVADO (X) NÃO APROVADO ().

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Mariana Baltar, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Mariana Baltar Freire

Assinado de forma digital por
Mariana Baltar Freire:90499905415
Dados: 2024.09.07 00:43:11 -03'00'

Prof. Dra. Mariana Baltar (Orientadora - presidente da banca - UFF)

Noel Santos Carvalho.

Prof. Dr. Noel dos Santos Carvalho - Unicamp

Documento assinado digitalmente

gov.br

PEDRO VINICIUS ASTERITO LAPERA

Data: 07/09/2024 15:51:30-0300

Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Pedro Vinicius Asterito Lopera - FBN

Documento assinado digitalmente

gov.br

JANAINA DAMACENO GOMES

Data: 03/10/2024 09:38:05-0300

Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Profa. Dra. Janaína Damaceno - UFF

Documento assinado digitalmente

gov.br

MAURICIO DE BRAGANCA

Data: 07/10/2024 07:05:42-0300

Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Maurício de Bragança - UFF

Resumo

Esta pesquisa empreendeu um amplo mapeamento dos cineastas negros, negras e negres que dirigiram filmes no Brasil entre 2000 e 2020. Além disso, apresenta um panorama histórico resumido, baseado em levantamento bibliográfico e revisão de literaturas, com o objetivo de analisar a constituição sociocultural do campo definido como Cinemas Negros. Utilizando dados fornecidos pelos próprios agentes, pesquisa bibliográfica, entrevistas em profundidade e observação participante, a tese oferece resultados quantitativos e análises qualitativas que desafiam as concepções estabelecidas sobre raça e etnicidade no cinema brasileiro. A investigação adota um olhar crítico sobre a produção cinematográfica de pessoas negras, fundamentado nos conceitos de Quilombismo de Abdias Nascimento e de Kilombo, embasados na ontoepistemologia africana Ubuntu. O princípio Ubuntu problematiza o campo ao se opor às noções materiais de humanidade, individualismo, individualidade, status e capital presentes nas práticas ocidentais e da branquitude que hegemonicamente atravessam o campo do Cinema brasileiro. A partir desses tensionamentos, identificamos quatro vertentes centrais que historicamente constituem os Cinemas Negros: universalista, conteudista, combativista e kilombista. O trabalho visou compreender suas características distintivas e sua influência na representação e na representatividade negra no contexto cinematográfico do Brasil.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro, Cinemas Negros; Ubuntu; Representação; Representatividade.

Abstract

This research undertook a comprehensive mapping of Black filmmakers who directed films in Brazil between 2000 and 2020. Additionally, it presents a summarized historical overview, based on a bibliographic survey and literature review, with the aim of analyzing the socio-cultural constitution of the field defined as Black Cinemas. Using data provided by the filmmakers themselves, bibliographic research, in-depth interviews, and participant observation, the thesis offers quantitative results and qualitative analyses that challenge established conceptions about race and ethnicity in Brazilian cinema. The investigation adopts a critical perspective on the cinematic production of Black people, grounded in Abdias Nascimento's concept of Quilombismo and Kilombo, based on the African onto-epistemology of Ubuntu. The Ubuntu principle problematizes the field by opposing material notions of humanity, individualism, individuality, status, and capital present in Western and white-dominated practices that hegemonically permeate the Brazilian Cinema field. From these tensions, we identify four central strands that historically constitute Black Cinemas: universalist, content-based, combative, and quilombist. The work aimed to understand their distinctive characteristics and their influence on Black representation and representativeness within the cinematic context of Brazil.

Keywords: Brazilian Cinema, Black Cinemas; Ubuntu; Representation; Representativeness.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 - DA PAISAGEM À EUGENIA: A REPRESENTAÇÃO NEGRA NO CINEMA BRASILEIRO (1896 – 1935).....	22
1.1 - Representação e representatividade: o contexto para uma historicidade do campo Cinemas Negros.....	22
1.2 – O questionável marco da cinematografia brasileira.....	33
1.3 - A eugenia, os negros “paisagem” e o racista cinema brasileiro.....	45
1.4 - Blackface e o mito da democracia racial.....	54
CAPÍTULO 2 - ESTEREÓTIPOS E TIPIFICAÇÕES: A SEGUNDA FASE DOS NEGROS NO CINEMA BRASILEIRO (1936 - 1969).....	65
2.1 – O negro universal do populismo e o princípio da vertente universalista.....	65
2.2 - A Atlântida e o início do protagonismo negro no cinema brasileiro.....	70
2.3 - O Teatro Experimental do Negro e a base à vertente kilombista.....	78
2.4 - O Cinema Novo, o negro como povo e o início da vertente conteudista.....	85
2.5 - Um ensaio para a representatividade nos Cinemas Negros.....	95
CAPÍTULO 3 - O CINEMA DE AUTORIA NEGRA: A TERCEIRA FASE DOS NEGROS NO CINEMA BRASILEIRO (1970 - 2000).....	103
3.1 – As bases para a vertente combativista e o início da representatividade negra.....	103
3.2 - A representatividade e o cinema de autoria negra com protagonistas negros.....	114
3.3 - O cinema de autoria negra com protagonistas brancos.....	126
3.4 - Da tempestade à bonança: início da consolidação do campo Cinemas Negros.....	134
CAPÍTULO 4 - MAPEAMENTO DOS CINEMAS NEGROS NO BRASIL: A REALIDADE SOCIAL E POLÍTICA DO CAMPO NO SÉCULO XXI.....	142
4.1 - As identidades e as orientações sexuais: Análise sobre a constituição social dos agentes.....	143
4.2 - A pluralidade dos sotaques e a consolidação do campo no século XXI.....	150
4.3 - A Faixa etária, o capital cultural e o capital econômica dos agentes do campo.....	155
4.4 - A circulação dos capitais negros no Cinema e no Audiovisual contemporâneo.....	163
4.5 - Apontamentos para o futuro dos Cinemas Negros.....	168
CAPÍTULO 5 - AS VERTENTES DOS CINEMAS NEGROS: OS DISCURSOS DOS	

AGENTES E AS NARRATIVAS DAS OBRAS.....	172
5.1 - Ubuntu e os métodos de análise às vertentes dos Cinemas Negros.....	172
5.2 - A representação excludente de pessoas negras na vertente universalista.....	185
5.3 - A vertente universalista e a representação por estereótipos nos Cinemas Negros...	203
5.4 - Ubuntu e Quilombismo: oposições à universalização e aos estereótipos.....	217
5.5 - A vertente kilombista e a representatividade coletiva.....	227
5.6 - A vertente combativista e a representação negra.....	246
5.7 - A vertente conteudista e a representação negra como classe/povo.....	266
6. CONCLUSÕES DO ESTUDO.....	286
BIBLIOGRAFIA.....	294
FILMOGRAFIA.....	301
ANEXO I - FORMULÁRIO DA PESQUISA (Google Forms).....	303
ANEXO II - LISTAGENS DE FESTIVAIS E MOSTRAS DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO (2000 - 2019).....	308
ANEXO III - LISTAGEM GERAL DE REALIZADORAS CATALOGADAS QUE REALIZARAM FILMES ENTRE 2000-2020.....	348
ANEXO IV - LISTAGEM DE REALIZADORES EXCLUÍDOS DA PESQUISA NA ETAPA 1 - “CONTATOS E FORMULÁRIO”.....	353
ANEXO V - LISTAGEM DE AGENTES ANALISADOS QUANTITATIVAMENTE (RESPONDERAM O FORMULÁRIO).....	356
ANEXO VI - LISTAGEM DE AGENTES ANALISADOS QUALITATIVAMENTE (ENTREVISTADOS).....	362
ANEXO VII - LISTAGEM DE FILMES VISIONADOS PELA PESQUISA ENTRE 2021-2024.....	366

AGRADECIMENTOS

Nzambi ua Kuatesa!

Assim agradecemos à energia maior, a potência máxima do universo, que habita tudo que existe em cada um de nós. Nzambi é a Força primordial, é a Potência vital. É o Movimento/Vida. No candomblé Angola-Congo, agradecemos a Nzambi por tudo. Pelas dores e pelos doces sabores que é viver. A esta energia sagrada e ancestral de tudo que existe e habita em mim, eme nga sakidila. Eu agradeço!

Nzambi é partilha e sua energia habita também tudo que me permitiu, em meio a tantas dores, estabelecer conexões e amores para concluir esta tese. Reverenciar meu ancestral Nkosi, a potência vital que está nos líderes, na energia dos minerais, que servem de matéria prima para as tecnologias, como o cinema. Nkosi é o ferro, o aço, os metais que forjam as ferramentas para sobreviver nesta existência material. É ele quem caça para alimentar sua tribo, como bom líder que se apresenta. Nkosi não é chefe, não é rei, Nkosi é o meu pai. Nkosi em África banta é o leão. Assim, todos os líderes notáveis recebem o nome Nkosi. Dele herdei a dijina, como sou conhecido no candomblé que pratico, Kihoji Luandê: O grande leão de Luanda.

A Ndanda-Lunda, a Força vital contida nos líquidos, na água que embalou meu corpo, nas emoções que transbordam da alma. A sensibilidade, a aptidão para olhar o mundo com ternura, mas firmeza e determinação. Que me permite fluir como rio, ora lento, pacífico, em outras visceral como a pororoca. É o ouro que abrilhanta minha mente e meus dias.

Ao meu Ngamba, que me dá conselhos e caminhos, que direciona minhas decisões. Energia que me abraçou quando precisei ganhar o mundo, só com uma mala e um monte de sonhos, aparentemente inalcançáveis para um moleque preto, pobre, suscetível a todas violências possíveis que o mundo poderia me oferecer. A voz que ouvi quando sem nem o ensino médio, me dizia, você será grande e me encheu de coragem. Vai longe você tem pés para caminhar. Nzila Kiamboté. Nga sakidila, Mpambu Nzila.

Ao erê Kauré que alegria minha existência e me permite nunca esquecer a criança que está em mim, que nunca morrerá. Às vezes birrenta, mas sempre com um olhar atento às carências humanas. Hela Wunji!

Ao caboclo Sete-Flechas que aconselha meus passos a serem firmes, que diz para onde devo seguir, quais as melhores escolhas. É a voz da humanidade, da empatia, do

respeito ao diverso. Cada um tem a sua aldeia e todas as aldeias juntas protegem toda uma comunidade. Xitu mahamba, xitu! Xetruá! Okê caboclo!

Ao Tranca-Rua das almas que me protege dos perigos do mundo. A voz severa que nunca me permite esquecer de onde vim, o que devo fazer, a quem devo ajudar. A quem devo pedir ajuda e a partilhar todo aprendizado. Tranca-Rua é doutor de poucas palavras! Laroîê, Exu!

Ao Zé Pilintra, que previu todas as minhas aprovações com precisão: em sétimo lugar para a graduação em Letras na UERJ, em trigésimo segundo lugar na UFRJ, em quarto lugar na PUC-Rio, e em segundo lugar no doutorado que agora concluo. A importância de Zé na minha jornada acadêmica é inegável. Desde a pergunta: "Você quer o quê? Entrar na Universidade?", ao que ele respondeu: "Pode ser em último?" Eu disse: "Contanto que eu entre." Este é o Zé. Salve, seu Zé Pilintra!

Ao pai Joaquim de Angola, o grande antepassado que habita minha vida. A sabedoria ancestral, a paciência e a perseverança. A caridade, a proteção, o colo de vô. É a energia sagrada que me ensina a persistir e a nunca esquecer por quem devo lutar e contra o quê devo brigar. Adorei as almas! Salve, pai Joaquim de Angola.

A todos os meus ancestrais, cuja luta pavimentou o caminho para que um negro pudesse alcançar o doutorado hoje. À minha avó Maria Joana, uma mulher negra de Minas Gerais, cuja data de nascimento é desconhecida, mas sabemos que foi filha de ex-escravizados. Este é para ela, em honra a ela. Ao meu avô José da Silva, um homem negro de Minas Gerais, provavelmente filho de ex-escravizados. Apesar de não poder acessá-los por meio de fotos e de não tê-los conhecido devido à idade avançada, através das histórias transmitidas oralmente por meu pai, sei que estariam imensamente orgulhosos de ter um neto doutor.

À minha mãe, que me deu a vida. Uma mulher branca e nordestina. Migrante para o Rio de Janeiro, aos 14 anos, conheceu meu pai aos 18 anos e aos 27, em maio de 1987 nasci. Por ter me posto neste mundo, me gerado, ter aguentado as dores do parto e as responsabilidades de criar um filho.

Ao meu irmão Antônio Régis, que me ensinou a ter gosto pelo cinema. Com seu primeiro salário, na adolescência, comprou um videocassete e usava seu salário para alugar VHS's, me permitindo o primeiro contato com o Cinema, fora da TV. Meu gosto por cinema começa nos animes como Cavaleiros do Zodíaco, que com a TV de tubo de madeira ruim,

colocávamos no rádio para ouvir os episódios e imaginar o que se passava na péssima imagem na tela. O videocassete foi revolucionário. Por muitos anos este foi o único contato com a cinematografia brasileira e internacional que tivemos. O Cinema nunca foi para nós, mas agora analiso a arte que meu irmão mais gosta.

À minha orientadora profa. Dra. Mariana Baltar, por ter sido super solícita no e-mail que enviei, antes mesmo de entrar no doutorado. Sempre quis ser orientado por Mariana e tive sorte. Agradeço por esses anos em que teve paciência de ouvir, propor novos caminhos, ler uma quantidade absurda de textos, para finalmente chegarmos a este formato. Por todo incentivo, contribuição e parceria, agradeço imensamente!

À Universidade Federal Fluminense e ao Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual.

Aos integrantes da banca, por aceitarem avaliar este trabalho.

Agradeço!

DEDICATÓRIA

Ao meu pai Antonio Miguel da Silva, homem preto, nascido em Viçosa, em 1940. Neto de ex-escravizados, migrou para o Rio de Janeiro numa tentativa de uma vida melhor. Meu pai representa todas as formas de opressões possíveis sobre um corpo negro, racismos, etarismo, violências psicológicas, morais, mas sempre tinha um sorriso largo no rosto e uma palavra sábia. Quantas vezes sentamos para “jogar conversa fora”, enquanto a casa com telha de amianto esfriava no final da tarde. À sombra de um pé de akokô, tomando suco de caju, desses de garrafa, meu pai me dava conselhos que trago comigo.

Meu pai trabalhou a vida inteira, não podia jogar futebol comigo, não podia ir ao barzinho com os amigos, com ele não pude compartilhar as lições da escola, mas acompanhava de perto meu desenvolvimento na escola. A presença do meu pai, mesmo nas suas ausências, tinham um significado diferente para mim. Meu pai já estava tatuado na minha face e na minha alma.

Em 2016 meu pai faleceu, enterrei com ele toda fraqueza que eu pudesse ter. Perder meu pai me fez lutar por ele e para ele. Por todos os valores que ele me ensinou, que trago comigo e estão nesta tese. Não recorro do meu pai pelas dores que ele sofreu, mas pelo homem íntegro, educado, que me impulsionou a estudar e sempre me dizia que pelo estudo eu iria longe.

O velho Antonio Miguel, mais de 40 anos mais velho que eu, um ogã de Oxalufã, me fez entender que eu era um homem preto e que isso tem grandes consequências, mas também grandes responsabilidades. Meu pai que chorava como criança com as minhas dores e se alegrava com cada uma das minhas vitórias. Meu pai me viu graduado, mas não me viu doutor. Ao menos não neste plano material. Meu pai, que nem a quarta-série primária tinha, foi meu grande griô.

Sempre que me apresentava para alguém, enchia o peito com maior orgulho, abria um largo sorriso e dizia, “esse é meu herdeiro”. Meu pai não me deixou bens materiais, exceto este computador em que escrevo esta tese. Meu pai me deixou como herança os valores, o caráter, a dignidade, a perseverança e o empreendedorismo. Meu pai me incentivou, me ensinou a nunca desistir. Só sou o que sou pelo exemplo que tive.

Seu herdeiro conseguiu, pai!

Às minhas filhas Ayla Manuela e Aurora Pietra, por tudo que representam na minha vida. Elas me fazem lutar, acordar todo dia e agradecer pela vida. Tudo que busco construir é para que um dia elas se orgulhem do pai. Todas as vitórias a elas dedico, aos amores da minha vida.

À minha esposa Viviane, pela parceria e compreensão. Por todo incentivo para que eu seja um humano melhor. Por alegrar meus dias com seu sorriso, por me acolher no seu colo. Por me oferecer um ombro e um lar, um espaço de proteção e fortalecimento. Admiro a mulher preta, periférica, que me faz buscar sempre o melhor para nos fortalecer cada vez mais. Uma mulher sem a qual esta jornada teria sido bem mais difícil.

A todos os cineastas negros, negras e negres que contribuíram com esta pesquisa, os quais generosamente se disponibilizaram a preencher o formulário.

À minha orientanda de Iniciação Científica e assistente desta pesquisa, Rosalie Gaelle, por contribuir na organização das entrevistas.

Ao meu pai de santo Roberto Braga, Tat`etu Luazemi, por zelar pelo meu mutuê (cabeça) (em memória).

Aos meus filhos e irmãos de santo.

Aos amigos que nunca deixaram de me incentivar.

A todos que um dia me fecharam as portas e diminuíram a minha potência!

Dedico!

INTRODUÇÃO

Nos últimos dez anos, a investigação sobre a visibilidade social de pessoas negras tornou-se não apenas um lema, mas o timão que orienta minha jornada enquanto homem negro que alcançou o doutorado em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal Fluminense. Ao longo desse caminho, enfrentei uma série de obstáculos que me impedem de simplesmente me sentir "vitorioso". Esses desafios me levaram a questionar não apenas os supostos "méritos" de minha trajetória, mas também minha própria identidade, e a compartilhar experiências com meus pares. Como diz a letra do "Funk Ostentação" de Edu Krieger: "infeliz de quem sobe na vida e não sabe o que faz quando chega lá em cima". Estou "lá em cima"? Sou filho de peixeiro e empregada doméstica, neto de analfabetos, bisneto de escravizados. Evoco esses estereótipos e rótulos sociais de propósito, não para me definir, mas para que você, leitor, possa entender de onde venho. É crucial compreender que meus antepassados não eram apenas os estereótipos que a sociedade impõe, mas sim pessoas complexas e multifacetadas.

Partindo desse princípio, esta tese se propõe a refletir sobre as dimensões raciais presentes no debate sobre representação e representatividade negra no cinema brasileiro, a partir de um amplo mapeamento quantitativo e qualitativo empreendido. Precisamos repensar as estruturas sociais e institucionais que perpetuam a opressão, a segregação e a marginalização. Em uma sociedade onde as estruturas dominantes têm sido historicamente lideradas por pessoas de pele clara, o cinema e o audiovisual desempenham um papel fundamental na formulação de narrativas que moldam percepções de sucesso e de fracasso. No entanto, é fundamental reconhecer que onde se espera encontrar uma pirâmide, há, na verdade, um círculo - como uma roda de capoeira, como o planeta, como os candomblés, como a própria vida.

Daí a importância de considerar o cinema como um movimento, uma expressão da diversidade e da pluralidade. No entanto, essa diversidade é singular, e essa singularidade é plural, com conexões que remontam a uma negação histórica da individualidade negra como produtora de conteúdo cinematográfico. No entanto, antes de adentrarmos na discussão sobre o cinema como fenômeno social, gostaria que você me conhecesse um pouco melhor, para entender de onde venho e, quem sabe, compartilhar das mesmas reflexões comigo.

Nasci em São João de Meriti, na Baixada Fluminense. Sou filho de Nkosi¹ e Nandalunda², nas tradições dos candomblés Kongo-Angola, a base que mobiliza meu pensamento filosófico, cosmológico e que dá sentido à minha existência. Meu pai é o Antônio Miguel; minha mãe é a Regina Lúcia, ambos, mais uns "Silva". Eles me trouxeram a este mundo material em 10 de maio de 1987, um domingo das mães.

Eu frequentei escolas públicas, incluindo os chamados "brizolões"³, e instituições de ensino em condições precárias, onde tive contato tanto com professores desmotivados quanto com aqueles que foram verdadeiros agentes de transformação em minha vida. Devido à necessidade de trabalhar desde cedo, concluí o ensino médio em um curso supletivo, onde a aprovação era garantida mediante o pagamento das mensalidades. A falta de recursos na educação, especialmente para pessoas como eu, impõe a primeira grande barreira para alcançar o sucesso na vida. Paradoxalmente, a escola muitas vezes limita nossas aspirações e sonhos. Por isso, optei pelo teatro como uma forma de buscar minha própria liberdade e crescimento. A minha jornada reflete a realidade compartilhada por inúmeros cineastas que enfrentaram trajetórias semelhantes, marcadas pela pobreza e pela vida nas periferias urbanas. É essa experiência coletiva que esta tese utiliza como base empírica para examinar o cinema produzido por pessoas como nós: negras, pobres e marginalizadas.

Tornei-me estudante de Letras na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, sendo o primeiro de minha família, ao longo de gerações, a ingressar no ensino superior. No entanto, logo me deparei com desafios significativos. As condições para prosseguir no curso de Letras na universidade pública eram extremamente difíceis. Os horários das disciplinas e a estrutura curricular frequentemente excluía pessoas como eu, que precisavam trabalhar para se sustentar e, ao mesmo tempo, tentar concluir a graduação em um prazo razoável. Estou certo de que muitos dos que estão lendo estas palavras compreendem bem o que estou descrevendo,

¹ Nkosi é uma Força ancestral, ligada aos caminhos para transformação de materiais brutos, matéria-prima, em objetos de uso prático. Por isso, Nkosi é a energia contida e que contém as tecnologias e as ciências. Seu arquétipo é associado aos líderes de clã dos antigos reinos do Kongo, mas também aos domínios dos minerais e metais. Nkosi, o leão na língua kikongo, ou Hoji, na língua kimbundu, das tradições dos povos "bantú", é cultuado em terreiros de candomblé de tradição Kongo-Angola, mantendo através da língua originária a cosmologia desta "divindade". Sincretizado pelos candomblés de origem nagô, de língua yorubana, como Ogum.

² Ndanda Lunda é a Força ancestral associada às sensibilidades dos corpos, através das emoções que se manifestam como líquidos, assim também tem ligação com os ciclos das águas doces que brotam da terra e formam poços, riachos, rios, córregos e cachoeiras. Sincretizada nos cultos de tradição ketu, falantes do Yorubá, como Oxum.

³ Os "brizolões" eram os Centros Integrados de Educação Pública (CIEPs), um projeto educacional do antropólogo Darcy Ribeiro implantado inicialmente no estado do Rio de Janeiro, ao longo dos dois governos de Leonel Brizola (1983 – 1987 e 1991 – 1994).

pois conhecem de perto como as universidades muitas vezes limitam nossas oportunidades e aspirações.

O sistema que inicialmente parecia ser um apoio acabou por me excluir. Um sonho foi desfeito, mas outro nasceu em seu lugar. Através do Enem e do Programa Universidade Para Todos, o ProUni, consegui ingressar no curso de Cinema da PUC-Rio. Foi uma escolha inspiradora: a comunicação tornou-se minha paixão. O lugar onde encontrei minha voz é o corpo, cujos ancestrais e antepassados foram silenciados por séculos, sem acesso a esses espaços.

Permaneci na PUC-Rio por sete anos, entre a graduação e o mestrado em Comunicação. Lá, deparei-me com realidades que eram o extremo oposto da minha, da nossa realidade como pessoas negras. Isso me levou a questionar se a ascensão intelectual, se o acúmulo de capitais culturais e sociais, seriam suficientes para competir por espaços de expressão, como o cinema e garantir o mínimo de capital econômico para uma sobrevivência como cidadão. Convencido de que a resposta seria negativa – assim como é a negação de ser negro no Brasil – decidi que precisava ir além na busca por um status que habitualmente nos foi negado: o de intelectual brasileiro.

Em 2019, tive a honra de ingressar no doutorado do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Porém, os primeiros 12 meses transcorreram sem bolsa, o que tornou impossível realizar a pesquisa com a qualidade desejada. Mas, de alguma forma, consegui superar esse obstáculo. Trabalhei incansavelmente, dedicando 14 horas por dia durante um ano inteiro para atender aos requisitos necessários para obter o título de doutor. No entanto, em 2020, a pandemia chegou, e tudo mudou abruptamente. De repente, me vi diante de um novo desafio, com o sonho de concluir mais uma etapa da minha jornada acadêmica mais uma vez ameaçado.

Contudo, diante de mim, surgiu a grande oportunidade de engajar-me na Academia com uma perspectiva opositora⁴, mais afetiva e enraizada em mobilizações ancestrais, inspiradas em princípios de origem africana que transcendem o indivíduo social e estão intrinsecamente ligados à minha própria identidade, moldada por vivências, experiências de vida e, sobretudo, interações afetivas ao longo do caminho. Esta era a chance de enxergar o cinema através de olhos negros, mas não apenas de qualquer olhar; era a oportunidade de adotar uma visão capaz de transformar a percepção de um sistema de comunicação que

⁴ hooks, bell. Olhares negros: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

valoriza o "eu" em detrimento do "nós". Pensar o cinema a partir do bem-estar comunitário significa desafiar a própria lógica que fundamenta a produção cinematográfica. Eu desejava abordar o cinema sob a ótica dos laços comunitários que transcendem o indivíduo e moldam as pessoas.

Percebi que, para o negro alcançar suas aspirações, é fundamental estar em comunidade. Não voamos solitários; somos parte de um coletivo que está escrevendo esta tese. Quando uso o pronome "eu", estou falando em nome desse coletivo, ou melhor dizendo, estou falando junto com ele. Por essa razão, esta pesquisa não se propõe a analisar "objetos" de maneira convencional, com uma metodologia rígida e baseada em teorias e conceitos externos. Em vez disso, é uma análise que parte do interior de um campo para fora dele. São as pessoas – "objetos" desta pesquisa – que falam por si mesmas. Esses "objetos" são indivíduos negros como eu, que compartilham a condição social inescapável de ter a pele negra, enfrentam a marginalização e formas cruéis de opressão. O cinema, longe de nos proteger, tem sido, muitas vezes, um veículo para diversas manifestações subjetivas de racismo, conforme demonstraremos na primeira parte deste trabalho, a partir de uma panorama histórico resumido sobre a representação e a representatividade negra no cinema e no audiovisual brasileiro.

Nesta tese, dialogo com meu pai, meu avô, minha avó e todos os que vieram antes deles. Converso com os terreiros onde fui criado, com os quilombos que me proporcionaram amizades e conhecimentos. Troco palavras com a capoeira, que ajudou a moldar meu caráter, com o samba que me fez desfilar na avenida, e com os pensadores que orientam meus conceitos. Falo com minha comunidade, com nossa comunidade. Falamos com você. Estamos falando de nós, para nós.

Minha primeira batalha foi reconhecer minha própria humanidade e deixar de sucumbir aos paradigmas e normas sociais impostos pela supremacia branca, que nos considera meros objetos, subjugados ao que foi estabelecido como hegemônico e incompatível com a identidade negra. Foi um desafio compreender que meus desejos como indivíduo foram moldados por um sistema que deliberadamente marginaliza pessoas como eu. Não foi por acaso que acabei tendo duas filhas com mulheres brancas – embora minha própria mãe também seja branca – o que me leva a um paradoxo psicológico sobre os diversos modos de existência, algo que talvez nem Freud pudesse explicar completamente, mas que pessoas como eu sentem na pele.

Dentro deste intrincado jogo de símbolos e subjetividades, onde os princípios capitalistas e a busca pelo status reforçam a hegemonia dos corpos brancos, nós, pessoas negras, sofremos, somos vítimas de violências e enfrentamos condições desumanas de existência em movimento. Parece que nascemos com a "cor errada". Talvez por isso, durante anos, eu tenha internalizado os padrões de beleza e poder impostos pela supremacia branca: vi-me como feio, impotente e aceitei migalhas de afeto para me sentir validado como indivíduo. Na verdade, acabei perdendo minha própria identidade no processo.

Em qualquer lado onde apareça, o Negro liberta dinâmicas passionais e provoca uma exuberância irracional que tem abalado o próprio sistema racional. De seguida, deve-se ao facto de que ninguém - nem aqueles que o inventaram nem os que foram englobados neste nome - desejaria ser um negro ou, na prática, ser tratado como tal. Além do mais, como explicou Gilles Deleuze, "há sempre um negro, um judeu, um chinês, um mongol, um ariano no delírio", pois aquilo que faz fermentar o delírio são, entre outras coisas, as raças. (MBEMBE, 2014, p. 11)

Para redigir esta tese, foi necessário fazer um trabalho interno profundo, que incluiu a tarefa dolorosa de me autoavaliar e me autocriticar. Sem essa reflexão pessoal, seria impossível compreender minhas próprias complexidades e as de outros indivíduos negros. O fato de eu não ter uma pele extremamente escura não diminui minha negritude, pois fui cerceado em diversas formas: não podia correr livremente pelas ruas, não podia andar sem camisa, não podia deixar meu cabelo crescer. Fui obrigado a corresponder a um estereótipo social do negro " másculo", que não pode demonstrar vulnerabilidade, emoção ou ser autêntico em sua essência. Exceto em contextos religiosos, vivenciei o racismo diariamente em minha vida privada, familiar, escolar e universitária, assim como em todos os espaços dominados pela branquitude, nos quais não sou aceito e sou impedido de me inserir, juntamente com meus irmãos, em espaços que deveriam ser públicos e acessíveis a todos.

Também experimentei opressões por parte de pessoas negras que se colocam em uma posição de disputa pela narrativa sobre o que é socialmente entendido como "ser negro", como se fosse possível definir esteticamente a identidade negra ou alcançar um estágio definitivo de "negritude". Além disso, minha condição de "não retinto", apesar de me autodeclarar como preto, gera tensões em relação ao "direito de falar" sobre a experiência da população negra como um todo. Minhas filhas, com uma pele mais clara, não devem ser vistas como um experimento da lógica eugênica; são resultado de um contexto muito mais complexo e diverso, assim como devem ser observadas as experiências negras fora de um "padrão" da negritude.

Percebi que a tarefa mais desafiadora deste trabalho não seria apenas contrapor os argumentos dos brancos, mas também lidar com os narcisismos presentes entre meus irmãos de pele escura. Como apontou Fanon (2008, p. 27), "O branco está fechado em sua brancura. O negro em sua negrura. Tentaremos identificar as tendências desse duplo narcisismo e as motivações que ele implica". Portanto, escolhi um caminho específico para esta pesquisa, buscando compreender a mim mesmo e as motivações por trás das atitudes de alguns dos meus irmãos e irmãs que, apesar das diferenças filosóficas, compartilham comigo a condição inescapável de serem pessoas negras que trabalham no campo do cinema no Brasil.

Os discursos de pessoas negras que tentam definir quem é ou não é negro, utilizando abordagens "essencialistas", "naturalistas" ou de "purismo" racial, acabam evocando uma ideia de africanidade mais construída do que autêntica. Esses discursos revelam indivíduos que não se enxergam dentro de um contexto afrodiaspórico e idealizam uma negritude pré-determinada, herdada e finalizada, como se fosse suficiente para validar seus argumentos contraditórios.

Ao se fixarem em uma realidade estática, semelhante à ética da branquitude, acabam se distanciando do movimento pluriversal que nos ensina os princípios afrocentrados do Ubuntu. Na verdade, todos nós passamos por um processo de descoberta contínua do que significa ser uma pessoa negra em constante evolução. Muitos, mesmo militando, ainda não floresceram completamente para essa realidade, pois entendem, em excesso, o que é ser um sujeito estático, mas permanecem desconectados do que significa ser uma pessoa humana em constante movimento. Por isso, escolhi unir os princípios filosóficos do Ubuntu com os Cinemas Negros do Brasil.

Não se trata de adotar uma superficialidade na busca por uma unidade racial e cultural, como alguns negros que alcançaram o ensino superior tendem a fazer. Também não é sobre utilizar filosofias e ideologias brancas para discutir temas como decolonialidade, decolonialismo, antirracismo e contra-hegemonia. Da mesma forma, não consiste em ignorar completamente as contribuições de pensadores brancos para nossa luta, nem se transformar em acadêmicos e intelectuais. E certamente não é reproduzindo formas de opressão, seja no cinema ou na academia, que nos tornaremos mais fortes, visíveis e respeitados.

Não se trata de acumular capital, mas sim de "viver para" e "viver com" a comunidade, colocando seus interesses acima de nossos próprios interesses pessoais e até mesmo da noção de "raça". Como Mbembe (2014, p. 11) destaca, a raça tem sido responsável por inúmeras

catástrofes ao longo dos séculos, causando devastação física e inúmeros crimes. O caminho que escolhi para esta tese é transcender a noção de raça, inerente aos sujeitos, e analisar as interações afetivas como catalisadoras da pessoa-cineasta. Esses afetos podem ser determinantes para a formação do campo dos Cinemas Negros, que abrange diversas vertentes de pensamento, unidas pelo objetivo comum de buscar formas distintas de representação e de representatividade no audiovisual brasileiro. Se quisermos avançar, precisamos “conversar com” mais do que “falar sobre” os Cinemas Negros, compreendendo que a raça deve ser um elemento que nos une, não que nos separa

Periodicamente, a branquitude inventa formas e mecanismos para instaurar divisões entre os próprios negros, e essa divisão fica evidente quando adotamos a ideia de “sucesso na vida”. Na perspectiva branca, uma pessoa bem-sucedida é aquela que alcançou certo status, acumulou capital simbólico, econômico, cultural, social e/ou político. O conceito de “sucesso” na vida parte do mesmo pressuposto de mérito e competição, de um mercado de bens materiais, prejudicial para corpos marginalizados. Isso diminui a potência tanto do corpo considerado vencedor, quanto do corpo considerado derrotado – predominantemente negros, sejam eles de pele mais escura ou mais clara.

Infelizmente, a noção de mérito e sucesso na vida muitas vezes leva cineastas e acadêmicos negros a caírem em contradições que enfraquecem a potência da comunidade negra no cinema. Quando um indivíduo negro se identifica com uma elite específica e se vê acumulando capital, é comum que seus discursos contêm uma forte carga de individualismo e ego voltado apenas para si e seus próprios desejos, o que vai contra os princípios da filosofia Ubuntu. É importante notar que esse grupo de pessoas não necessariamente compartilha da mesma vertente de pensamento, mesmo sendo agentes dos Cinemas Negros. Suas diferenças ontoepistemológicas se refletem em seus discursos e comportamentos, resultando em obras distintas. Portanto, é pertinente analisar a composição dos Cinemas Negros sob a perspectiva de diversas vertentes que os constituem. Nossa hipótese central é que essas vertentes são tanto produtos da história negra no cinema brasileiro quanto resultantes de diferentes interações afetivas que moldam cada indivíduo negro que atua no cinema brasileiro.

Como pesquisador, é crucial não ser ingênuo, passional, militante ou radical e reconhecer que dentro dos Cinemas Negros — com corpos heterogêneos, pensamentos distintos e diversas construções de identidade — existe pluralidade de pensamentos que não

deve ser analisada de forma valorativa. No entanto, a maior contradição surge quando ocorre a reprodução sistemática da estrutura dos brancos em um campo que teoricamente deveria se contrapor à hegemonia branca. A sociedade, diferentemente dos processos bioquímicos, é moldada pela influência humana. O destino está nas mãos daqueles que desejam abalar “as raízes contaminadas do edifício social” (Fanon, 2008, p.28), mas é importante considerar com empatia que nem todos estão equipados com as ferramentas necessárias para desafiar essas estruturas.

Nesta tese, abordaremos a perspectiva do Ubuntu como uma oposição à noção de sociedade ocidental e capitalista, representando uma estrutura formada por filosofias e éticas antagônicas ao sistema imposto pela branquitude, regida pelos princípios africanos da Força/Movimento. Portanto, não buscamos simplesmente reproduzir estruturas alterando as características dos agentes, pois acreditamos que isso não garante uma prática verdadeiramente Ubuntu! Como nos lembra Fanon, é necessário coragem para "sacudir as raízes contaminadas do edifício", e é isso que faremos ao analisar o cinema brasileiro, a partir de uma perspectiva racial. Portanto, não podemos presumir que todo agrupamento de negros pertença à ideia de kilombo⁵, pois esse espaço possui princípios próprios. Assim, falar sobre Cinemas Negros não implica automaticamente em referir-se a um kilombo cinematográfico, um espaço naturalmente contra-hegemônico e oposto às ideologias da branquitude. Aos que sustentam tais afirmações, lamento dizer que é mais uma utopia do que uma realidade concreta, e este trabalho buscará discorrer sobre esse ponto ao longo da tese.

Não é suficiente ter um cineasta negro para que um filme seja considerado portador do discurso da comunidade negra. Reitero que as obras não possuem características estéticas, narrativas ou discursivas que as conduzam a uma unidade definida capaz de afirmar o campo Cinemas Negros como um gênero cinematográfico. Portanto, os Cinemas Negros não são definidos pelas obras, mas sim pelo contexto histórico e pelas características socioculturais dos agentes que compõem o campo. Por essa razão, adotaremos o termo Cinemas Negros no plural, deixando claro desde o início que estamos nos referindo a diferentes vertentes, e não a algo fixo, dogmático ou mensurável por quem está diante ou atrás da tela.

⁵ Nesta tese, usamos "kilombo" com "k" para diferenciar do termo "quilombo" comumente associado às comunidades de escravizados fugitivos no Brasil colonial. Enquanto "quilombo" se refere a esses espaços de resistência física, "kilombo" designa um conceito mais amplo, não necessariamente geográfico, baseado em princípios filosóficos que reafirmam a identidade negra em diversas esferas da sociedade. A grafia com "k" resgata a origem etimológica da palavra na língua Kimbundu, reforçando seu sentido ampliado e original.

Embora os cineastas negros façam parte do mesmo campo, a maneira como cada um se expressa e é influenciado pelas interações afetivas é determinante para o surgimento das vertentes que constituem este campo. Nossa hipótese é que quatro vertentes são inerentes ao campo, mas nem todas formam o que temos chamado de *Akilombamento Cinematográfico*. As vertentes às vezes reforçam o senso comum sobre o "cinema negro" e outras vezes se afastam completamente dele, inclusive permitindo a participação de pessoas não negras no campo. Também é importante destacar que nem mesmo um campo supostamente contra-hegemônico, como os Cinemas Negros, está isento de criar suas próprias hegemonias, opressões e marginalizações de seus agentes.

É crucial voar em conjunto, mas não com qualquer ave. Diante das inúmeras contradições que permeiam os Cinemas Negros em seus aspectos estruturais, conceituais, institucionais, históricos e paradigmáticos, optamos por nomear o campo no plural, reconhecendo sua diversidade e composição por indivíduos negros de todas as tonalidades e com diferentes perspectivas sobre seu papel social.

Agora que compartilhei um pouco mais sobre minha visão e abordagem em relação a esse campo, é importante ressaltar que esta tese não se trata de uma mera celebração do cinema que investigamos. Em primeiro lugar, é um trabalho científico que busca evidenciar as contradições e as nuances presentes nos Cinemas Negros, com o intuito de questioná-los, criticá-los e propor caminhos que revelem uma lógica mais alinhada à realidade afrodiáspórica desse campo. Para alcançar esse objetivo, realizamos um meticuloso mapeamento sociocultural e uma análise qualitativa das entrevistas em profundidade, em diálogo com as obras produzidas pelos agentes analisados, que apresentaremos no capítulo 4 desta tese, dedicada ao estudo sociocultural, político e discursivo dos agentes.

Em segundo lugar, a tese propõe explorar as vertentes que se contrapõem ao sistema predominantemente branco, majoritariamente masculino e presumidamente heterossexual, mas inegavelmente excludente e racista, que é o cinema brasileiro. Além disso, no capítulo 5, apresentaremos as vertentes que apoiam esse sistema excludente, fundamentadas na lógica do capital, do status, do individualismo e na ideia balizada pelo mito da democracia racial. Embora aparentemente antagônicas, todas essas vertentes têm em comum o foco na representação e na representatividade negra no cinema e no audiovisual brasileiro.

A principal hipótese que defendemos é que, dentro do que convencionamos chamar de "cinema negro" brasileiro — um termo-conceito que questionamos por sua fragilidade

epistemológica —, existem vertentes distintas. Identificamos essas vertentes como: *kilombista*, *combativista*, *conteudista* e *universalista*. Consideramos que as vertentes *kilombista* e *combativista* reforçam os princípios da negritude e são estruturadas, política e filosoficamente, pela ontoepistemologia Ubuntu, mobilizadora à uma representação autêntica da pessoa negra e a uma representatividade coletiva desta população.

Identificamos também a vertente *conteudista*, como operadora da identidade negra alinhada com a ideia de povo, onde a questão racial é suprimida pela concepção de classe, embora traços do pensamento africano possam ser percebidos como mobilizadoras à representação negra nas obras e para uma representatividade coletiva, ainda que a população negra esteja representada como “massa”, o que confere a esta vertente um pensamento afim aos ideais socialista/marxista. Por último, a vertente *universalista* tende a promover a ideia de que as raças constituintes da sociedade brasileira vivem em harmonia, sustentada pelo mito da democracia racial, sob a justificativa da miscigenação ocorrida no país. Todavia esta vertente tende a reproduzir uma representação tipificada e reducionista da pessoa negra, bem como a representatividade se dá em uma via individual, voltada a quem realiza a obra e não necessariamente à comunidade, o oposto da representação e da representatividade adotada pelas três vertentes anteriores.

Assim, dito de outra maneira, a *vertente kilombista* é focada na valorização e resgate das tradições africanas e afro-brasileiras, esta vertente busca criar um cinema que reforça os princípios da negritude, destacando a importância das raízes culturais e históricas africanas da população negra no Brasil. As obras dessa vertente tendem a ser utilizadas como ferramentas para a educação antirracista e para potencialização da cultura negro-africana na diáspora, dirigidas principalmente por cineastas negros, mas permitindo a participação de cineastas brancos, desde que a voz principal seja da comunidade negra. Além disso, é característico o destaque de personagens negros, enquanto os personagens brancos são secundários, e uma maior liberdade temática contada a partir da perspectiva negra.

A *vertente combativista* concentra-se em responder e reagir às questões contemporâneas de racismo e discriminação, utilizando o cinema como uma ferramenta de denúncia e de resistência sociocultural. Os filmes desta vertente são movidos por ideologias africanistas e geralmente são dirigidos por cineastas negros, com protagonistas negros e conteúdo que evidencia o negro circunscrito pelo racismo e seus estigmas. Há uma clara cisão entre brancos e negros nesta vertente. Ambas as vertentes, estão mais alinhadas com a

ontoepistemologia Ubuntu, uma filosofia africana centrada na comunidade e na interconexão entre os seres.

Por outro lado, a *vertente conteudista* advoga por uma abordagem que integra a identidade negra dentro da luta de classes, minimizando as especificidades raciais em prol de uma visão mais ampla de justiça social. Essa vertente usa o cinema como uma forma de política, os filmes tendem a ser usados como ferramentas para uma revolução social. Nesta vertente, admite-se que cineastas brancos abordem a temática negra, enquanto os protagonistas negros são retratados como povo oprimido, evidenciando a condição de sujeito negro. Os cineastas desta vertente são muitas vezes movidos por ideologias socialistas, embora o valor comunitário da representatividade esteja presente e a representação da pessoa negra busque fugir aos estereótipos raciais, embora ainda centrada no sujeito negro e não na complexa rede, para além do viés econômico, que moldam as pessoas negras retratadas nas obras.

Enquanto a *vertente universalista* promove a ideia de uma identidade negra que se harmoniza com a narrativa de que as três raças⁶ que compõem a sociedade brasileira convivem pacificamente, sustentada pelo mito da democracia racial. Essa visão tende a desconsiderar as disparidades raciais e as particularidades das experiências negras no Brasil. É a vertente que usa o cinema como arte e os filmes como produtos do mercado. Qualquer cineasta pode abordar a temática negra nesta vertente, e os cineastas negros defendem a liberdade para abordar qualquer tema, mesmo que seja necessário usar protagonistas brancos. No entanto, há uma ausência de perspectivas negras no conteúdo, com o uso de uma linguagem universal muitas vezes movida por ideologias capitalistas. Entretanto todas as quatro vertentes são constituintes do campo Cinemas Negros.

Para alcançar essas definições, percorremos um extenso caminho metodológico. Inicialmente, utilizamos uma revisão bibliográfica para traçar um panorama histórico do cinema realizado por pessoas negras no Brasil e examinar os diferentes usos do termo "cinema negro" ao longo dessa historiografia, é o que apresentamos nos três primeiros capítulos da tese.

A segunda parte metodológica deste trabalho visou contextualizar o campo no século XXI. Para isso realizamos um rigoroso mapeamento sociocultural e econômico, a fim de

⁶ Aqui estamos nos referindo ao mito das três raças, branco, negro e indígena, excluindo a raça amarela, uma vez que na concepção dos democratas raciais, a população de origem oriental não foi inserida neste contexto populacional. Contudo, vale uma ressalva que a própria ideia de três raças constituintes da população brasileira é excludente com as origens orientais de muitos brasileiros, o que por si já coloca em xeque este mito.

avaliar a diversidade de cineastas envolvidos na análise. Além disso, propusemos entrevistas em profundidade com os agentes analisados, buscando identificar como seus pensamentos, comportamentos e discursos, influenciados por suas trajetórias de vida e interações afetivas, moldaram suas inclinações para produzir filmes que se aproximam ou se distanciam de determinadas vertentes. A tese, resultado do cruzamento desses dados e metodologias, tem como objetivo principal revelar a complexidade do campo Cinemas Negros e propor uma teoria atualizada sobre o cinema brasileiro, a partir do recorte étnico-racial.

O Mapeamento dos Cinemas Negros foi dividido em etapas, em cada etapa executamos uma ação. Na primeira etapa da pesquisa traçamos um objetivo muito claro: ir ao limite para encontrar o máximo de realizadores e realizadoras negros e negras que tenham dirigido filmes de curta, média e/ou longa-metragem, entre os anos 2000 até 2020; e participado de ao menos uma Mostra ou Festival de Cinema em todo o Brasil, no período.

Isso nos custou dezoito (18) meses de investigação, entre mapeamento, localização, aferição étnica, contato, e finalmente respostas ao questionário da pesquisa, onde ainda foram desconsiderados os realizadores que não se autodeclararam como negros. Assim, não foi a pesquisa que determinou quem era ou não negro, mas os próprios pesquisados. Superamos aí o primeiro impasse metodológico: definir quem é ou não é negro no Brasil⁷.

Iniciamos o Mapeamento com objetivo de listar todos os Festivais e Mostras de Cinemas Negros no Brasil⁸, chegamos a dezoito (18) Festivais, Mostras e Encontros, sendo 16 destinada aos Cinemas Negros e duas do cinema hegemônico, Festival Internacional de Cinema do Rio e Festival de Brasília do Cinema brasileiro. Usamos o seguinte critério: festivais e mostras que tenham ocorrido entre 2010 e 2020, com no mínimo três (3) edições consecutivas, com algumas exceções consideramos apenas uma edição. Desconsideramos “eventos” isolados, como ocorreram em Universidades e em Festivais hegemônicos, os quais não julgamos relevantes apresentar neste trabalho. Todavia, fica esta lacuna para outros investigadores que queiram se debruçar sobre este recorte, bem como sobre o trabalho das curadorias e coletivos, que também foram insuficientes nesta análise.

Foram analisadas as listagens de realizadores selecionados e que exibiram filmes nos seguintes festivais e mostras: Mostra Quilombo de Cinema Negro, em Alagoas; Mostra

⁷ Sobre a complexidade para definir quem é negro no Brasil ver em MUNANGA, Kabengele. (1999) Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis, Ed. Vozes. e MUNANGA, K. (2004). A difícil tarefa de definir quem é negro no Brasil. Estudos Avançados, 18 (50), 51-66. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9968>

⁸ ANEXO II

Itinerante de Cinemas Negros – Mahommed Bamba e Mostra Ousmane Sembene de Cinema, na Bahia. Mostra Negritude Infinita, no Ceará; Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio, no Distrito Federal; Mostra de Cinema Negro no Espírito Santo; Mostra CineAfroBH, em Minas Gerais; e Mostra de Cinema Negro de Pelotas, no Rio Grande do Sul.

Além dessas, ainda listamos a Mostra de Cinema Negro de Mato Grosso, em Mato Grosso; Festival de Cinema Negro Zélia Amador de Deus, no Pará - essa consideramos apesar uma edição, por ser a única na região Norte do país. Semana do Audiovisual Negro, em Pernambuco; e Griot - Festival de Cinema Negro Contemporâneo, no Paraná. No Rio de Janeiro temos o mais expressivo Encontro do “Cinema Negro”, esse também foi analisado. Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul. Seguimos com a Mostra EGBE de Cinema Negro, em Sergipe. Mostra Internacional do Cinema Negro de São Paulo; e Mostra/Seminário do Audiovisual Negro da APAN, ambas em São Paulo.

Após realizar este levantamento, que abrangeu todas as regiões do país (Sul, Sudeste, Centro-Oeste, Norte e Nordeste), questionamos se seria necessário completar os dados faltantes solicitando informações diretamente aos festivais. No entanto, observamos que muitos realizadores apareciam repetidamente nas listas, o que nos deu a confiança para tratar esta parte como uma “amostragem” representativa do campo.

Além disso, durante o preenchimento dos questionários e ao estabelecermos contato direto com os realizadores, surgiram outros nomes que não haviam sido identificados inicialmente no mapeamento. Assim, concluímos que não houve comprometimento na continuidade da pesquisa nem no rigor da análise.

Chama atenção que na “Listagem 2 - Festivais de Cinema Hegemônico”, não tivemos qualquer dificuldade para localizar os realizadores selecionados e selecionadas, mesmo anterior ao ano 2000. Isso se deu por um fator preponderante: o capital econômico. Como os festivais hegemônicos analisados em geral tem mais recursos, esses investem em mais mídia, consequentemente a memória destes festivais ficam registradas na internet e a identidade dos seus realizadores, o que os torna mais facilmente “visíveis”; o mesmo não ocorre com os Festivais e Mostras do “Cinema Negro” brasileiro. Esse “pequeno” detalhe já inclina realizadores negros à “invisibilidade”⁹ no campo cinematográfico.

⁹ Colocamos entre aspas, pois na realidade estes cineastas não são invisíveis ao campo cinematográfico, mas invisibilizados por outros com acúmulo de capitais e de status, o que faz com que muitos desses cineastas só se tornam visíveis quando referendados por festivais hegemônicos, ainda que tenham realizados inúmeras obras e já com uma carreira consolidada no campo cinematográfico brasileiro.

Este primeiro levantamento revelou que, dos dezesseis festivais e mostras analisadas, destinadas aos cinemas negros, apenas duas surgiram na década anterior à examinada, representando 12,5% do total. Observamos também que doze desses dezesseis festivais (75%) realizaram sua primeira edição a partir de 2017. Esses dados sugerem que, além da consolidação do campo na última década do século XXI, há um diálogo crescente entre a estruturação desse campo e a importância do aumento de agentes negros na realização de filmes e na curadoria de Mostras e Festivais. A análise qualitativa sobre os dados de estreia das obras da nossa filmografia¹⁰ aprofundará essa compreensão.

Da Listagem 1 - Cinemas Negros mapeamos 340 realizadores e realizadoras¹¹, na Listagem 2 - Festivais Hegemônicos, localizamos mais 30 cineastas, dos quais, a partir do nome do filme e do diretor/diretora, iniciamos a investigação para saber quais agentes deste grupo eram negros. Tarefa bastante complicada, diante das questões que envolvem se definir negro no Brasil. Fato é que passamos a localizar pela internet e redes sociais, bem como pelas redes de relações profissionais, quem eram essas pessoas. Além desses, também localizamos 30 agentes que não aparecem nas listagens, mas que alcançamos pela investigação sobre o campo. Chegamos ao número de 400 realizadores negros e negras de Cinema e Audiovisual no Brasil, que dirigiram filmes entre 2000 até 2020. Desconsideramos 30 agentes para a catalogação, tendo em vista que apesar de figurarem na seleção dos festivais dos Cinemas Negros, eram pessoas fenotípicamente não-negras.

Faço uma observação neste ponto, pois se eu não fosse um agente do campo; se eu não tivesse uma rede prévia de relações com realizadores negros e negras, esta aferição teria demandado um tempo infinitamente maior para “lincar” o nome e obra da pessoa com a sua foto e o seu contato. Usei os algoritmos das redes sociais e catálogos disponíveis na internet para chegarmos às fotos dos realizadores. Apenas em posse das fotos, iniciamos a busca pelo contato via redes sociais, agora com a certeza de que não confundimos os nomes com as pessoas.

Dos 370 nomes catalogados, localizamos 286 realizadores e realizadoras¹², o que corresponde a 77,2% do total de catalogados. A esses enviamos a primeira mensagem explicando via Instagram sobre a pesquisa, a saber:

¹⁰ ANEXO VIII

¹¹ ANEXO III

¹² ANEXO V

Agradecido por enviar o convite e por aceitar. Sou doutorando em Cinema da UFF e sou cineasta. Estou realizando um mapeamento de realizadores negres de cinema no Brasil, da última década e cheguei até você. Pretendo manter contato, pois precisarei de algumas informações suas para construirmos juntos um banco de dados. Passo as informações em breve. Abs. **(Mensagem enviada a todos e todas realizadores localizados)**

Esta mensagem foi o primeiro contato com os 273 agentes potencialmente analisáveis, uma vez que dos 286 localizados pelo Mapeamento, 13 foram excluídos - por morte como o caso do diretor Sandro Lopes, acometido pela covid-19 em 2021 - bem como, os que por equívoco da listagem dos festivais não assinaram as referidas obras. Assim, consideramos 273 nomes como “listagem útil”, o que corresponde a 73,7% do total de catalogados do campo Cinemas Negros. Essas pessoas receberam a referida mensagem, na qual busquei aproximar os pesquisados com a proposta do estudo e mostrar a nossa identificação enquanto cineastas e pessoas pretas.

Todos os 273 agentes tiveram acesso ao meu Instagram, criado especialmente para esta pesquisa, a partir de dezembro de 2020. Neste primeiro contato busquei deixar claro que este trabalho seria realizado em conjunto e em favor do coletivo, bem como me coloquei em proximidade com os agentes, revelando que também era pertencente ao campo. Destaco neste contexto a imensa capacidade da pesquisa em mobilizar os agentes.

Escolhi este primeiro contato, via Instagram, pois usei o recurso do aplicativo para saber quais deliberadamente ignoraram ou não o primeiro contato, assim 57 realizadores¹³, 20,8% dos contactados, não visualizaram a mensagem. Dos 273 nomes, nos restaram 216 realizadores e realizadoras, que visualizaram a mensagem¹⁴, 79,1% dos contactados. Esses passamos a considerar como “agentes em potencial”. Enviamos a seguinte mensagem:

Olá, (fulana). Tudo bem? Sou cineasta e pesquisador em Cinema e Audiovisual, do PPGCine/UFF, atualmente estou desenvolvendo a tese de doutorado, que pretende mapear, analisar e catalogar as obras e os/as realizadores/as negros/as do Cinema no Brasil, da última década. Por este motivo cheguei até você. Esta pesquisa é inédita e pretende disponibilizar ao público em geral, além da tese em si, um site onde estará disponibilizado a minibiografia e demais informações profissionais de cada cineasta. A ideia é que esta pesquisa ultrapasse os muros da Universidade e seja um marco para gerar políticas públicas e mais incentivos aos realizadores negros e negras no Brasil. Por isso, é vital que tod@s participem. Elaboramos um questionário para coleta de dados e gostaria de encaminhar ao seu e-mail, para que possa respondê-lo e assim iniciar a participação na pesquisa. Pode me informar seu e-mail? Posso contar com você? Gratidão!

Após a primeira mensagem, dos 216 realizadores que a visualizaram, 100% enviaram seus e-mails e aceitaram participar da pesquisa. No entanto, ao enviar o "Formulário da

¹³ANEXO IV

¹⁴Id.

pesquisa"¹⁵, que ficou disponível para resposta por 12 meses (de junho de 2021 a junho de 2022), 167 realizadores (77,4%) responderam, o que é um número bastante expressivo para esta amostragem. Os 49 realizadores que não responderam (22,6% dos que visualizaram a mensagem) foram desconsiderados¹⁶ do sorteio para a segunda fase, "entrevista em profundidade", e da terceira fase da pesquisa, "análise das obras". Este grupo de não respondentes representa 13,2% do total de realizadores catalogados.

Por fim, consideramos 164 respostas¹⁷, tendo em vista que 3 cineastas não se autodeclararam como pessoas negras, apesar de terem sido assim identificados pela aferição étnico-racial prévia da pesquisa. Assim, o número de respostas corresponde a 60% dos contactados e 44,3% do total de mapeados/catalogados. Considerando os excluídos da pesquisa por não terem sido localizados, falecimentos ou equívocos nas listagens, e com base em um grau de confiança de 90% estimado sobre o número geral de 370 agentes catalogados, a margem de erro da pesquisa é de 5%, para mais ou para menos. Com isso, podemos considerar que a pesquisa possui uma amostragem representativa de aproximadamente metade do campo Cinemas Negros no audiovisual brasileiro, contemplando cineastas que realizaram filmes entre os anos 2000 e 2020. Todas as regiões e estados do país foram abrangidos pela pesquisa, garantindo a esta pesquisa uma representatividade nacional.

A partir das respostas ao Mapeamento, analisamos 16 dados, dentre esses extraímos os percentuais socioeconômicos e relacionados a atuação dos agentes no cinema e no audiovisual. Assim, analisamos: Identidade Étnico-racial, Orientação Sexual, Identidade de Gênero, Distribuição Geográfica, Ano de estreia do primeiro filme, Tipos de obras escolhidas como expressão, Faixa Etária, Grau de Escolaridade, Impacto das Políticas Públicas para Formação Acadêmica, Formação Acadêmica em Cinema e Audiovisual, Faixa de Renda, Cinema como fonte de renda, Função secundária exercida no Cinema e Audiovisual, Financiamento de Obras, Exibição de obras em TV's e Streaming, e Quantitativo de filmes realizados.

Após mapear o campo para coleta de dados quantitativos, avançamos para uma análise qualitativa baseada em entrevistas em profundidade. Os resultados apresentaremos no capítulo 5 da tese, em diálogo com as obras e com as nossas perspectivas sobre as vertentes do campo, as quais emergiram no diálogo com os cineastas.

¹⁵ Disponível neste link: (<https://forms.gle/xvYPEVsJabFUzTkJA>)

¹⁶ ANEXO IV

¹⁷ ANEXO V

Utilizando o Instagram, entrevistamos 40 cineastas, representando 10,8% do total catalogado e 24,3% dos respondentes ao Formulário. Observamos a performance dos agentes "diante das câmeras", interagindo com um público desconhecido no formato "live". Nosso objetivo foi perceber o quanto a "visibilidade midiaticizada" pode ser prazerosa ou desprazerosa para os cineastas, e investigar as relações nos "bastidores", aprofundando pontos relevantes das entrevistas.

A pesquisa em profundidade visa mapear pistas da individualidade dos agentes e de suas formações como pessoas, que consideramos como um processo de individuação. Queremos entender a pessoa negra que realiza cinema no Brasil não apenas como um indivíduo, enquadrado nos recortes da pesquisa, nem como um mero sujeito social, circunscrito como "negro", submetido aos paradigmas sociais que limitam seus corpos.

A investigação em profundidade pretende capturar o "Ser-sendo pessoa" (Malomalo, 2018) nos diferentes espaços de ação, bem como mapear a singularidade do agente em conexão com o pluriversal (Ramos, 1999, 2002 e 2011). Esta abordagem engloba as relações afetivas, a formação da identidade, a formação acadêmica, as experiências sociais, o desenvolvimento das carreiras e a realização das obras, com o objetivo de compreender mais profundamente o pluriverso constituinte dos Cinemas Negros que estamos investigando.

Além disso, ao partir da singularidade do agente, buscamos identificar as incoerências e, através delas, compreender o "Ser-sendo" por trás do sujeito que realiza filmes. Queremos capturar, nas tensões das relações sociais dos agentes, as mobilizações que escapam do "racional" e do "consciente"¹⁸. Essas mobilizações podem ou não ser percebidas nos discursos dos filmes e podem indicar maior ou menor inclinação a determinada vertente do campo cinematográfico.

A escrita do agente no filme é menos visível do que estamos acostumados a ver nas telas e nas críticas cinematográficas, é preciso mais do que visionar as obras, reconhecer as individualidades e as identidades de quem as realiza. Uma análise aprofundada sobre o cinema não deve se basear apenas nas escolhas estéticas, de conteúdo ou narrativas, nem nos discursos propostos pelos realizadores. As pessoas muitas vezes se escondem por trás do que dizem, e nem tudo que dizem reflete quem realmente são. Embora os princípios mobilizadores

¹⁸ Utilizamos aspas para diferenciar nosso estudo de uma abordagem psicologizante sobre a pessoa negra. Não é nosso papel nesta tese realizar uma análise psicológica dos agentes, mas é inevitável considerar esses termos "racional" e "consciente", visto que estão empregados com frequência nos discursos da população negra, principalmente no que tange a ideia de uma "consciência racial" e de uma "racionalidade" sobre as questões negras.

da obra possam estar impressos na tela, sabemos que a formação desses princípios ultrapassa tanto sua anterioridade quanto sua posterioridade como objeto fílmico.

Por fim, com base nos dados do Mapeamento, nas entrevistas em profundidade, numa análise resumida das obras e no levantamento bibliográfico, a fim de traçar um panorama histórico do campo, tentaremos elucidar sobre as vertentes que compõem os Cinemas Negros no Brasil e perceber as tensões e constituição do campo Cinemas Negros no audiovisual brasileiro do século XXI.

Reiteramos que este estudo é uma análise preliminar sobre um cinema heterogêneo, construído e tecido nas vestes do cinema brasileiro por diversos agentes, homens e mulheres pretas e pardas, que, em um primeiro momento, foram heteroclassificadas, a partir de fotos e vídeos, como negras, sob a mesma metodologia estabelecida pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Consideramos que essas pessoas, em igualdade, dividem o “protagonismo”¹⁹ no campo. Um espaço negro, apesar das suas próprias contradições, que tem muito a ensinar ao cinema considerado hegemônico brasileiro, visto que, ao contrário do nosso cinema, realizado por negras, negros e negres, aquele não tem igualdade de gênero e não visibiliza os rostos pretos das periferias do Brasil, de onde venho para escrever esta tese.

Os resultados desta pesquisa evidenciam a relevância do estudo para futuras pesquisas sobre o campo cinematográfico brasileiro, buscando minimizar equívocos ontoepistemológicos. Além disso, permite acesso a uma parte do Brasil, historicamente silenciada, que se expressa por meio das telas – o Brasil de pele preta. A apresentação dos resultados vai além do âmbito consolidado do eixo de produção cinematográfica. Essa abordagem quantitativa dos resultados reflete a realidade do campo de forma ampla e diversa, no que diz respeito aos limites geográficos, de pensamentos, de ideologias e de visões sociopolíticas.

Os Cinemas Negros são, em certa medida e ainda que com algumas ressalvas, opositores à hegemonia branca cinematográfica, ao pensamento engessado e eurocentrado das academias, das críticas e das curadorias de Cinema e Audiovisual no Brasil. É uma luta contra a estrutura racista que move a sociedade do último país a abolir a escravização dos nossos corpos pretos que, até hoje, independentemente dos títulos acadêmicos ou dos prêmios que

¹⁹ Utilizamos aspas, pois desacreditamos na ideia de protagonismo negro, uma vez que evoca a ideia de uma individualidade em detrimento de uma coletividade, essa mais afim ao que temos chamado de princípios filosóficos do Ubuntu. À luz do nosso pensamento, o protagonismo cria antagonistas e coadjuvantes, o que para nós se insere na lógica branca do mérito. O protagonista tem qualidades e valores superiores que lhe conferem este status, por isso usamos o termo entre aspas, afirmando a nossa clara oposição ao termo.

recebemos, sentimos as dores das chibatas dos senhores. Além disso, devido à escassez de oportunidades, muitos de nós precisam competir entre si por um lugar ao sol no cinema brasileiro.

Somos um país com mais de 200 milhões de pessoas e a grande maioria da população é como nós, pessoas negras. Nós enfrentamos apagamento secular das nossas identidades, da nossa cultura, da nossa memória, da nossa imagem e da nossa religião. Evoluímos pouco nas representações negras nas telas e menos ainda nos postos de comando de obras cinematográficas em grandes plataformas de streaming e em canais de TV.

Com base nos dados obtidos neste Mapeamento, podemos afirmar que os Cinemas Negros constituem um campo de estudos e produção cinematográfica multifacetado, um vir a ser, um contínuo movimento de disputas intrínsecas e extrínsecas a ele. Não há homogeneidade entre os agentes envolvidos, e o campo é caracterizado pela sua natureza processual, constantemente em transformação. Além disso, é um campo plural, evidenciando notável diversidade em termos de gênero, sexualidade, formações acadêmicas, regiões e faixas etárias. No entanto, essa mesma diversidade não é econômica, somos nivelados por baixo.

Os Cinemas Negros são espaços de expressão que também se tornam arenas de disputas entre os agentes envolvidos e outros campos do cinema brasileiro. Esses agentes, que se dedicam à produção cinematográfica, lutam para sobreviver com os recursos que possuem. No contexto desse campo, o objetivo é alcançar visibilidade social para a população negra dos diversos estados do país.

Ao quebrar o paradigma do eixo de produção e adotar uma abordagem mais inclusiva, colaboramos para fortalecer a luta negra no cinema, ampliando as vozes e perspectivas representadas. É através desse compromisso com a diversidade e com a superação das desigualdades que se constrói um espaço cinematográfico mais potente e significativo para a comunidade negra. Não é se fechando em “panelas”, mas se permitindo ser um oceano.

Antes de seguirmos, note que toda esta pesquisa foi construída por um homem preto, periférico, filho de peixeiro e de empregada doméstica. O primeiro da família a chegar a uma Universidade e concluir o curso superior. Pessoa que também é cineasta, logo, um agente do próprio campo. Contudo, essas características não me dão o direito de falar como representante de um todo, mas como um participante dos Cinemas Negros. Por isso, todos os dados e pensamentos aqui expostos estão em diálogo com muitos outros pensamentos

expressados pelos demais agentes analisados na pesquisa, ora concordamos, ora discordamos, como deve ser um diálogo sincero e horizontal.

Obviamente que nesta introdução apresento um resumo bem sucinto de toda uma discussão que apresentaremos nesta tese. Tais percepções, reitero, partem não apenas da visão do pesquisador, mas de uma observação-participante e de um diálogo com cineastas negras e negros. A partir do levantamento bibliográfico, de trabalhos de destaque como a historiografia feita por autores como Noel dos Santos Carvalho e Pedro Lapera, da análise dos filmes e dos discursos dos cineastas é que pudemos definir essas vertentes principais que compõem o campo Cinemas Negros.

Sendo assim, apresentaremos uma linha de raciocínio que nos fez chegar a essas vertentes, passando pela historicidade dos negros no cinema brasileiro, pelas definições dadas aos Cinemas Negros por pesquisadores anteriores a essa investigação, pelos dados do mapeamento e pelas entrevistas em profundidade. Apenas após todo esse trajeto poderemos apontar com maior aprofundamento as características, aproximações e distanciamentos entre as vertentes que estruturam esse campo. Na conclusão mostraremos uma definição inédita acerca dos Cinemas Negros no Brasil.

Finalmente, quero destacar que este estudo não se encerra. Longe disso. Este é o resultado de um contínuo processo que analisa um campo em constante transformação e busca contribuir com o que outros notáveis pesquisadores já realizaram dentro do campo Cinemas Negros. Como toda investigação, esta não se esgota nos números. Ainda há um rigoroso trabalho de análise qualitativa para sair da superfície numérica e aprofundar a pesquisa na realidade individual dos agentes, que acima de tudo não são objetos, são pessoas. Apenas assim teremos um panorama completo e ainda mais próximo da realidade deste campo.

Ainda que tenhamos ousado em teorizar o campo e assinalar as vertentes, destaco que mesmo uma obra mais alinhada a uma determinada vertente, pode conter elementos de outra possibilitando que um mesmo filme transite entre mais de uma vertente. Logo, não pretendo criar uma caixa hermética para encaixar as obras, mas possibilidades de visibilizar quais as principais vertentes estruturantes do campo. Obviamente que do cruzamento entre as quatro vertentes centrais é totalmente possível encontrar outras, caberá aos pesquisadores futuros realizarem este trabalho.

Sendo assim, não desejo que este estudo seja um instrumento de reprodução, mas que seja mobilizador para novas pesquisas, com novas abordagens, e que daqui duas décadas

possamos olhar para esses números e nos orgulhar do quanto avançamos como sociedade. Desejo que os Cinemas Negros já não necessitem mais autoafirmarem-se como “negros”, e que possamos dizer que a força que move o Cinema Brasileiro é a força em movimento das pessoas pretas!

Ubuntu!

CAPÍTULO 1

DA PAISAGEM À EUGENIA: A REPRESENTAÇÃO NEGRA NO CINEMA BRASILEIRO. (1896 – 1935)

1.1 - Representação e representatividade: o contexto para uma historicidade do campo Cinemas Negros.

Neste capítulo, assim como no segundo e terceiro da tese, propomos uma abordagem historiográfica resumida do cinema brasileiro sob a perspectiva étnico-racial, baseando-nos nos estudos de Pedro Lapera (2012) e Noel dos Santos Carvalho (2005 e 2006). Nosso objetivo é traçar uma linha histórica do campo²⁰ analisado, embora pequenos desvios sejam necessários, para indicar que esses períodos históricos podem ter influenciado o surgimento de vertentes formativas dos Cinemas Negros. Essas vertentes que nomeamos como *universalista*, *kilombista*, *conteudista* e *combativista* direcionam as narrativas e os discursos dos cineastas para princípios filosóficos e políticos distintos, todavia reivindicam uma representação mais justa e autêntica à população negra no cinema brasileiro.

Diante da nossa hipótese de que a historicidade do campo formou vertentes, somos inclinados a defender o uso do termo “Cinemas Negros” no plural, contrariando o que convencionalmente é utilizado por outros teóricos, críticos e cineastas, que insistem na tentativa de apresentar uma definição limitante ao campo, balizada por dogmas que não se sustentam diante da história do próprio campo.

Para fins meramente didáticos, dividimos este recorte histórico da pesquisa pelos 3 capítulos iniciais, os quais representam a nossa proposta de divisão à historicidade da representação e da representatividade negra no cinema brasileiro. Desta maneira, no primeiro capítulo apresentaremos um panorama do cinema brasileiro e uma análise acerca da presença negra no incipiente cinema nacional de 1896 a 1935. O segundo capítulo se dedica a

²⁰ Utilizamos “campo”, pois nossa compreensão vai ao encontro dos pensamentos de Pierre Bourdieu, que define “Campo”, como um espaço de relações sociais, o qual legitima práticas objetivas que se impõem aos agentes (sujeitos do campo) de maneira “natural”. Os agentes assujeitados tornam o campo parte de si mesmos, uma vez que incorporam as regras, condutas, éticas, ideologias igualmente “naturalizadas” pelos sujeitos como “normais”. Assim esses agentes assumem “naturalmente” os “seus” habitus. Ver em BOURDIEU, A representação política. Elementos para uma teoria do campo político. In: O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. E em BOURDIEU, Pierre. A Miséria do mundo. Tradução: Mateus S. Soares Azevedo. 4a. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

apresentar resumidamente a representação negra entre 1936 e 1969. O capítulo 3 será dedicado a uma abordagem acerca do período compreendido entre 1970 e 1999.

Ainda reiteramos que nesta tese, propomos explorar a presença negra no cinema a partir de duas perspectivas fundamentais: a representatividade e a representação. Nos capítulos citados, que seguem, abordamos a presença de agentes negros na criação das obras, destacando a representatividade, bem como os temas que tratam das vidas negras performados por pessoas negras, mesmo quando realizados por equipes majoritariamente brancas, evidenciando a representação.

Compreendemos que tanto a representatividade quanto a representação são elementos cruciais nos Cinemas Negros, uma visão que difere, em certa medida, de alguns teóricos-críticos, que frequentemente se concentram apenas na representatividade. Este entendimento mais abrangente reforça a nossa proposta de tratar o campo no plural, com a utilização do termo Cinemas Negros, reconhecendo a diversidade e a multiplicidade de experiências e narrativas dentro deste contexto abordado.

Nos primeiros capítulos da tese apresentamos como a estrutura do cinema no Brasil foi influenciada por bases racistas, tornando-se uma ferramenta para a disseminação de ideias eugenistas na sociedade brasileira. Nossa hipótese é que a representação cinematográfica das pessoas negras no Brasil, a partir do olhar branco, pode ser dividida da seguinte maneira:

A representação da pessoa negra como “paisagem”:

Inicialmente, o cinema brasileiro retrata a população negra apenas como parte da paisagem, sem individualidade ou “protagonismo”, tratando-nos como elementos estáticos e inevitáveis da cena. Sempre nas bordas ou ao fundo dos quadros.

A representação excludente da pessoa negra:

À medida que a população negra se torna indesejada no projeto de construção da nação e crescem as ideologias eugênicas, a presença negra é sistematicamente eliminada das produções cinematográficas por meio de técnicas de decupagem (CARVALHO, 2006). Esse processo reflete uma tentativa de apagar a contribuição e a existência das pessoas negras no imaginário nacional, bem como evitar a propagação da imagem do país aliada com sua herança africana.

A representação negra por estereótipos raciais:

Posteriormente, quando a presença negra é reintroduzida no cinema, isso ocorre através de estereótipos raciais limitantes e por tipificações reducionistas (SHOHAT; STAM,

2006). Essas representações distorcidas perpetuam visões racistas e reduzem a complexidade das experiências negras.

A representação negra sob a ideologia de “Povo”:

No último momento, há uma tendência de eliminar a questão racial em favor de uma ideologia que foca na ideia de “povo” (LAPERA, 2012). Essa abordagem minimiza a importância das questões raciais ao tratar as opressões principalmente como problemas econômicos, diluindo as especificidades das experiências negras e ocultando a luta contra o racismo.

Dividindo a historicidade do negro no cinema nacional e demarcando o desenvolvimento da representação negra, percebemos como o cinema brasileiro contribuiu para o apagamento e para distorção das experiências negras. Assim como, compreenderemos quais motivos influenciaram cineastas brancos e negros a contestarem as representações étnico-raciais realizadas ao longo da historiografia do cinema nacional.

Inicialmente, nós éramos retratados passivamente, meros componentes da paisagem. Houve também exclusão deliberada, imposição de estereótipos e, por fim, a redução das questões raciais a uma ideologia econômica. Desta maneira, historicamente o cinema tem desempenhado um papel significativo na perpetuação do racismo estrutural²¹, consolidando visões distorcidas, marginalizando as nossas narrativas, negando a diversidade e a complexidade das nossas vidas.

Diante do contexto histórico acerca da participação negra no cinema e no audiovisual brasileiro, a partir da década de 1970, as discussões sobre a representação e a representatividade negra ganham força. Essas discussões culminaram em dois importantes manifestos: o Dogma Feijoada²² e o Manifesto de Recife²³, lançados nos primeiros anos do século XXI. Esses manifestos são documentos oficiais que marcam a consolidação do cinema feito por pessoas negras como um campo²⁴ distinto dentro do cenário cinematográfico

²¹ ALMEIDA, Sílvio L. Racismo estrutural. Coleção Feminismos Plurais. São Paulo: Pólen, 2019.

²² O Dogma Feijoada é uma iniciativa do cineasta Jeferson De, lançada no 11º Festival Internacional de Curtas de São Paulo, com o objetivo de discutir a representação dos negros no cinema brasileiro. propõe sete regras específicas para a produção cinematográfica, como a obrigatoriedade de diretores e protagonistas negros, além de temáticas relacionadas à cultura negra brasileira. Visando combater estereótipos e promover narrativas autênticas sobre a população negra no Brasil.

²³ Durante a 5ª edição do Festival de Cinema do Recife, em 2001, o Manifesto do Recife exigiu o fim da segregação na mídia, incentivo à produção audiovisual multirracial e valorização da diversidade étnica no Brasil, dentre outras ações. Dentre os que assinaram o Manifesto, nomes como Joel Zito Araújo, Zózimo Bulbul, Maria Ceixa e Milton Gonçalves.

²⁴ BOURDIEU, 1989 e 1997

brasileiro. Atores, atrizes, cineastas e técnicos negros começam a se organizar e a exigir uma representação justa, além de se oporem ao uso de estereótipos negativos na tela.

No âmbito das representações no cinema, Noel dos Santos Carvalho (2005) destaca que “estereótipos consistem em valores generalizados sobre grupos sociais, frequentemente manifestando-se em relações de dominação, onde o grupo subjugado internaliza essas características simplistas” (CARVALHO, 2005, p. 28). Inevitavelmente uma análise sobre a conjuntura afrodiaspórica deve considerar as formas de sociabilização dentro deste contexto, visto que tanto o sistema educacional quanto as mídias de massa são racistas, atingindo tanto cineastas brancos, quanto cineastas negros.

Socializadas no interior de sistemas educacionais supremacistas brancos e por uma mídia de massa racista, muitas pessoas negras são convencidas de que nossas vidas não são complexas e, portanto, não são dignas de reflexões e análises críticas sofisticadas. Mesmo aqueles que estão, com razão, empenhados na luta pela libertação dos negros, que sentem ter descolonizado suas mentes, com frequência acham difícil “falar” da nossa experiência (HOOKS, 2019, p. 27)

Assim, devemos atentar que muitos cineastas negros ao longo da historiografia do cinema brasileiro também utilizaram estereótipos raciais para representar a população da qual faziam parte. Stuart Hall, em "Cultura e Representação", com base no trabalho de Richard Dyer em "Stereotyping" (1977), define estereótipos como um "regime geral de classificação" (Hall, 2016, p. 191). Ele destaca que os estereótipos simplificam e exageram características de uma pessoa, reduzindo-a a traços simples, memoráveis e supostamente amplamente reconhecidos pela classe dominante. Hall diferencia estereótipos de tipificações, explicando que os estereótipos, inicialmente, reduzem, essencializam e naturalizam a diferença, para posteriormente criar uma "cisão" entre o que é considerado normal e aceitável e o que é visto como inaceitável e anormal, culminando, por fim, em exclusão.

Por outro lado, a tipificação é caracterizada como qualquer descrição simples, vívida, memorável, facilmente compreendida e amplamente reconhecida, na qual alguns traços são enfatizados e a mudança ou o 'desenvolvimento' são mantidos em seu valor mínimo” (Dyer, 1977, p. 28, apud: Hall, 2016, p. 191). Dessa forma, podemos inferir que a estratégia da branquitude para representar a si mesma no cinema brasileiro parte da tipificação, enquanto para representar pessoas negras recorre aos estereótipos. Já os cineastas negros utilizaram tanto as tipificações quanto os estereótipos, ambas nocivas para a diversidade de pensamentos e multiplicidade das experiências negras na sociedade brasileira.

Para compreendermos as representações étnico-raciais no cinema brasileiro, é crucial considerar os profundos impactos das realidades históricas, culturais, econômicas, filosóficas e psicológicas que constituem a população negra. A análise dessas questões exige uma imersão na intrincada rede de fatores que moldam a experiência negra, destacando-a por sua natureza processual, multifacetada e plural (MALOMALO, 2018), jamais estática ou circundada por determinado período histórico. Bem como, a perspectiva de aplicar a ideia de humanidade para achatar as experiências negras com argumentos de que somos todos humanos, sempre fora uma estratégia da branquitude brasileira para reforçar o mito da democracia racial e da contestável harmonia entre grupos étnicos distintos.

A “humanidade” conforme concebida pelo ocidente centra-se na ideia de que o “homem” é o centro do “universo” e na máxima cartesiana “(eu) penso logo (eu) existo”. Ocorre que a Ciência hegemônica é branca, excludente e racista. Neste sentido, quem é este “eu”, humano e racional para a branquitude, se não o seu próprio espelho? Certamente não são as populações pretas e africanas. A concepção de humanidade da branquitude brasileira por diversas vezes foi reforçada pelo cinema através dos estereótipos e das tipificações.

Nós, pessoas pretas, africanas e os seus descendentes, bem como os não ocidentais, ficamos de fora da construção científica, cosmológica, teológica e filosófica da noção de “Ser humano”, inclusive no cinema. Nossos corpos por séculos sequer eram tratados como humanos pela branquitude. Por isso, todo nosso estudo parte de uma concepção africana sobre as experiências negras, com base nos princípios filosóficos Ubuntu²⁵.

À luz de nossa consideração, que a filosofia Ubuntu origina-se da premissa de que movimento é o princípio do ser-sendo, a tese segundo a qual Ubuntu significa “humanidade” é questionável. Certamente, “humanidade” como ideia abstrata é conceitualmente distinta de human-idade. Aquela primeira habita o mundo das ideias de Platão, em que as ideias são estagnadas, imutáveis e eternas. Mas o universo de dade é caracterizado pela dinamicidade, pela mudança e temporalidade. (RAMOSE, 2002, p. 6)

Neste sentido, para nós, as representações negras estendem-se para além do aspecto estético, social, econômico e político incorporando uma complexa teia de elementos que abrangem diversas experiências de corpos singulares, mas que ao mesmo tempo só se constituem e são reconhecidos como humanos a partir da relação com outros corpos, com os contextos em que se inserem, com recorte histórico e por seus princípios filosóficos, afetivos

²⁵ Ubuntu é uma ontoepistemologia africana, que propõe princípios éticos e filosóficos, com base na cosmologia afro-bantu, em que o ser humano e todas as existências, animadas e inanimadas, são concebidas como seres em constante movimento. Ubu significa o Movimento, que constitui tudo que existe, enquanto Ntu é definido com a Força Vital, presente em todos os seres. Os quais são definidos como Forças em movimento, não como um “Ser” estático, mas como um “Ser-sendo”. (RAMOSE, 1999, 2002 e 2012; MALOMALO, 2018 e 2020;

e políticos. Todas essas vivências estão intrinsecamente entrelaçadas na construção da identidade negra no Brasil e na contraposição à representação estereotipada da comunidade negra no cinema brasileiro. Por isso, para uma análise mais assertiva utilizaremos o método interseccional²⁶.

Talvez seja necessário para mostrar essa diversidade contextual, considerar alguns fatores tidos como componentes essenciais na construção de uma identidade ou de uma personalidade coletiva, a saber: o fator histórico, o fator linguístico e o fator psicológico. A identidade cultural perfeita corresponderia à presença simultânea desses três componentes no grupo ou no indivíduo. Mas isso seria um caso ideal, pois na realidade encontram-se todas as transições desde o caso ideal até o caso extremo da crise de identidade pelas atenuações nos três fatores distintivos. (MUNANGA, 2012, p. 06)

Uma das estratégias que adotamos como fator central para nossa abordagem é desmistificar a visão simplista de que raça é exclusivamente uma questão de classe e que o Brasil é uma democracia racial harmoniosa. A compreensão holística desses fenômenos requer a análise das diversas dimensões do racismo, indo além das simplificações que buscam enquadrá-lo unicamente em categorias sociais. Por isso, propomos nesta primeira parte analisar a perspectiva histórica, para posteriormente analisar os Cinemas Negros, pelo viés socioeconômico, psicológico, discursivo, filosófico e afetivo. Bem como, a partir desses pressupostos pretendemos citar como os cineastas manifestam como linguagem cinematográfica as suas mobilizações contra as opressões raciais e de que maneira as suas obras se conectam com as vertentes históricas.

Exploraremos, nesta parte inicial do trabalho, a persistência do uso de estereótipos raciais na representação da população negra, ao longo da história do cinema brasileiro, desde sua origem até o ano de 1999. O movimento em direção à emancipação dos Cinemas Negros surge como uma resposta marcante ao uso desses estereótipos. Independente das vertentes é a representação e a representatividade o motor para criação deste campo.

No entanto, é crucial destacar que uma das estratégias usadas por cineastas negros, a partir da década de 1970, para se contraporem às representações por estereótipos negativos, foi incorporar o uso de estereótipos positivos para representação negra no cinema. Isso ocorreu muitas vezes na tentativa de naturalizar uma "negritude" inata, como se a condição de ser negro fosse intrinsecamente "natural" e estática, suficiente para resistir às opressões

²⁶ A interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas. (COLLINS; BILGE, 2020, p. 16)

impostas pelos brancos. Ocorre que o uso de estereótipos negativos também era justificado como algo “natural” por cineastas brancos e negros.

A prática de reduzir as culturas do povo negro à natureza, ou naturalizar a “diferença” foi típica dessas políticas racializadas da representação. A lógica por trás da naturalização é simples. Se as diferenças entre negros e brancos são “culturais”, então elas podem ser modificadas e alteradas. No entanto, se elas são “naturais” - como acreditavam os proprietários de escravos -, estão além da história, são fixas e permanentes. A “naturalização” é, portanto, uma estratégia representacional que visa fixar a “diferença” e, assim, ancorá-la para sempre. É uma tentativa de deter o inevitável “deslizar” do significado para assegurar o “fechamento” discursivo ou ideológico. (HALL, 2016, p. 171)

Dessa forma, surge a construção de um ideal negro baseado no que chamamos de "estereótipos positivos" (Shohat; Stam, 2006). Ainda é preciso dizer sobre os riscos do uso dos estereótipos nas representações negras no cinema, uma vez que:

Outra característica da estereotipagem é sua prática de fechamento e exclusão. Simbolicamente, ela fixa os limites e exclui tudo o que não lhe pertence. A estereotipagem, em outras palavras, é parte da manutenção da ordem social e simbólica. Ela estabelece uma fronteira simbólica entre o “normal” e o “pervertido”, o “normal” e o “patológico”, o “aceitável” e o “inaceitável”, o “pertencente” e o que não pertence ou é o “Outro”, entre “pessoas de dentro” (insiders) e “forasteiros” (outsiders), entre nós e eles. A estereotipagem facilita a “vinculação”, os laços, de todos nós que somos “normais” em uma “comunidade imaginária”; e envia para o exílio simbólico todos Eles, “os Outros”, que são de alguma forma diferentes, “que estão fora dos limites” (HALL, 2006, p. 192)

Diante desse cenário, surge a reflexão sobre a posição ocupada no contexto cinematográfico pelos cineastas negros que não se alinham necessariamente às representações convencionais movidas por estereótipos negativos, no entanto permaneceram reproduzindo estereótipos que em essência são limitantes, excludentes e reducionistas. Por outro lado, a indagação inversa surge: como enquadrar os cineastas brancos que advogam por uma representação negra que transcenda os estereótipos preexistentes, sejam eles negativos ou positivos?

Ainda neste contexto, como devemos considerar nesta análise os cineastas negros que advogam em favor da sua liberdade para retratar qualquer tema, independente da questão racial e do combate à estereotipia? Tendo em vista que:

Se o processo de construção da identidade nasce a partir da tomada de consciência das diferenças entre “nós” e “outros”, não creio que o grau dessa consciência seja idêntico entre todos os negros, considerando que todos vivem em contextos socioculturais diferenciados. Partindo desse pressuposto, não podemos confirmar a existência de uma comunidade identitária cultural entre grupos de negros que vivem em comunidades religiosas diferentes, por exemplo, os que vivem em comunidades de terreiros de candomblé, de evangélicos ou de católicos, etc. em comparação com a comunidade negra militante, altamente politizada sobre a questão do racismo, ou com as comunidades remanescentes dos quilombos. (MUNANGA, 2012, p. 06)

O dilema se aprofunda ao considerar que as representações frequentemente se baseiam em tipificações simplificadas, memoráveis e redutoras, além de estereótipos que estabelecem fronteiras entre o normal e o anormal, o aceitável e o inaceitável, propondo inclusões e exclusões. Nesse contexto, a interrogação central emerge: a representação, de fato, constitui a estratégia mais eficaz para conferir visibilidade às pessoas negras no cenário cinematográfico? Pessoas negras de origens distintas e forjadas por interações afetivas e por contextos familiares e geográficos diferentes são capazes de igualmente optarem por uma representação sem estereótipos raciais? Será que pessoas brancas são incapazes de representar a comunidade negra, ainda que tenham vivenciado a cultura negra desde a tenra infância? Para responder a essas reflexões o primeiro passo é compreender a historicidade do campo.

Essas indagações instigam uma reflexão crítica sobre a eficácia e os limites da representação como meio de romper com padrões estereotipados e promover uma narrativa mais autêntica e inclusiva às pessoas negras no universo do cinema. Nos leva a acreditar que não basta ser negro para produzir representações não estereotipadas, tampouco a condição de ser branco é um impeditivo para que se produzam filmes antirracistas. Logo, devemos considerar que o campo Cinemas Negros não está limitado a quem é o diretor das obras, mas como essas obras são dirigidas e quais são os caminhos escolhidos pelos diretores para evitar o uso das representações negras que partem de estereótipos, sejam eles negativos, sejam positivos.

Os estereótipos, ao destacarem apenas o aspecto social da existência (seja por meio de avaliações morais positivas ou negativas), afastam o corpo negro de suas características identitárias singulares e em constante movimento. Reiteramos que “Ser-sendo” negro é um vir-a-ser, é um processo inacabado, que não se fixa em determinado período histórico. A identidade negra se encaixa em uma lógica de comunidade entre seres oprimidos e objetificados, expropriados de sua própria condição humana e deslocados de suas terras. A branquitude ao encarcerar nossos corpos no rótulo "negro", cria uma alteridade indesejada. Entretanto, a realidade é que o "Ser-sendo" pessoa negra transcende o simples recorte racial determinado pela hegemonia branca²⁷.

O "Ser-sendo" em movimento representa uma rede complexa de afetos que os estereótipos achatam em uma forma predefinida por quem observa, domina, separa, julga e

²⁷ A hegemonia é uma forma de poder baseada na liderança de um grupo em muitos campos de atividade de uma só vez, para que sua ascendência obrigue o consentimento generalizado e pareça natural e inevitável. (Hall, 2016, p. 193)

oprime, sem considerar a riqueza do indivíduo em constante evolução. Tal prática não é exclusiva de pessoas brancas, visto que as formas de sociabilização na sociedade ocidental, eurocentrada e hegemonicamente branca atinge também pessoas negras, como já dissemos..

Encerrar um corpo sob estereótipos equivale a reduzi-lo a uma objetificação, ainda que seja sob o argumento de uma “autorrepresentação legítima” criada por uma pessoa negra, ou seja por quem supostamente tem autoridade, tem voz e experiências para dizer, pelo simples fato de ser pessoa negra. Quando se trata de estereótipos negativos, como "negro logo bandido", "negro logo malandro", "negra logo puta", "negra logo fera sexual", "negro logo favelado", "negro logo viril", "negra logo doméstica" e "negra logo macumbeira", ocorre uma objetificação que perpetua visões limitadas e preconceituosas, em geral praticada por cineastas brancos ao longo da historiografia do cinema brasileiro.

Da mesma forma, estereótipos "positivos" seguem um processo de sujeitificação, associando características como "negro logo trabalhador", "negro logo revolucionário", "negro logo africanista", "negra logo feminista", "negra logo boa mãe" e "negros logo conscientes de suas negritudes", práticas observadas em filmes realizados por pessoas negras.

Ao mesmo tempo, a abordagem baseada nos estudos de estereótipos tem que enfrentar uma série de armadilhas teóricas e políticas. A preocupação exclusiva com imagens positivas ou negativas, pode levar a um certo tipo de *essencialismo*, em que críticos menos sutis reduzem uma variedade complexa de retratos a uma série limitada de formas reificadas. Esse tipo de crítica força diversos personagens a se encaixarem em categorias preestabelecidas, levando a um tipo de simplificação reducionista que reproduz justamente o essencialismo racial que deveria ser combatido. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 289)

O risco inerente aos estereótipos "positivos", assim como aos "negativos", é que ambos moldam a inserção desse corpo negro, que é plural e singular, multiforme e afetivo, em uma determinada prática cultural dominante. Ambos estabelecem uma redoma de objetificação e de sujeição que é estruturalmente constituída pela hegemonia branca, distante da autenticidade da ancestralidade preta, como será evidenciado ao longo desta tese.

Partimos de princípios distintos, reconhecendo que o corpo não é estático, mas um Ser-sendo em movimento e em harmonia com toda a sua pluriversalidade, cujas representações, positivas ou não, carecem de ferramentas para expressar plenamente. O que nos leva à hipótese de que o caminho para uma apresentação antirracista de pessoas negras na tela do cinema deve desconstruir a representação, pois é inerente a ela o uso de estereótipos reducionistas. Neste sentido, se não podemos contar com a representação, qual é o tipo de abordagem que devemos considerar para evitar o uso dos estereótipos?

Contestamos o regime da representação como forma de expressar as realidades negras, uma vez que seja a representação qual for, parte de estereótipos e tipificações. Toda representação estabelece uma distância, seja pela objetificação ou pela sujeição, em relação ao que se pretende representar.

Na estereotipagem, então, estabelecemos uma conexão entre representação, diferença e poder. No entanto, é preciso sondar mais profundamente a natureza deste. Muitas vezes, pensamos no poder em termos de restrição ou coerção física direta, contudo, também falamos, por exemplo, do poder na representação; poder de marcar, atribuir e classificar; do poder simbólico; do poder da expulsão ritualizada. O poder, ao que parece, tem que ser entendido aqui não apenas em termos de exploração econômica e coerção física, mas também em termos simbólicos ou culturais mais amplos, incluindo o poder de representar alguém ou alguma coisa de certa maneira — dentro de um determinado “regime de representação”. Ele inclui o exercício do poder simbólico através das práticas representacionais e a estereotipagem é um elemento-chave deste exercício de violência simbólica. (Hall, 2016, p. 196)

Por isso, propomos a concepção de "apresentação de si mesmo" em vez de uma "representação de si" ou “autorrepresentação”. Se considerarmos a apresentação de si, somos inclinados a rejeitar a representação como um caminho antirracista e a considerar a representatividade como mais afetiva e efetiva. Ou seja, a representatividade trata-se de uma forma diferente de manifestar o poder à pessoa negra de dizer sobre si e sobre sua comunidade, é uma expressão de dentro para fora e não de fora para dentro.

Compreendemos a representatividade como a capacidade de algo ou alguém apresentar de forma precisa e abrangente um determinado grupo, idéia, identidade ou experiência. No contexto social e cultural, a representatividade muitas vezes é associada à inclusão e à diversidade, buscando garantir que diferentes perspectivas, vozes e identidades sejam adequadamente refletidas e consideradas. Para isso, é vital não limitar a expressão negra no cinema, pelo conteúdo, pelas personagens, pelo viés político ou por uma ideia “militante” limitante.

A representatividade implica em uma apresentação do “objeto” mais completo, complexo, preciso e autêntico, retratando as diversas realidades e experiências que existem dentro de uma comunidade, sociedade ou grupo específico. Isso pode incluir a apresentação de diferentes culturas, etnias, gêneros, orientações sexuais, habilidades, classes socioeconômicas, religiões, dentre outros aspectos da diversidade humana. Desde que a voz preponderante seja a voz negra falando sobre si mesmo ou sobre sua própria comunidade, podemos incluir no campo dos Cinemas Negros alguns cineastas brancos.

Logo, para que haja representatividade não deve haver uma voz ditatorial que diga o que é a pessoa ou a comunidade, mas a própria pessoa ou grupo se auto apresenta. Não há uma ausência do “objeto”, ele é presente e fala por si mesmo, sem porta-vozes, ou por quem “dê voz” para comunidade, pois entendemos pela representatividade que o Ser-sendo negro tem voz própria. Contudo, não por similaridade, quando alguém afim discursa sobre o que lhe é próximo, mas o próprio retratado fala através do filme, ainda que pelas entrelinhas, no subtexto da narrativa.

Além disso, uma melhor representatividade também implica em uma apresentação mais equilibrada e justa, evitando estereótipos, caricaturas ou simplificações que possam distorcer, marginalizar determinados grupos ou incutir a ideia de que toda uma comunidade pensa igual ou age em conformidade com determinados princípios globalizantes. Isso requer um esforço consciente para ouvir, valorizar e amplificar as vozes e perspectivas diversas, bem como para criar espaços e oportunidades para que essas vozes sejam ouvidas e tratadas de maneira autêntica. Contudo, será que é isso que vemos em prática nos filmes dos cineastas negros? Obviamente que em alguns casos sim, em outros nem tanto.

Segundo Stuart Hall (2016), a circularidade do poder é especialmente importante no contexto da representação”, tanto aqueles que são poderosos, hegemônicos e opressores; quanto os que não tem poder, não-hegemônicos e oprimidos, embora não da mesma maneira, estão implicados na circulação do poder. “Ninguém - nem suas vítimas aparentes, nem seus agentes - consegue ficar completamente fora do seu campo de operação.” (Hall, 2016, p. 197)

Na realidade das experiências negras, tanto no cinema quanto socialmente constituídas, a pessoa negra e sua identidade são diversas percepções, tanto negras quanto brancas, sobre si e sobre os outros, ocorre que a tomada do poder para dizer sobre nós mesmos sempre nos foi negada na historiografia do cinema brasileiro. É fundamental destacar que, em um sistema social dominado por brancos, os corpos que habitam esse espaço são direcionados de alguma maneira pelo poder dominante. Aplicar categorias simplistas como "negros são bons" e "brancos são maus" de forma "natural" é pouco produtor aos interesses de um cinema que em suma pretende ser antirracista.

1.2 – O questionável marco da cinematografia brasileira.

Em dezembro de 1895, os irmãos Auguste e Louis Lumière apresentaram o filme "La Sortie de L'usine Lumière à Lyon", um curta-metragem²⁸ de 45 segundos que capturou a saída da Fábrica Lumière em Lyon, na França. Os historiadores reconhecem esse evento como a primeira exibição de imagens em movimento para o grande público²⁹, marca oficialmente o início do Cinema.

Segundo alguns historiadores do Cinema brasileiro, como Vicente de Paula Araújo³⁰ (1976); Jean-Claude Bernardet³¹ (1995) e Noel dos Santos Carvalho³² (2013), a primeira exibição cinematográfica do Brasil ocorreu em 8 de julho de 1896, às 14h, na rua do Ouvidor, 57, no Centro do Rio de Janeiro.

Decidimos coletar materiais em dois relevantes jornais da época, o Jornal do Comércio³³ e a Gazeta de Notícias³⁴, a partir do acervo da Biblioteca Nacional³⁵, para analisar o contexto em que nasce o cinema no Brasil, a fim de compreender o papel do negro neste cinema. Nossa proposta não é estabelecer um marco ou pioneiros ao cinema brasileiro, menos ainda propor uma rigorosa historiografia do negro no cinema, mas olhar criticamente o contexto social do período, sob a ótica étnico-racial que estrutura e direciona essa tese.

O Brasil foi o último país do hemisfério sul a abolir a escravização de pessoas negras, apenas em 1888 - 8 anos, 1 mês e 26 dias antes da primeira exibição cinematográfica no

²⁸ O uso do termo "Curta-metragem" é anacrônico, tendo em vista que à época não se tinha esta concepção de metragens e formatos, no entanto usamos o termo para facilitar a compreensão sobre o "filmete" ou "vista animada" produzida pelos irmãos Lumière.

²⁹ CARVALHO, 2003, p. 159.

³⁰ ARAÚJO, Vicente de P. A bela época do cinema brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 1976.

³¹ BERNARDET, Jean-Claude. Historiografia clássica do cinema brasileiro. São Paulo: Annablume, 1995.

³² CARVALHO, Noel dos Santos. O negro no Cinema Brasileiro: o período silencioso. Plural. São Paulo:USP, edição 10, p. 155-179, 2. sem, 2013.

³³ Publicado desde 1º de outubro de 1827, o Jornal do Commercio é o segundo periódico diário mais antigo do Brasil ainda em circulação, perdendo apenas para o Diário de Pernambuco. Fundado pelo tipógrafo parisiense Pierre René François Plancher de La Noé, que fugiu da França após a Restauração, o jornal tinha um caráter estritamente comercial e uma linha conservadora, o que contribuiu para sua longevidade. Em 1959, passou a integrar a rede de comunicação Diários Associados, de Assis Chateaubriand. Ao longo de sua história, contou com a colaboração de figuras proeminentes como o visconde de Taunay, Rui Barbosa, Joaquim Nabuco, e José de Alencar. (Fonte: Biblioteca Nacional)

³⁴ Fundado por Manuel Carneiro, José Ferreira de Araújo e Elísio Mendes em 2 de agosto de 1875, o jornal Gazeta de Notícias introduziu inovações na imprensa brasileira, como o emprego do clichê, das caricaturas e da técnica de entrevistas, tornando-se um dos principais jornais da capital federal durante a Primeira República. O jornal também abriu espaço para a literatura, publicando folhetins e promovendo debates sobre grandes temas nacionais. Antimonarquista e abolicionista, foi nas suas páginas que José do Patrocínio iniciou a campanha pela abolição da escravatura em 1879. Machado de Assis, Capistrano de Abreu, Olavo Bilac, Euclides da Cunha, João do Rio e os portugueses Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, entre outros, também escreveram para a Gazeta. (Fonte: Biblioteca Nacional)

³⁵ HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA (<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>)

Brasil - os últimos 700 mil escravizados foram alforriados³⁶. Período em que o país passava por rápidas mudanças econômicas, políticas e sociais. As pessoas negras, ex-escravizadas, foram abandonadas à própria sorte pelo Estado brasileiro. Muitas dessas pessoas migraram para cidades e inevitavelmente se tornaram, para os brancos, uma “paisagem indesejável”. É neste contexto que nasce o cinema brasileiro.

Identificamos que, de fato, a introdução da exibição cinematográfica no Brasil ocorreu aproximadamente sete meses após o surgimento oficial do Cinema na França. O Cinema chegou rápido, mas a abolição sempre foi tardia. Ao analisarmos os jornais da época neste estudo, deparamo-nos com matérias que denominavam as imagens em movimento como "vistas animadas". Os dispositivos de exibição, por sua vez, eram referidos como Omniographo, Cinematographo e Animatographo.

FIGURA 1 - Jornal do Commercio, 9 de julho de 1896, pg. 3

Apaga-se a luz electrica, ficando a sala em trevas, e na tela dos fundos apparece a projecção luminosa, a principio fixa e apenas esboçada, mas vai pouco a pouco se destacando. Entrando em funcções o aparelho, a scena anima-se e as figuras movem-se.

Talvez por defeito das photographias que se succedem rapidamente, ou por inexperiencia de quem trabalha com o aparelho, algumas scenas movião-se indistinctamente em vibrações confusas; outras, porém, resaltavão nitidas, firmes, accusando-se em um relevo extraordinario, dando magnifica impressão da vida real. Entre estas citaremos: a scena emocionante de um incidente de incendio, quando os bombeiros salvão das chammas algumas pessoas; a da dança serpentina; a da dança do ventre, etc. Vimos tambem uma briga de gatos; uma outra de gallos; uma banda de musica militar; um trecho de boulevard pariziense; a chegada do trem; a officina de ferreiro; uma praia de mar; uma evolução espectacular de theatro; um acrobata no trapesio e uma scena intima.

Fonte: Biblioteca Nacional

Alguns pesquisadores, como Carvalho (2005), indicam que a primeira exibição foi realizada pelos irmãos Segreto - Gaetano (1866 – 1908), Paschoal (1868 – 1920) e Affonso

³⁶ STEPAN, Nancy. A eugenia no Brasil: 1917-1940. In: Hochman, Gilberto; Armus, Diego (Org.). Cuidar, controlar, curar: ensaios históricos sobre saúde e doença na América Latina e Caribe. Rio de Janeiro: Fiocruz. p.331-391. 2004.

(1875 – 1919) - italianos, radicados no Brasil, apontados também por órgãos oficiais do governo brasileiro³⁷, como pioneiros da exibição cinematográfica no país.

Conforme aponta Araújo (1976, p.73), a primeira sala destinada exclusivamente às projeções de vistas animadas, foi instalada na rua do Ouvidor, número 141, no Rio de Janeiro. Em 31 de julho de 1897, Paschoal Segreto em sociedade com o pernambucano José Roberto Cunha Sales³⁸, inauguram a “Pariz no Rio Salão de Novidades”³⁹.

FIGURA 2 - Gazeta de Notícias, 1 de agosto de 1897.



Fonte: Biblioteca Nacional

Constatamos, a partir do nosso levantamento para esta pesquisa, que outras figuras foram importantes para exibição cinematográfica no país, como a senhora Eloya Moya e seu esposo o mágico espanhol, Henrique Moya⁴⁰. Eloya, de acordo com nosso levantamento

³⁷ Oficialmente reconhecido, segundo publicação do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em publicação de dezembro de 2013, no site do Itamaraty. (<http://dc.itamaraty.gov.br/cinema-e-tv/historia-do-cinema-brasileiro>)

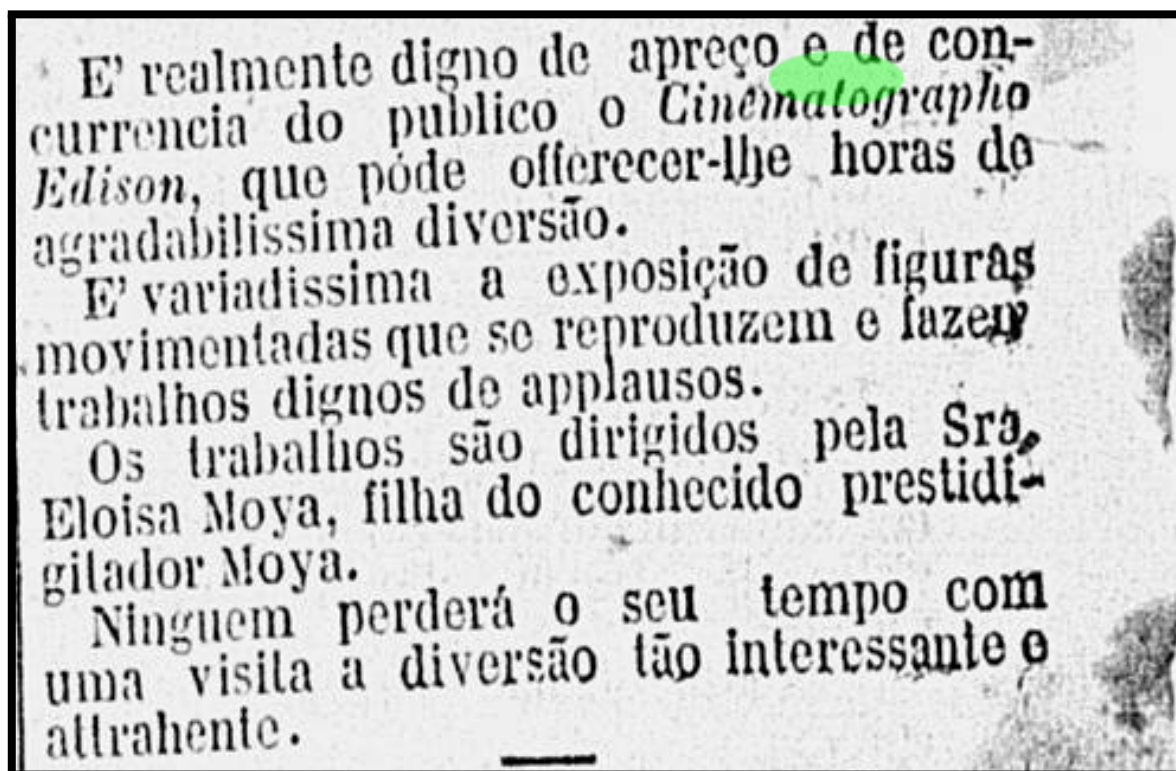
³⁸ José Roberto da Cunha Salles produziu o mais antigo fragmento de filme na história do Brasil. Em 1897, dois anos após a primeira projeção dos irmãos Lumière, ele patenteou uma sequência de cenas do mar batendo em um píer, com menos de um segundo de duração. Este material, parte do acervo do Arquivo Nacional no Rio de Janeiro, é um dos mais antigos fragmentos de filme do país. Cunha Salles, uma figura fascinante e folclórica, também foi um dos responsáveis pela inauguração da primeira sala de cinema no Brasil e fez 26 pedidos de patentes ao longo de sua vida.

³⁹ ARAÚJO, Vicente de Paula. A bela época do cinema brasileiro. São Paulo: Editora Perspectiva, Perspectiva, 1976.

⁴⁰ Enrique Moya, era um mágico, ilusionista e hipnotizador espanhol, conhecido como prestidigitador, anunciava-se como “discípulo de Hermann”. Também era bacharel em Direito pela Universidade de Córdoba.

bibliográfico, é apontada como esposa, embora tenhamos encontrado algumas matérias de jornais da época que a apontavam como filha de Henrique.

FIGURA 3 - Gazeta de Notícias, 1 de ABRIL de 1897, edição 91, pg. 2



Fonte: Biblioteca Nacional

Tiago Quintes (2022), apresenta em sua dissertação de mestrado um breve panorama das exibições cinematográficas no estado do Rio de Janeiro, que nos ajuda a perceber a importância do casal Moya como também pioneiro nas exibições de vistas animadas.

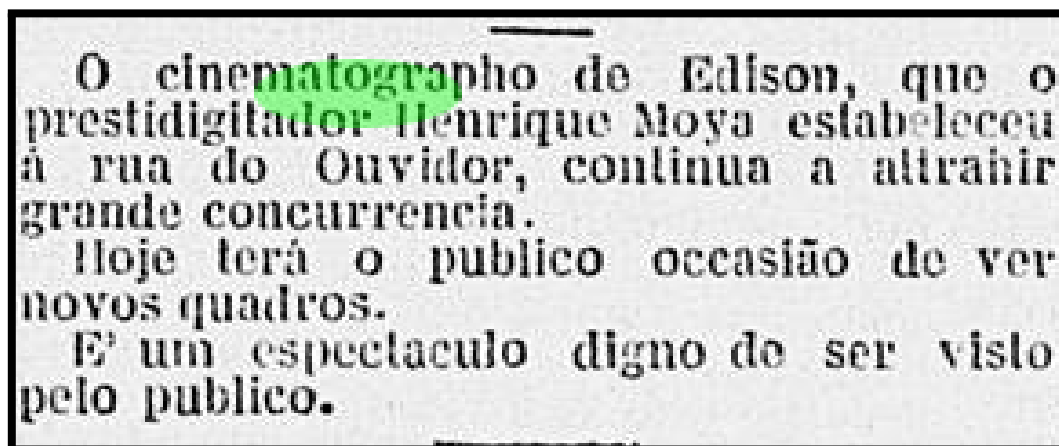
O espanhol [Henrique Moya] realizou exibições de cinematógrafo na capital federal, e inaugurou, em 1897, um espaço para exibição do cinematógrafo Edison, na Rua do Ouvidor, 109, local “que a certa altura ganhou o nome de Teatro Edison” (GONZAGA, 1996 p.60). Além do aparelho cinematógrafo, o empreendimento contava com a “sala encantada” e uma lanterna mágica chamada pelo nome de silforama, ou seja, as duas atrações que já serviam para os números de Enrique Moya e Mme Eloisa Moya desde 1893. (QUINTES, 2022, p. 65)

Segundo o autor, “Moya provavelmente adquiriu um cinematógrafo e um lote de filmes em sua viagem à Europa, em 1896” (QUINTES, 2022, p. 66). Sugere Tiago Quintes

QUINTES, Tiago B. P. de Freitas. Ações visuais e os primórdios do cinema em Campos dos Goytacazes. (Dissertação de Mestrado). Niterói: PPGCine-UFF, 2022.

que em novembro de 1896, Enrique Moya ainda em Paris tenha tido acesso ao cinematógrafo e fez a compra do aparelho, voltando ao Brasil em seguida.

FIGURA 4 - Gazeta de Notícias, 26 de ABRIL de 1897, edição 116, pg. 2



Fonte: Biblioteca Nacional

Percebemos que a historiografia clássica do cinema brasileiro desconsiderou as mulheres como pioneiras na exibição, assim como Eloysa Moya, temos como exemplo Apolônia Pinto⁴¹, a responsável pela primeira exibição do cinematógrafo em Juiz de Fora, Minas Gerais, em 23 de julho de 1897⁴². Apolônia e Eloisa, quando muito, foram atreladas aos seus maridos, Germano Alves⁴³ e Henrique Moya, respectivamente. No entanto, jornais da época e trabalhos recentes mostram que elas tinham papel central nas exibições do cinematógrafo, a exemplo do que foi publicado no Gazeta do Povo de 23 de abril de 1898.

Na edição do jornal Gazeta do Povo de 23 de abril de 1898, no anúncio de estreia da então chamada “Companhia de Novidades Phantasticas”, se explica que somente a Mme. Moya executava o número de projeção de imagens. Desde, pelo menos, 1893, Eloysa Moya se apresentava pelo Brasil com a companhia, e realizava o número final dos espetáculos do prestidigitador Moya, utilizando uma lanterna mágica

⁴¹ Apolônia Pinto nasceu em São Luís (MA) em 21 de junho de 1854, no camarim do Theatro São Luís (atual Theatro Arthur Azevedo). Estreou como atriz em 1866 no mesmo teatro e, em 1870, no Rio de Janeiro, na Companhia Furtado Coelho. Destacou-se em papéis como Margarida em O Fausto e Luísa em As Duas Órfãs. Em 1882, organizou sua primeira empresa teatral no Theatro Lucinda, no Rio de Janeiro. Ao longo de sua carreira, Apolônia Pinto excursionou pelo Brasil, América do Sul e Portugal, sendo aclamada em todas as suas apresentações.

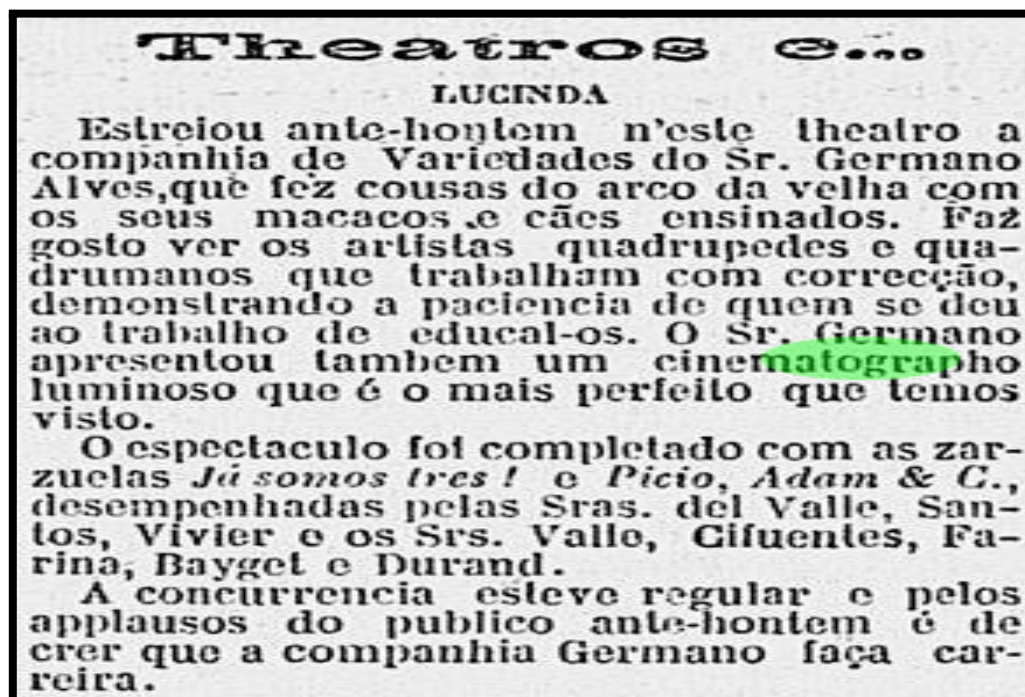
⁴² GALDINO, Márcio da Rocha. Minas Gerais Ensaio de Filmografia. Belo Horizonte: Editora Comunicação, 1983.

⁴³ Germano Alves da Silva, ator, diretor e empresário, junto com sua esposa, a atriz Apolônia Pinto, foi responsável pela primeira exibição do Cinematógrafo Lumière em Juiz de Fora, em 23 de julho de 1897. O jornal Pharol de Juiz de Fora noticiou a exibição dos "quadros de comprimento do pano de boca do teatro com auxílio de luz elétrica, sem a menor oscilação." As "vistas animadas" incluíam "banhistas na fogueira da foz; uma partida do jogo do solo; uma distração no Palácio de Cristal; jogos malabares em Lourenço Marques; o czar em Paris; o patinador grotesco; os lanceiros da rainha em Lisboa; batalha de neve em Lyon."

chamada de “sylphorama”, exibindo vistas fixas e moventes. (QUINTES, 2022, p. 66)

Em publicação do Jornal Gazeta de Notícias de 1897, apenas o nome do Sr. Germano Alves é citado sobre as exibições das vistas animadas no Teatro Lucinda, na rua Espírito Santo, 24, atualmente rua Pedro I, no Centro da cidade do Rio de Janeiro.

FIGURA 5 - Gazeta de Notícias, 17 de julho de 1897, edição 188, pg. 2



Fonte: Biblioteca Nacional

Na seara da exibição cinematográfica no Brasil, há constantes tentativas de dar pioneirismo para homens, europeus e brancos como no caso dos irmãos italianos Segreto e do espanhol Henrique Moya, em raros documentos e estudos aparecem os nomes de Germano Alves e de sua esposa Apolônia Pinto, esses brasileiros de nascimento, assim como o da espanhola Eloya Moya, à margem da historiografia do cinema nacional. Não fossem as matérias dos jornais da época, seria bastante complexo perceber a participação delas nos primórdios da historiografia do cinema brasileiro, tomada a partir da exibição e não da produção. Se mulheres e homens brasileiros foram ignorados acerca da contribuição ao início do cinema no país, nós negros simplesmente não existimos e passaremos bons anos sem existir para historiografia do cinema nacional.

Durante os dois primeiros anos, de 1896 até 1898, o Cinema no Brasil era destinado a exibir vistas animadas filmadas em países estrangeiros, apresentadas por exibidores estrangeiros e com raras exceções os brasileiros se destacavam como exibidores, ao menos na versão oficial da historiografia. As máquinas de exibição eram importadas por comerciantes que tinham interesse em explorar comercialmente essas atrações animadas⁴⁴.

A partir de 1896, a projeção de imagens fotográficas em movimento pelas plateias pagantes no Brasil, se deu, sobretudo, por intermédio dos exibidores itinerantes que se apresentavam de cidade em cidade, transportando consigo equipamentos e cópias de filmes comprados na Europa e nos Estados Unidos. [...] Os mesmos títulos, de curta duração, eram exibidos de localidade em localidade, dezenas de vezes, até seu completo comprometimento físico, se não fossem vendidos antes para outro exibidor (FREIRE, 2022, p.19).

Segundo Roberto Moura⁴⁵ (1987), nos primeiros anos da exibição cinematográfica no Brasil o preço de entrada nos cinemas era inferior aos lugares mais baratos nos teatros. Contudo, os valores cobrados ainda estavam bem distantes da realidade econômica de trabalhadoras e dos que não detinham muito capital econômico, talvez como espectadores alguma pessoa negra possa ter assistido a essas exhibições, no entanto, é notório que desde sempre o cinema nunca foi uma arte para as camadas mais pobres.

As atrações que tinham como produto as vistas animadas não tinham o lucro como objetivo. No entanto, esta realidade rapidamente foi alterada, tendo a imprensa como peça fundamental para popularização e transformação das vistas animadas em um lucrativo negócio. É neste contexto de florescimento da exibição cinematográfica no Brasil que surgem os irmãos Segreto, o mais novo deles Afonso se torna figura central da historiografia clássica do cinema brasileiro. A participação do Afonso como exibidor era destaque nos jornais da época, como observamos.

⁴⁴ FREIRE, Rafael de L. O negócio do filme: Distribuição cinematográfica no Brasil, 1907-1915. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2022

⁴⁵ Moura, Roberto. A Bela Época (Primórdios - 1912), Cinema Carioca (1912 - 1930). In: Ramos, F. (Org.). História do cinema brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987. p.9-62

FIGURA 6 - Gazeta de Notícias, 2 de DEZEMBRO de 1897, edição 336, pg. 2

PARIZ NO RIO

Chegou hontem da Europa o Sr. Affonso Segreto, irmão dos Srs. Caetano e Paschoal Segreto, proprietarios do já hoje popular animatographo da rua do Ouvidor.

O Sr. Affonso Segreto traz uma importante collecção de novas vistas, para exhibição das quaes será convidada a imprensa d'esta capital.

Segundo nos informaram aquella collecção produzirá grande sensação pela sua ultima novidade.

Fonte: Biblioteca Nacional

Além de ser o responsável por trazer novidades para o Salão de Novidades Pariz no Rio, Affonso Segreto foi considerado por muitos estudiosos e pela historiografia clássica do cinema brasileiro como o primeiro cineasta do país. Sua história como realizador começa em janeiro de 1898, como noticiou o Jornal Gazeta de Notícias.

FIGURA 7 - Gazeta de Notícias, 16 de janeiro de 1898, edição 16, pg. 4

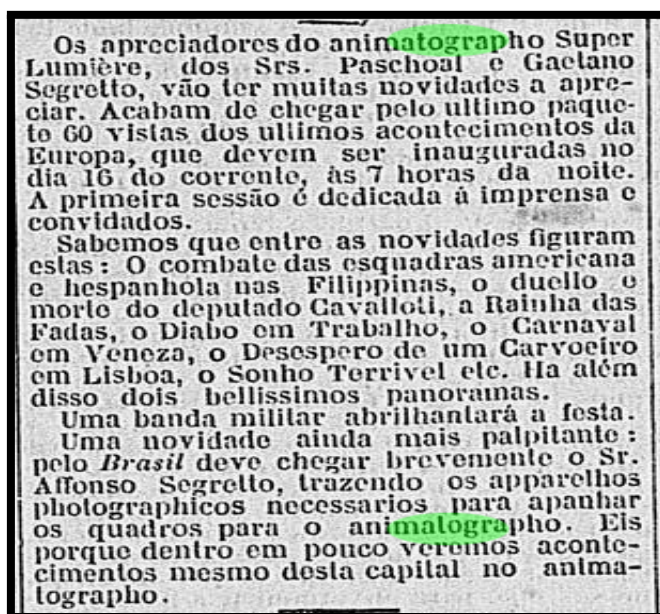
Parte hoje para Nova York, no paquete Galileo o Sr. Affonso Segreto que alli vai fazer aquisição de novos e importantes apparatus e mais accessorios destinados ao Animatographo Edinson do Sr. Paschoal Segreto, estabelecido n'esta capital.

E', portanto, de esperar que o publico terá nova occasião para apreciar essa maravilhosa descoberta.

Fonte: Biblioteca Nacional

A volta dessa viagem ficou marcada na historiografia clássica do cinema brasileiro como o início da produção no cinema do país, tomado a partir das supostas filmagens que Afonso Segreto realizou à bordo do navio. Em 9 de junho de 1898 o Jornal Gazeta de Notícias publicou sobre a volta de Afonso Segreto.

FIGURA 8 - GAZETA DE NOTÍCIAS, 9 DE JUNHO de 1898, edição 160, pg. 2



Fonte: Biblioteca Nacional

Segundo, Noel dos Santos Carvalho (2013, p. 159) e Vicente de Paula Araújo (1976, p. 108), as primeiras filmagens do Brasil foram realizadas por Afonso Segreto em 19 de julho de 1898. Essa informação se repete em diversos artigos que tivemos acesso. Araújo destaca a matéria do Jornal do Commercio que dizia o seguinte:

Chegou ontem de Paris, o Sr. Afonso Segreto, irmão do proprietário do salão Paris no Rio, Sr. Gaetano Segreto. O Sr. Afonso Segreto há sete meses que fora buscar aparelho fotográfico para preparo de vistas destinadas ao cinematógrafo e agora volta habilitado a montar aqui uma verdadeira novidade, que é a exibição de vistas movimentadas do Brasil. Já ao entrar à barra fotografou ele as fortalezas e navios de guerra. Teremos para dentro em pouco verdadeiras surpresas. (ARAÚJO, 1976, p. 108)

É curioso, como aponta Jean-Claude Bernardet (1995, p. 33), que um italiano tenha sido considerado pioneiro do Cinema brasileiro, tanto no aspecto da exibição, quanto da produção. Mais estranho, aos olhos de Bernardet, é que o marco da historiografia nacional sejam essas filmagens e não a exibição como ocorre com as historiografias do cinema em

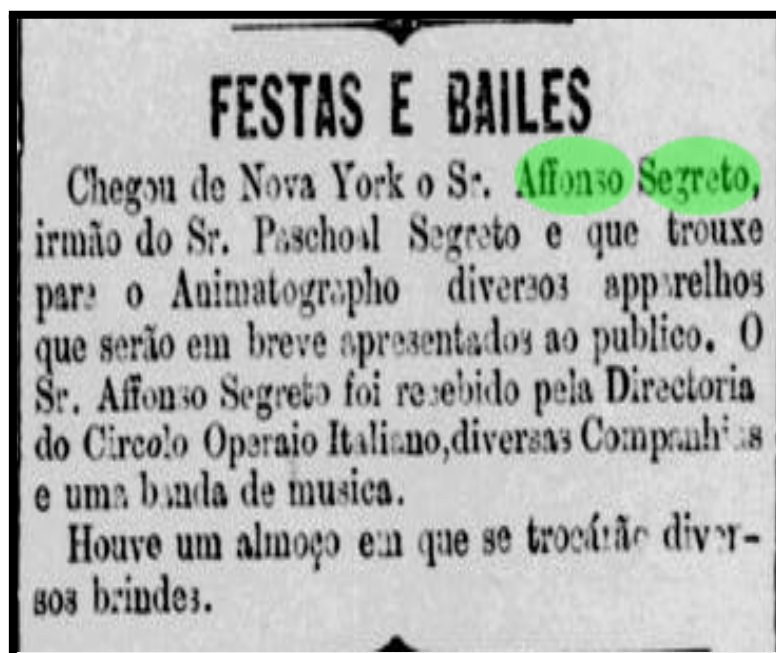
outros países. Bernardet crítica as historiografias empreendidas por autores que tentam estabelecer uma data de nascimento para o cinema brasileiro, a partir das filmagens da Baía de Guanabara. Ocorre que o suposto filmete de Afonso Segreto nunca foi encontrado, tampouco temos notícias em jornais da época de que os mesmos tenham sido de fato exibidos.

Embora seja bastante controverso o pioneirismo atribuído a um italiano, este fato não é extraordinário dentro da mentalidade eurocêntrica e etnocentrada da sociedade brasileira, que na época havia muito recentemente “abolido” a escravização de pessoas negras. Destacamos ainda que o Brasil era e ainda é estruturado por um machismo enraizado, onde a mulher sempre esteve em uma posição subalterna aos homens. Também vale dizer que o pioneirismo tanto na exibição, quanto na produção atribuída aos Segretos está em consonância com a gestação da fase “higienista” da população, que se tornará mais evidente a partir dos anos 1910, cujo fomento à migração de europeus e ocidentais se tornou uma ação estatal, a fim de clarear a população brasileira. Esse fenômeno social foi adotado como política e prática eugênica de governo nas décadas seguintes (STEPAN, 2004).

Outro ponto que corrobora com esta escolha ideológica de alguns historiadores do cinema brasileiro, em estabelecer um marco para historiografia do cinema nacional, a partir das filmagens perdidas de um italiano, pode ter se dado pela posição social privilegiada que Afonso, Paschoal e Gaetano detinham.

Esses acontecimentos envolvendo os irmãos Segreto nos faz pensar diretamente na circulação dos seus capitais econômicos, sociais e simbólicos (BOURDIEU, 1989 e 2001) e na circulação dos poderes (FOUCAULT, 1979) advindos do acúmulo desses capitais. Visto que os irmãos Segreto tinham relações profundas com os proprietários de jornais da época e com a grande sociedade carioca, responsáveis por criarem narrativas acerca dos acontecimentos da capital do país. Muitas vezes os irmãos Segreto ofertavam ingressos das atrações no Salão de Novidades Pariz Rio para a alta sociedade carioca em troca da divulgação dos seus feitos.

FIGURA 9 - GAZETA DE NOTÍCIAS, 24 DE FEVEREIRO de 1899



Fonte: Biblioteca Nacional

Os Segreto eram os proprietários do salão que serviu como a primeira sala de exibição cinematográfica do país. O que notadamente os colocam como pertencentes à elite carioca da época, situados no eixo de maior produção e o qual a historiografia do Cinema mais se deteve, embora a produção cinematográfica brasileira não tenha sido restrita aos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, como podemos verificar na sua continuidade, nos chamados “ciclos regionais”⁴⁶.

Inicialmente, a noção de ciclo regional teve um efeito deveras positivo na ampliação do campo da historiografia do cinema brasileiro, pois facultou aos pesquisadores um instrumento que, apesar de não ser conceitualmente trabalhado, se tornou operatório a ponto de estimular estudos sobre a produção dos anos 1920 – e em menor medida sobre a década de 1910 – a respeito de e nos mais variados pontos do país. Diversos ciclos tiveram estudos analisando a sua produção, destacando os filmes de ficção, as equipes técnicas e artísticas envolvidas, a repercussão na imprensa local, a já referida dificuldade na comercialização do produto, etc. Não é pouco para o nosso conhecimento bastante lacunar sobre o cinema brasileiro dos anos 1910 e 1920. A título de exemplo é possível mencionar os trabalhos de Paulo Emílio Salles Gomes sobre Cataguases (1974) e de Carlos Roberto de Souza sobre Campinas (1979). (AUTRAN, 2010, p. 120)

⁴⁶ Para maior aprofundamento sobre os Ciclos Regionais do Cinema brasileiro indicamos: AUTRAN, Arthur. A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. Revista Alceu, v.10, n. 20, p. 116-125, Jan/Jun de 2010; RAMOS, Fernão (org.). História do cinema brasileiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1987; RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). Enciclopédia do cinema brasileiro. São Paulo: Senac, 2000; BERNARDET, Jean-Claude. Cinema brasileiro: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979; BERNARDET, Jean-Claude. Historiografia clássica do cinema brasileiro. São Paulo: Annablume, 1995.

Os irmãos Segreto atuaram no ramo do entretenimento até 1904, foram os líderes da “incipiente indústria cinematográfica brasileira” (CARVALHO, 2005, p. 161). A história dos irmãos Segreto (Affonso, Paschoal e Gaetano) também lança luz sobre questões de eugenia, apartheid, valorização do que é exterior ao Brasil, da construção de um eixo cinematográfico no sudeste, de um apagamento das influências do nordeste, do reforço ao status para quem detém capitais econômicos e de um ideal eurocêntrico na sociedade brasileira. Logo, tais problemáticas que perduram até hoje estão no nascedouro do nosso cinema.

A escolha de Affonso Segreto como o primeiro cineasta brasileiro alinha-se à tendência de retratar um Brasil branco para a audiência global, pontuando já na origem do nosso cinema, a marginalização das comunidades negras, indígenas e não sudestinas, assim como os corpos amarelos dos descendentes de orientais.

Dentre as controvérsias na historiografia do cinema brasileiro, observamos que a primeira “vista” realizada no Brasil, trata-se de *Chegada em Petrópolis* de Vittorio di Maio (1852-1926), apontado por alguns estudos⁴⁷ como o primeiro "filme" brasileiro, exibido em 6 de maio de 1897, ou seja, mais de um ano antes das "vistas animadas" de Segreto, com base em uma notícia da Gazeta de Petrópolis anunciando a exibição.

Nos interessa também neste recorte historiográfico outro “filme” de 1897, chamado *Ancoradouro de pescadores na Baía de Guanabara*, de José Roberto Cunha Sales, sócio de Paschoal Segreto na primeira sala de cinema oficialmente reconhecida no Brasil. Ao contrário das filmagens feitas por Afonso Segreto, as imagens realizadas por Cunha Sales estão preservadas no Arquivo Nacional.

Logo, estamos diante de mais evidências que contrapõe a versão oficial de que Afonso Segreto foi o primeiro cineasta brasileiro, primeiro por sua nacionalidade e segundo pelo fato de que é impossível tomar as suas filmagens, que nunca foram vistas ou tiveram notícias da sua exibição como marco da historiografia cinematográfica do Brasil. Além de que as filmagens e não a exibição é um erro metodológico grave em se tratando de uma historiografia cinematográfica, como já nos mostrou Jean-Claude Bernardet.

O filme de Cunha Sales é anterior às filmagens de Afonso Segreto e ainda que não fossem, são os primeiros registros documentados e preservados que se tem notícia. Embora a nacionalidade do filme seja contestada por alguns historiadores, pois Sales pode ter recortado

⁴⁷ Ver em: ARAÚJO, Vicente de Paula. Salões, circos e cinemas de São Paulo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981. / RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe A. História do cinema brasileiro. São Paulo: Ed. Senac, 2004.

o filme de uma vista estrangeira, não é esse o ponto que devemos considerar, mas sim de que se há que indicar em uma historiografia algum pioneirismo, esse deveria ser dado a um cineasta legitimamente brasileiro, neste caso ao pernambucano José Roberto Cunha Sales.

A análise crítica desses aspectos históricos é fundamental para compreender as complexidades das representações cinematográficas no Brasil e as implicações sociais persistentes, como os apagamentos sistêmicos promovidos por pesquisadores e estudiosos a personagens que não se encaixam no ideal político do Cinema brasileiro.

A ausência de visibilidade no campo da realização para figuras pioneiras como José Cunha Sales, e no campo da exibição para Germano Alves Silva, e às mulheres Apolônia Pinto e Eloysa Moya, revela preconceitos presentes na indústria cinematográfica brasileira, favorecendo a construção de narrativas brancas, eurocentristas e machistas, cujo eixo de produção se dá no sudeste desde o início do cinema brasileiro. Logo, a própria historiografia clássica do cinema no país tem um viés ideológico. Se este viés atinge mulheres e homens brasileiros, cujos capitais na época eram insuficientes para figurarem como pioneiros, este mesmo viés ideológico será usado como uma estratégia muito bem estruturada para apagar a população negra da história do cinema e das telas brasileiras.

Enfim, apesar da extensa explanação, não nos interessa aqui debater sobre a historiografia do cinema brasileiro⁴⁸, já tão bem criticada por autores como Jean-Claude Bernardet. Interessa-nos muito mais apontar como se deram as fases preparatórias para a formação do campo Cinemas Negros, que vai culminar na crise representação x representatividade. Entretanto, essa primeira abordagem se fez necessária para contextualizar os eventos seguintes.

1.3 - A eugenia, os negros “paisagem” e o racista cinema brasileiro.

Por paradoxal que pareça, apesar das inconsistências históricas, é necessário partir de um "marco", mesmo que questionável, e considerar os irmãos italianos como os pioneiros na realização de filmagens que incluem pessoas negras, como visto no filme *Dança de um Baiano* (1899), conforme destacado por Robert Stam (1997) em seu estudo "*Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*". Este livro serve como um registro documental, identificando o filme mais antigo em que um negro

⁴⁸ Para maior aprofundamento sobre os questionamentos desta origem do cinema no Brasil, deixamos com referência a obra de BERNARDET, Jean Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

aparece na cinematografia brasileira, embora, mais uma vez, não haja registros físicos da obra.

Devido a escassez de documentos e a falta de registros de filmes anteriores, manteremos neste estudo o documentário dirigido por Affonso Segreto e produzido por seus irmãos, como um ponto inicial da primeira fase da historiografia do negro no cinema nacional. Embora o documentário esteja perdido, o que impossibilitou a esta pesquisa recuperar alguma imagem da produção, encontramos registros textuais em diversos artigos e sites especializados em cinema, os quais corroboram com a ideia de que é neste filme que pela primeira vez aparecem pessoas negras do Brasil nas imagens em movimento.

Durante esse período inicial da nossa historiografia, a participação de negros no cinema foi praticamente inexistente, como apontado por Stam (1997) e Carvalho (2003 e 2005).

O período silencioso (1898 - 1929), o negro aparece representado em alguns poucos filmes. Robert Stam faz inferências sobre a participação de negros nos documentários: *Dança de um Baiano* (Afonso Segreto, 1899), *Dança de Capoeira* (Afonso Segreto, 1905), *Carnaval na Avenida Central* (1906), *Pela Vitória dos Clubes Carnavalescos* (1909), *O Carnaval Cantado* (1918). Jornais da época anunciavam a presença de “pierrôs negros” num documentário sobre o carnaval paulista, *Os Três Dias do Carnaval Paulista* (1915). (CARVALHO, 2005, p.18)

Nestes filmes, que hoje compreenderíamos como documentários, negros e negras apareciam nas bordas do quadro ou no fundo, tão marginais quanto a condição social que viviam, após o período escravocrata, supostamente encerrado, mas inconcluso, em 1888. Esta data não é tão distante da produção desses filmes citados por Stam (1997) e Carvalho (2005).

Uma análise histórica do negro no cinema brasileiro silencioso é dificultada pela escassez de material, bem como muitas das obras foram perdidas, o que torna uma tarefa árdua reconstruir esse período. O que apresentamos tem como base pesquisas anteriores, mas que nos ajudam a perceber o panorama da presença negra e da sua ausência nos filmes silenciosos.

Carvalho (2003)⁴⁹ mostra que “jornais da época anunciavam a presença de pierrôs negros em um documentário sobre o carnaval paulista, *Os três dias do carnaval paulista* (1915)”, entretanto o filme já não existe. O autor ainda destaca que os documentários da época tinham como função central registrar os eventos das altas classes sociais, como inaugurações, festas comemorativas e desfiles de carnaval. De maneira ampla eram filmes que

⁴⁹ Para um aprofundamento maior sobre essas análises sugerimos a leitura de CARVALHO, Noel dos Santos. O Negro no Cinema Brasileiro: O período silencioso. Revista Plural, São Paulo: USP, p. 155-179, 2. sem. 2003.

tinham como foco reiterar os poderes constituídos e circulantes da época, na política, nas ciências e na economia. Neste sentido, as pessoas negras quando apareciam nessas filmagens estavam sempre nas bordas e no fundo dos quadros, como um acidente, visto que o cinema ainda não tinha as ferramentas necessárias para total exclusão dos “indesejados”.

A impressão que temos dessas imagens é que elas “escapam” ao controle do cinegrafista. São exemplos desse tipo de documentário: *Chegada de Arthur Bernardes a Belo Horizonte* (1921), *Inauguração da exposição de animais no posto Zootécnico* (1910), *Cidade de Bebedouro* (1911), *Caça à raposa* (1913), *Visita do Dr. Pedro de Toledo* (1910-1912), *Santa Maria Actualidades* (1913-1914), etc” (CARVALHO, 2003, p. 162)

Esses filmes evidenciam o olhar racista, no qual privilegiava as narrativas das altas classes, brancas e eurocentristas, sem efetivamente trazer à tela as realidades das camadas mais pobres e da população negra. Não havia nenhuma função dramática para personagens negras e em muitos casos quando era incontornável a presença negra, punha-se atores brancos. Como exemplo temos o filme *A escrava Isaura* (1929), dirigido por Antônio Marques Filho, nesta adaptação da obra de Bernardo Guimarães a protagonista foi interpretada pela atriz Elisa Betty, uma mulher branca. Segundo Carvalho (2003, p. 165), o cartaz da obra indica a “presença de, pelo menos, uma atriz negra, Maria Lúcia, no papel de Rosa”.

A presença negra no período silencioso do cinema brasileiro se limitava aos filmes que tratavam da marginalidade, que tinha como figura central do imaginário nacional a figura dos malandros cariocas. Algumas obras podem ser mencionadas, conforme nos apresenta Rodrigues (2001) e Araújo (1976). Filmes como *Capadócios da Cidade Nova* (1908), dirigido por Antônio Leal e *A quadrilha do esqueleto* (1917), dirigido por Eduardo Arouca. Nessas produções, que tratavam a malandragem e conseqüentemente representavam pessoas negras, como perigosos, valentões, foras da lei, a presença negra era incontornável, na visão dos cineastas pioneiros do cinema brasileiro, pois obviamente ia ao encontro do imaginário social sobre os negros no Rio de Janeiro no começo do século XX.

Segundo Noel dos Santos Carvalho (2003), “a representação do negro deve ser buscada no interior dos planos”, uma vez que a presença negra certamente era evento acidental, incontornável pelas técnicas cinematográficas disponíveis na época. Quando muito a representação valia-se de estereótipos e do esvaziamento de qualquer subjetividade relacionada à pessoa negra, que sequer tinham funções dramáticas nessas tramas. Para Paulo Emílio Salles Gomes (1974), a presença de personagens negros no cinema brasileiro, neste

período entre 1899-1930, “tinha apenas a função de fornecer uma comicidade, imediata, pitoresca e tosca” (GOMES, 1974, p. 147)

Obviamente, nesses casos, a comunidade que herda o ônus desse tipo de representação não foi ouvida e, sequer, considerada. A representação racista, nestes casos, não deve ser vista apenas no plano cinematográfico, mas também do ponto de vista dos interesses que estas mesmas representações colocam. (CARVALHO, 2003, p. 172)

Em alguns casos podemos observar essa presença atrelada à posição social ocupada por pessoas negras e a insistência hegemônica em associar as doenças e a pobreza com a raça e a miscigenação brasileira. Esse fenômeno pode ser observado no documentário *O Progresso da Ciência Médica* (1927), dirigido por Octávio de Farias.

O Progresso da Ciência Médica incorpora e dá forma à estrutura social de dominação, sendo portanto um discurso de poder. Quanto ao tema racial ele está de acordo com o pensamento de parte da ciência da época que atribuía as doenças à raça, à pobreza e à miscigenação. (CARVALHO, 2003, p. 163)

Diante do que expusemos, é notório que negros e negras eram “cenário” para a vida política e mundana da burguesia⁵⁰ brasileira retratada nas “vistas”, até a chegada dos adventos técnicos que permitiram aos cineastas brasileiros decuparem as imagens e alcançarem o ideal de excluir completamente o “lado negro” do Brasil, em alguns casos ou reforçar que negros eram marginais.

Fato é que a presença negra nos filmes do período sempre estava associada a uma posição social subalternizadas, como destacado por Carvalho (2003) ao fazer uma importante análise acerca dos filmes *O Segredo do Corcunda* (1924), dirigido por Alberto Traversa; *Aitaré da Praia* (1925), dirigido por Gentil Ruiz; *Jurando Vingança* (1925), dirigido por Ary Severo; *A Filha do Advogado* (1926), dirigido por Jota Soares e *Thesouro Perdido* (1927), dirigido por Humberto Mauro.

Com o advento da decupagem, mobilizada pelas ideologias eugenistas brasileiras, negros e negras tornam-se corpos irrepresentáveis no Cinema brasileiro. O ser indesejado, cuja presença significava um país atrasado, pejorativamente comparado com países africanos, como Angola e o Congo. Assim pensavam os críticos de cinema e os cineastas da época, o que reflete objetivamente o ideal branco, eurocêntrico e racista do cinema brasileiro.

A associação inicial da eugenia ao movimento sanitarista brasileiro foi uma consequência da influência intelectual europeia sobre os pensadores e cientistas brasileiros da época⁵¹. O movimento sanitarista, supostamente preocupado com a saúde pública e o

⁵⁰ CARVALHO, 2005, p. 19.

⁵¹ STEPAN, NL. Eugenia no Brasil. In: HOCHMAN, G., and ARMUS, D., orgs. Cuidar, controlar, curar: ensaios

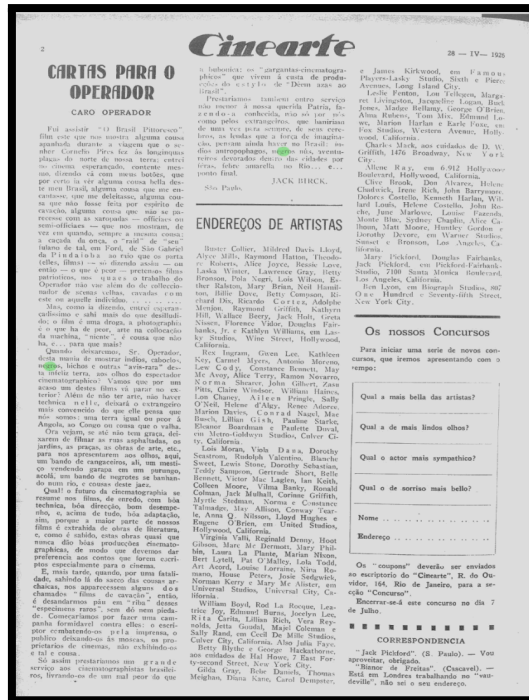
bem-estar da população, viu na eugenia uma possível solução para esses problemas sociais enfrentados pelo Brasil. Segundo Stepan (2004, p. 335), o interesse pela eugenia no Brasil surgiu antes mesmo da Primeira Guerra Mundial. O termo brasileiro, diferente do espanhol "eugenesia", foi introduzido como título de uma tese da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro por Alexandre Tepedino, em 1914.

No entanto, à medida que a década de 1920 avançava, os defensores da eugenia no Brasil começaram a destacar a suposta falta de homogeneidade racial, como motivos para os problemas de saúde enfrentados pela população brasileira. Eles passaram a defender medidas cada vez mais extremas, como a esterilização forçada de pessoas consideradas mentalmente deficientes ou moralmente desviadas. Obviamente esse grupo era formado em sua maioria por pessoas pretas. Neste período em que a segregação racial no Brasil era usada como forma de "purificar" a população, o cinema brasileiro, que outrora representava as pessoas negras como a imagem "acidental", como parte inerente das cidades, objetos da paisagem, passa a reforçar a condição de pessoa negra atrelada a uma doença social do Brasil, tal como a imprensa já fazia.

Na medida em que as ideias eugenistas encontraram terreno fértil em um contexto social e político de crescente nacionalismo e busca por uma identidade nacional homogênea, o cinema brasileiro passa a excluir as pessoas negras das telas, a fim de atender os anseios da população branca e elitista que consumia cinema. Isso se comprova na publicação da Revista Cinearte, em 1926, a partir da carta de um leitor..

Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras "avisraras" desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos que por um acaso um destes filmes vá parar no estrangeiro? Além de não ter arte, não haver technica nelle, deixará o estrangeiro mais convencido do que ele pensa que nós somos: uma terra igual a Angola, ao Congo ou cousa que o valha. Ora vejam se até tem graça deixarem de filmar as ruas asfaltadas, os jardins, as praças, as obras de arte, etc., para nos apresentarem aos olhos, aqui, um bando de cangaceiros, ali, um mestiço vendendo garapa e um porunga, acolá, um bando de negrões se banhando num rio, e cousas deste jaez (...). (Cinearte, 1926, p. 2)

Figura 10 - Revista Cinearte Edição 09, 28 de abril de 1926.



Fonte: Biblioteca Nacional

A ideia de um racismo velado no Brasil se cristalizou no imaginário social, fomentado como estratégia de dominação da branquitude, cujas ferramentas foram e são as suas Ciências, através dos seus pesquisadores, e das Mídias, através de seus comunicadores, mas também apontamos o audiovisual como a potência elevada desta dominação étnico-racial.

O que se percebe muito claramente no discurso acima, publicado pela Revista Cinearte, é que o racismo no Brasil nunca foi velado, mas naturalizado por corpos brancos e reproduzido, ainda que inconscientemente, por corpos pretos. Há no Cinema o reflexo de uma sociedade apartada, onde há os espaços brancos e os “sem espaços”. Fomos marginalizados em guetos, largados à invisibilidade, quando muito recebemos o “quartinho da empregada” no cinema nacional. A forma como o cinema brasileiro da época nos representava era reflexo direto de como o negro era tratado nessa sociedade.

Tradicionalmente, as elites educadas recebavam a violência e o perigo que representavam os negros e mulatos, retratados como preguiçosos, doentes, bêbados e em permanente estado de vagabundagem. A esses, acrescentavam-se agora novos medos, da desordem e da violência provocadas pelos operários fabris nascidos no exterior. (STEPAN, 2004, p. 337)

Assim é desde quando este território indígena foi roubado por Portugal, permitindo que brancos europeus estabelecessem quem tinha direito ou não a constituir, integrar e

participar deste país. O que pode ser percebido quando a política estatal para embranquecimento do país, favoreceu a migração de europeus e asiáticos, obviamente influenciou na própria historiografia clássica do cinema brasileiro. A nós negros, desterritorializados, escravizados nesta terra, sem um lugar pra chamar de pátria, nos relegaram o lugar de marginais e de doença social.

A política de eliminação dos corpos indesejados, negros e indígenas, que já tinha a imprensa como a ferramenta mais potente, ganhou o Cinema como importante aliada para o processo eugênico, apartador e racista brasileiro. Se parece um fato isolado a publicação da Cinearte, verificamos que este pensamento era naturalizado, e não velado, na principal revista de Cinema do país, como assim também era, e é, na sociedade brasileira.

Paradoxalmente, o que para nós negros não é nenhuma surpresa, a mesma revista em setembro de 1926, antecipa em quase uma década o pensamento expresso na obra fundante de Gilberto Freyre (1933)⁵², tida por alguns teóricos como um exemplar teórico do mito da democracia racial. Vangloriando que o Brasil supostamente vive uma harmonia entre raças, ao destacar que: “sim, há negros no Brasil, mas temos até de que nos orgulhar pela maneira como estamos resolvendo o problema, sem admitir antagonismos intransponíveis ou ódios mesquinhos, tão sensíveis em outros "países"”. (Cinearte, ed. 30, 22 de Setembro de 1926). Esta publicação ilustra perfeitamente como é ardiloso o racismo no Brasil e o quão hipócrita é o racista brasileiro.

A mesma revista que cinco meses antes admitia uma opinião que comparava negros e indígenas a animais, se orgulha da maneira como a questão racial é tratada no Brasil, conforme comprovamos com a imagem seguinte:

⁵² Nos referimos à obra “Casa Grande & Senzala”, em que o autor argumenta que a mestiçagem não era responsável por nenhuma degeneração, pelo contrário, a miscigenação era vista como algo positivo para formação do povo brasileiro.

Figura 11 - Revista Cinearte Edição 30, 22 de setembro de 1926.

<h2>FILMAGEM</h2> <p>São do dominio publico os aspectos do incidente havido em S. Paulo, com a Companhia Italia Manzini. Não queremos discutir o caso em si.</p> <p>Sim, ha negros no Brasil, mas temos até de que nos orgulhar pela maneira como estamos resolvendo o problema, sem admittir antagonismos intransponiveis ou odios mesquinhos, tão sensiveis em outros paizes. Também não queremos discutir se a "estrella" da "Gabiria" ou o seu primo Luigi o fizeram propositalmente ou por ignorancia, maldade, divertimento ou ingenuidade.</p> <p>Acreditamos em que, aquella "côr local", seria de muita curiosidade na</p>		<h2>BRASILEIRA</h2> <p>Europa... Mas de qual-quer maneira não é justo que se represente o nosso paiz por um typo racial já hoje em minoria, nem que se venha colher "notas pittorescas", phantasiando S. Paulo, com uma época e costumes que não existem ha annos.</p> <p>Já um dia destes também, quando se filmava em Conceição de Itanhaem, o combate entre os indios Aymorés e Antonio de Moriz, para o "Guarany", da Paramount, foi toda a companhia presa até explicar o que se tratava.</p> <p>A policia paulista anda notavelmente patriótica e disso só nos cabe tecer os maiores elogios.</p> <p>Entretanto, achamos que</p>
---	--	--

Fonte: Biblioteca nacional

No entanto, não demorou muito para que novamente as publicações evidenciassem o quão racista era a Cinearte, o cinema e a sociedade brasileira:

Figura 12 - Revista Cinearte Edição 142, 14 de novembro de 1928.

que não seja o cinematographico.

O Cinema como industria, o Cinema como commercio; eis o que mais impede o seu reconhecimento como arte. Nunca mais exhibam "Pretos que têm a alma branca" nem "Cavalleiros Negros" na nossa melhor sala cinematographica, e garanto que, de então em diante, o conceito cinematographico andará, correrá, voará no espirito das gentes, em geral, e no das gentes intellectuaes, em particular.

Fonte: Biblioteca Nacional

O cinema como indústria, o cinema como comércio; eis o que mais impede o seu reconhecimento como arte. Nunca mais exhibam "pretos que têm alma branca" sem "Cavalleiros Negros" na nossa melhor sala cinematographica, e garanto que, de então em diante, o conceito cinematographico andará, correrá, voará no espírito das gentes, em geral, e no das gentes intellectuaes, em particular. (Cinearte, ed. 142, 14 de novembro de 1928)

Figura 13 - Revista Cinearte Edição 86, 19 de outubro de 1927

O Cinema encurtaria esta distancia, daria-nos o senso da nossa grandeza, o sentimento do nosso povo, conheceríamos melhor a nós mesmos, desenvolvendo o nosso nacionalismo, fazendo-nos mais optimistas, porque no Brasil tudo é grande, tudo inspira confiança...

Isto entre nós.

No exterior, o Cinema mostraria todas as possibilidades do Brasil e iria apresental-o ante o estrangeiro tal qual é, e não como ainda o levam em conta, de um paiz muito quente, com muitos mosquitos; muitos animaes ferozes, com gente andando de tanga e composto de negros e mestiços.

Façamos portanto nossa Convenção de Cinema. Exhibiremos então, durante a sua reunião as nossas produções do anno e com este testemunho de acção. Não será difficil mostrar aos dirigentes do Brasil, que temos a nossa Industria do Film, embora em principio, mas com pessoas competentes, com technicos capazes e elementos para vencer.

Fonte: Biblioteca Nacional

Certamente as publicações racistas da Cinearte provocam engulhos, a nós negros, e deveria provocar o mesmo em qualquer branco que se diz antirracista. É esta postura da branquitude que vai mobilizar as forças negras a se oporem a este sistema racialmente estruturado para nos eliminar, sendo o Cinema uma ferramenta poderosa desta estrutura. O Cinema brasileiro é construído assim desde quando se assume um europeu como marco, quando se ignora o trabalho realizado por um pernambucano e se toma como ponto de partida da historiografia cinematográfica nacional as filmagens supostamente realizadas por um italiano, as quais nunca tivemos acesso.

Assim, o cinema foi instrumentalizado como uma ferramenta para apagar da imagem do país a presença e as significativas contribuições negras e indígenas para a formação do Brasil. Embora tenha havido representação negra nas telas, é crucial examinar como essa

representação se desenrolou na primeira fase da historiografia do negro no cinema brasileiro, a qual se baseou na ideologia da higienização racial.

1.4 - Blackface e o mito da democracia racial.

Sob os princípios eugenistas, fomos reduzidos a meros objetos na paisagem cinematográfica, onde nossa presença era equiparada à de uma fachada, uma pedra, uma árvore ou um animal. Se esta perspectiva sobre nossas existências fossem dentro de um contexto africano, não seria um problema notável. Considerando que, partindo dos princípios filosóficos do Ubuntu e da cosmologia dos povos bakongo (MALOMALO, 2019; RAMOSE, 1999 e 2011), tudo que se materializa como Força-Vital “Ntu” é interpretado como Ser-sendo, sejam animais, plantas, seres “inanimados” ou humanos; e esses princípios formam o Umuntu, o Ser-sendo Pessoa, e neste caso, a Força Vital (Ntu) se singulariza no “Ser-sendo humano” (MALOMALO, 2018; SANTOS, 2019⁵³; e TEMPELS, 2016⁵⁴).

Contudo, é evidente que a tentativa da branquitude cinematográfica brasileira em nos reduzir a meros objetos não está centrada em princípios filosóficos africanos, tampouco em uma cosmologia banta, mas alicerçada sobre ideologias e filosofias ocidentais, em que a antropomorfia é o centro do saber e todos os demais seres que não correspondem a esta realidade podem ser removidos, como uma pedra, depredados como a natureza e extintos como os animais. Ao nos “reduzir” a seres inanimados e aos animais, a branquitude justifica a nossa expropriação, depredação e etnocídio como algo “natural” ao desenvolvimento social e da “raça” humana.

Chegamos ao ponto em que a nossa presença era mais incômoda do que a própria paisagem e os insetos; nossa mera presença era considerada como deturpando o "visual" do Brasil nas telas que deveriam retratar a diversidade e a riqueza de nossa nação.

O surgimento da eugenia brasileira foi condicionado pela situação racial do país, nação racialmente híbrida, resultado da fusão de indígenas, africanos e povos europeus. Desde a transferência da Coroa portuguesa de Lisboa para o Rio de Janeiro, em 1808, raça e relações raciais eram aspectos centrais da realidade social e dos debates ideológicos sobre a ‘capacidade’ brasileira e o destino nacional. E, particularmente a partir da abolição em 1888 e da proclamação da Primeira República no ano seguinte, a ciência emergira como ferramenta de autoridade cada

⁵³ SANTOS, Tiganá S. N.A. Cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. Orientador: FALEIROS, Álvaro Silveira. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2019. [Tese de doutorado]

⁵⁴ TEMPELS, Placide R. P. A filosofia Bantu. Trad. Amélia A. Mingas e Zavoni Ntongo. Luanda: Edições Kuwindula. Faculdade de Letras da UAN, 2016.

vez maior para interpretações sociais e – especialmente – raciais. (STEPAN, 2004, 338)

Diante do que apresentamos, talvez não mais precisaremos provar que o Cinema brasileiro não apenas nasce sob bases eurocêntricas, brancas, eugênicas e machistas, como também é estruturalmente racista! O cinema brasileiro sempre buscou eliminar o que não se encaixava no ideário branco brasileiro e eurocêntrico. Pois foi sob essas bases que ele forjou a sua própria historiografia. Diferente do que ocorrera nos Estados Unidos, por exemplo, embora algumas formas de representação no Brasil foram importadas dos “esteites”.

O dado curioso é o fato de que no Brasil o desenvolvimento da decupagem, ou da linguagem cinematográfica, nestes primeiros filmes, deu-se pela exclusão dos negros e mestiços. Através dela buscou-se o “embranquecimento” das imagens do País. Nos EUA, diferentemente, a invenção da linguagem cinematográfica esteve, desde o início, intrinsecamente ligada à representação dos negros e das relações raciais. (CARVALHO, 2005, p. 20)

Diferente do Brasil, em que apenas na década de 1940 veremos um cineasta negro lançar uma obra na cinematografia nacional, nos Estados Unidos, em 1912 Willian D. Foster⁵⁵, lançou o seu primeiro filme *The Railroad Porter* (1912) dirigido e representado por negros. Foster fundou a *Foster Photoplay Company*, em 1910.

A criação da indústria Foster decorreu da necessidade de ver o povo negro sendo representado. Com essa ideia, em 1913, Willian Foster e Joe Shoecraft compraram uma pequena quantidade de equipamentos de cinema a fim de “prover o público com filmes de alta classe em um esforço para compensar os maliciosos produzidos por outras empresas” – ideia que mais tarde vai inspirar a criação do Teatro Experimental do Negro, no Brasil. Após testar o equipamento, os irmãos Foster filmam um jogo de bola e imediatamente a Foster Photoplay Company começa a produzir o filme “A estrada de ferro Porter”, de 1913. O filme estreou no Teatro Unidos, um teatro proeminente com 700 assentos. E pela primeira vez no cinema, as pessoas negras foram retratadas na tela como pessoas comuns, com problemas complexos e críticos. (SOUZA, 2013, p. 61)

Em 1916, os irmãos Johnson, George e Noble, fundaram o Movimento *Lincoln Picture Company* “que deu origem à empresa homônima, cuja primeira produção foi o filme “Ambição de um Negro”, lançado em meados de 1916” (SOUZA, 2013: 61). O filme mais conhecido da *Lincoln Picture Company* foi “O nascimento de uma raça” (1918). Segundo Edileuza Penha, a empresa de George e Noble Johnson foi a primeira a produzir filmes que retrataram os afro-estadunidenses como pessoas reais, sem os estereótipos raciais.

⁵⁵ William D. Foster (1884–1940) foi um pioneiro cineasta afro-americano, considerado o primeiro produtor de filmes de propriedade negra nos Estados Unidos. Fundou a Foster Photoplay Company em 1910, com o objetivo de produzir filmes que retratam a vida e a cultura afro-americana de forma positiva e autêntica. Seu primeiro filme, "The Railroad Porter" (1913), é um marco na história do cinema negro. Foster foi um defensor da representação digna e realista dos afro-americanos na indústria cinematográfica, desafiando os estereótipos racistas da época.

Esse movimento de cineastas negros como os irmãos Johnson e Willian D. Foster deu origem ao que ficou conhecido como *Race Movies*.

O *Race Movies* foi a reação da população negra estadunidense aos estereótipos de Hollywood, cristalizados com o filme “O Nascimento de uma Nação”. Com esse movimento, os negros reagiram, e mesmo com pouquíssimos recursos criaram seus filmes e se autorrepresentaram por um cinema em que abordavam temas que mobilizavam do Norte, urbano, ao Sul, rural, dos Estados Unidos. (SOUZA, 2013, p. 62)

Ainda vale o destaque para Oscar Micheaux, um dos pioneiros do cinema negro nos Estados Unidos, destacando-se como o primeiro cineasta afro-americano independente e o mais prolífico da primeira metade do século XX. Durante o período de segregação racial, Micheaux emergiu como uma figura central no movimento das *race pictures*, filmes feitos por e para a comunidade negra, que buscavam combater os estereótipos racistas propagados por Hollywood.

Entre 1919 e 1948, ele escreveu, produziu e dirigiu mais de 40 filmes, abordando temas sensíveis e muitas vezes polêmicos, como o racismo, o jazz, os casamentos inter-raciais e as lutas da população afro-americana. Suas produções eram marginalizadas pela indústria cinematográfica dominante, mas revolucionaram a representação dos negros no cinema. Filmes como *The Homesteader* (1919), *Within Our Gates* (1920) e *Body and Soul* (1925) confrontaram diretamente os estereótipos e o racismo vigentes, oferecendo novas perspectivas de protagonismo para atores e cineastas negros. Micheaux foi um visionário que, além de sua relevância cinematográfica, desafiou normas sociais e políticas, sendo reconhecido posteriormente por sua contribuição cultural, histórica e estética ao cinema estadunidense, mas também permitindo novas abordagens representacionais e representativas aos corpos negros em países diaspóricos.

Movimento similar no cinema brasileiro só será perceptível a partir dos anos 2000. Esse hiato em relação ao cinema dos Estados Unidos evidencia as disparidades entre os dois países no que diz respeito à luta contra o racismo e à busca por uma representação negra mais autêntica. Muito desta diferença pode ser atribuída à suposta harmonia racial no Brasil, promovida pelas ciências sociais nas décadas de 1920 e 1930. A evolução desse mito é exaltada no livro *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, lançado em 1933, que "normaliza" no pensamento social sobre a miscigenação brasileira, sob a ideia de que o Brasil é um país que lida bem com as atrocidades cometidas pela escravização e com o abandono da população negra no pós-abolição. As noções de que no Brasil não houve um apartheid como

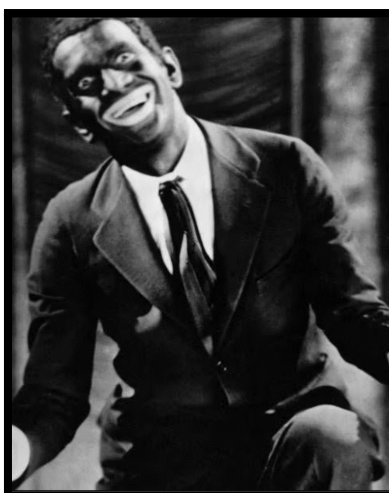
na África do Sul ou uma segregação racial como nos Estados Unidos dificultaram muito a luta negra, sendo um problema social grave até os dias atuais.

Se, por um lado, a demora de uma reação negra no cinema em comparação aos Estados Unidos é evidente, por outro, quando olhamos para a estratégia da branquitude em nos representar, as ferramentas dos estadunidenses foram importadas pelos brasileiros quase que simultaneamente. Nas vezes em que foi incontornável representar personagens negros, o cinema nacional utilizou o que ficou conhecido como *blackface*, em que atores brancos eram pintados de preto. Essa prática foi comum no cinema brasileiro do período silencioso, a exemplo do que ocorria nos Estados Unidos, em filmes como *O Nascimento de uma Nação* (1915), considerado por muitos pesquisadores como um dos filmes mais racistas de todos os tempos. Nesta obra, o diretor D.W. Griffith utilizou atores brancos pintados de negros para representar pessoas escravizadas.

Ao analisar esses fatores, fica claro que a percepção e a representação racial no cinema refletem as dinâmicas sociais e históricas de cada país. No Brasil, o mito da harmonia racial e a exaltação à miscigenação retardou o reconhecimento e a reação contra o racismo no cinema, enquanto a importação de práticas discriminatórias, como o *blackface*, demonstra uma imitação das ferramentas de opressão dos Estados Unidos. Esta comparação ressalta a necessidade de uma revisão crítica do cinema brasileiro e da forma como ele lidou, e ainda lida, com a representação da população negra.

Em *O Cantor de Jazz* (1927), considerado o primeiro filme sonoro, o diretor Alan Crosland pintou o cantor branco Al Jolson de preto. Vale destacar que tanto o jazz quanto a escravização eram fenômenos intimamente ligados à comunidade negra. Ainda assim, nem mesmo nessas circunstâncias era dado protagonismo ao corpo negro real na cena cinematográfica. O mesmo ocorria também no teatro, onde a prática do *blackface* era amplamente utilizada.

Figura 14 - Fotograma do filme 'O cantor de jazz' (1927).



Fonte: El País

No Brasil, também encontramos exemplos de *blackface* no filme *Aitaré da Praia* (1925), dirigido por Gentil Ruiz, que pertence ao Ciclo Regional do Recife. Nesta obra, a rara representação do negro ocorre em uma cena cômica, onde um dos músicos que animavam a festa estava pintado de preto⁵⁶. A transgressão dessas barreiras raciais na interpretação de papéis foi uma raridade.

Carvalho (2005) destaca Benjamin Oliveira⁵⁷, artista circense e ator, cuja participação em *Os Guaranis* (1908), dirigido por Antonio Leal, é notável. Oliveira representou o papel do índio Peri⁵⁸, pintado de vermelho, em uma pantomima que já apresentava no Circo Spinelli, inspirada na obra de José de Alencar. Essa escolha de pintura corporal para interpretar um personagem indígena ilustra outra camada da complexa questão racial no Brasil, onde, mesmo em papéis de destaque, atores negros ou mestiços precisavam se adequar às representações estereotipadas ou simbólicas, em vez de serem reconhecidos por sua própria identidade racial.

Figura 18 - Benjamin de Oliveira como Peri



Fonte: Arquivo Nacional (*Os Guaranis* - 1908)

Esses exemplos mostram como a prática do *blackface* e outras formas de representação distorcidas persistiram no cinema brasileiro, refletindo e reforçando a exclusão

⁵⁶ CARVALHO, 2003, p. 168

⁵⁷ Benjamin Chaves, em arte: Benjamin de Oliveira (1870 -1954), era ator, dramaturgo e artista circense. Nasceu em 11 de junho de 1870, na fazenda dos Guardas, que pertencia à Cidade do Pará. Era o quarto filho de um capitão do mato, Malaquias Chaves, com uma escrava doméstica, Leandra de Jesus. Conta-se que a sua mãe tinha sido uma escrava de “estimação”, por isso teve todos os filhos alforriados ao nascer. Benjamim de Oliveira morreu em 3 de maio de 1954, no Rio de Janeiro, aos 84 anos. Ver em: SILVA, Ermínia. Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.

⁵⁸ CARVALHO, 2005, p. 24.

racial. Ao trazer atores negros para papéis significativos de maneira superficial ou caricata, o cinema contribuía para a perpetuação de estereótipos raciais e a marginalização das verdadeiras experiências e contribuições da população negra e indígena.

A análise desses casos evidencia a necessidade de uma revisão crítica das práticas de representação no cinema brasileiro e o reconhecimento das contribuições artísticas de atores negros e indígenas, não apenas como curiosidades históricas, mas como partes integrantes e essenciais da narrativa cultural do país.

Podemos citar outros poucos atores negros do período silencioso do cinema brasileiro, Eduardo das Neves⁵⁹, que atuou nos filmes cantantes: *O Pronto e Sangue Espanhol* (1914); Ferreira Castro, em *A filha do Advogado* (1926), dirigido por Jota Soares; e Tácito de Souza⁶⁰, que assim como Benjamin Oliveira, encenou um índio em *O Guarani* (1926), dirigido por Vittorio Capellaro. (CARVALHO, 2005, p.25)

As representações negras nas telas do cinema pouco se modificaram nas três primeiras décadas do século XX. Passamos de paisagem a irrepresentáveis, e quando muito, eram os atores brancos pintados de preto que assumiam os papéis de personagens negros. Esses papéis frequentemente perpetuam estereótipos negativos, tais como: cachaceiros, lavadeiras, alcoviteiras, promíscuas, malandros, agressivos, infantilizados, servís, cômicos, vilões, assexuados ou hipersexualizados. Este período foi marcado pela representação de pessoas negras sem grandes destaques ou planos que favorecessem a identificação de seus rostos. Mais grave ainda foi o reforço das ideias eugenistas pelo cinema.

O fim desta fase começou a ocorrer nos primeiros anos da década de 1930, quando o elogio à miscigenação como elemento constitutivo da identidade nacional brasileira, promovido pelo nacionalismo do Estado Novo, colocou em xeque as ideias eugenistas. Enquanto as ideias eugenistas estavam em primeiro plano nas décadas anteriores, praticando uma discriminação direta⁶¹ nas representações raciais, no decorrer da década de 1930 cresce o

⁵⁹ Eduardo Sebastião das Neves (1874-1919) teria nascido na cidade do Rio de Janeiro, no bairro de São Cristóvão, em 1874. Famoso cantor, tocador de choros ao violão, autor e divulgador de lundus, modinhas, serestas e chulas, organizador de livros e protagonista da indústria fonográfica no Brasil, Eduardo das Neves morreu pobre, como indicam seus memorialistas, em 1919 no Rio de Janeiro com apenas 45 anos. Uma de suas principais atividades, entretanto, era a de palhaço. Dudu trabalhou em reconhecidos circos da capital e do Brasil, como o Grande Circo François e o Circo Pavilhão Internacional. ABREU, Martha. O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). *Topoi*, v. 11, n. 20, jan.-jun. 2010, p. 92-113.

⁶⁰ Não encontramos registros biográficos

⁶¹ “Adilson José Moreira afirma que o conceito de discriminação direta pressupõe que as pessoas são discriminadas a partir de um único vetor e também que a imposição de um tratamento desvantajoso requer a existência da intenção de discriminar”. Por isso, conclui Moreira que o conceito de discriminação direta é “incompleto” para lidar com a complexidade do fenômeno da discriminação”. (ALMEIDA, 2010, p. 23)

uso de estereótipos negativos no cinema brasileiro, a partir de uma discriminação indireta (ALMEIDA, 2019, p. 23), passando a ser uma prática supostamente mais velada, manifestando-se através de racismos mais sutis, embora não menos danosos.

A discriminação indireta é um processo em que a situação específica de grupos minoritários é ignorada – discriminação de fato –, ou sobre a qual são impostas regras de “neutralidade racial” – colorblindness²¹ – sem que se leve em conta a existência de diferenças sociais significativas – discriminação pelo direito ou discriminação por impacto adverso. A discriminação indireta é [...] marcada pela ausência de intencionalidade explícita de discriminar pessoas. Isso pode acontecer porque a norma ou prática não leva em consideração ou não pode prever de forma concreta as consequências da norma. A consequência de práticas de discriminação direta e indireta ao longo do tempo leva à estratificação social, um fenômeno intergeracional, em que o percurso de vida de todos os membros de um grupo social – o que inclui as chances de ascensão social, de reconhecimento e de sustento material – é afetado. (ALMEIDA, 2019, p. 23)

Os estereótipos raciais usados pelo cinema brasileiro com mais rigor a partir dos anos de 1930 indicam como base a ideia de uma suposta democracia racial, a partir de um enaltecimento à miscigenação promovida por Gilberto Freyre no livro *Casa-Grande & Senzala* (1933), o qual desempenhou um papel importante no contexto social e político dos anos 1930 e posteriores.

A crescente valorização da diversidade étnica e cultural como riqueza nacional minou a credibilidade da eugenia como uma abordagem científica legítima, forçando o cinema a buscar novas formas de representação para a população negra. Gradualmente, a eugenia perdeu espaço nos debates intelectuais e políticos, à medida que a sociedade passava a rejeitar suas premissas racistas e discriminatórias mais diretas. Assim como na sociedade brasileira da época, não era “nobre” escancarar o racismo no cinema nacional, tornando-o supostamente velado. Contudo, veremos no período seguinte que este véu pode ser facilmente rasgado.

Ao analisar essas mudanças, fica claro que as representações no cinema refletem as dinâmicas sociais e políticas de cada época. As representações explicitamente racistas, que se alinham com o que temos chamado de racismo individualista (ALMEIDA, 2019), como as “opiniões” publicadas na revista *Cinearte*, podem ensejar críticas a esta tese de que o cinema brasileiro não é racista, mas alguns cineastas foram. No entanto, vale dizer que:

Sob este ângulo, não haveria sociedades ou instituições racistas, mas indivíduos racistas, que agem isoladamente ou em grupo. Desse modo, o racismo, ainda que possa ocorrer de maneira indireta, manifesta-se, principalmente, na forma de discriminação direta. Por tratar-se de algo ligado ao comportamento, a educação e a conscientização sobre os males do racismo, bem como o estímulo a mudanças culturais, serão as principais formas de enfrentamento do problema. Porém, não

podemos deixar de apontar o fato de que a concepção individualista, por ser frágil e limitada, tem sido a base de análises sobre o racismo absolutamente carentes de história e de reflexão sobre seus efeitos concretos. (ALMEIDA, 2019, p. 25)

Ao afirmarmos que o cinema brasileiro é racista, consideramos tanto a prática individual dos cineastas em suas representações da população negra quanto, e principalmente, o racismo institucional e estrutural presente na sociedade brasileira, que nega uma representatividade negra autêntica nos espaços de poder. Como afirma Silvio de Almeida (2019, p. 26), "o racismo não se resume a comportamentos individuais, mas é tratado como o resultado do funcionamento das instituições, que passam a atuar em uma dinâmica que confere, ainda que indiretamente, desvantagens e privilégios com base na raça".

Nesse contexto, é inegável que práticas como a tentativa de apagar negros das imagens, o uso do *blackface* e o privilégio racial branco para contar histórias – privilégio esse negado à população negra no cinema brasileiro – são exemplos claros de racismo institucional na indústria cinematográfica nacional.

As instituições estabelecem modos de existência, comportamento, educação e prática social, modulando as expressões livres dos afetos, orientando e normatizando a ação social. Essas práticas são, em geral, orientadas pelo grupo dominante que exerce hegemonia ao direito de dizer sobre o mundo. De acordo com Silvio de Almeida (2019), "é no interior das regras institucionais que os indivíduos se tornam sujeitos, visto que suas ações e seus comportamentos são inseridos em um conjunto de significados previamente estabelecidos pela estrutura social".

Portanto, o cinema brasileiro não pode ser dissociado do racismo individual e institucional, os quais demonstram que a essência do racismo brasileiro é estrutural. É fato que a exclusão e a representação distorcida da população negra não são apenas reflexos de atitudes individuais, que são mais facilmente condenáveis, mas parte também de um sistema institucional que perpetua desigualdades raciais e privilégios. Contudo, "o racismo é parte da ordem social. Não é algo criado pela instituição, mas é por ela reproduzido". (ALMEIDA, 2019, p. 32). Assim como também é reproduzido pelos indivíduos, sejam eles negros ou brancos, ambos educados em uma estrutura racista.

O racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo "normal" com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é regra e não exceção. (ALMEIDA, 2019, p. 33)

Reiteramos que não existe racismo reverso, de negros contra brancos, justamente porque a estrutura racista é moldada pelo poder que se estabelece pelo grupo hegemônico e para o grupo hegemônico. A estrutura do Brasil é branca, assim como é a estrutura do cinema no país. Foi forjada para privilegiar um grupo socialmente estabelecido como “a norma”, pessoas negras estão apartadas deste poder. Contudo, é possível verificar que há reprodução sistêmica de práticas racistas de negros contra negros. Por isso, é essencial reconhecer e confrontar essas práticas para promover um cinema mais inclusivo e representativo.

Negar que o cinema brasileiro é racista, a partir de uma ótica individual e moral, não contribui para combater uma prática enraizada na cinematografia nacional desde seus primórdios. Na verdade, ao negar o racismo no cinema, o indivíduo revela, em sua essência, um racismo latente. Tampouco a justificativa que a estrutura é racista exime os realizadores da parcela de culpa em reproduzir tais práticas racistas.

Logo, afirmar que o racismo é estrutural não implica que seja uma condição incontornável, nem que ações e políticas institucionais e individuais antirracistas sejam inúteis. Além disso, indivíduos que cometem atos discriminatórios devem ser pessoalmente responsabilizados. “Por mais que calar-se diante do racismo não faça do indivíduo moral e/ou juridicamente culpado ou responsável, certamente o silêncio o torna ética e politicamente responsável pela manutenção do racismo” (ALMEIDA, 2019, p. 34).

Por fim, fizemos este primeiro apanhado histórico, considerando como uma fase importante à historiografia dos Cinemas Negros, uma vez que:

O fator histórico parece o mais importante, na medida em que constitui o cimento cultural que une os elementos diversos de um povo através do sentimento de continuidade histórica vivido pelo conjunto de sua coletividade. O essencial para cada povo é reencontrar o fio condutor que o liga a seu passado ancestral o mais longínquo possível. A consciência histórica, pelo sentimento de coesão que ela cria, constitui uma relação de segurança a mais certa e a mais sólida para o povo. É a razão pela qual cada povo faz esforço para conhecer sua verdadeira história e transmiti-la às futuras gerações. Também é a razão pela qual o afastamento e a destruição da consciência histórica eram uma das estratégias utilizadas pela escravidão e pela colonização para destruir a memória coletiva dos escravizados e colonizado. (MUNANGA, 2012, p. 7)

Quando discutimos os Cinemas Negros, é fundamental considerar os contextos históricos que deram origem a esse campo cinematográfico. Desconsiderar os primeiros anos da historiografia do cinema nacional ao analisar esse campo é negligenciar a mobilização e o fundamento cultural que forneceram insights cruciais para compreender as reivindicações das pessoas negras sobre suas representações e sobre o valor da representatividade nas artes, incluindo na produção cinematográfica brasileira.

A trajetória do negro no cinema brasileiro inicia-se em paralelo às primeiras exhibições cinematográficas e ao primeiro filme em que um negro é retratado na tela no Brasil. Apesar das tentativas de apagamento e do racismo estrutural, os negros são uma parte inalienável da formação desta nação. Embora somente na década de 1940 a representação étnico-racial comece a ser questionada, é nesse período que surge a demanda por uma representatividade negra legítima.

Contudo, como destaca Almeida (2019, p. 32), “o racismo não se limita à representatividade. Ainda que essencial, a mera presença de pessoas negras e outras minorias em espaços de poder e decisão não significa que a instituição deixará de atuar de forma racista.” Isso é evidente nos primeiros cineastas negros que, apesar de estarem em uma posição “privilegiada” para retratar a população negra de maneira mais autêntica, muitas vezes perpetuaram estereótipos raciais nos filmes que dirigiram.

O encerramento da primeira fase da historiografia dos Cinemas Negros coincide com um momento de transição política no Brasil, marcado pela ascensão do Estado Novo em 1930, pelo lançamento do livro “Casa Grande & Senzala” de Gilberto Freyre em 1933 e pelo nacionalismo emergente, que via as pessoas negras como elementos indissociáveis da constituição histórica e social do Brasil, ainda que sob o viés do mito da democracia racial, adotado inclusive por cineastas negros.

Esses eventos inauguraram uma nova onda de exaltação das chamadas “três raças”, que inclusive ignora a presença de corpos amarelos na constituição populacional brasileira. Essa exaltação a um país miscigenado, apesar de fomentar um racismo menos direto, supostamente “velado”, foi ainda mais prejudicial à representação negra do que as representações abertamente racistas do período cinematográfico anterior. A segunda fase da historiografia dos Cinemas Negros no Brasil surge como uma crítica ao mito da democracia racial, tendo como marco principal o filme *Moleque Tião* (1943), estrelado por Grande Otelo (1915–1993) e dirigido por José Carlos Burle (1910–1983), que também escreveu o roteiro com Alinor Azevedo (1914–1974).

Destaca-se também o surgimento do Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1944 e o lançamento, em 1948, do primeiro filme dirigido por um cineasta negro, Cajado Filho. Além disso, o primeiro longa-metragem a questionar o racismo brasileiro, *Também Somos Irmãos* (1949), da dupla Burle e Azevedo, foi lançado em 1949. Reconhecendo que nenhum momento histórico é abruptamente interrompido, consideramos o período entre 1935 e 1943

como o término da primeira fase da historiografia dos Cinemas Negros no Brasil. A segunda fase se estende até o fim da década de 1960.

CAPÍTULO 2

ESTEREÓTIPOS E TIPIIFICAÇÕES:

A SEGUNDA FASE DOS NEGROS NO CINEMA BRASILEIRO. (1936 - 1969)

2.1 – O negro universal do populismo e o princípio da *vertente universalista*.

A segunda fase da historiografia do campo Cinemas Negros é marcada pelo ‘pacto populista’ ou ‘pacto nacional-desenvolvimentista’ (CARVALHO, 2005, p. 38), conforme descreve o cientista social Antônio Sérgio Alfredo Guimarães, no livro “Classes, raças e democracia” (2002).

Entre 1930 e 1964, vigeu no Brasil o que os cientistas políticos chamam de ‘pacto populista’ ou ‘pacto nacional-desenvolvimentista’. Nesse pacto, os negros brasileiros foram inteiramente integrados à nação brasileira, em termos simbólicos, através da adoção de uma cultura nacional mestiça ou sincrética, e em termos materiais, pelo menos parcialmente, através da regulamentação do mercado de trabalho e da seguridade social urbana, revertendo o quadro de exclusão e descompromisso patrocinado pela Primeira República. Nesse período, o movimento negro organizado concentrou-se na luta contra o preconceito racial, através de uma política eminentemente universalista de integração social do negro à sociedade moderna, que tinha a ‘democracia racial’ brasileira como um ideal a ser atingido. (Guimarães, 2002, p. 166).

Devemos atentar à "política eminentemente universalista", intrinsecamente ligada a uma das correntes dos Cinemas Negros, cuja designação como "universalista" fundamenta uma das vertentes desse campo. Preferimos chamar essa política de "mobilizações afetivas", pois ela se baseia no mito da democracia racial sugerindo a integração natural dos negros à sociedade e a essencialidade da miscigenação na formação do povo brasileiro (FREYRE, 1933).

O mito da democracia racial é uma concepção que sugere que no Brasil não há problemas significativos relacionados à discriminação racial ou à desigualdade racial. Essa ideia baseia-se na crença de que a miscigenação racial e cultural no país teria criado uma sociedade harmoniosa e sem conflitos raciais, contudo, como nos alerta Sueli Carneiro (2011), o mito da democracia racial embora pareça benéfico, na visão de alguns cineastas, na verdade oculta um sistema de dominação severo e bastante prejudicial para a comunidade negra.

De um lado, o mito da democracia racial ao desracializar a sociedade por meio da apologética da miscigenação que se presta historicamente a ocultar as desigualdades raciais. Como afirma o sociólogo Carlos Hasenbalg, esse mito resulta em “uma poderosa construção ideológica, cujo principal efeito tem sido manter as diferenças inter-raciais fora da arena política, criando severos limites às demandas do negro por

igualdade racial". De outro lado, a força do pensamento de esquerda, que, ao privilegiar a perspectiva analítica da luta de classes para a compreensão de nossas contradições sociais, põe as desigualdades raciais de lado, obscurecendo o fato de a raça social e culturalmente construída ser determinante na configuração da estrutura de classes em nosso país. (CARNEIRO, 2011, p. 16)

Essa visão universalista desconsidera alguns fatores, o primeiro é a questão da miscigenação.

A mestiçagem, do ponto de vista populacionista, é um fenômeno universal ao qual as populações ou conjuntos de populações só escapam por períodos limitados. É concebida como uma troca ou um fluxo de genes de intensidade e duração variáveis entre populações mais ou menos contrastadas biologicamente. (MUNANGA, 1999, p. 17)

Essa visão foi popularizada pelo sociólogo Gilberto Freyre em sua obra *Casa Grande & Senzala* (1933), na qual ele argumenta que as relações raciais no Brasil eram mais amigáveis e integradas do que em outros lugares, como nos Estados Unidos, devido à mistura de diferentes etnias e culturas ao longo da história do país.

No entanto, os fatos não confirmavam a ideologia. Primeiramente porque na prática a propalada integração dos pretos e mestiços foi mais simbólica do que representativa das relações cotidianas. No dia-a-dia os negros conviviam com a detração da sua imagem e casos de racismo pipocavam amiúde. As denúncias eram tão constantes que o congresso aprovou a lei para punir os casos de discriminação e preconceito racial. Nada mais paradoxal para o país que se promovia como exemplo de harmonia racial. (CARVALHO, 2013, p. 82)

As bases afetivas desse mito residem na idealização de uma suposta cordialidade e harmonia racial, onde a convivência entre pessoas de diferentes origens étnicas é vista como natural e sem conflitos. Essa ideia apela para sentimentos positivos de identidade nacional, promovendo uma imagem de unidade e coesão social, supostamente baseada na convivência pacífica entre diferentes grupos étnicos. Contudo, basta olhar quaisquer pesquisas sérias sobre a realidade da população negra no país, no que diz respeito ao acesso aos bens e aos direitos básicos aos cidadãos, comparativamente com a realidade dos brancos, bem como, uma análise preliminar e superficial sobre a violência urbana e a ação das forças repressoras do Estado contra a população negra para que tal argumento seja imediatamente desfeito.

Logo, a visão universalista desconsidera as profundas desigualdades e injustiças enfrentadas pela população negra no Brasil, desde a escravidão até os dias atuais. As bases afetivas desse mito muitas vezes são usadas para justificar a manutenção do status quo e a negação das demandas por igualdade racial e justiça social, requeridas pela população negra.

A análise da produção discursiva da elite intelectual brasileira do fim do século XIX ao meado deste, deixa claro que se desenvolveu um modelo racista universalista. Ele se caracteriza pela busca de assimilação dos membros dos grupos étnico-raciais diferentes na "raça" e na cultura do segmento étnico dominante da sociedade. Esse

modelo supõe a negação absoluta da diferença, ou seja, uma avaliação negativa de qualquer diferença e sugere no limite um ideal implícito de homogeneidade que deveria se realizar pela miscigenação e pela assimilação cultural. A mestiçagem tanto biológica quanto cultural teria entre outras consequências a destruição da identidade racial e étnica dos grupos dominados, ou seja, o etnocídio. (MUNANGA, 1999, p. 110)

Assim, a *vertente universalista* não é alicerçada por uma oposição ao mito da democracia racial, nem sobre a realidade racista que a mobiliza. Ignorando tanto a mestiçagem como uma estratégia do poder dominante para manter a hegemonia sobre grupos sociais minoritários, quanto os fatores de desigualdade socioeconômica e cultural promovido pela branquitude, que atinge diretamente as populações negras no Brasil.

Contudo, é evidente que essa vertente influenciou consideravelmente o campo, partindo da ideia de que bastava ter um cineasta negro para que a representatividade negra fosse adequadamente retratada no cinema, ignorando que a inércia dos cineastas em discutir profundamente a representação e a representatividade negra nas telas do cinema corroboravam com as estratégias da ideologia dominante.

Eis a questão: seria, por exemplo, a presença de pessoas negras ou indígenas em posições de poder e destaque suficiente para combater o racismo? Para algumas pessoas, a existência de representantes de minorias em tais posições seria a comprovação da meritocracia e do resultado de que o racismo pode ser combatido pelo esforço individual e pelo mérito. Essa visão, quase delirante, mas muito perigosa, serve no fim das contas apenas para naturalizar a desigualdade racial. (ALMEIDA, 2019, p. 67)

Os pioneiros dos cinemas negros nesta fase, como Cajado Filho⁶² e Haroldo Costa⁶³ podem ser identificados com integrantes da *vertente universalista*. Embora fossem cineastas negros, eles incorporaram, em suas obras, ideais que reforçavam o mito da democracia racial, valorizando a mestiçagem e ignorando as desigualdade sociais inerentes à população negra.

Sob o prisma da “humanidade”, da máxima “somos todos humanos”, podemos justificar como atributo inerente ao contexto social da época, onde as questões raciais não eram amplamente discutidas, embora Haroldo Costa, por exemplo, tenha significativa

⁶² José Rodrigues Cajado Filho (Rio de Janeiro, 1912 — Rio de Janeiro, 1966) foi um renomado cenógrafo, roteirista e diretor de cinema brasileiro, pioneiro como cineasta negro no país. Trabalhou em mais de 40 produções cinematográficas, estreando em 1942 como auxiliar de cenografia no filme "Astros em Desfile". Dirigiu filmes como "Estou Ai" (1949) e contribuiu para a criação da chanchada, destacando-se pela introdução de números musicais e representações do mundo do espetáculo. Seu legado é analisado sob a ótica racial, refletindo nuances sobre a questão racial no cinema brasileiro da época.

⁶³ Haroldo Costa (13 de maio de 1930 -), nascido no Rio de Janeiro, é um renomado ator, diretor e comentarista de carnaval. Fundador do Teatro Experimental do Negro, destacou-se em peças como "Orfeu do Carnaval". Na TV, foi apresentador de programas como "Na Passarela do Samba" e comentarista em diversas redes. Como escritor, publicou sete livros sobre o carnaval e o samba. Casado com Maria Luiza Marinho Costa, continua sendo uma referência no cenário cultural brasileiro.

passagem pelo Teatro Experimental do Negro (TEN)⁶⁴. Talvez, em um esforço diacrônico, possamos inferir que tais atitudes dos primeiros cineastas negros se deu pela falta de ferramentas para desafiar o status quo, talvez escrevessem nas entrelinhas, porém o que se percebe nas obras é uma negligência em relação à representação negra e uma representatividade centrada no desejo individual, ou seja, na figura do diretor, sem o menor compromisso com a comunidade negra como um todo. É um fato que a coletividade negra não pautava os discursos desses pioneiros.

Contudo, ainda que tentemos, em um esforço analítico, minimizar o impacto dessas figuras na representação e na representatividade negra no cinema brasileiro, devemos lembrar que nos EUA o *race movie* já era uma realidade desde 1916. A principal preocupação desses cineastas pioneiros estava em contribuir para o desenvolvimento do cinema no Brasil e das suas próprias carreiras, sem se manifestar contrariamente às divisões raciais que afetam a população a que pertenciam.

Embora muitos possam considerar a *vertente universalista* como um fenômeno do passado, restrito a um contexto histórico específico, sua presença persiste além da década de 1960, quando se encerra esta segunda fase histórica. Esta pesquisa revela que diversos cineastas contemporâneos compartilham ideias semelhantes às dos seus predecessores. Em suas entrevistas, expressam concepções alinhadas com a universalidade, enquanto seus filmes, de maneira similar aos diretores mencionados, carecem de protagonistas negros e não abordam diretamente as questões raciais que impactam a população afrodescendente. Esta omissão contribui para a manutenção do mito da democracia racial brasileira, negligenciando as profundas desigualdades raciais existentes.

Antes de nos aprofundarmos na análise dessa *vertente universalista* e nas entrevistas, que serão apresentadas no capítulo 4 desta tese, é fundamental compreender como se deu o início da segunda fase da historiografia dos Cinemas Negros. Isso implica em uma revisão histórica da noção de "cinema negro" no Brasil, além de identificar o surgimento dessa abordagem, impulsionada pela ideia de democracia racial. É importante destacar que, embora essa ideia fosse adotada por alguns dos primeiros cineastas negros brasileiros, também era

⁶⁴ O Teatro Experimental do Negro (TEN) foi fundado em 1944 por Abdias do Nascimento, Aguinaldo de Oliveira Camargo, Wilson Tibério, Teodorico dos Santos e José Herbel. Posteriormente, a companhia acolheu novos integrantes, incluindo Sebastião Rodrigues Alves, Arinda Serafim, Ruth de Souza, Marina Gonçalves, Claudiano Filho, Oscar Araújo, José da Silva, Antonieta, Antonio Barbosa, Natalino Dionísio, entre muitos outros.

contestada em certos momentos por cineastas brancos, como José Carlos Burle⁶⁵ e Alinor Azevedo⁶⁶. Isso evidencia que a oposição aos estereótipos não é uma questão simplesmente relacionada à identidade racial; os Cinemas Negros vão muito além da mera presença de cineastas negros na direção de filmes.

A abordagem *universalista* no cinema suscita debates e tensões, especialmente ao questionar se o "cinema negro" deve ser exclusivamente associado aos cineastas negros. É crucial considerar o contexto histórico, no qual cineastas brancos também desempenharam um papel significativo na segunda fase da historiografia deste campo. Eles não apenas desafiaram a noção de democracia racial, contrapondo-se à *vertente universalista*, mas também propuseram uma narrativa alternativa que se opunha à representação baseada em estereótipos, elevando atores e atrizes negros ao status de protagonistas em suas obras.

Alinor Azevedo e José Carlos Burle são exemplos notáveis desse movimento. Em obras como *Moleque Tião* (1943) e *Também Somos Irmãos* (1949), deliberadamente buscaram dar destaque a atores negros e criar personagens complexos e multifacetados. Sua intenção não foi apenas retratar os personagens negros como simples seres humanos, mas sim como protagonistas cujas histórias mereciam ser contadas com profundidade e autenticidade, o oposto ao que foi praticado por Haroldo Costa, Cajado Filho, e mais contemporaneamente por alguns cineastas negros brasileiros.

Contudo, ao admitir cineastas brancos teoricamente estaríamos alinhados com a *vertente universalista*, ignorando a ausência histórica de cineastas negros, todavia, o que propomos não é que cineastas brancos devem preterir cineastas negros, o que defendemos é que até mesmo cineastas brancos podem, com algumas ressalvas que apresentaremos nesta tese, atuar de maneira efetiva na luta antirracista e por uma representatividade mais autêntica do negro no cinema brasileiro. Inclusive fomentando que cineastas negros sejam autores e

⁶⁵ José Carlos Queiróz Burle, nascido em Recife, Pernambuco, em 19 de julho de 1910, foi um pioneiro do cinema brasileiro. Co-fundador da Atlântida Companhia Cinematográfica do Brasil S/A em 1941, ele deixou um legado como compositor de sucessos como "Cabocla" e diretor de filmes emblemáticos como "Moleque Tião" (1943) e "Também Somos Irmãos" (1949), o primeiro a abordar conflitos raciais no cinema nacional. Faleceu em 26 de outubro de 1983, em Atibaia, São Paulo, aos 73 anos.

⁶⁶ Alinor Albuquerque de Azevedo, nascido em 10 de março de 1913, no Rio de Janeiro, foi um jornalista e roteirista de destaque na história do cinema brasileiro. Após breve passagem pelo Colégio Militar e tentativa na Medicina, iniciou sua carreira jornalística aos 23 anos, tendo jornais como fonte de inspiração para seus roteiros. Co-fundador da Atlântida - Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. em 1941, colaborou em filmes marcantes como "Moleque Tião" (1943) e "Também somos irmãos" (1949). Trabalhou em diversas produtoras, destacando-se na Flama e Produções Watson Macedo, além de contribuir para a Vera Cruz. Passou também pela TV Tupi nos anos 1960. Faleceu em 21 de janeiro de 1974, deixando uma série de ideias e argumentos inéditos para o cinema.

diretores das próprias narrativas, como veremos acontecer como prática de alguns cineastas do Cinema Novo.

A partir do contexto histórico, discordamos da ideia de que a noção de "Cinema Negro" surgiu apenas no final da década de 1960, conforme apontado por Celso Luiz Prudente (2005), assim como questionamos o mito de que esse campo é exclusivo aos cineastas negros, uma vez que a própria historiografia e a filmografia do cinema nacional demonstram a contribuição de cineastas brancos para formação deste campo.

2.2 - A Atlântida e o início do protagonismo negro no cinema brasileiro.

Na década de 1940, diversos intelectuais negros, como Abdias do Nascimento⁶⁷ (1914 – 2011), principalmente atuantes no teatro, já questionavam a representação negra nas artes, incluindo o cinema, e se opunham à ideia de democracia racial e à mobilização afetiva universalista. Além disso, cineastas brancos como José Carlos Burle e Alinor Azevedo também propunham uma abordagem diferente da representação negra em relação ao que era praticado até então pelo cinema nacional. Se Burle e Azevedo não atingiram o ideal de representatividade negra, ao menos iniciaram a pavimentação do caminho. Esses cineastas sugeriam dar protagonismo a atores negros nas telas, em vez de representações estereotipadas e o uso de *blackface* por atores brancos, como era comum nas décadas anteriores.

O início da década de 1940 marca um outro tipo de representação negra nas telas, que desta vez coloca os atores negros no centro das representações, no entanto, algumas obras do período, partem do que temos chamado de *tipificação*. Para Ella Shohat e Robert Stam (2006), os estereótipos e a *tipificação* referem-se à simplificação de grupos étnicos ou culturais em filmes e outras formas de mídia. Isso envolve a redução de uma cultura ou identidade étnica complexa em um conjunto limitado de características, que podem ser exageradas e distorcidas, no caso dos estereótipos, ou unidimensionais, em casos de *tipificação*.

A *tipificação* é muitas vezes utilizada na construção de personagens ou na representação de grupos étnicos minoritários, como uma forma de simplificar a diversidade

⁶⁷ Abdias do Nascimento (1914-2011) foi um renomado artista plástico, ativista dos direitos civis e político brasileiro. Fundador do Teatro Experimental do Negro, ele destacou-se na luta contra o racismo e pela promoção da cultura afro-brasileira. Como primeiro deputado federal negro do Brasil pós-abolição, defendeu os direitos humanos e a igualdade racial. Sua obra e atuação deixaram um legado duradouro na história do país, inspirando gerações na busca por justiça e inclusão social.

cultural e étnica em prol da narrativa ou do entretenimento. Shohat e Stam argumentam que essa prática, embora não tão direta e perversa como a representação pelos estereótipos negativos, pode ser problemática, pois perpetua visões simplistas e distorcidas de identidades culturais e étnicas, contribuindo para a marginalização e a desigualdade social.

Como as "marcas do plural", para usar a expressão de Memmi, projetam os povos colonizados como "todos iguais", qualquer comportamento negativo de um membro da comunidade oprimida é imediatamente generalizado como típico, algo que aponta para uma eterna essência negativa. As representações, se tornam alegóricas: no discurso hegemônico todo papel subalterno é visto como uma sinédoque que resume uma comunidade vasta, mas homogênea. Por outro lado, as representações dos grupos dominantes não são vistas como alegóricas, mas como "naturalmente" diversas, exemplos de uma variedade que não pode ser generalizada. Esses grupos não precisam se preocupar com "distorções e estereótipos", pois mesmo imagens ocasionalmente negativas fazem parte de um amplo repertório de representações. (SHOHAT & STAM, 2006, p. 269)

Com o surgimento da Companhia Atlântida Cinematográfica (1941-1962), há os primeiros questionamentos sobre o uso de estereótipos raciais no cinema brasileiro, ao mesmo tempo que paradoxalmente, a redução de personagens complexos a tipos simplistas e unidimensionais não resolveram a questão da representação negra. No entanto, foi graças à Companhia que pudemos presenciar a primeira mobilização de fato à representatividade negra nas telas. Dado o contexto histórico não aplicaremos nenhum juízo valorativo, tendo em vista que apesar do uso de tipificações em representações de negros nas produções da Atlântida Cinematográfica, igualmente percebemos uma contestação às formas de representação negra por estereótipos até então praticada no cinema nacional. Apesar desse contexto paradoxal a Atlântida foi extremamente importante para a primeira virada de chave na participação de negros e negras no cinema brasileiro.

A Companhia Atlântida Cinematográfica foi fundada em 18 de setembro de 1941, no Rio de Janeiro, por Moacyr Fenelon⁶⁸ (1903 - 1953) e os irmãos Paulo Burle e José Carlos Burle. A Companhia que tinha como principal objetivo promover o desenvolvimento industrial do cinema brasileiro, teve uma participação fundamental para formação do campo Cinemas Negros. Diante deste contexto histórico, a Atlântida realiza o filme *Moleque Tião* (1943) dirigido por Burle, que, junto com Alinor Azevedo, assinou o roteiro, sendo essa a primeira produção com representatividade negra em um filme realizado no Brasil. Este foi o

⁶⁸ Moacyr Fenelon de Miranda Henriques, mais conhecido como Moacyr Fenelon, nasceu em Patrocínio do Muriaé, Minas Gerais, em 05 de novembro de 1903. Foi cineasta e produtor brasileiro, co-fundador da Atlântida Cinematográfica e dos Estúdios Flama Filmes. Seus primeiros filmes, como "É proibido sonhar" e "Gente Honesta", revelaram sua preocupação social. Dirigiu "Tudo Azul" (1952), considerado seu melhor filme. Faleceu precocemente em 14 de agosto de 1953, no Rio de Janeiro. Sua contribuição ao cinema brasileiro é lembrada através de exposições e pela marcante história da Atlântida.

primeiro longa-metragem brasileiro a dar destaque a um ator negro, o renomado Grande Otelo⁶⁹, marcando assim o seu primeiro papel como protagonista no cinema nacional.

Infelizmente não pudemos analisar o filme, pois não encontramos nenhuma cópia da produção, sendo esta considerada uma obra perdida. Contudo, pela sinopse se percebe a importância histórica desta narrativa para os Cinemas Negros, que diz:

Seduzido pela miragem do teatro e no afã de realizar seu sonho, cuja oportunidade se lhe oferecia com a existência de uma companhia negra de revistas na capital do país, um pretinho, deixando sua modesta morada, rumo para a grande cidade. Logo no início o rapazinho se depara com a primeira desilusão - a companhia à míngua de êxitos -, dissolvera-se. Condoído de sua situação e reconhecendo-lhe valor artístico, um compositor o protege, levando-o para sua pensão, e isso até que chega o sucesso. (Sinopse do filme *Moleque Tião*. Fonte: Cinemateca Brasileira)

O filme narra, em parte, a história de vida do próprio ator⁷⁰, logo, a narrativa privilegia a trajetória de uma pessoa negra e a ela dá protagonismo no contexto histórico de uma cinematografia marcadamente racista, conforme apontamos anteriormente. Segundo nosso levantamento, *Moleque Tião* abordava temas como as dificuldades enfrentadas pela população negra na sociedade, a luta contra o preconceito e a busca por oportunidades de ascensão social. Embora seja bastante complexo analisar uma obra por sua sinopse, é um fato que a abordagem ao homem negro, no filme protagonizado por Grande Otelo, trouxe ao cinema brasileiro uma diversidade e representatividade para população negra de extrema relevância, frente aos anos anteriores da produção nacional.

Apesar de não conseguirmos verificar se houve uso de estereótipo ou tipificação da personagem nesta obra, destacamos, a partir dos dados da sinopse e do levantamento bibliográfico⁷¹, que a personagem não foi reduzida a uma imagem unidimensional. Primeiro, a protagonista apresenta nuances complexas de personalidade e expõe a complexidade social não redutora à pessoa negra. Segundo, nos parece nítido que este negro era um artista, não um

⁶⁹ Grande Otelo, nascido Sebastião Bernardes de Souza Prata em Uberlândia, Minas Gerais, em 18 de outubro de 1915, foi um icônico ator, comediante e cantor brasileiro. Conhecido por sua versatilidade e talento cômico, ele deixou uma marca indelével no cinema, teatro e televisão do Brasil. Sua carreira inclui papéis memoráveis em filmes como "Moleque Tião" (1943), "Também somos irmãos" (1949) e "Macunaíma" (1969), além de participações em programas de TV como "Escolinha do Professor Raimundo". Sua habilidade única em misturar humor e crítica social o tornou uma figura amada e respeitada na cultura brasileira. Faleceu em 26 de novembro de 1993, no Rio de Janeiro, deixando um legado duradouro no cenário artístico nacional.

⁷⁰ "Em entrevista, Grande Otelo confessa que a ideia do argumento do filme surge para Alinor Azevedo (1914-1974) quando assiste ao filme João Ninguém (1937), dirigido por Mesquitinha (1902-1956), em que Otelo faz um personagem secundário. É vendo este filme, que também apresenta números musicais, que Azevedo concebe um primeiro tratamento para o enredo. Outro elemento que reforça a ideia de Azevedo é a reportagem biográfica Otelo Não tem Culpa, de Samuel Wainer (1912-1980) e Joel Silveira (1918-2007) publicada na revista Diretrizes (12 dez. 1942). A reportagem destaca a trajetória difícil de Otelo, marcada por privações materiais, e o sucesso no teatro e cinema. O argumento é aceito pelos produtores José Carlos Burle, Paulo Burle e Moacyr Fenelon (1903-1953)". (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural, 2024)

⁷¹ Ver em MELO, 2006; RAMOS; MIRANDA, 2000; RODRIGUES, 2012.

ex-escravo, um “malandro”, um “ladroão”, um “delinquente” como as tipificações do cinema realizado no Brasil até então. Tião (Grande Otelo) era um artista que buscava realizar o seu sonho, mesmo diante das adversidades, conquistava seus objetivos.

É o personagem negro o condutor da sua própria trajetória na narrativa. Logo, é o homem negro o protagonista da sua própria história. Diferente de outras produções do período, a personagem negra além de ser protagonista, não é posta como incapaz, ignorante, inocente ou com fim trágico. Dado o contexto social brasileiro, não descartamos que possa ter havido, em certa medida, uma representação típica e/ou estereotipada, porém, sem acesso à obra reiteramos, pelos dados da revisão bibliográfica, que foi um filme importante para a representatividade negra nas telas.

A obra é considerada um marco importante na história do cinema brasileiro por sua representatividade pioneira de um protagonista negro e por abordar questões sociais relevantes para a época. O filme também é apontado por sua influência no cinema nacional, abrindo caminho para uma maior diversidade de representações étnicas e culturais nas produções cinematográficas, principalmente por ter sido distribuído nas salas de cinema e por ter sido a primeira obra produzida por uma Companhia Cinematográfica brasileira, a qual se tornou uma das mais relevantes da historiografia do cinema no país.

Diversos documentos apontam *Moleque Tião* (1943) como o primeiro longa-metragem da Atlântida Cinematográfica⁷², que teve papel crucial no desenvolvimento do cinema brasileiro. No entanto, paradoxalmente a Companhia também foi responsável pelos usos dos estereótipos raciais, tipificações negras nas representações, reforço do mito à democracia racial e da ideia política de uma universalização das raças, a partir das chanchadas, segundo Noel dos Santos Carvalho (2005 e 2006).

Contudo, é importante contextualizar que a partir de 1947 a Companhia liderada por Fenelon e os irmãos Burle, que também tinha o jornalista Alinor Azevedo, o fotógrafo Edgar Brazil e Arnaldo Farias, como mentores, passou ao controle de Luís Severiano Ribeiro Jr. Coincidentemente os filmes mais problemáticos em relação ao uso dos estereótipos e da

⁷² A Atlântida Cinematográfica foi uma das mais importantes produtoras de cinema do Brasil, ativa principalmente entre as décadas de 1940 e 1960. Fundada em 1941 por José Carlos Burle, Moacyr Fenelon, Paulo Burle, Nelson Schultze e Arnaldo Farias, a companhia foi responsável por uma vasta produção de filmes, incluindo obras que se tornaram ícones do cinema nacional. Reconhecida por suas comédias musicais e chanchadas, a Atlântida contribuiu significativamente para a consolidação da identidade cinematográfica brasileira. Apesar de ter encerrado suas atividades em 1962, seu legado continua vivo, representando uma era marcante na história do cinema do país.

mítica democracia racial são datados posteriormente a essa mudança de comando. Assim como essas obras não foram dirigidas por José Carlos Burle.

Estamos inclinados a dizer que Burle tinha um pensamento “progressista” para época em relação às representações negras, que nem sempre corrobora com as ideologias da Atlântida. Fato que pode ser atestado pelo seu filme de 1949, *Também Somos Irmãos*, em que além de Grande Otelo como protagonista, apresentou personagens negros de destaque como Rosália, vivida por Ruth de Souza⁷³ e Dr. Renato, interpretado por Aguinaldo Camargo⁷⁴. Diferente de *Moleque Tião* (1943) em que as personagens em sua maioria eram interpretadas por atores e atrizes brancas. *Também Somos Irmãos* foi o primeiro filme a absorver as ideias do Teatro Experimental do Negro (CARVALHO, 2013), fundado em 1944, por Abdias do Nascimento.

O comando da Atlântida já estava fracionado, com Zequinha tentando vender as ações que ainda lhe pertenciam e funcionando apenas como diretor. Seu irmão Paulo Burle, preparando-se para produzir *Aviso aos Navegantes*, que independente do resultado de bilheteria, através de quantias pessoais que ele injetaria, falseariam o balanço de 1951, simultaneamente estão armando a produção mais ambiciosa da Atlântida, *Também Somos Irmãos*, abordando a discriminação racial, um tema candente que começava a aflorar. (BARRO, 2007, p. 179)

Apesar dos esforços de José Carlos Burle, nas parcerias com Alinor Azevedo, as obras da Atlântida como: *Rio Fantasia* (1957), dirigida por Watson Macedo; e *As treze cadeiras* (1957), dirigida por Francisco Eichhorn (1957), conforme a crítica realizada por Noel dos Santos Carvalho (2013), demonstram que as chanchadas aprofundaram os paradigmas da representação negra, partindo do mito da democracia racial e da ideia universalista como mobilizadora dos discursos.

⁷³ Ruth de Souza, nascida em 12 de maio de 1921, no Rio de Janeiro, foi uma renomada atriz brasileira, pioneira e símbolo da representatividade negra no cinema, teatro e televisão do Brasil. Começou sua carreira nos palcos na década de 1940 e logo se destacou por suas performances marcantes e versáteis. Foi a primeira atriz negra a atuar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e a se apresentar na TV brasileira. Participou de importantes produções cinematográficas, como "Orfeu Negro" (1959) e "O Assalto ao Trem Pagador" (1962). Sua notável carreira, permeada por prêmios e reconhecimentos, a consagrou como uma das maiores artistas brasileiras de todos os tempos. Faleceu em 28 de julho de 2019, deixando um legado de talento e luta pela igualdade racial nas artes.

⁷⁴ Aguinaldo de Oliveira Camargo, nascido em Franca, São Paulo, em 1918, foi um dos pioneiros do teatro negro no Brasil e uma figura central no movimento cultural e político afro-brasileiro. Além de suas notáveis contribuições como ator, foi agrônomo, advogado e comissário da polícia. Sua trajetória teve início em Campinas, onde conheceu Abdias do Nascimento e participou do Congresso Afro-Campineiro em 1938. Co-fundador do Teatro Experimental do Negro (TEN), destacou-se em produções como "O Imperador Jones" (1945), recebendo elogios por sua interpretação. Engajado em causas sociais, ajudou a fundar o Comitê Democrático Afro-Brasileiro e contribuiu para a conscientização da população negra. Sua atuação também se estendeu ao cinema, com destaque para o filme "Também Somos Irmãos" (1949). Aguinaldo Camargo faleceu em março de 1952, deixando um legado de luta e talento nas artes e na militância pela igualdade racial.

Em *As treze cadeiras* (Francisco Eichhorn, 1957) Oscarito vai até o morro onde encontra uma escola de samba em festa. Numa análise rápida, nada parece indicar tensão ou conflito racial. A chanchada encena a união entre classes e etnias. Porém, um olhar mais detido identifica o modo estereotipado como os negros são representados, quase sempre silenciosos e segregados a espaços distintos. Algumas vezes a tensão racial escapa, nem sempre em tom cômico. No filme *Samba em Brasília* (Watson Macedo, 1960), Ivete (Carmem Montel) é uma sambista negra que almeja ser porta-bandeira da escola de samba, cargo ocupado pela loira Terezinha (Elia). Ela se queixa: “Primeira vez que vejo uma branca assim, metida a Porta-Bandeira, no meio da gente!” E leva a advertência ríspida da outra personagem, negra: “Olha ai, garota! Isso aqui é uma sociedade democrática. A gente não tem preconceito de cor, não! (DIAS, 1993, p. 45). Se os negros são segregados nos espaços da favela ou como dançarinos silenciosos, os atores brancos podem tudo. Percorrem todos os espaços, cantam, dançam, têm as falas e a graça. (CARVALHO, 2013, p. 83)

Essa crítica vai de encontro ao que José Carlos Burle praticava nos seus filmes, aprofundando as tensões raciais, desmistificando o mito da democracia racial e se opondo à ideia universalista das “três raças”. Burle, Azevedo, Edgard Brazil e Arnaldo Farias, fundadores da Atlântida, tinham o sonho de realizar a união entre o cinema popular com um cinema de viés mais artístico. Em certa medida foram bem-sucedidos, uma vez que os filmes da Atlântida eram voltados ao mercado, a partir de um esquema de produção que se auto sustentava, somado a uma grande aceitação popular das suas obras, aliado a isso produziram obras extremamente relevantes para representatividade negra, ainda que naquele contexto histórico não fosse o ideal almejado atualmente. Entre os anos de 1943 e 1947, a Companhia Atlântida se consolidou como a maior produtora brasileira, produzindo no período 12 filmes.

Em 1947, o controle da empresa foi assumido pelo exibidor Luís Severiano Ribeiro Jr., que imprimiu uma linha mais comercial à produtora⁷⁵. Severiano já dominava os setores da distribuição e da exibição, além de ser proprietário de um laboratório para processamento de filmes. Quando o distribuidor-exibidor, homem de negócios e comerciante Severiano Ribeiro adquire a maioria das ações da companhia e se torna, em 1947, senhor desse continente cinematográfico, ele impõe uma direção definitiva: tudo será chanchada, produto rentável e fácil de enlatar (DESBOIS, 2021, p. 31), consequentemente a representação negra se tornava ainda mais superficial e as chanchadas apostaram na tipificação como representação desta população, cujo mito da democracia racial e os ideais universalistas se tornaram a marca registrada da Companhia.

Certamente, é necessário destacar que nem todas as produções da Atlântida e nem todas as chanchadas por ela produzidas recorreram a estereótipos e tipificações para retratar

⁷⁵ DESBOIS, Laurent. *A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus*. Trad. Julia da Rosa Simões. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

peessoas negras no cinema. A partir da paradoxal história da Atlântida emerge um pioneiro do cinema negro brasileiro, Cajado Filho⁷⁶, que marcou sua presença com o lançamento do filme *Estou aí* (1949), estabelecendo-se como o primeiro cineasta negro do país a realizar um longa-metragem. Essa conquista singular desafia a visão de alguns pesquisadores que situam o marco histórico do cinema negro brasileiro em *Alma no Olho* (1973), de Zózimo Bulbul⁷⁷, frequentemente aclamado como o "pai do cinema negro brasileiro".

No entanto, é fundamental reconhecer a contribuição precursora de Cajado Filho, que, mesmo não se alinhando necessariamente com a idealização contemporânea da negritude cinematográfica, desempenhou um papel fundamental na consolidação desse campo. Ao reconhecer sua importância, destacamos a diversidade de perspectivas dentro do panorama dos Cinemas Negros, sendo Cajado Filho um representante da *vertente universalista*, cuja relevância histórica não pode ser negligenciada.

Sua carreira começou em 1942, no filme *Astros em Desfile* (1942), da Atlântida Cinematográfica, onde atuou como auxiliar de cenografia. Destacou-se em *Vidas Solidárias* (1945), assumindo o cargo de diretor de cenografia, tornando-se o primeiro profissional a fazer carreira como cenógrafo no cinema brasileiro.

Ao longo de sua vida, Cajado Filho trabalhou em mais de 40 produções cinematográficas, colaborando com renomados diretores da chanchada, como José Carlos Burle, Watson Macedo, Carlos Manga e Moacyr Fenelon. Em 1946, estreou como roteirista em "Fantasma por Acaso", e em 1949, iniciou na direção de longas-metragens com "Estou Aí", produzido pela Cine Produções Fenelon.

Cajado Filho dirigiu outros filmes de destaque, como *Todos por Um* (1948) e *O Falso Detetive* (1950), ambos produzidos por Moacyr Fenelon. Também contribuiu para a Atlântida com os filmes *E o Espetáculo Continua* (1958) e *Aí Vem Alegria* (1959). Sua versatilidade e

⁷⁶ José Rodrigues Cajado Filho (1912–1966), pioneiro cineasta negro do Brasil, iniciou em 1942 na Atlântida Cinematográfica, destacando-se como cenógrafo e roteirista. Em "Vidas Solidárias" (1945), foi o primeiro diretor de cenografia profissional no cinema brasileiro. Dirigiu filmes como "Estou Aí" (1949) e colaborou em mais de 40 produções, deixando sua marca na história do cinema nacional.

⁷⁷ Zózimo Bulbul (1937–2013) foi um renomado ator, cineasta e ativista afro-brasileiro, nascido no Rio de Janeiro. Reconhecido por seu talento e pela representatividade negra em suas obras, Zózimo tornou-se uma figura emblemática do cinema nacional. Iniciou sua carreira como ator, destacando-se em diversos filmes como "Compasso de Espera" (1973) e outros do movimento Cinema Novo. Posteriormente, dedicou-se também à direção, produzindo filmes que exploravam questões sociais e raciais, como "Alma no Olho" (1973) e "Abolição" (1988). Além de sua contribuição para o cinema, Zózimo foi um ativista incansável na luta contra o racismo e pela promoção da cultura afro-brasileira. Seu legado perdura como inspiração para gerações futuras de artistas e ativistas.

talento deixaram uma marca indelével na história do cinema brasileiro. Para Carlos Manga, Cajado Filho era considerado o criador das chanchadas.

O primeiro filme de Cajado Filho, *Estou Ai* (1949), é uma comédia musical que narra a história de uma família do interior que se muda para o Rio de Janeiro para acompanhar a filha, uma cantora em ascensão. O longa, protagonizado por Emilinha Borba, traz ainda no elenco principal Colé Santana, um ator negro frequentemente lido como "pardo" ou "mestiço", e Ronaldo Lupo. Embora aborde marchinhas e sambas populares da época, o filme não concede protagonismo a personagens negros, refletindo a marginalização dessa comunidade no cinema da época. A presença de pessoas negras é reduzida, tanto em termos de tempo de tela quanto no número de solos musicais, o que contrasta com a visibilidade dada aos personagens brancos.

Em muitas cenas, a representação de personagens negros reforça estereótipos e tipificações. Um exemplo claro é a cena da canção "Lata d'Água na Cabeça", que retrata o cotidiano de mulheres subindo o morro com latas d'água equilibradas na cabeça, enquanto cuidam dos filhos e sonham "com a vida do asfalto, que acaba onde o morro principia". No filme, essas mulheres são apresentadas como figuras genéricas e sem identidade, reforçando a ideia de que "mulheres negras são faveladas cujo único sonho é alcançar a vida da classe média urbana", como se fossem todas iguais, sem individualidade, resumidas a uma "Maria" coletiva. Embora a letra da música não especifique a etnia dessas personagens, o diretor opta por tipificá-las como mulheres negras, talvez para justificar a realidade retratada no morro. No entanto, essa escolha reflete um pensamento moldado pelo racismo estrutural que naturaliza a subalternidade dos corpos negros na sociedade.

Em algumas cenas, negros e brancos dividem o mesmo espaço, mas raramente vemos personagens negros em planos solos ou com destaque próprio. Quando atores negros performam números musicais, há uma constante divisão de quadro com personagens brancos, sugerindo uma interação "harmoniosa" que busca simbolizar a integração racial por meio da música e da cultura nacional. Essa abordagem sustenta a ideologia da "democracia racial", uma construção discursiva que mascara a exclusão e desigualdade vividas pela população negra. O filme, portanto, se alinha a uma visão idealizada de brasilidade, celebrando a mistura étnica e a convivência pacífica entre raças, mas sem desafiar as estruturas de poder que mantêm negros em papéis subalternos.

Essas escolhas ilustram como o cinema brasileiro da época se limitava a perpetuar estereótipos e reforçar a invisibilidade negra, sem oferecer uma verdadeira representatividade ou subverter os padrões da indústria cinematográfica, mesmo quando o diretor da obra era um homem negro.

Ao analisarmos mais profundamente, é fundamental reconhecer que a noção de mestiçagem muitas vezes é cooptada pelo poder dominante como uma estratégia para manter sua hegemonia sobre grupos sociais minoritários. Ao retratar uma suposta harmonia racial na sociedade brasileira, o filme reforça essa visão superficial da mestiçagem como um símbolo de igualdade, ignorando as complexas dinâmicas de poder e opressão que persistem.

Portanto, ao invés de confrontar o mito da democracia racial e confrontar as raízes do racismo no Brasil, *Estou Ai* contribui para sua perpetuação, mantendo uma visão simplista e ilusória da realidade racial no país. A crítica ao filme não se limita apenas à sua representação superficial da mestiçagem, mas também se estende à sua omissão das estruturas de poder e de privilégios, que neste caso estava nas mãos de um cineasta negro.

Ao analisarmos os filmes *Moleque Tião* (1943), dirigido por José Carlos Burle, um diretor branco, e *Estou Ai* (1949), dirigido por Cajado Filho, um cineasta negro, ambos da mesma década, fica evidente que a identidade étnica do diretor não determina necessariamente a defesa das causas da comunidade negra nas obras cinematográficas. A ideia de que um filme dirigido por um cineasta negro automaticamente advoga por questões relacionadas à negritude é equivocada. O que essas análises revelam é que, independente da cor do diretor, as produções podem ou não trazer representações significativas da experiência negra. Portanto, questiona-se: basta ser negro para que um filme seja considerado parte do que se cristalizou no senso comum como "cinema negro"? A resposta sugere que não, pois há mais camadas envolvidas, como a consciência social, política e a abordagem estética adotada pelo cineasta.

2.3 - O Teatro Experimental do Negro e a base à *vertente kilombista*

A partir da década de 1940, testemunhamos o início de uma oposição às representações de personagens negros nas artes dramáticas, com vozes negras reivindicando o direito à autorrepresentação e à encenação de qualquer personagem, negro ou não negro. Esta fase marcou uma mudança significativa no campo das artes dramáticas, desencadeando uma transformação no cenário do cinema brasileiro.

Na segunda fase da historiografia dos Cinemas Negros destaca-se o surgimento do Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1944, fundado por Abdias do Nascimento Aguinaldo de Oliveira Camargo, Wilson Tibério, Teodorico dos Santos e José Herbel. Posteriormente, a companhia acolheu novos integrantes, incluindo Sebastião Rodrigues Alves, Arinda Serafim, Ruth de Souza, Marina Gonçalves, Claudiano Filho, Oscar Araújo, José da Silva, Antonieta, Antonio Barbosa, Natalino Dionísio, entre muitos outros. Vale destacar que o TEN não excluía pessoas brancas, em vez disso, as educava para um arte antirracista, segundo Abdias Nascimento (2004, p. 211).

Enquanto a figura de Cajado Filho, e alguns filmes da Atlântida, em especial as chanchadas, estavam alinhadas ao mito da democracia racial e à ideia de harmonia social entre as três raças, conceitos fundantes à *vertente universalista*, o TEN exerce uma influência direta no surgimento da *vertente kilombista*, a qual desafia as representações hegemônicas.

Engajado a estes propósitos, surgiu, em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro, ou TEN, que se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana européia, imbuída de conceitos pseudo-científicos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte. [grifo nosso] (NASCIMENTO, 2004, p. 210)

O Teatro Experimental do Negro (TEN) emerge como um marco significativo neste contexto, exercendo influência direta no cinema. Embora essa influência só tenha se tornado perceptível após a década de 1990, consolidando-se nos anos 2000, a partir do crescimento significativo de cineastas negras e negros no contexto brasileiro.

Os princípios do TEN podem ser, de certo modo, reencontrados nas vozes de cineastas contemporâneos como base para formação das suas escolhas no campo cinematográfico e para construção das narrativas de suas obras. Como exemplo contemporâneo, o cineasta Fábio Rodrigo, que ao ser indagado “o que você acha dessa ideia de cinema negro? Você tem alguma questão com esse termo? Você se sente integrante de uma ideia de cinema negro?”, respondeu:

Então, a minha maior questão com relação às discussões sobre cinema negro é que eu acho que muitas vezes roda no mesmo lugar. A gente fica numa tentativa de plantar marcos, sabe o que eu quero dizer? Ah, foi aqui. Ah, foi ali. Ah, porque esse é o filme essencial. Esses realizadores são os realizadores essenciais. Esse aqui é o círculo, esse aqui é o núcleo. E eu acredito numa coisa um pouco mais espaçosa, mais comunitária, um pouco diferente também. A gente tá num país que é completamente diferente de tudo, cara. De tudo. A gente fica nesse comparativo com os pretos da gringa, eu vou falar pra você, a gente tá distante, hein, meu. Tanto das nossas raízes lá na África quanto a gringa que a gente gosta de comparar. que é a

gringa americana, sabe o que eu quero dizer? E tipo, é isso, sabe? Tentando sempre encontrar os novos Jordan Peele's, os novos... É isso, cara. Eu fico pensando que, assim, o quanto a gente tem possibilidade de abrir espaço sem tirar espaço de ninguém, sem propagar divisões, sabe o que eu quero dizer? Eu sou muito mais interessado, na verdade, num trabalho que eu vejo muito aqui em São Paulo, que são os coletivos de periferia que estão ensinando cinema para a criançada de berço. (...) Eu sou muito mais interessado nesse trabalho de base que vai fazer o cinema negro estar forte na próxima geração, sabe assim? [grifo nosso] (Fábio Rodrigo em entrevista realizada em 03 de maio de 2022)

Ao ressaltar o aspecto comunitário dos Cinemas Negros e sublinhar que a realidade negra no Brasil é diferente das vivências nos Estados Unidos e na África, o cineasta Fábio Rodrigo traz à tona um debate contextualizado e mais relevante para o cenário brasileiro. Ele não apenas ilumina a importância de um cinema feito por pessoas negras, mas também evidencia a necessidade de um trabalho formativo que promova a educação e o desenvolvimento de novos agentes culturais para o campo em que está inserido. Essa abordagem alinha-se com os princípios do Teatro Experimental do Negro (TEN), que buscava a valorização social do negro no Brasil por meio da educação, da cultura e da arte.

Rodrigo expressa neste discurso uma perspectiva muito próxima ao que defendemos como *vertente kilombista*, a qual se contrapõe ao racismo e ao mito da democracia racial através da educação de base, promovendo uma luta efetiva e inclusiva contra o racismo sem segregar negros e brancos, mas capacitando todos com ferramentas para esse enfrentamento. Essa perspectiva é distinta da *vertente universalista*, que, através das narrativas cinematográficas, reafirma a humanidade do negro sem necessariamente abordar as desigualdades sociais, minimizando os impactos raciais na representação negra.

Isso nos inclina a defender que a *vertente kilombista*, inspirada no TEN, reconhece o cinema como um veículo poderoso para a educação e à conscientização antirracista. O discurso de Fábio Rodrigo evidencia que o cinema não deve ser apenas uma plataforma de expressão artística, o que estaria mais alinhado com a visão da branquitude, mas também como um espaço de resistência e transformação social. Ao fazer isso, Rodrigo amplia o papel dos Cinemas Negros, transformando-o em um instrumento de mobilização e empoderamento comunitário, que não só representa a realidade negra, mas também atua ativamente na construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

Além disso, o cineasta enfatiza que a especificidade da experiência negra no Brasil demanda abordagens e soluções próprias, que dialoguem diretamente com o contexto local. Ele critica a importação acrítica de modelos estrangeiros, argumentando que a luta antirracista deve ser enraizada nas particularidades culturais e históricas do Brasil. Curiosamente esta

percepção começará a ganhar contornos no filme *Também somos irmãos* (1949) dirigido por Burtle e antecipada por Abdias do Nascimento.

A um só tempo o TEN alfabetizava seus primeiros participantes, recrutados entre operários, empregados domésticos, favelados sem profissão definida, modestos funcionários públicos – e oferecia-lhes uma nova atitude, um critério próprio que os habilitava também a ver, enxergar o espaço que ocupava o grupo afro-brasileiro no contexto nacional. (...) Não interessava ao TEN aumentar o número de monografias e outros escritos, nem deduzir teorias, mas a transformação qualitativa da interação social entre brancos e negros. (NASCIMENTO, 2004, p. 211)

Ao analisar este movimento a partir dos princípios do Ubuntu, esta tese não se limita a considerar o Teatro Experimental do Negro como um marco histórico estático, mas o percebe como resultado das diversas reivindicações da voz negra como meio de expressão de toda uma comunidade. A fundação do TEN transcende a mera questão artística, pois a enxerga como um espaço de resistência ancestral, de memória e de propagação da cultura afro-brasileira.

O Teatro Experimental do Negro e seus atores contribuíram significativamente para um ponto de virada nas artes dramáticas brasileiras, colocando o corpo negro no centro das representações, encenações, performances e apresentações da comunidade negra na relação com o mundo, a partir do elemento indissociável da identidade afro-brasileira: as heranças culturais. Bem como, se destacam ao propor às artes negras brasileiras uma pedagogia antirracista.

Para compreendermos este movimento, é crucial reconhecer que as reivindicações do TEN surgem como uma resposta direta às limitações da fase anterior, que abordamos sob a perspectiva cinematográfica. No Teatro, até a década de 1940, "em papéis destinados especificamente a atores negros, teve como norma a exclusão do negro autêntico em favor do negro caricatural."⁷⁸ Enquanto no cinema, o negro passa da paisagem acidental à exclusão pela montagem; no teatro, embora o negro fosse representado, o fenômeno do *blackface*, visto nas telas do cinema, também era reproduzido nos palcos brasileiros.

Brochava-se de negro um ator ou atriz branca quando o papel contivesse certo destaque cênico ou alguma qualificação dramática. Intérprete negro só se utilizava para imprimir certa cor local ao cenário, em papéis ridículos, brejeiros e de conotações pejorativas. (NASCIMENTO, 2004, p. 209)

A representação do negro no Teatro brasileiro se assemelha, ao menos na forma, à representação negra que ocorria no Cinema, tanto do Brasil quanto dos EUA, onde personagens negros eram interpretados por atores brancos pintados de preto (*blackface*).

⁷⁸ Ibid, 2004, p. 209.

Nos Estados Unidos, apesar de a *National Association for the Advancement of Colored People* - NAACP (Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor) ter firmado um acordo com a indústria cinematográfica em 1942, dois anos antes da criação do Teatro Experimental do Negro (TEN), para aumentar a participação negra e modificar a forma como a comunidade negra era representada, na prática os efeitos foram praticamente nulos.

Considerações de ordem política eram bastante explícitas na escolha do elenco durante o período do cinema mudo. Em *O nascimento de uma nação* os personagens negros e subservientes eram feitos pelos próprios negros, enquanto os papéis de negros agressivos e ameaçadores eram feitos por brancos pintados. Depois de protestos do NAACP, Hollywood começou cautelosamente a escolher atores negros para papéis pequenos. Entretanto, mesmo no período do filme falado, atrizes brancas eram contratadas para o papel das "mulatas trágicas" em filmes como *O que a carne herda*, *Imitação da vida* (1959) e até no *underground Shadows* (1959), de John Cassavetes. Enquanto isso, mulatas de verdade eram escolhidas para papéis de mulheres negras - por exemplo, Lena Horne em *Cabin in the Sky* (1943) - embora pudessem facilmente "passar" por brancas. Em outras palavras, não era a cor literal do ator que importava na escolha dos papéis. Dada a definição "sanguínea" do contraste entre "negro" e "branco" no discurso racista euro-americano, uma única gota de sangue negro era suficiente para desqualificar uma atriz como Horne para o papel de uma mulher branca. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 278)

Enquanto nos Estados Unidos o racismo está ligado ao princípio da "única gota de sangue", determinado pela ascendência genética, no Brasil, a marca negra é fenotípica, manifestando-se nos traços físicos negróides das pessoas. Essas diferenças entre os dois países também se refletem na indústria cinematográfica. Em 1912, o primeiro filme com elenco negro, *The Railroad Porter* (1912), dirigido pelo afro-americano William D. Foster, já havia sido lançado, o que ocorreu 37 anos antes de um negro dirigir um filme no Brasil e 62 anos antes de um diretor negro assumir um elenco totalmente negro.

Embora o cinema tenha chegado ao Brasil logo após sua estreia, o atraso em relação à presença de cineastas negros, se comparado aos Estados Unidos, outro país afrodiaspórico, evidencia como o racismo brasileiro possui características distintas. Aqui, o racismo muitas vezes se manifesta de forma "velada", sob a máscara da exaltação das três raças, sendo tão ou até mais prejudicial, do ponto de vista político, ao racismo abertamente segregacionista dos Estados Unidos.

Apesar de algumas semelhanças, como o uso de atores brancos pintados de preto, as formas de representação e a abordagem da história do negro, no cinema brasileiro a representação negra é radicalmente diferente daquela utilizada nos Estados Unidos. Como apontado por Shohat e Stam, essa distinção é clara e significativa.

Primeiramente, a distinção racial brasileira não é binária (branco ou preto), mas varia ao longo de uma ampla gradação de termos descritivos. Embora a cor varie em ambos os países, a construção social da raça e da cor é distinta, a despeito do fato de que a atual "latinização" da cultura norte-americana aponta para um tipo de convergência. Além disso, apesar da opressão contra os negros, o Brasil nunca foi uma sociedade rigidamente segregada, de modo que não há uma figura que corresponda exatamente ao "mulato trágico norte-americano, esquizofrenicamente dividido entre dois mundos sociais radicalmente separados. A noção da "passagem", tão cara a filmes americanos(...) tem pouca ressonância no Brasil, onde se diz com frequência que todos os brasileiro têm um pé na cozinha". (SHOHAT; STAM, 2006, p. 307)

Portanto, torna-se evidente que, se buscamos princípios artísticos contra-hegemônicos e antirracistas dentro de um contexto político que defende a representação legítima da população negra no cinema brasileiro, devemos voltar nossa atenção não para o audiovisual, e muito menos para o Cinema Negro dos Estados Unidos, como propõe a *vertente combativista* surgida na década de 1970. Em vez disso, devemos considerar o Teatro Experimental do Negro (TEN), como um primeiro modelo de representação e de representatividade negra nas artes brasileiras.

Segundo Carvalho (2005), o TEN mobilizou princípios inspiradores para construir a imagem da comunidade negra através das artes dramáticas. Esses princípios, infelizmente, foram pouco absorvidos pelo cinema brasileiro entre 1943 e os anos 2000, com raras exceções. Portanto, devemos valorizar e aprender com as experiências e contribuições do Teatro Experimental do Negro, que oferece uma base sólida para a construção de uma representação cinematográfica mais justa e autêntica da população negra no Brasil.

O TEN nasceu com princípios antirracistas e contra-hegemônicos, os quais procuravam exaltar a cultura negra em vez de apenas denunciar e combater as opressões raciais de forma direta. Em vez disso, buscava superar a dor, exaltando a diversidade, a força e a identidade negra e africana. Esses princípios foram refletidos em suas ações práticas, as quais as ambições artísticas e sociais do movimento privilegiavam "o resgate do legado cultural e humano do africano no Brasil".

O que então se valorizava e divulgava em termos de cultura afro-brasileira, batizado de "reminiscências", eram o mero folclore e os rituais do candomblé, servidos como alimento exótico pela indústria turística (no mesmo sentido podemos inscrever hoje a exploração do samba, criação afro-brasileira, pela classe dominante branca, levada nos últimos anos ao exagero do espetáculo carnavalesco luxuoso e, pela carestia, cada vez mais longe do alcance do povo que o criou). O TEN não se contentaria com a reprodução de tais lugares-comuns, pois procurava dimensionar a verdade dramática, profunda e complexa, da vida e da personalidade do grupo afro-brasileiro. (NASCIMENTO, 2004, p. 212)

Isso significa que a luta do TEN não se limitava apenas a denunciar o racismo e se opor às representações por estereótipos, o TEN foi além, utilizando a arte como política e a política como arte, tendo os princípios africanos do Ubuntu como sua principal mobilização.

No Brasil, enfrentando o tabu da “democracia racial”, o Teatro Experimental do Negro era a única voz a encampar consistentemente a linguagem e a postura política da *négritude*, no sentido de priorizar a valorização da personalidade e cultura específicas ao negro como caminho de combate ao racismo. Por isso, o TEN ganhou dos porta-vozes da cultura convencional brasileira o rótulo de promotor de um suposto racismo às avessas, fenômeno que invariável e erroneamente associavam ao discurso da *négritude*. (NASCIMENTO, 2004, p. 218)

A importância do Teatro Experimental do Negro (TEN) é fundamental para compreendermos as bases de um cinema que busca educar tanto brancos quanto negros sobre questões étnico-raciais e os efeitos do racismo, além de reverenciar a diversidade cultural africana em solo brasileiro. As bases empíricas do TEN estão centradas na noção de *négritude*. Conforme Munanga (2012, p. 9), "Se historicamente a *négritude* é, sem dúvida, uma reação racial negra a uma agressão racial branca, não poderíamos entendê-la e cercá-la sem aproximá-la do racismo do qual é consequência e resultado."

Para atingir tal objetivo o TEN subverteu as artes performáticas da branquitude e, ainda que pareça contraditório, valeu-se de autores brancos. É preciso dizer que o TEN “educou” brancos e os converteu em aliados. Para o TEN, o negro não era apenas o ex-escravo, mas sim uma potência capaz de modificar a visão eurocentrada, etnocêntrica e racista. A *négritude* tinha o poder de ensinar sobre o bem-estar comum para todos, independentemente da cor da pele.

A *négritude* deve ser vista também como afirmação e construção de uma solidariedade entre as vítimas. Consequentemente, tal afirmação não pode permanecer na condição de objeto e de aceitação passiva. Pelo contrário, deixou de ser presa do ressentimento e desembocou em revolta, transformando a solidariedade e a fraternidade em armas de combate. A *négritude* torna-se uma convocação permanente de todos os herdeiros dessa condição para que se engajem no combate para reabilitar os valores de suas civilizações destruídas e de suas culturas negadas. Vista desse ângulo, para as mulheres e os homens descendentes de africanos no Brasil e em outros países do mundo cujas plenas revalorização e aceitação da sua herança africana faz parte do processo do resgate de sua identidade coletiva, a *négritude* faz parte de sua luta para reconstruir positivamente sua identidade e, por isso, um tema ainda em atualidade. (MUNANGA, 2012, p. 5)

Carvalho (2005) destaca que o único filme do período a absorver os princípios do Teatro Experimental do Negro (TEN) foi *Também Somos Irmãos* (1949), dirigido por José Carlos Burle, com roteiro de Burle e Alinor Azevedo. Embora Burle e Azevedo tenham acertado ao denunciar o racismo, adotando uma postura "combativa", eles se restringiram à questão social do negro, partindo da dor em uma resposta combativa ao racismo. Ao contrário

do TEN, que buscava a superação do corpo e da materialidade, evidenciando a potência da negritude e da identidade negra como resposta às representações estereotipadas e racistas.

A questão racial foi abordada sem filtros no filme *Também Somos Irmãos* (1949) (...). Rompendo o tabu da democracia racial, que, ainda hoje, recomenda não se tratar de cores, raça e racismo, pelo menos em público. O filme trata do preconceito racial diretamente e sem rodeios. Alguns personagens são movidos por motivações raciais. Segundo dois dos seus realizadores, a intenção era abordar o racismo de frente. (CARVALHO, 2005, p. 32)

Diferente do filme de Burle e Azevedo, o TEN buscava uma abordagem metafísica da condição do negro, apresentando o corpo negro como um "Ser-sendo", em constante progressão na existência. Assim, a pessoa negra era retratada em movimento, com todas as suas potencialidades discursivas, partindo de mobilizações afrodiáspóricas e evidenciando a sua negritude. Isso significa que negros do Brasil e da África compartilhavam não apenas a opressão racial e a escravização, mas acima disso, uma potência de vida, uma sólida cultura e uma riqueza ancestral capaz de superar o mero recorte da escravização e das opressões oriundas.

Graças à busca de sua identidade, que funciona como uma terapia do grupo, o negro poderá despojar-se do seu complexo de inferioridade e colocar-se em pé de igualdade com os outros oprimidos, o que é uma condição preliminar para uma luta coletiva. A recuperação dessa identidade começa pela aceitação dos atributos físicos de sua negritude antes de atingir os atributos culturais, mentais, intelectuais, morais e psicológicos, pois o corpo constitui a sede material de todos os aspectos da identidade. (MUNANGA, 2012, p. 13)

Filmes como *Também somos irmãos* (1949) de José Carlos Burle tensionam o campo, uma vez que o cineasta é branco, contudo a temática e abordagem dão protagonismo para voz negra, sendo ela extremamente relevante para problematizar o racismo no Brasil. Neste sentido, não devemos ignorar a importância de Burle, assim como de outros cineastas brancos que igualmente tiveram papel importantíssimo para a representatividade negra nas telas do cinema brasileiro. Tampouco devemos ignorar cineastas negros precursores, que apesar de não terem dado protagonismo a personagens negras, nem abordado a cultura negra de maneira direta em suas obras, igualmente foram relevantes, ainda que através de uma representatividade individual. Uma vez que, pelo contexto histórico em que estavam inseridos, era em si um ato revolucionário um homem preto dirigir um filme.

2.4 - O Cinema Novo, o negro como povo e o início da *vertente conteudista*.

Na década de 1950, uma espécie de primavera emerge para a representação negra no cinema brasileiro. Cineastas brancos começam a desafiar o status quo cinematográfico ao

introduzir cada vez mais personagens negros como protagonistas em suas obras. No entanto, é também nesse período que a representação negra sofre uma transformação significativa: nós, negros, passamos a ser retratados como parte integrante do "povo", refletindo uma visão mais progressista impulsionada pelos princípios políticos de cineastas de esquerda.

Embora essa mudança pareça inicialmente benéfica para a luta negra, ela apresenta alguns contornos problemáticos. A condição social do negro e a luta contra o racismo, que envolvem dinâmicas próprias e desigualdades de ordem racial e não meramente econômica, são minimizadas. A representação negra corre o risco de ser diluída em uma visão geral de classe, sem abordar adequadamente as especificidades do racismo e das nossas experiências negras. Isso oculta as particularidades das opressões raciais, dificultando a construção de uma narrativa verdadeiramente antirracista no cinema brasileiro.

A interseção entre raça e classe tem sido objeto de debates intensos, e embora possa parecer um tema secundário à primeira vista, sua importância é muito maior do que sugeriram alguns filmes do Cinema Novo. A exploração da escravidão, claramente uma tática de dominação branca com motivações capitalistas, é apenas a superfície desse problema complexo.

Como bem salientou Almeida (2019), o racismo é um componente essencial da estrutura capitalista, permeando as divisões de classe, as hierarquias internas às classes e até mesmo os processos de individualização. Ignorar essa conexão é não compreender plenamente como o capitalismo molda nossa sociedade.

A força do pensamento de esquerda, que, ao privilegiar a perspectiva analítica da luta de classes para a compreensão de nossas contradições sociais, põe as desigualdades raciais de lado, obscurecendo o fato de a raça social e culturalmente construída ser determinante na configuração da estrutura de classes em nosso país. (CARNEIRO, 2011, p. 16)

Isso implica que a luta contra o racismo e a luta contra o capitalismo estão entrelaçadas, mas cada uma tem as suas singularidades. É crucial reconhecer que cada fenômeno - raça e classe - demanda sua própria abordagem na busca pela igualdade. Por exemplo, mesmo quando uma pessoa negra alcança uma posição social mais elevada, ainda está sujeita a ataques racistas, evidenciando que o racismo persiste em diferentes formas, independentemente da posição econômica.

Embora compartilhem o mesmo terreno de opressão e poder, é fundamental distinguir entre racismo e capitalismo. Ambos devem ser confrontados, mas entender suas nuances é essencial para uma estratégia eficaz na luta contra as desigualdades econômicas e raciais,

muitos filmes contemporâneos da vertente *conteudista* parecem ter compreendido esta dinâmica, o que torna esta vertente uma importante aliada à representação e para representatividade negra no cinema brasileiro.

Destacamos que “não existe “consciência de classe” sem consciência do problema racial. Historicamente, o racismo foi e ainda é um fator de divisão não apenas entre as classes, mas também no interior das classes”. (ALMEIDA, 2019, p. 114)

Para Clóvis Moura, a luta dos negros desde a escravidão constitui-se como uma manifestação da luta de classes, de tal sorte que a lógica do racismo é inseparável da lógica da constituição da sociedade de classes no Brasil, porque [...] após o 13 de maio e o sistema de marginalização social que se seguiu, colocaram-no como igual perante a lei, como se, no seu cotidiano da sociedade competitiva (capitalismo dependente) que se criou, esse princípio ou norma não passasse de um mito protetor para esconder as desigualdades sociais, econômicas e étnicas. O Negro foi obrigado a disputar a sua sobrevivência social, cultural e mesmo biológica em uma sociedade secularmente racista, na qual as técnicas de seleção profissional, cultura, política e étnica são feitas para que ele permaneça imobilizado nas camadas mais oprimidas, exploradas e subalternizadas. Podemos dizer que os problemas de raça e classe se imbricam nesse processo de competição do Negro, pois o interesse das classes dominantes é vê-lo marginalizado para baixar os salários dos trabalhadores no seu conjunto. (ALMEIDA, 2019, p. 114)

Essa perspectiva raça x classe que torna-se mais latente no final dos anos 1950 e ao longo da década de 1960 no Brasil, traz consigo um grande desafio para a representação negra: como retratar pessoas negras a partir de uma perspectiva antirracista, em vez de reduzir os impactos do racismo à mera condição socioeconômica? Surge, a partir deste princípio, a vertente *conteudista* dos Cinemas Negros, mobilizada pelo movimento conhecido como Cinema Novo.

O Cinema Novo⁷⁹ buscava não apenas retratar a realidade brasileira, mas também questioná-la e transformá-la, promovendo uma representação mais autêntica e multifacetada das experiências do povo oprimido, dissolvendo as questões de ordem étnico-raciais como problemas da classe trabalhadora, de migrantes, de nordestinos, de sambistas e de favelados. As experiências negras estavam moldadas sob o prisma da opressão socioeconômica e em raras obras deste movimento se colocou a questão racial como foco do debate e na linha de frente ao combate às opressões que afetam as classes.

“O negro é povo no Brasil.” A frase é do sociólogo negro Guerreiro Ramos (1995). Guerreiro com passagens pelo Teatro Experimental do Negro (TEN) e pelo Instituto

⁷⁹ O Cinema Novo foi um movimento cinematográfico brasileiro que surgiu no final dos anos 1950 e se desenvolveu durante os anos 1960 e 1970. Inspirado por questões sociais e políticas, o movimento buscava retratar a realidade brasileira com um enfoque crítico e estético inovador. Seus cineastas, como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Carlos Diegues, utilizavam técnicas de baixo custo e narrativas que abordavam temas como a pobreza, a desigualdade e a luta pela justiça social. O manifesto do movimento, "Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça", sintetizava seu compromisso com a autenticidade e a transformação social.

Superior de Estudos Brasileiros (Iseb) foi um dos principais formuladores do nacionalismo na década de 50. Iniciei o texto citando sua frase famosa porque ela traduz de forma simples as representações do negro nos filmes realizados pelos cineastas identificados com a esquerda nacionalista. Seus principais membros eram originários dos estúdios, especialmente da Vera Cruz. No outro pólo, estavam os adeptos do que entendiam por cinema popular. Estes, quase todos muito jovens, eram filiados ou simpatizantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Comungavam da crença de que para cooptar o público para os seus filmes, deveriam realizar um cinema que se aproximasse do povo. (CARVALHO, 2005, p. 47)

Neste contexto, destacam-se filmes como *Rio 40 Graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), dirigidos por Nelson Pereira dos Santos⁸⁰, que, segundo Carvalho (2005), "foram, seguramente, os filmes que melhor representaram o pensamento cinematográfico da esquerda nacionalista dos anos 1950". No entanto, embora pareça contraditório, isso nos leva a considerar que alguns cineastas brancos, principalmente alinhados ao movimento Cinema Novo, ao abordarem questões negras em suas obras - apesar de ignorarem a questão racial como fator de opressão e simplificarem a luta negra como uma mera questão econômica - podem ser vistos como agentes do campo dos Cinemas Negros.

São os cinemanovistas que vão ensejar em nosso pensamento a ideia de que seus filmes estavam alinhados com o que temos identificado como vertente *conteudista* dos Cinemas Negros. Ou seja, personagens negras como protagonistas, as questões da população negra retratadas na tela, no entanto é o fator econômico e não o racial que pauta as discussões sobre as experiências sociais da população negra brasileira. Contudo, reiteramos que as opressões contra pessoas negras não findam quando um negro ascende socialmente, o racismo na realidade não é meramente uma questão de luta de classes.

Há anos inúmeras pesquisas têm demonstrado que a raça é um marcador determinante da desigualdade econômica, e que direitos sociais e políticas universais de combate à pobreza e distribuição de renda que não levam em conta o fator raça/cor mostram-se pouco efetivas. (ALMEIDA, 2019, p. 96)

Se as reivindicações do TEN surtiram poucos efeitos na cinematografia da época, o mesmo não pode ser dito sobre o movimento Cinema Novo, que influenciou inúmeros cineastas do cinema brasileiro, inclusive cineastas negros. O movimento tensiona a representação negra a partir do conteúdo, mesmo que os filmes tenham sido dirigidos por pessoas brancas. As representações da comunidade negra deixam de se basear em estereótipos negativos, passando a adotar as tipificações do negro como oprimido, favelado, sambista,

⁸⁰ Nelson Pereira dos Santos (1928–2018) foi um renomado cineasta brasileiro, considerado um dos pioneiros do Cinema Novo. Nasceu no Rio de Janeiro e estudou direito antes de se dedicar ao cinema. Seu filme de estreia, "Rio, 40 Graus" (1955), marcou o início do Cinema Novo no Brasil, retratando a vida das camadas populares do Rio de Janeiro. Ao longo de sua carreira, dirigiu filmes icônicos como "Vidas Secas" (1963) e "Como Era Gostoso o Meu Francês" (1971), conhecidos por sua abordagem realista e socialmente engajada.

migrante, trabalhador, em suma, “povo”. Os cinemanovistas apostaram nas “imagens positivas” da população negra. Entretanto, a questão racial é muitas vezes preterida em favor das tensões de classe.

A abordagem *conteudista*, inaugurada pelo Cinema Novo, argumenta que indivíduos brancos podem retratar a comunidade negra de maneira positiva nos filmes, sugerindo que o cenário cinematográfico negro não é exclusivamente reservado à autoria negra, mas sim à voz negra como protagonista das narrativas, desde que essas vozes estejam alinhadas à noção de que os desafios enfrentados pelos negros são principalmente de natureza econômica, não racial. Ao contrário da perspectiva *universalista*, que se apóia no mito da democracia racial e na experiência da miscigenação, a *vertente conteudista* se opõe a esses mitos, no entanto não resolve completamente os problemas relacionados à representação negra.

Apesar disso, as duas ideologias – o mito da democracia racial e a perspectiva da luta de classes – têm em comum, portanto, a minimização ou o não reconhecimento e/ou a invisibilidade da intersecção de raça para as questões dos direitos humanos, da justiça social e da consolidação democrática, elementos que dificultam a erradicação das desigualdades raciais nas políticas públicas. (CARNEIRO, 2011, p. 17)

Embora pareça contraditório afirmar que a vertente *conteudista* nasce com o Cinema Novo, é importante destacar que essa afirmação é fundamentada na tese de David Neves⁸¹. O cineasta, crítico de cinema e pesquisador é um dos expoentes que defendem o Cinema Novo como um tipo de "Cinema Negro". Neves é reconhecido por escrever o que pode ser considerado o primeiro documento sobre o "cinema negro" brasileiro, ainda vinculado às perspectivas dos cinemanovistas, em que o pesquisador era um dos participantes.

A década de 1960 é marcada pela ideia de que o Cinema Novo era, de certa forma, um tipo de “Cinema Negro”, como defende também o pesquisador e cineasta Celso Luiz Prudente⁸², que corrobora com a nossa ideia de que o Cinema Novo influenciou o surgimento de uma vertente dentro dos Cinemas Negros.

O termo cinema negro nasce com Glauber Rocha, ideólogo do cinema novismo. No filme “Leão de sete cabeças”, o autor Glauber Rocha mostra uma hermenêutica, na qual a africanidade se traduz em um terreno fértil, para a visão revolucionária do socialismo internacional. Percebe-se nesse projeto cinematográfico glauberiano um sentimento Afro-Latino-América. (PRUDENTE, 2006, p. 48)

⁸¹ Em 1965 realizou-se na Itália na cidade de Genova a V Resenha do Cinema Latino-Americano. Em uma das mesas realizadas, o cineasta e crítico David Neves apresentou sua tese: O Cinema de Assunto e Autor Negros no Brasil (CARVALHO, 2005, p. 67)

⁸² PRUDENTE, Celso Luiz. Cinema Negro: pontos reflexivos para a compreensão da importância da II Conferência de Intelectuais da África e da Diáspora. Revista Palmares: cultura afro-brasileira. Brasília: ano II, n. 3, p.48-51, dez., 2006.

Como se vê, para alguns pesquisadores o Cinema Novo realizava “Cinema Negro”, assim como Prudente, David Neves (1967) também tinha esta percepção, conforme destaca Pedro Lapera⁸³ (2012). Em parte, alguns críticos podem até discordar desta perspectiva, por serem cineastas brancos representando pessoas negras, no entanto precisamos considerar que se o Cinema Novo não era um Cinema de autor negro, efetivamente era um cinema de conteúdo negro, daí o termo *conteudista*.

Vale ressaltar que, embora concordemos com a ideia de que o Cinema Novo praticava um tipo de "Cinema Negro", os ideais de representação negra de alguns de seus cineastas, principalmente Glauber Rocha, são bastante questionáveis. Glauber, embora tenha contribuído para a formação do campo, está longe de ser um exemplo efetivo de representatividade negra nos Cinemas Negros. Sua percepção sobre a cultura negra, expressa na construção discursiva de suas obras, especialmente no longa-metragem *Barravento* (1962), está aquém das representações e do respeito que nós, negros, esperamos que sejam atribuídos à nossa negritude e à potência de nossa cultura, como por exemplo é uma marca da vertente *kilombista*.

Essa crítica é habilmente articulada pelo pesquisador Pedro Lapera (2012), e por isso não nos aprofundaremos nela, uma vez que concordamos plenamente com Lapera, deixando a indicação da tese do pesquisador para uma avaliação mais aprofundada. No entanto, vale destacar um trecho da entrevista dada por Glauber Rocha ao cineasta Walter Lima Jr, publicada no Correio da Manhã em 17 de abril de 1962, no qual o diretor comenta sobre a obra citada:

Fiz um filme contra candomblés, contra misticismos e, num plano de maior dimensão, contra a permanência de mitos numa época que exige lucidez, consciência crítica, ação objetiva. Não sei até que ponto consegui colocar todos estes problemas, pois o filme ainda não foi lançado e o público ainda não reagiu. Muito me interessa a reação do público. O folclore e a beleza contagiante dos ritos negros são formas de alienação, são impedimentos trágicos a uma tomada de consciência para a liberdade de uma raça importante em nosso século, como a negra. (ROCHA, Glauber *apud* LAPERA, 2012, p. 129)

Glauber Rocha ignora completamente que os “ritos negros”, os quais ele considera como impeditivos a “uma tomada de consciência para a liberdade”, foram justamente os elementos, como o candomblé, a capoeira e toda riqueza cultural da população negra, os princípios inerentes à luta de abolicionistas negros. Na visão de Glauber, muito provavelmente foi a Princesa Isabel quem “deu” a liberdade aos negros e a abolição foi fruto

⁸³ LAPERA, Pedro V. A. Do preto-e-branco ao colorido: raça e etnicidade no cinema brasileiro dos anos 1950-70. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2012.

apenas do trabalho paternalista dos abolicionistas brancos. O que demonstra total desconhecimento sobre a luta negra no Brasil, bem como demarca a visão etnocêntrica, burguesa, arrogante e ignorante do cineasta.

É muito questionável que o “Cinema Negro”, pelo menos a vertente *conteudista*, tenha nascido com Glauber Rocha, conforme afirmado por Celso Prudente, uma vez que se a base epistemológica e filosófica que sustenta a luta e a identidade negra é simbolizada pelos terreiros de candomblé, assim como pelas manifestações culturais como o samba, e pelos espaços de resistência como os quilombos, como um cineasta que se posicionou contra essa base é o marco do campo?

Vale destacar que a afirmação de Glauber Rocha corrobora com os ideais da branquitude, que historicamente teceu discursos de inferiorização da cultura negra. As marcas de um reforço à assimilação cultural por parte da comunidade negra são visíveis no discurso de Glauber, bem como é evidente seu viés marcadamente racista, embora notadamente o cineasta era um progressista de esquerda.

Desvalorizar o elo ancestral, que liga os afro-brasileiros à terra mãe, apenas reforça o discurso do colonizador, que supostamente o cineasta tentava combater. O que faz Glauber é negar a importância dos aspectos culturais, vital para a sobrevivência da comunidade negra. O cineasta, que hoje seria lido como “pardo”, nascido na Bahia, o estado com maior número de descendentes africanos fora da África, limita-se a rebaixar a nossa cultura primordial como “formas de alienação”, ignorando a potência da negritude como um grito de resistência, emancipação e liberdade negra.

A negritude torna-se uma convocação permanente de todos os herdeiros dessa condição para que se engajem no combate para reabilitar os valores de suas civilizações destruídas e de suas culturas negadas. Vista desse ângulo, para as mulheres e os homens descendentes de africanos no Brasil e em outros países do mundo cujas plenas revalorização e aceitação da sua herança africana faz parte do processo do resgate de sua identidade coletiva, a negritude faz parte de sua luta para reconstruir positivamente sua identidade e, por isso, um tema ainda em atualidade. (MUNANGA, 2012, p. 15)

Portanto, é prudente questionar se Glauber Rocha pode ser considerado um símbolo dos Cinemas Negros, ainda que em *Barravento* tenha havido pessoas negras como protagonistas. Neste sentido, vale o questionamento: ter atores negros como personagens centrais de uma narrativa dirigida por pessoas brancas é suficiente para empoderar a voz negra através do Cinema? A julgar pelo posicionamento de Glauber Rocha obviamente que

não, no entanto, não podemos ignorar a importância dos cinemanovistas para o desenvolvimento do campo. Tampouco Glauber representa todos os cinemanovistas.

Para nós, parece mais coerente destacar os filmes *Rio 40 graus* (1955) dirigido por Nelson Pereira dos Santos; *Bahia de Todos os Santos* (1960), dirigido por Trigueirinho Neto⁸⁴ e um maior destaque para *Aruanda* (1959) dirigido por Linduarte Noronha⁸⁵.

Enquanto *Rio 40 Graus* pode ser criticado por sua *tipificação* do negro favelado e *Bahia de Todos os Santos* por sua abordagem do negro marginalizado, é inegável que ambas as obras abordam questões profundas e pertinentes às experiências negras. As tensões originadas pelo filme *Rio 40 graus* (1955) iniciaram uma mudança significativa para a representação negra no cinema brasileiro. A partir deste filme a presença negra nas telas passam a ser mais frequentes, mas sob outra perspectiva, não mais aquelas que se via nas chanchadas, nem em filmes como *Moleque Tião* (1943).

Por várias razões *Rio 40 Graus* foi um marco no cinema brasileiro. Primeiramente, porque se tornou uma referência cultural e política importante para o cinema brasileiro daquele período. Este deixava de ser apenas meio de entretenimento fácil para as massas, como a chanchada, ou para a elite, como queria a Vera Cruz, e passava a ser um instrumento de reflexão sobre os problemas do povo. Depois, antecipou um tipo de cinema e de abordagem da problemática social que nos anos 1960 se tornaria cara aos cineastas do Cinema Novo: a pobreza, o subdesenvolvimento, a luta de classes e outras mazelas. (CARVALHO, 2005, p. 51)

Por outro lado, o documentário de Linduarte Noronha sobre as experiências negras merece uma análise mais detalhada. Embora seja admirável sua preocupação em retratar a realidade dos quilombos e sua resistência, há críticas pertinentes a serem feitas. A visão etnocêntrica e capitalista das condições econômicas, evidenciada pelo cineasta, pode ser considerada limitada, pois desconsidera outras dinâmicas comunitárias que não se baseiam no capitalismo. Contudo, vale destacar que é uma obra de curta-metragem, com duração de apenas 21 minutos.

⁸⁴ José Hipólito de Trigueirinho Neto, conhecido como Trigueirinho Neto ou simplesmente Trigueirinho, nasceu em São Paulo, em 1931. Iniciou sua carreira na Companhia Vera Cruz como assistente de Alberto Cavalcanti. Com uma bolsa de estudos do Instituto Cultural Italo-Brasileiro, estudou no Centro Sperimentale de Cinematografia, em Roma, onde viveu de 1953 a 1958. Em 1961, dirigiu e produziu o filme "Bahia de Todos os Santos", considerado precursor do cinema moderno brasileiro, com um elenco destacado. Após essa realização, Trigueirinho abandonou o cinema e tornou-se um renomado líder espiritual, escrevendo mais de 70 livros, alguns traduzidos para o espanhol e o inglês.

⁸⁵ Linduarte Noronha de Oliveira (1930-2012), nascido em Pernambuco e radicado na Paraíba, foi cineasta, jornalista e defensor do patrimônio histórico. Seu filme "Aruanda" (1960) marcou o Cinema Novo brasileiro, abrindo portas para cineastas paraibanos. Fundou o Departamento de Cinema da Universidade Federal da Paraíba e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba (IPHA). Noronha é lembrado por sua contribuição significativa para o cinema e a cultura brasileira.

A interferência do cineasta em retratar os quilombos exclusivamente através de uma lente econômica pode ser interpretada como uma simplificação excessiva da complexidade dessas comunidades. Ao destacar apenas o “ciclo econômico trágico”, Noronha negligencia outros valores intrínsecos às comunidades quilombolas, que transcendem as perspectivas puramente monetárias. Contudo, esses valores como a cultura local, o artesanato e as construções com técnicas ancestrais estão presentes na imagem.

É importante reconhecer que o documentário também oferece contribuições significativas, ao se opor ao abandono estatal dos espaços territoriais ocupados por pessoas negras e ao enfatizar a resistência e a valorização da memória dessas comunidades. Assim, Noronha destaca questões cruciais que muitas vezes foram negligenciadas pela sociedade em geral e pelo cinema brasileiro. Embora o documentário de Linduarte Noronha tenha suas limitações, é inegável que ele desempenha um papel importante ao chamar a atenção para a realidade das comunidades quilombolas. É através dessas críticas construtivas que podemos avançar, destacando-o como um representante do movimento Cinema Novo, que propõe uma representação mais autêntica e aprofundada das experiências negras no cinema, não apenas pelo viés econômico, mas também racial.

Apesar de considerar esses filmes do Cinema Novo, o movimento foi responsável por estabelecer uma estreita relação entre a população negra e a miséria, o que pavimentou o caminho para inúmeras produções nacionais, as quais ficaram conhecidas como “*favela movie*”. Diversas obras do movimento partiram deste contexto. Na perspectiva urbana, além de *Rio 40 Graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos, também destacamos *Cinco Vezes Favela* (1962), uma coletânea de cinco curtas-metragens dirigidos por diversos cineastas de classe-média e brancos do Cinema Novo, que retratam diferentes aspectos da vida nas favelas cariocas.

Em comum, entre as obras, a condição social do negro está diretamente relacionada às perspectivas econômicas, sem aprofundar o debate sobre o porquê essas pessoas estavam em situação de vulnerabilidade, como se fosse “natural” que pobre é negro! Essa naturalização da condição social do negro é bastante similar à abordagem de Cajado Filho na cena analisada do filme *Estou aí*. Esses filmes ignoram completamente o fator racial e a historicidade de opressão, as práticas racistas e as heranças da escravização que relegou ao negro a invisibilização, o genocídio e o epistemicídio. A favelização, a precarização do trabalho e a vulnerabilidade social do negro não é apenas produto do capitalismo, embora esse sistema

econômico mantenha laços profundos com a colonização e com a escravização de pessoas negras. Negros foram marginalizados, colonizados e escravizados para fortalecer o capitalismo, mas foram a raça escolhida pelo racismo.

Muitas dessas obras do Cinema Novo foram construídas de maneira sistemática a partir de uma negação ou supressão da historicidade racial que atinge a população negra. São filmes que colocam a pessoa negra na seara da marginalização, subestimam os saberes e as perspectivas negras e impõem suas narrativas dominantes. Essas, desconsideram ou distorcem a profundidade e a riqueza cultural da população negra, evidenciando apenas alguns aspectos, em geral superficiais, quando tratam do samba ou das práticas religiosas, em geral mostradas de maneira exótica.

Desde a primeira fase do Cinema Novo, nota-se a presença do homem negro como metáfora do povo brasileiro, do trabalhador, do pobre, do oprimido, do migrante, do favelado. Este aspecto está presente desde *Rio, Zona Norte* (1957) e é ressaltado por filmes como *Aruanda* (1960), *Bahia de Todos os Santos* (1960), *A Grande Feira* (1961), *Cinco Vezes Favela* (1962). Como apontam Carvalho e Domingues (2017), a questão racial nos filmes da década de 60, muitas vezes, limita-se a sintetizar as condições de desigualdade social no país em poucas figuras. “(...) a questão do negro ficaria diluída nas contradições sociais da nação, não assumindo, assim, primazia para os cineastas daquele movimento” (CARVALHO; DOMINGUES, 2017, p. 387 *apud* YOUNG, 2021: 129).

É perceptível que no Cinema Novo frequentemente personagens negras foram reduzidas às tipificações. Aprofundou-se no imaginário social brasileiro, ao longo da década de 1960 e 1970 a ideia de que pretos são perigosos e violentos. Diversas foram as narrativas que se valeram da *tipificação* reducionista das pessoas negras no cinema e na teledramaturgia brasileira, tanto que no período da retomada e pós-retomada (LAPERÁ, 2012), diversos outros filmes brasileiros repetiram esta mesma fórmula, podemos citar: *Notícias de uma guerra particular* (1998), dirigido por João Salles e Kátia Lund; *Santo Forte* (1999) dirigido por Eduardo Coutinho; além do icônico *Cidade de Deus* (2002), dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund; e o fascista *Tropa de Elite* (2007), dirigido por José Padilha.

O que se percebe diante deste cenário é que um cinema de conteúdo negro não apenas mascara os problemas da representação negra, como cria uma ideia de “realismo” e de “verdade” quase que absoluta sobre a marginalização negra, cujas consequências da vulnerabilidade social são mais econômicas do que raciais.

Diferente das chanchadas que mostravam os negros como preguiçosos, malandros, aculturados, ignorantes, alcoólatras e demais estereótipos negativos, que relegavam ao negro uma postura de agentes passivos, ou seja, erámos indesejáveis, mas não fazíamos mal a

ninguém. Desta vez, a partir do Cinema Novo, os negros passam a ser agentes ativos de violências, tornando-se potenciais agressores, diante da condição socioeconômica vulnerável, o que justificaria os pequenos delitos. Logo, cristaliza-se no imaginário social que somos agentes a serem evitados e combatidos.

A questão, portanto, não é a fidelidade a uma verdade ou realidade preexistente, mas a orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas. Se em um determinado nível um filme se constitui através de uma prática mimética, ele também é discurso, um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente situados. Não basta dizer que a arte implica construção. Temos que perguntar: construção para quem? E em conjunção com quais ideologias e discursos? Dessa perspectiva, a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético, mas político, uma delegação de vozes. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 265)

Certamente, o Cinema Novo exerceu e continua a exercer uma influência significativa sobre o imaginário que compreende a ideia de "Cinema Negro", no singular. A vertente *conteudista* dos Cinemas Negros afirma que o conteúdo negro é o aspecto mais importante, independentemente da cor do cineasta e de sua posição política. Contudo, quais características deveria ter esse conteúdo? Quais ideologias norteiam esses cineastas? Argumenta-se que o cinema é uma forma de arte e, como tal, é subjetivo, tornando-se mais desafiador refutar essa perspectiva, que contém certa verdade. Essa visão cinemanovista é adotada por realizadores negros e não negros, seguidores dessa vertente, talvez seja uma das mais difíceis de ressignificar no senso-comum.

Ocorre que pela importância do Cinema Novo para a cinematografia brasileira, muitos críticos ignoram que essas práticas reiteradas nos filmes do movimento são facilmente associadas às ideologias coloniais, racistas, sexistas, etnocêntricas e a outras formas de opressão que historicamente buscaram suprimir o conhecimento e a autonomia da população negra, contribuindo significativamente ao nosso epistemicídio. Felizmente com o passar dos anos a vertente *conteudista* foi ressignificada por cineastas negros, permitindo no contemporâneo abordagens narrativas sob o viés econômico, mas que não apagam os impactos do racismo para a condição social da pessoa negra, principalmente no contexto urbano, cenário preferido para essas obras.

2.5 - Um ensaio para a representatividade nos Cinemas Negros.

O início da década de 1970 é fundamental para mais uma modificação no paradigma da representação negra no cinema brasileiro, com o lançamento do filme *Um é pouco. Dois é Bom* (1970) dirigido por Odilon Lopez, um cineasta fundamental para compreendermos a

importância de realizadores negros por detrás das câmeras, assumindo as rédeas da representação negra e enfatizando a representatividade.

Odilon Lopez (1941- 2002) era mineiro, radicado no Rio Grande do Sul, antes de assinar a direção de uma obra cinematográfica, com apenas 17 anos, iniciou seus trabalhos profissionais como assistente de câmera e cinegrafista no filme *Aguenta Rojão* (1958), dirigido por Watson Macedo. Odilon também atuou e foi assistente de câmera no filme *No mundo da Lua* (1958) dirigido por Roberto Farias. Foi fotógrafo dos filmes *O batedor de carteiras* (1958), dirigido por Aluizio T. de Carvalho e *Traficantes do Crime* (1958), de Mário Latini.

No ano de 1959 Odilon Lopez viaja ao Rio Grande do Sul para trabalhar no mercado televisivo local, em 1961 ingressou como repórter cinematográfico na TV Piratini, se tornando “um dos pioneiros no jornalismo televisivo” (CARVALHO, 2015: 113). Lopez teve papel fundamental neste segmento ao cobrir a Campanha da Legalidade no Rio Grande do Sul, quando militares tentaram impedir a posse de João Goulart. “Além de documentar os eventos principais, Lopez atuou politicamente na organização da resistência à tentativa de golpe.” (Ibid: 116). Bem como pertence ao cineasta o único e último registro do presidente deposto João Goulart, em partida para o exílio no Uruguai.

Nos anos 1960 dirigiu seu primeiro filme, o curta-metragem *Um dia de chuva* e realizou diversas reportagens e documentários para a televisão, o que confere ao cineasta o pioneirismo no gênero documental, sendo o primeiro realizador negro dedicado ao gênero, uma vez que seu antecessor, Cajado Filho, se dedicara a produzir filmes de ficção para o cinema, bem como fizera Haroldo Costa, em 1958, ao lançar o longa *Pista de Grama*.

Assim como os primeiros cineastas negros, Haroldo Costa, Zózimo Bulbul, Waldir Onofre e Antônio Pitanga, Odilon Lopez também foi ator, fazendo pequenas participações na TV Piratini e na TV Gaúcha, além das atuações para o cinema nos filmes *Coração de Luto* (Eduardo Llorente, 1967), *A palavra cão não morde* (Sergio Amon e Roberto Henkin, 1982) e *O velho do saco* (Milton do Prado e Amabile Rocha, 1999)” (Carvalho, 2015: 119). Esta coincidência do trabalho como ator mostra uma tendência da época, que talvez tenha sido o principal facilitador para que essas figuras assumissem a direção das narrativas cinematográficas.

Segundo Carvalho (2015), em 1970 Odilon Lopez fundou a produtora Super Filmes, iniciando a produção do seu único filme ficcional, o longa-metragem *Um é pouco, dois é bom*,

lançado no mesmo ano. O cineasta escreveu o argumento e contou com a colaboração de Luiz Fernando Veríssimo para elaboração dos diálogos.

O título do filme é uma referência aos dois episódios que formam o longa-metragem intitulados *Com um pouquinho de sorte* e *Vida nova por acaso*. Cada um tem duração de pouco mais de 48 minutos e juntos totalizam projeção de 97 minutos.¹⁹ A divisão em episódios não agradou ao diretor que pretendia desenvolver cada história separadamente. Anos mais tarde declarou: “Confesso que, hoje em dia, não manteria as duas histórias num mesmo filme. Daria um tratamento separado e mais profundo, mas não me envergonho da obra” (LOPEZ, 1982, p. 18 *apud* Carvalho, 2015:119).

Um é Pouco, Dois é Bom (1970) emerge como uma obra significativa no panorama cinematográfico brasileiro, particularmente pela sua abordagem pioneira do racismo estrutural sob a perspectiva de um diretor negro. Este marco histórico é ainda mais notável considerando que, até então, o tema havia sido explorado predominantemente por cineastas brancos, como os notáveis diretores do Cinema Novo: Nelson Pereira dos Santos, Linduarte Noronha e Trigueirinho Neto. O filme está dividido em dois episódios, *Com um Pouquinho de Sorte* e *Vida Nova por Acaso*, esse em especial, oferece uma visão distinta e crítica da sociedade brasileira dos anos 70, a partir das dinâmicas do relacionamento interracial.

Com um Pouquinho de Sorte

No primeiro episódio, somos introduzidos à vida de Jorge (Carlos Carvalho) e Maria (Araci Esteves), um jovem casal da classe média baixa de Porto Alegre. Jorge, motorista de ônibus, e Maria, comerciária, enfrentam dificuldades financeiras e emocionais após Jorge perder o emprego. A narrativa captura com sensibilidade o impacto da crise econômica na dinâmica familiar, especialmente com a chegada de um filho. A representação da luta diária pela sobrevivência e a pressão constante das dívidas revelam uma realidade dura e comum, mas raramente exposta com tal profundidade no cinema da época.

Vida Nova por Acaso

O segundo episódio, *Vida Nova por Acaso*, segue Crioulo (Odilon Lopez) e Magrão (Francisco Silva), dois ex-presidiários tentando, sem sucesso, reconstruir suas vidas fora da cadeia. Suas tentativas de roubar para sobreviver são frustradas pela falta de dinheiro das próprias vítimas, destacando a ironia cruel de um sistema que falha em oferecer alternativas viáveis para os marginalizados. O envolvimento de Crioulo com uma mulher rica (Ângela Grosser) adiciona uma camada de tensão social e racial, culminando em uma revelação

trágica e inevitável: o retorno ao cárcere. Este segmento do filme não apenas expõe a dura realidade dos ex-presidiários, mas também lança luz sobre a hipocrisia e a superficialidade da classe alta.

Um é Pouco, Dois é Bom é uma obra corajosa, que desafia os estereótipos tradicionais ao retratar o "Gaúcho Urbano", contrastando com a imagem bucólica frequentemente associada ao Rio Grande do Sul. O filme oferece uma visão crua e honesta dos problemas socioeconômicos e raciais que permeiam a sociedade brasileira, destacando o papel crucial do cinema como meio de reflexão e crítica social. Poderíamos, à partir da nossa teoria, dizer que este é o primeiro filme representativo da vertente *conteudista*, dirigido por um cineasta negro. Logo, é uma obra inaugural para o campo.

Embora possa ser destacado que Odilon Lopez não tenha conseguido fugir do estereótipo racial, novamente evidenciando o negro como marginal, contudo, desta vez, diferente do que ocorrera nos filmes anteriores de outros cineastas negros, ele coloca o personagem negro e o branco na mesma posição social, na condição de ex-presidiários, dividindo igualmente o protagonismo da narrativa.

Um é Pouco, Dois é Bom é um testemunho poderoso das desigualdades e injustiças enraizadas na sociedade brasileira. Ao dar voz e visibilidade a experiências até então negligenciadas no cinema, esta obra se estabelece como um ponto de referência importante na história do cinema brasileiro. É um filme que não apenas merece ser discutido e reconhecido pelo seu papel fundamental à evolução da representação negra no cinema e à análise acerca do racismo estrutural no Brasil.

Reverenciar Odilon Lopez e reconhecer seu pioneirismo é essencial para evitar o apagamento histórico de personalidades negras fundamentais para a compreensão do desenvolvimento do campo dos Cinemas Negros, sem desmerecer a contribuição dos demais cineastas precursores de outras vertentes. Odilon Lopez tem uma importância significativa nesse campo, ainda que antes dele, Cajado Filho tenha lançado *Estou Aí* em 1949 e Haroldo Costa tenha estreado *Pista de Grama* em 1958.

O caso de Haroldo Costa é um tanto curioso, visto que o ator, cineasta e reconhecido ativista negro, com passagem pelo TEN, contraditoriamente, em seu filme *Pista de Grama*, conforme destaca Carvalho (2015: 65) “não apresenta qualquer novidade quanto ao papel dos personagens negros. Ao contrário, reproduz o estereótipo mais tradicional no que se refere às mulheres negras, o da empregadinha silenciosa e (ou) alcoviteira”.

Quando indagado sobre a representação racial no filme, Haroldo respondeu: “No meu filme a questão racial aparece e aparece mal. Porque dentro da ideologia ou do formato de cinema que se fazia na época, e que era o que eu via, no meu filme a única personagem negra é a empregada. E isso é uma coisa que eu hoje abomino, quer dizer... Foi a Lea que fez a empregada. Uma empregada negra, você vê? Mas era a ideologia da época e era o que eu via na época. É por isso que hoje eu não condeno muita gente... Naquele momento era normal, todos os filmes que eu via, da Atlântida ou fora da Atlântida, a empregada era negra. Então eu botei a negra mais bonita que eu encontrei na época e que era a Léa Garcia no papel de empregada. Hoje eu me penitencio, faço minha mea culpa. Não foi legal. Eu podia ter feito de outra maneira, podia ter feito um personagem negro, sei lá...” (Carvalho, 2015, p. 66)

As justificativas como "era o padrão cinematográfico" ou "era normal na época" mostram como Haroldo Costa, assim como outros, assimilou uma experiência social em que a presença e reflexão sobre o negro eram limitadas. Dessa forma, Haroldo aceitou essa norma como algo natural, o que explica por que o tratamento dado aos personagens negros em seu filme *Pista de Grama* dificilmente poderia ser diferente. Mesmo com seu ativismo, o filme reforça estereótipos e os naturaliza sob uma ideia de universalidade, na qual as questões raciais são minimizadas em prol do mito da democracia racial e da ideia das "três raças" que compõem a sociedade brasileira, supostamente convivendo em harmonia. Essa abordagem contrasta com a proposta de Odilon Lopez.

No entanto, é crucial considerar que Cajado Filho, Haroldo Costa e Odilon Lopez atuaram em diferentes contextos históricos e políticos. Cajado lançou *Estou Aí* no final da década de 1940; Haroldo lançou *Pista de Grama* no final dos anos 1950; e Odilon, com *Um é Pouco, Dois é Bom*, estreou no início dos anos 1970, sob a influência do Cinema Novo e durante o regime militar. Isso sugere que o contexto social, político e cinematográfico da época de cada cineasta influencia diretamente em como os seus filmes se alinham a diferentes vertentes do que chamamos hoje de Cinemas Negros. Contudo, e as interações individuais, as relações afetivas, a singularidade das experiências na formação de cada cineasta não influencia?

Neste sentido é importante reconhecer que, mesmo em contextos históricos específicos, houve resistências e reivindicações por uma representação negra mais autêntica no cinema. Essas demandas se intensificaram a partir da década de 1970, quando cineastas, atores e atrizes negras começaram a exigir uma representação mais “autêntica” e uma representatividade mais significativa. No século XXI, essas reivindicações evoluíram, passando a defender uma representatividade mais comunitária, que vai além da simples representatividade individual, do status, do acúmulo de capitais na figura de um diretor negro.

A ideia de que qualquer representação seria suficiente para visibilizar a população negra e combater o racismo, dando conta das suas complexidades no contemporâneo, foi questionada, e o foco passou a ser a valorização da potência coletiva da comunidade negra, buscando uma representação que reflita suas realidades e lutas, mas também seus afetos e relações mais complexas de forma mais profunda e transformadora. Logo, o campo é movimento, se faz no social, no político, no cultural, no comunitário, mas também pelo individual, pelo afetivo, por cada pessoa. Por isso consideramos a relevância desses cineastas, independente da vertente, para o desenvolvimento do campo.

Se os filmes de Cajado Filho e Haroldo Costa se alinham a uma vertente mais *universalista*, Odilon Lopez, por sua vez, realiza uma obra inaugural à vertente *conteudista*, sendo o primeiro cineasta negro a integrá-la no campo dos Cinemas Negros. Odilon é pioneiro nessa abordagem, diferenciando-se dos cineastas do Cinema Novo ao priorizar o protagonismo negro dialogando, e não mais reduzido, com a questão racial e o viés econômico que a atravessa. Ainda que seus personagens permaneçam dentro do arquétipo da marginalidade, sua obra marca um avanço na representação racial e na representatividade negra mais voltada ao coletivo. Nesse contexto, podemos afirmar que Cajado e Haroldo são pioneiros, entre cineastas negros, da vertente *universalista*, enquanto Odilon Lopez é o pioneiro da vertente *conteudista*. Zózimo Bulbul, por sua vez, será reconhecido como o “pai” da vertente *combativista*, com o lançamento do filme *Alma no Olho* (1974), que veremos adiante.

Reiteramos que apesar de estarem mobilizados por vertentes distintas, esses cineastas negros foram fundamentais ao combate do epistemicídio negro no cinema brasileiro. O epistemicídio é uma ferramenta de poder que visa manter estruturas de dominação e controle, negando a voz, a dignidade e a existência intelectual das comunidades oprimidas. Reconhecer e combater o epistemicídio é essencial para promover a justiça social, a igualdade e o respeito pela diversidade de conhecimentos e perspectivas no mundo. Por isso, não podemos ignorar nenhuma dessas figuras e na medida do possível tentamos, ainda que resumidamente e com desvios estratégicos, apresentar um panorama histórico que demonstra claramente que os Cinemas Negros tem uma historicidade bem mais antiga do que tem apontado os estudos sobre o campo.

O fim da segunda fase histórica de formação do campo Cinemas Negros é marcado tanto pelo lançamento de *Um é pouco. Dois é Bom* de Odilon Lopez, quanto pelo surgimento

em 1969 da Embrafilme⁸⁶, a empresa que por durante toda a década de 1970 se tornou a maior “a maior companhia distribuidora do cinema brasileiro de toda a sua história. Além de ter sido financiadora de substantiva parcela da produção do período da sua relativamente longa existência (1969 -1990)” (GATTI, 2008, p. 9).

No entanto, das centenas de filmes lançados com recursos da Embrafilme, localizamos apenas uma obra realizada por um cineasta negro, que foi coproduzida pela estatal, o longa-metragem *Na boca do Mundo* (1979), primeira obra audiovisual⁸⁷ dirigida pelo ator Antônio Pitanga. Contudo, vale destacar que para receber recursos da estatal, Pitanga omitiu as informações de que suas personagens eram pessoas negras, ainda que ele estivesse no centro da narrativa. “No roteiro técnico exposto às folhas 9 a 23 do processo número 110.1.00093167, não há qualquer menção à cor da pele das personagens. Além disso, a narrativa valeu-se do melodrama para focalizar o desenlace do trio amoroso composto então por um homem e duas mulheres” (LAPERÁ, 2012: 217). Segundo Pedro Laperá, a estratégia de Antonio Pitanga teve êxito, visto que um dos pareceres que avaliaram positivamente o financiamento, destacou o seguinte:

Não posso deixar de fazer a observação de que esta é uma estória sem nenhuma vinculação ao problema racial, e no entanto, se visto por este lado, a estória cresce e é mais interessante pela agudeza de espírito, pois toca em aspectos inesperados e mesmo inusitados em nossa cinematografia⁸⁸. (VASCONCELOS, Maria Coeli de Almeida em parecer da Embrafilme *apud* LAPERÁ, 2012: 218)

Ainda que entre 1974 e 1979 tenha sido considerada a “era de ouro” da Embrafilme (Gatti, 2008), o incentivo para produção de obras de cineastas negros foi praticamente nula, mostrando que o próprio mercado cinematográfico marginaliza o cinema realizado por pessoas negras há muitos anos. Diante do número de cineastas que já citamos e dos que ainda citaremos, atuantes nos anos subsequentes de existência da Embrafilme, podemos atestar que argumentos balizados por uma “ausência de produção”, para o não financiamento de filmes realizados por negros pela estatal não se sustenta. Bem como, o parecer emitido por Maria Coeli de Almeida Vasconcelos, da Embrafilme, demonstra que a ausência de financiamento tinha um motivo bem explícito: o racismo.

⁸⁶ GATTI, André Piero. Embrafilme e o cinema brasileiro [recurso eletrônico]. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.

⁸⁷ Em 23 de setembro de 2024, poucos dias após a defesa desta tese, o cineasta e ator Antônio Pitanga lançou seu segundo longa-metragem *Malês*, no Festival Maranhão na Tela. Ver em: <https://g1.globo.com/ma/maranhao/cultura/noticia/2024/09/10/festival-maranhao-na-tela-tera-estreia-nacional-do-filme-males-dirigido-por-antonio-pitanga.ghtml>

⁸⁸ Parecer de Maria Coeli de Almeida Vasconcelos. Processo número 110.1.00093, p. 38. Arquivo EMBRAFILME (Cinamateca Brasileira). (LAPERÁ, 2012: 217)

É justamente neste contexto que uma nova vertente surgirá no campo dos Cinemas Negros, inaugurando a terceira fase da historiografia do campo. A qual tem como marco o filme *Alma no Olho* (1974) de Zózimo Bulbul, é neste contexto que cabe o pioneirismo a Bulbul, como precursor da vertente *combativista*.

A década de 1970 e 1980 também marca o crescimento da forte oposição à ideia de que pessoas brancas podem representar a comunidade negra, tendo em vista todos os dilemas que envolvem a representação negra realizada por pessoas brancas neste período, conforme já destacamos até aqui. O início da terceira fase da historiografia do campo Cinemas Negros é marcado pela ascensão de atores negros, muitos deles oriundos do Cinema Novo, como diretores das suas próprias obras. São esses cineastas que inauguram a vertente *combativista*.

Para muitos pesquisadores, esta vertente é o que é entendido como “Cinema Negro”, talvez por ter marcas mais diretas de um cinema reativo. No entanto, como vimos até aqui, os Cinemas Negros não são compostos meramente de filmes e de cineastas que atacam o racismo mais frontalmente, usando as obras como ferramentas de denúncia, pois há várias estratégias opositoras às formas de representação da branquitude e reforços remodelados dessas representações por estereótipos e tipificações.

Vale dizer que o uso de estereótipos não foi exclusivo do Cinema Novo e dos períodos anteriores. Veremos como, a partir da década de 1970, os estereótipos negativos e as tipificações anteriores se transformam em estereótipos positivos, que, embora não menos problemáticos, continuam a afetar as representações negras no cinema brasileiro. É importante analisar esses fenômenos dentro do contexto social e político da época. Surge, então, a figura do "negro ideal", mais distante da realidade cotidiana das pessoas negras — talvez como um ensaio para o amadurecimento dos cineastas e uma busca inicial por uma representatividade negra mais alinhada a princípios africanos, influenciada pelos Movimentos pelos Direitos Civis nos Estados Unidos, que impactaram a militância negra brasileira nas décadas de 1970 e 1980.

CAPÍTULO 3

O CINEMA DE AUTORIA NEGRA: A TERCEIRA FASE DOS NEGROS NO CINEMA BRASILEIRO. (1970 - 2000)

3.1 – As bases para a vertente combativista e o início da representatividade negra.

A terceira fase da historiografia do campo, que antecede o enfoque da nossa pesquisa, é marcada por uma forte oposição às representações por estereótipos e às tipificações reducionistas, realizadas por cineastas brancos sobre as pessoas negras, que foram recorrentes na cinematografia e nas artes brasileiras. Para João Carlos Rodrigues⁸⁹, em seu livro *O negro brasileiro e o cinema* (2011), historicamente o cinema brasileiro se valeu de treze arquétipos recorrentes para retratar pessoas negras. O que veremos nesta nova era, que demarcamos de 1970 até 2000, é uma tentativa de ativistas, intelectuais e cineastas negros em mudar este panorama, a fim de uma representação mais justa à população negra.

As tipificações derivam tanto de elementos religiosos, nos quais a influência africana é mais evidente, quanto do imaginário da escravidão (Rodrigues, 2011). Em síntese apresentamos cada um desses arquétipos:

1. **Pretos Velhos:** Na ficção, são mostrados como conformistas, contrastando com o ativismo negro.
2. **Mãe Preta:** Arquétipo da escravidão, retratada como figura resignada, próxima dos Pretos Velhos. Simboliza a renúncia ao passado para aceitação na sociedade dominante.
3. **Mártir:** Reflete os horrores da escravidão na ficção, mitificados em figuras como o Negrinho do Pastoreio e Escrava Anastácia, inspirando narrativas e cultos religiosos.
4. **Negro de Alma Branca:** Indivíduo negro integrado à sociedade dominante, enfrentando rejeição do ativismo negro e da sociedade branca, com potencial dramático pouco explorado na ficção brasileira.

⁸⁹ RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

5. **Nobre Selvagem:** Inspirado na lenda dos Reis Magos, este arquétipo é representado em filmes brasileiros refletindo qualidades de dignidade e respeito, porém é frequentemente politicamente manipulado.
6. **Negro Revoltado:** Baseado em figuras históricas como Zumbi dos Palmares, este arquétipo reflete a resistência à opressão. Apesar de representar a luta por liberdade, muitas narrativas preveem seu fracasso.
7. **Negão:** Este arquétipo, que representa sensualidade e violência, reflete os tabus raciais e sexuais. É retratado como uma figura sexualizada e muitas vezes vingativa.
8. **Malandro:** Uma figura emblemática do cinema brasileiro, muitas vezes representado como mulato, é um arquétipo profundamente explorado ao longo das décadas. Ao longo do tempo, sua representação evoluiu, passando de uma idealização romântica para uma visão mais próxima da marginalidade.
9. **Mulata Boazuda:** Presente desde o século 18, a Mulata Boazuda é uma figura feminina que simboliza beleza, vaidade, sensualidade, altivez, impetuosidade, ciúmes e promiscuidade. Popularizada no teatro de revista, sua representação no cinema frequentemente reforça estereótipos e preconceitos, objetificando-a sexualmente.
10. **Favelado:** A figura do Favelado, muitas vezes confundida com a do Malandro, também é um tema recorrente no cinema brasileiro. Essa figura é retratada de maneira idealizada e paternalista.
11. **Crioulo Doido:** Originário da Commedia dell'Arte e presente na cultura brasileira, é retratado como um personagem endiabrado, protagonizando trapalhadas e confusões. Destacando-se por suas características infantis e inofensivas.
12. **Musa:** Representada desde o século XIX como um símbolo de pudor e respeitabilidade, distanciando-se do erotismo vulgar. Rara nos meios afro-brasileiros, desafia estereótipos e preconceitos, refletindo uma representação mais equilibrada e valorizada da mulher negra na sociedade.

13. **Neo Africano:** Surgindo como um tipo recente, o Neo Africano é um cidadão brasileiro de pele negra que busca ressaltar suas raízes culturais africanas. Presente na música popular e no cinema, esse arquétipo questiona e subverte noções preconcebidas de identidade e pertencimento, sugerindo uma nova forma de expressão e representação na cultura brasileira.

Observamos que tais tipos foram recorrentes ao longo da cinematografia brasileira, exceto a Musa e o Neo Africano que veremos bem mais recentemente em filmes realizados por cineastas negros contemporâneos. No entanto, é importante destacar que essas tipificações apontadas por Rodrigues permaneceram mesmo após o surgimento de cineastas como Odilon Lopez e Zózimo Bulbul e foram justamente contra esses tipos e os estereótipos advindos deles que surge o cinema de autoria negra.

Neste contexto, atores como Antônio Pitanga e Zózimo Bulbul, que antes estavam à frente das câmeras, além de Orlando Senna, Waldir Onofre, Quim Negro e outros, assumem as rédeas das representações como realizadores e autores de suas obras, dando protagonismo para pessoas negras e realizando uma representatividade mais coletiva do que seus antecessores. Durante este período, testemunhamos a gestação do que é entendido pelo senso comum como "Cinema Negro" brasileiro, no entanto como afirmamos nesta tese não se trata do nascimento do campo, uma vez que este é anterior ao surgimento desses cineastas, mas de uma das vertentes do campo Cinemas Negros, a qual chamamos de *vertente combativista*.

Este período é caracterizado pela rejeição do conteúdo negro representado por cineastas brancos, pela oposição entre representações negras e brancas da comunidade negra, por uma postura combativa ao racismo cinematográfico e à democracia racial. aliada a uma afirmação da identidade negra como ferramenta política, através do cinema e do audiovisual.

Na década de 60 os principais intelectuais e ativistas do movimento negro construíram a agenda política centrada em dois eixos de ação: 1) a crítica à noção de democracia racial, que passou a ser entendida como forma de ocultar a realidade do racismo e da discriminação; 2) e a afirmação política da identidade negra. A mudança foi radical se comparada ao período anterior (década de 50), em que se celebravam a democracia racial e a integração na comunidade nacional. No decorrer dos anos 70 e 80 essa agenda cristalizar-se-ia no interior da militância, acrescida de formulações de inspiração marxista. (CARVALHO, 2006:126)

Tal contexto ensejou o surgimento do primeiro cineasta negro a colocar como temática as questões raciais de forma direta nas suas obras, o que trará uma mudança significativa nas representações da comunidade negra na cinematografia nacional. No campo social e político,

nos anos finais da década de 1960 e na década de 1970, ocorreram diversos congressos e debates nos quais foram reavaliadas as condições sociais do negro, quase um século após a inconclusa abolição da escravatura. Vale lembrar que é neste período que ocorre o golpe militar em 1964 e o endurecimento da repressão política ao longo da ditadura, como os atos institucionais, sendo o Ato Institucional nº 5⁹⁰, decretado em 1968, o mais violento da história política nacional.

Carvalho (2005) destaca a mesa-redonda promovida pela revista *Cadernos Brasileiros* em 4 de março de 1968, que contou com a presença de diversos ativistas negros, como Edison Carneiro, Abdias do Nascimento, José Correia Leite, Oscar de Paula Assis, Raimundo Souza Dantas e Sebastião Rodrigues Alves (Carvalho, 2006: 127). Esse debate evidenciou dois pontos de vista aparentemente antagônicos:

1. **Integracionistas:** Defendidos por Edison Carneiro e Raimundo Souza Dantas, este grupo acreditava que as pessoas negras eram parte inerente da comunidade nacional, e suas reivindicações deveriam passar pelo crivo da nacionalidade. Eles argumentavam que a inclusão e a igualdade deveriam ser buscadas dentro do contexto mais amplo da nação brasileira, com foco na unidade nacional. Esta visão corrobora com as perspectivas das vertentes *universalista* e *conteudista* dos Cinemas Negros.
2. **Autonomistas:** Composto por Abdias do Nascimento, José Correia Leite e Sebastião Rodrigues Alves, este grupo não descartava a importância do contexto nacional, mas enfatizava a autonomia das reivindicações do negro. Eles defendiam avanços políticos específicos para a comunidade negra e a reivindicação simbólica de uma cultura negra distinta. Este ponto de vista valorizava a necessidade de um reconhecimento explícito e separado das contribuições e das questões enfrentadas pela comunidade negra. Esta perspectiva estava alinhada com as vertentes *kilombista* e *combativista* dos Cinemas Negros.

⁹⁰ O Ato Institucional nº 5 (AI-5), emitido em 13 de dezembro de 1968 durante a ditadura militar no Brasil, marcou um período de extrema repressão e autoritarismo. Este decreto conferiu poderes extraordinários ao presidente, incluindo o fechamento do Congresso Nacional, a suspensão de direitos políticos de cidadãos, a censura à imprensa, e a intervenção em estados e municípios. O AI-5 endureceu o regime militar e institucionalizou práticas de tortura e perseguição a opositores, caracterizando-se como um dos momentos mais duros e repressivos da história política brasileira.

A polarização desses pontos de vista reflete a complexidade das lutas e estratégias adotadas pelo movimento negro no Brasil. Por um lado, havia uma preocupação com a inclusão dentro da identidade nacional, enquanto, por outro, existia uma ênfase na necessidade de reconhecimento e valorização das identidades e das cultura negras, de maneira singular, em relação ao projeto de identidade nacional. Esses debates foram fundamentais para a formação das estratégias políticas e culturais do movimento negro nas décadas seguintes. Bem como, expressam no campo político as mobilizações ideológicas que marcam as vertentes dos Cinemas Negros que temos demonstrado historicamente.

Além disso, esses debates acerca da condição social da comunidade negra influenciaram diretamente a produção cinematográfica que pela primeira vez trazia para tela as reivindicações do movimento negro, com base no que pregavam os autonomistas. A ascensão de cineastas negros na década de 1970, representa a materialização dessas discussões no campo do audiovisual. Os Cinemas Negros brasileiro emergiu não apenas como uma resposta às representações estereotipadas feitas por cineastas brancos, mas também como um espaço de afirmação cultural e de resistência política, daí a nossa afirmação de que Cinemas Negros é um campo do cinema brasileiro, que não é um gênero cinematográfico, tampouco um movimento de cineastas organizados.

Na década de 1970 e 1980, aliado aos objetivos de um audiovisual realizado por cineastas negros, também foi terreno fértil às críticas à democracia racial no espaço acadêmico “a partir dos estudos de Carlos Hasenbalg, Nelson do Valle e de uma nova geração de intelectuais negros como Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Muniz Sodré e Joel Rufino dos Santos, entre outros” (Carvalho, 2006: 130). As divergências em relação às teses integracionistas-autonomistas ganharam ainda mais força, uma vez que a mudança social para população negra estaria diretamente relacionada a uma tomada de consciência acerca da identidade negro-africana, “uma vez que o negro é explorado não somente pela sua classe, mas também pela cor.” (ibid: 131). Logo, a oposição ao ideário do Cinema Novo, de que o problema do negro é econômico e não racial, começava a ser combatido com maior rigor.

Nas décadas de 70 e 80, a concepção da cultura negra como uma espécie de “pedagogia étnica” (Cunha, 2000: 334) capaz de mobilizar e conscientizar politicamente a população negra dos seus valores e da sua situação de dominada, será recorrente nas práticas culturais e políticas dos vários grupos que compunham o movimento negro. (Carvalho, 2006:132)

Esse movimento foi caracterizado pela criação de narrativas que abordam questões sociais, políticas e culturais sob uma ótica negra, valorizando a identidade, a resistência e a

resiliência da comunidade negra. Em meio ao contexto exposto e ao repressivo regime da ditadura militar, surgiu a quarta vertente do campo Cinemas Negros, e justamente pelo contexto político em que ela se origina é que a denominamos como vertente *combativista*.

A vertente *combativista* tem como principais características uma produção cinematográfica que não só reage às representações racistas anteriores, mas também propõe novas narrativas que desafiam e subvertem as estruturas opressivas da sociedade. Apesar de algumas semelhanças com a vertente *kilombista*, tendo como base o reforço às ideologias da negritude, os filmes *combativistas* apresentam como característica mais marcante o confronto direto contra a branquitude, reivindicando um espaço de expressão exclusivamente negro. Enquanto os *kilombistas* pregam a educação e uma pedagogia antirracista que pode ser ensinada aos brancos, a vertente *combativista* desconsidera totalmente a contribuição das pessoas brancas na luta pela representatividade e a voz branca como representação autêntica da população negra.

Essa perspectiva pode ser vista nos discursos de cineastas contemporâneos, como fica nítido na entrevista de Camila de Moraes, que ao ser questionada sobre “o que você pensa de cinema negro? (...) quando fala “cinema negro”, o que que mobiliza vocês a dizer?”

Primeiro, eu acredito que tem que ser realizado por pessoas negras. Ali estão realizando esse filme, essas produções, e que possam falar de diversas temáticas (...) E que, por serem pessoas negras, elas já vão estar trazendo um outro olhar, uma outra vivência, a nossa vivência para essa película, que vai ser totalmente diferente, que faz a diferença quando a gente fala que a gente precisa botar outras narrativas dentro do audiovisual. E aí, só a minha bagagem de mulher negra gaúcha, preta de raça, que vai ser totalmente diferente de outra pessoa produzindo o mesmo tema. Então, eu acho que o cinema negro é feito por esses realizadores negros que podem falar o que quiserem, o que tiverem vontade de estar ali se expressando dentro desse audiovisual. [grifo nosso] (Camila de Moraes - entrevista realizada em 20 de setembro de 2022)

Camila de Moraes sublinha que, ao serem realizadas por cineastas negros, as produções cinematográficas inevitavelmente carregam a bagagem cultural e as experiências desses realizadores, resultando em narrativas que refletem suas perspectivas e vivências específicas. Este pensamento é comum em cineastas que refletem o cinema a partir dos princípios da vertente *combativista*.

No entanto, é importante considerar que a simples identidade racial do cineasta não garante, por si só, uma ruptura com estereótipos raciais ou a promoção de uma narrativa antirracista, conforme reiteramos algumas vezes com exemplos históricos. A consciência social e a perspectiva crítica do cineasta sobre sua posição enquanto pessoa negra são cruciais na construção de obras que desafiam as representações opressivas, entretanto não é nenhuma

garantia de êxito. O fato de ser um cineasta negro não implica automaticamente que sua abordagem beneficiará a comunidade negra ou contribuirá para a quebra de estereótipos. Da mesma forma, cineastas brancos, dependendo de seu contexto social e desenvolvimento crítico, também podem criar obras que favoreçam a comunidade negra e minimizem o uso de estereótipos raciais, destacamos ao longo desta primeira parte diversos exemplos.

Portanto, as vertentes não devem ser vistas como unidades de pensamento coesas e imutáveis, mas como conjuntos dinâmicos de ideias e princípios que podem ser adotados de maneira variada por diferentes cineastas. Um cineasta pode, em diferentes momentos, alinhar-se com mais de uma vertente, dependendo do contexto de suas obras e das mensagens que deseja transmitir. O que define uma vertente é o conjunto de pensamentos predominantes em determinada produção cinematográfica, não necessariamente as convicções totais do cineasta.

Os filmes são os elementos determinantes que refletem os princípios estéticos e narrativos das vertentes, enquanto os discursos são mobilizados por princípios éticos e filosóficos que delineiam as fronteiras entre uma vertente e outra. As vertentes transcendem a figura individual dos cineastas, existindo antes deles e continuando a existir independentemente das criações individuais. Elas são fruto de um contexto social brasileiro, onde as complexas definições raciais, a historicidade do campo e as mobilizações filosóficas e afetivas advindas do combate ao racismo ou à minimização de seus efeitos constituem suas bases determinantes.

Em suma, não cabe à figura individual do cineasta definir o campo dos Cinemas Negros, visto que ele já possui definições próprias que escapam a uma delimitação única. As vertentes são, antes de tudo, reflexos de um contexto social e histórico mais amplo, que molda e é moldado pelas produções cinematográficas que nele emergem.

O que podemos destacar é que a vertente *combativista* busca conscientizar sobre as opressões raciais e empoderar a população negra, para utilizar a arte e os meios de expressão como ferramentas de resistência e de embate social. Os filmes dessa *vertente* frequentemente abordam temas como a violência física e simbólica, as repressões policiais, a marginalização da população negra, o confronto direto contra as heranças da escravização e a solidariedade comunitária encerrada entre sujeitos negros, refletindo as complexidades e as lutas da vida cotidiana da população negra no Brasil. A *vertente combativista* valoriza as ações políticas e a condição social dos sujeitos negros.

Destacamos que alguns princípios apontados pelo Cientista Social Luiz Bresser Pereira, citado por Noel Carvalho, vão ao encontro das características desta vertente.

1) marcar a singularidade do grupo negro; 2) fornecer elementos (códigos, valores, mitos, símbolos) para a sua distinção; 3) dar legitimidade para as lutas em seu nome; 4) proporcionar uma auto-imagem positiva do grupo étnico; 5) fornecer valores morais, éticos para manter a solidariedade do grupo (Pereira, 1984: 182-3 apud Carvalho, 2005:135).

No entanto, a maneira como esses valores são representados por alguns cineastas desta vertente será questionada nesta tese. Para atingir seus objetivos, diversos realizadores recorreram a estereótipos positivos, promovendo uma espécie de ultravalorização da identidade negra. Isso transformou o negro real em uma espécie de "negro ideal", ocultando as complexidades de uma identidade diaspórica que, embora carregue heranças africanas, está inserida no contexto de um país colonizado. Assim como, é a vertente *combativista* que vai fomentar uma clara divisão entre sujeitos negros e brancos, incentivando a construção de equipes, na produção audiovisual, exclusivamente formada por pessoas negras. O que no contexto cinematográfico brasileiro é muito mais utópico, do que efetivo do ponto de vista da linguagem, da estética, da narrativa e da produção.

As contradições e subjetividades da pessoa negra, assim como o movimento inerente do corpo, que não é estático, muitas vezes foram suplantadas em favor de um ideário que via a África como uma terra mítica, em vez de uma fonte de saberes para a luta negra. Essa idealização simplificou a rica diversidade e a dinâmica da identidade negra, desconsiderando as realidades complexas e multifacetadas enfrentadas pela comunidade negra.

Neste trabalho, vamos primeiramente contextualizar o surgimento do cinema de autoria negra na década de 1970, explorando seu desenvolvimento até o ano de 1999. A partir daí, analisaremos como as representações e narrativas construídas pelos cineastas negros evoluíram e quais foram as implicações dessas escolhas estéticas e ideológicas para a percepção e valorização da identidade negra no Brasil.

A década de 1970 foi marcada pela grande influência no Brasil dos movimentos pelos direitos civis de negros e negras dos Estados Unidos. Embora a questão racial no Brasil fosse distinta daquela nos Estados Unidos, a influência dos Panteras Negras e do movimento Black Power foi significativa em manifestações culturais entre jovens negros brasileiros.

No Rio de Janeiro, por exemplo, o movimento Black Rio e a influência da Soul Music foram fenômenos marcantes. A juventude negra começou a adotar elementos da cultura afro-americana, distanciando-se, em certa medida, das heranças tradicionais do samba. O

orgulho da negritude brasileira passou a ser influenciado por símbolos e ícones internacionais, relegando muitos dos grandes nomes negros do país a um segundo plano.

Contudo, no cinema realizado por cineastas brancos, toda essa efervescência cultural não orientou os cineastas a realizarem suas obras, como aponta Noel Carvalho:

O cinema brasileiro não refletiu sobre essa transformação. Muitos dos filmes que trataram do negro ou da questão racial a partir da década de 70 ficaram restritos a uma abordagem afro-religiosa ou histórica. Os veteranos cineastas do Cinema Novo, retomavam o nacional no cinema tentando um mergulho na cultura popular: a festa e a alegoria são recorrentes nesses filmes. É o caso de *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976), *Tenda dos milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977), *Quilombo* (Carlos Diegues, 1984), *Chico Rei* (Walter Lima Jr., 1985). A representação da classe média negra habitante dos grandes centros urbanos ficou relegada durante toda a década de 70. Exceção seja feita à novela *Vidas em conflito* (1969) e ao filme de Antunes Filho, *Compasso de espera* (1970). (Carvalho, 2005: 146).

Ainda na seara da representação negra, devemos dar enfoque ao filme *Compasso de Espera* (1975), dirigido por Antunes Filho, o qual enfrentou uma jornada marcada por desafios e obstáculos, mas corrobora com nossa hipótese de que é possível dentro da cinematografia do campo Cinemas Negros indicarmos obras realizadas por brancos que contribuíram para representatividade negra nas tela dos cinema. Iniciado em 1970, o filme foi concluído em 1973, porém enfrentou dois anos de censura antes de poder ser exibido. Somente em 1975, após um pedido feito por Zózimo Bulbul, protagonista da obra, ao senador Afonso Arinos, é que o filme foi liberado para exibição, após intervenção junto ao Ministério da Justiça.

Essa batalha contra a censura destaca a importância e a controvérsia que o filme gerou, evidenciando sua relevância no cenário cultural brasileiro da época. Sobretudo, o filme se destaca por sua oposição ao uso de estereótipos raciais pelo cinema brasileiro, uma prática recorrente até então.

O filme de Antunes Filho teve um impacto significativo no cenário cinematográfico da época, destacando-se por sua abordagem inovadora na representação de personagens negros. Ao contrário das convenções da época, a obra não recorre a estereótipos, optando por privilegiar a representatividade negra por meio do talento do ator Zózimo Bulbul. Embora o diretor seja branco, é importante ressaltar que o roteiro recebeu uma significativa contribuição do protagonista, que trouxe sua perspectiva e experiência para enriquecer a narrativa. Essa colaboração entre direção e atuação resultou em uma representação mais autêntica e respeitosa da comunidade negra na tela.

O diretor afirmou que o filme foi o único no cenário brasileiro que tentou abordar a questão racial de forma genuína, sem recorrer ao folclore (Carvalho, 2005), embora essa afirmação possa parecer pretensiosa, uma vez que devemos reconhecer que obras anteriores, realizadas por brancos, como já citamos na tese, já haviam explorado essa perspectiva. Contudo, *Compasso de Espera* se destacou na década de 1970 por abordar um tema ainda tabu na época: as relações inter-raciais. Vale lembrar que Odilon Lopez em *Um é pouco. Dois é bom*, lançado em 1970, já tinha abordado este tema, ainda que de maneira superficial e incipiente, antes do lançamento do filme de Antunes Filho.

A influência direta do ator protagonista, Zózimo Bulbul, pode ter sido fundamental para a abordagem mais autêntica das questões raciais no filme de Antunes Filho. A profundidade da personagem de Jorge, interpretada por Bulbul, representa uma ruptura com os estereótipos comuns do período, pois ele é retratado como um poeta negro de classe média, o que difere este filme dos demais já citados neste trabalho. Jorge é uma personagem distante das representações estereotipadas de pobreza e marginalidade frequentemente associadas à população negra pelo Cinema Novo e que Odilon Lopez repetiu no seu longa-metragem.

Embora não tenha sido o filme pioneiro nesta abordagem, *Compasso de Espera* traz à tona questões como as relações inter-raciais e as fronteiras que surgem dessas interações de uma maneira mais ampla do que obras anteriores. O roteiro do filme reflete, em parte, a própria experiência pessoal do protagonista, Zózimo Bulbul, que foi casado com uma mulher branca, a figurinista Biza Viana.

A análise de Noel Carvalho (2006) sobre a complexidade psicológica do personagem Jorge revela um retrato fiel dos sentimentos contraditórios e da vulnerabilidade que ele enfrenta em relação ao mundo branco ao seu redor. É importante notar que Zózimo Bulbul, o intérprete de Jorge, era um dos atores negros mais proeminentes da época, sendo inclusive o primeiro a protagonizar uma telenovela, *Vidas em Conflito*, na TV Excelsior, em um contexto predominantemente branco. Dessa forma, a experiência pessoal de Zózimo não estava distante da realidade de seu personagem.

O diretor Antunes Filho, ao rejeitar os estereótipos raciais comuns no cinema brasileiro, optou por uma abordagem autêntica e humanizada dos personagens negros, e grande parte desse mérito pode ser atribuído ao próprio ator. A colaboração entre direção e atuação resultou em uma representação mais genuína e respeitosa da comunidade negra na

tela. Isso fica ainda mais evidente na entrevista dada por Antunes Filho a Noel Carvalho no ano de 2002.

Eu não deixo o negro ser folclórico, não deixo o negro ficar dançando, o negro índio. Compreende? Eu faço o negro com os seus problemas. Eu enfrentei essa questão que é violenta. Entrei num vespeiro de contradições. Entendeu? E arrisquei. Mas eu tinha alguma identidade com o negro, como artista, e apostei nisso. E nisso o Zózimo foi um grande apoio, no sentido de eu me sentir escorado, de ir em frente com o propósito de fazer o filme. É realmente perigoso. (...) Eu sou branco, vou fazer um filme de negro. Quem é você, ô cara?, Quem é você, ô branco? Tá entendendo? Quem é você? Entende?" (Carvalho, 2005: 149)

Ao contrário da abordagem de Glauber Rocha, que se via como o intelectual capaz de desmitificar o misticismo alienante associado ao negro, Antunes Filho adotou uma postura respeitosa e consciente de sua posição como homem branco dirigindo uma obra que abordava o dilema de um homem negro. Essa abordagem contrasta totalmente com os estereótipos frequentemente utilizados pelos cineastas do Cinema Novo.

No filme *Compasso de Espera*, Jorge (interpretado por Zózimo Bulbul), um jovem poeta negro, se envolve romanticamente com Ema (Elida Palmer), uma mulher branca e mais velha, que ocupa o cargo de diretora em uma agência de publicidade em São Paulo. Este relacionamento levanta questões sobre a dinâmica de poder e sexualização do homem negro por uma mulher de outra raça e classe social. Apesar de Ema não se opor ao relacionamento, ela demonstra pouca empatia em relação às vulnerabilidades de Jorge, que é mais jovem e de origem social menos privilegiada.

Durante uma reunião literária, Jorge conhece Cristina (Renée de Vielmond), uma mulher branca de família aristocrática, e surge uma conexão instantânea entre eles. No entanto, a presença inesperada de Ema causa uma discussão que os afasta, evidenciando os conflitos gerados por questões raciais e de classe na trama.

Angustiado, Jorge retorna à sua família após meses de ausência e é repreendido por sua irmã Zefa (Léa Garcia) por parecer ter abandonado suas origens humildes. Apesar das adversidades, Jorge e Cristina buscam refúgio para seu amor em uma praia remota. Contudo, são confrontados pela desaprovação dos pescadores locais em relação ao relacionamento interracial. A pressão exercida pela família de Cristina a leva a decidir partir para a Europa.

Desamparado após o afastamento de Cristina e enfrentando críticas dos amigos negros, Jorge se sente alienado em uma sociedade que não o aceita plenamente, nem os brancos, tampouco os negros, dado a sua posição socioeconômica. Enquanto isso, Ema persiste em sua busca por ele, intensificando sua sensação de isolamento e desconexão.

Jorge, para Noel Carvalho, “tem uma estrutura psicológica complexa, ambígua, cujas ações oscilam por sentimentos confusos e contraditórios em relação ao mundo branco que o circunda e no qual ocupa uma posição extremamente vulnerável.” (Carvalho, 2006: 149). Também concordamos com esta análise, bem como evidenciamos que notadamente o uso dos estereótipos raciais, até então uma pedra no sapato do cinema brasileiro, são rechaçados pelo diretor. Pela primeira vez um cineasta branco consegue construir uma narrativa com representatividade étnica de fato, com personagens complexas e com dilemas profundos.

Compasso de espera penetra sem rodeios na questão das identidades étnicas e sexuais que emergem na década de 60. Ao abordar a condição do negro e sua integração na sociedade paulistana da virada da década, o filme toca na situação do homossexual, através do personagem Radar (Stênio Garcia), e na da mulher. Em um dos encontros dos ativistas negros em um bar, Radar comenta sobre a condição homossexual, segundo ele muito pior que a dos negros. Ao mesmo tempo, o filme faz uma pequena radiografia das discussões e posições que animavam a militância e os intelectuais negros no final da década de 60. Nos diálogos entre os personagens negros desfilam nomes como Martin Luther King, Malcom X, Stokely Carmichael. (CARVALHO, 2005: 150)

Noel Carvalho destaca uma distinção fundamental entre *Compasso de Espera* e o Cinema Novo: o filme de Antunes Filho não se concentra no fracasso do populismo nem na trajetória das esquerdas. Para nós, este é mais um dos acertos dessa obra. Antunes Filho inaugura uma abordagem diferente sobre a representação negra no cinema brasileiro, afastando-se da militância política de esquerda e desafiando os estereótipos comuns da época.

Curiosamente, *Compasso de Espera* desempenhou um papel crucial no surgimento do primeiro filme realizado por um cineasta negro, que aborda abertamente questões raciais. Os resquícios da película dessa obra foram utilizados por Zózimo Bulbul para criar seu curta experimental *Alma no Olho* (1973), reconhecido por alguns pesquisadores e cineastas como um marco no campo. Embora outros filmes anteriores possam ter apresentado um olhar negro sobre a sociedade, *Alma no Olho* é reconhecido como um importante precursor da *vertente combativista*, devido à sua abordagem mais direta e combativa em relação ao racismo.

3.2 - A representatividade e o cinema de autoria negra com protagonistas negros.

Embora a tese trate os sujeitos como agentes de um campo e a autoria como uma categoria conceitual, faço neste momento um à parte, ainda que pareça contraditório, frente ao que nos propusemos neste trabalho de pensar a coletividade e não a individualidade dos agentes como autores. Essa estratégia vai no sentido de enfatizar que, embora pareça ausente

a presença negra no audiovisual brasileiro anterior aos anos 2000, alguns cineastas se destacaram no campo, apenas por isso, e muito pontualmente, apresento alguns desses nomes.

Dentre esses, reverencio Zózimo Bulbul, que emerge como um pioneiro do Cinema de autoria negra no Brasil. Embora a questão da autoria seja complexa e outros diretores negros tenham contribuído com narrativas cinematográficas, é inegável o impacto de Bulbul como precursor da vertente *combativista* dos Cinemas Negros. Sua obra se destaca pelo enfrentamento direto e incisivo ao racismo, tornando-o uma figura central na denúncia e no combate às injustiças raciais no cinema brasileiro.

O curta-metragem de 12 minutos, pode ser considerado uma obra pioneira na cinematografia brasileira, pois tanto o cineasta quanto o protagonista, vivido pelo próprio Bulbul, são pessoas negras. Neste sentido, Zózimo apresenta como propósito do seu discurso: evidenciar as realidades de uma população apartada socialmente e sub-representada, tanto nas telas, quanto por detrás dela. Não por acaso Bulbul assina as funções de roteiro, direção, produção e atuação no seu primeiro filme como realizador, sendo considerado figura relevante do cinema sobre e para negros no Brasil.

A obra foi realizada com recursos próprios de Bulbul, a câmera utilizada fora emprestada por um amigo e em um estúdio de fundo branco, em apenas um dia, nasceu esta importante obra audiovisual, que para alguns também marca o início do experimentalismo no cinema brasileiro. O que se vê na tela é um filme inspirado na biografia Soul Ice, de Eldridge Cleaver, líder dos Panteras Negras. Isto talvez demarque a força narrativa e estética, sob o enunciado “negritude” que nos apresenta o filme de Bulbul.

Esta obra experimental nos captura pela sua força metafórica, em que o corpo negro do protagonista performa, sem dizer uma palavra, a trajetória de negros e negras arrancados da África, explorados, assassinados, escravizados, subalternizados e desumanizados. Trazidos ao Brasil, último país do mundo a abolir o tráfico e escravização de africanos. Os reflexos sociais da diáspora e da escravização são expostos por Zózimo, que em princípio mostra, através do figurino, uma África poderosa, pautada nos reinados e na nobreza, contrariando o pensamento hegemônico ocidental e eurocêntrico, que inferioriza o continente africano e sua população.

Ao som de Kulu Sé Mama, executada pelo compositor estadunidense John Coltrane — a quem Zózimo dedica o filme — a personagem de Bulbul, antes ativa, dá lugar a outras figuras que de geração em geração apresentam as marcas do passado escravagista, que reverbera no humano da década de 1970, mas que se perpetua até os dias atuais.

Alma no olho provocou a ditadura militar brasileira devido à sua visceralidade política, expondo a realidade de negros e negras oprimidos pelo Estado brasileiro. Essa ousadia obrigou o próprio Bulbul a receber censores em sua residência. Felizmente, hoje temos acesso a um dos filmes mais significativos da cinematografia brasileira, especialmente no contexto dos Cinemas Negros⁹¹.

Conforme observado por Noel Carvalho (2012:13), a combinação de elementos do jazz e da música africana na composição experimental de Coltrane, a montagem fragmentada com grandes elipses temporais, e a atuação performática e antinaturalista destacam "Alma no olho" como uma obra singular. Diferente das representações tradicionais dos negros até então, o filme utiliza essas técnicas para criar uma narrativa que evidencia as marcas do racismo e da opressão. No entanto, a obra não explora a potência cultural negra como contraponto ao passado escravista.

Uma característica central da vertente *combativista*, que este filme inaugura, é a reação à opressão racial. O negro nestas narrativas é mostrado reivindicando os seus direitos, usurpados pelo passado de escravização. A África é retratada como uma terra mítica, em um imaginário sustentado como um ambiente rural, místico e "preservado", sem uma crítica profunda sobre seus aspectos modernos, ignorando que também precisou se adaptar e se reconstruir após longos períodos de colonização. O romantismo em relação a uma África mítica e a representação do negro como ex-escravizado, desprovido dos seus direitos são tendências frequentes nas obras dessa vertente, o que faz com que algumas obras recorram com certa frequência a estereótipos positivos sobre África e pessoas negras.

Embora seja necessário relembrar os horrores da escravização e suas consequências, a realidade das experiências negras vai muito além de apenas focar neste recorte. É saudável para uma discussão profunda sobre o campo criticar algumas abordagens dessa vertente, que usam a obra de Zózimo Bulbul como referência, mas sem considerar o contexto histórico em que *Alma no Olho* estava inserido e que naquela época o reforço por direitos civis e a estruturação da narrativa, mobilizada pelas heranças da escravização, fazia mais sentido do que nos dias atuais. É importante que as representações negras contemporâneas proponham uma maior diversidade narrativa e de representações, que deem a ver a potência do cospo negro em movimento e a riqueza das culturas negras, que superam as narrativas limitantes e

⁹¹ Parte desta análise sobre o filme *Alma no Olho* foi publicada originalmente em 2023 no livro *Filmografias comentadas em América Latina - Tomo II*, publicada pelo Editorial de La Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires, organizado por Javier Cossalter. Pp 47-49.

superficiais sobre as experiências negras pautadas exclusivamente pelo dilema racial e pelo passado escravista.

Contudo, diante das recorrentes tentativas em estabelecer “cânones” para o cinema realizado por pessoas negras, uma autocrítica mais contundente, em geral, é evitada tanto pelos pesquisadores, quanto pelos cineastas negros. O que percebemos é que todas as vertentes do campo são passíveis de críticas e de proposições que as inclinam a evoluções históricas. É importante criar espaço para obras que retratem a potência, a resiliência e a contribuição cultural dos negros de maneira ampla e complexa, honrando tanto o passado quanto o presente, seja educando, denunciando ou simplesmente falando de temas que não se relacionam diretamente com as questões de raça, cor e etnicidade.

Segundo Orlando Senna⁹² (1979) a abordagem reducionista das representações negras no cinema brasileiro somente seria alterada a partir do surgimento de realizadores negros

A modificação deste panorama nos últimos três anos é sutil, se levarmos em conta a gigantesca produção de filmes no Brasil (cerca de 100 longas e 200 curtas-metragens por ano) e a discriminação racial disseminada, em estado crônico, nas elites intelectuais. Um dos pontos que pode tornar menos sutil esta modificação é o surgimento de diretores negros - que nunca ocorrera antes. (SENNA, 1979, p. 225)

Zózimo Bulbul abriu um caminho sem volta para a representatividade negra através do cinema, que servirá de inspiração para os cineastas contemporâneos que analisaremos nesta tese. As características da vertente *combativista* que apresentamos resumidamente acima, podem ser verificadas em algumas outras obras realizadas pelo cineasta e por outros realizadores negros influenciados por ele. Nos anos seguintes Bulbul dirigiu *Aniceto Dia De Alforria* (1981), *Abolição* (1988), *Samba no trem* (2001), *Pequena África* (2002), *República Tiradentes* (2005), *Zona Carioca do Porto* (2006), *Referências* (2006) e seu último filme *Renascimento Africano* foi lançado em 2010.

Infelizmente, apesar de Zózimo Bulbul abrir caminho para uma nova abordagem na representação de pessoas negras no cinema, ao longo da década de 1970, e nas posteriores, muitos filmes ainda persistem em reproduzir estereótipos e tipificações raciais prejudiciais à população negra. Assim como Zózimo Bulbul, como já dissemos, outros primeiros cineastas

⁹² SENNA, Orlando. Preto e branco ou colorido: o negro no cinema brasileiro. Petrópolis: Revista de Cultura Vozes, 1979.

negros da década também eram atores, como Waldir Onofre⁹³ e Antônio Pitanga⁹⁴, que em 1978 lançou o filme *Na Boca do Mundo* (1978).

Em 1975 Waldir Onofre lança o longa-metragem *As aventuras amorosas de um padeiro* (1975), importante obra para compreendermos o cinema realizado por negros na década de 1970. Waldir foi um ator e diretor respeitado no cinema brasileiro, conhecido principalmente por interpretar vilões, segundo alguns autores devido à sua expressividade e talento. Entretanto, atores negros foram intérpretes de papéis coadjuvantes e frequentemente associados a personagens vilanescos, perigosos, marginais. Não é nenhuma surpresa que estes arquétipos tenham com frequência sido ofertados a Onofre.

Desde jovem, o ator trabalhou como serralheiro e ferreiro. Depois, fez um curso técnico de rádio e televisão, sustentando-se com consertos de aparelhos eletrônicos. Com o dinheiro economizado, iniciou um curso de interpretação por correspondência. Em 1953, descobriu o curso de Berliet Júnior, da Rádio Nacional, e três anos depois ingressou no Conservatório Nacional de Teatro, onde estudou até 1960. Durante sua formação, teve aulas com João Bethencourt e estágio com Jack Brown, discípulo do renomado teórico teatral, ator e diretor russo Constantin Stanislavski.

Sua estreia profissional no teatro foi em 1960 com a peça "O Contato". Seu desempenho chamou a atenção do diretor Miguel Borges, que o escalou para protagonizar o curta "Zé da Cachorra", parte do filme *Cinco Vezes Favela* (1962). Onofre se tornou colaborador frequente de Borges, atuando em *Canalha em Crise* (1965), onde também foi assistente de direção; *Perpétuo contra o Esquadrão da Morte* (1967), e *Maria Bonita, rainha do cangaço* (1968).

Além de atuar no teatro e na televisão, Waldir Onofre continuou a carreira cinematográfica até ser convidado por Nelson Pereira dos Santos para atuar em *O Amuleto de Ogum* (1974). Essa aproximação com Nelson Pereira dos Santos foi fundamental para carreira de Onofre como cineasta, pois foi o cinemanovista que o incentivou a dirigir e assinou a produção de *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* (1975), uma comédia sobre a vida

⁹³Waldir Onofre (1934-2015) foi um cineasta, ator e roteirista brasileiro, notável por seu papel pioneiro nos Cinemas Negros do Brasil. Dirigiu o longa "As Aventuras Amorosas de um Padeiro" (1975), abordando temas de liberdade feminina e racismo, produzido por Nelson Pereira dos Santos. Ator versátil, atuou em filmes como "Cinco Vezes Favela" (1962) e "Memórias do Cárcere" (1984). Lutou contra a discriminação e promoveu a inclusão de atores negros. Seu legado é uma referência de resistência e inovação no cinema nacional.

⁹⁴Antônio Pitanga, nascido em 13 de junho de 1939 em Salvador, é um renomado ator e diretor brasileiro. Destacou-se no movimento Cinema Novo com filmes como "Barravento" (1962) e "Ganga Zumba" (1963). Com uma carreira de mais de seis décadas, atuou em mais de 60 filmes e é reconhecido por sua versatilidade. Além de seu talento artístico, é um defensor da causa negra e da igualdade racial no Brasil.

suburbana que aborda o racismo. Este filme, único longa dirigido por Onofre, ganhou o Kikito de Ouro no Festival de Gramado em 1976.

As Aventuras Amorosas de um Padeiro, dirigido por Waldir Onofre e produzido por Nelson Pereira dos Santos, se destaca no cinema brasileiro com sua abordagem a temas sociais relevantes, pouco explorados na época. A comédia explora a vida suburbana com um olhar crítico e ao mesmo tempo humorístico, abordando questões como racismo, classe média e relações de poder.

A história acompanha Rita (Maria do Rosário), que se encontra dividida entre três homens: seu marido conservador, Mário (Ivan Setta); o caricato padeiro português, Seu Marques (Paulo César Pereio); e o artista marginal negro, Saul (Haroldo de Oliveira). Este triângulo amoroso simboliza as complexas relações étnicas do Brasil. Mário representa o conservadorismo da classe média, preso a preconceitos e convenções sociais. Seu Marques é uma caricatura do explorador, com um sotaque português exagerado e amigos malandros. Saul, embora carismático, enfrenta limitações e frustrações especialmente em relação à sua não-integração na sociedade e sua esterilidade.

Rita, a única personagem feminina central, é complexa e seus sonhos caricaturais evocam a pornochanchada, mas também a posicionam no centro de debates sobre aborto e adultério. O título do filme é enganoso, pois Rita é a verdadeira protagonista, movendo a narrativa com suas ações e desejos.

Onofre mistura comédia popular e crítica social, usando clichês de gênero para discutir temas como racismo, poder e feminismo. Ele evita a sofisticação intelectual, mantendo uma abordagem popular na construção dos personagens, que era uma marca das chanchadas. A fotografia de Hélio Silva reforça a narrativa com um estilo naturalista que captura a essência do cotidiano suburbano. O filme também apresenta a religião de maneira ambígua, criticando formalidades católicas e celebrando a religiosidade afro-brasileira, culminando na possessão de Rita pela Pomba-Gira. Esta dualidade destaca a complexidade cultural do Brasil. Se outrora a integração das três raças aparecia como elogio à harmonia racial, no filme de Onofre a sátira reforça seu tom crítico ao tema.

As Aventuras Amorosas de um Padeiro é uma obra significativa que combina humor e crítica social, destacando-se na filmografia brasileira por sua abordagem inovadora e corajosa dos temas abordados. Embora esta obra não se encaixe na vertente *combativista*, como ocorrera com *Alma no Olho*, lançada dois anos antes, pode se observar que *As aventuras*

amorosas de um padeiro confere certa continuidade histórica à *vertente conteudista*, com protagonismo negro e com um debate ácido sobre o racismo e sobre as representações étnico-raciais no cinema brasileiro, no entanto, sem abandonar completamente as perspectivas de classe como recorte central da narrativa. Não por acaso a produção era de um cinemanovista como Nelson Pereira dos Santos.

Além do longa, Onofre dirigiu curtas retratando a vida no subúrbio carioca, como *Clóvis, a alegria do carnaval suburbano*. Idealizou e concretizou, nos anos 1980, uma agência de figuração para atores negros. Continuou atuando esporadicamente em teatro e em telenovelas.

O final da década de 1970, para a historiografia do campo Cinemas Negros, é marcada pelo lançamento de *Na Boca do Mundo* (1979), primeiro longa-metragem dirigido pelo ator Antonio Pitanga. Pitanga começou sua carreira no teatro, mas foi no cinema que ele realmente se destacou. Sua estreia foi no longa-metragem *Bahia de Todos os Santos* (1960), dirigido pelo cinemanovista Trigueirinho Neto, onde começou a ganhar reconhecimento. A história do ator relacionada ao Cinema Novo mostra mais uma vez a importância do movimento para o surgimento dos primeiros cineastas negros.

Segundo Pedro Lapera (2012:182), o filme de Pitanga é um melodrama que utiliza as categorias raciais negro, branco e mulato, para construir os protagonistas do triângulo amoroso que impulsiona a trama. O personagem principal, Antonio (interpretado pelo próprio Pitanga), encontra-se no centro dos conflitos entre Clarice (Norma Benguell) e Terezinha (Sibele Rúbia). Num enredo típico do melodrama, ele é tragicamente sacrificado, sendo queimado vivo.

A crítica de Pola Vartuck publicada no Estado de São Paulo, bastante elogiosa ao filme, indica a escassez de diretores negros atuantes no cinema brasileiro para analisar que a narrativa não se mostra condescendente com os negros: “o filme em nenhum momento tenta mostrar a maioria negra oprimida, sob uma luz maniqueísta, em nenhum momento tenta justificar o comportamento de Terezinha (embora tampouco condene) pelo fato de ter sido ditado pela miséria”. Compara, ainda, o caráter de Terezinha ao de Xica da Silva, personagem mítico protagonista do filme dirigido por Carlos Diegues, veiculado pouco tempo antes. E sublinha que a retórica racial presente na obra é a base para a comunicação com o público: “Glauber Rocha, numa de suas frases brilhantes, diz que Pitanga, neste filme, denuncia que “a sociedade branca mata negros por amor”, Com a cumplicidade dos próprios negros, seria o caso de acrescentar”, aludindo à crítica de Glauber publicada no Correio Braziliense. (LAPERA, 2012: 183)

Pitanga se tornou um dos rostos mais emblemáticos do Cinema Novo. Ele trabalhou com alguns dos maiores diretores do movimento, incluindo Roberto Pires, integrante da primeira fase do Cinema Novo, em *A Grande Feira* (1961); com Glauber Rocha, em

Barravento (1962), *Ganga Zumba* (1963) e *A Idade da Terra* (1980); com Anselmo Duarte em *O Pagador de Promessas* (1962), filme vencedor da Palma de Ouro em Cannes; e com Ruy Guerra em *Os Fuzis* (1964). Ao longo de sua carreira, Pitanga participou de mais de 50 filmes, além de diversas peças teatrais e telenovelas.

Na televisão, ele também fez história, atuando em várias novelas e séries, conquistando o público com sua versatilidade e carisma. Além de sua carreira artística, Pitanga tem uma longa história de ativismo político e social. Ele foi vereador no Rio de Janeiro e sempre se posicionou contra o racismo e em prol dos direitos humanos e da igualdade social. Amplamente reconhecido por suas contribuições ao cinema e à cultura brasileira. Ele recebeu diversos prêmios ao longo de sua carreira, celebrando sua atuação e seu impacto no cenário cultural do país.

Em sua estreia como diretor, Antônio Pitanga entrega uma obra ousada e provocativa com *Na Boca do Mundo* (1978). Co-produzido pela Embrafilme e realizado pela Lente Filmes, o filme mergulha nas complexidades de um triângulo amoroso em Atafona, uma vila de pescadores no litoral norte do Rio de Janeiro, abordando temas como raça e classe de maneira que até então eram raramente explorados no cinema brasileiro, pois nesta obra ambas perspectivas são tratadas, sem que uma se sobreponha a outra.

O enredo, desenvolvido por Pitanga e Cacá Diegues, centra-se em três personagens principais: Antônio, interpretado pelo próprio Pitanga, Clarisse (Norma Bengell) e Terezinha (Sibele Rúbia). A história de amor e traição se desenrola em um cenário de pobreza e destruição iminente, representando uma metáfora poderosa para as tensões raciais e sociais que permeiam a sociedade brasileira.

Pitanga, como diretor e protagonista, explora essas relações complexas. A escolha do melodrama não é apenas estilística, mas também uma ferramenta eficaz para expor os estereótipos raciais e os conflitos éticos de maneira explícita. O filme questiona a narrativa da "democracia racial" brasileira, apresentando personagens que desafiam essa visão idealizada. Antônio, um homem negro, é retratado como um indivíduo multifacetado, simultaneamente desejado e subjugado pelas mulheres ao seu redor. Clarisse, uma mulher branca, vê nele uma escapada exótica de sua vida vazia, romantizando sua simplicidade. Terezinha, por outro lado, vê em Antônio uma oportunidade de ascensão social, manipulando-o para alcançar seus próprios objetivos.

A trilha sonora, com a música "Amante Amado" de Caetano Veloso, acentua a dualidade da condição de Antônio, capturando sua posição de escravo do amor e, ao mesmo tempo, objeto de desejo. A letra da canção ecoa a trajetória trágica do personagem, pontuando suas interações com Clarisse e Terezinha. A culminação da trama, onde Clarisse envenena Antônio, é um desfecho simbólico da exclusão racial. Ao final, a aliança entre Clarisse e Terezinha, ambas deixando Atafona juntas, solidifica a narrativa de apagamento e marginalização do homem negro, uma crítica mordaz à integração racial superficial.

Embora *Na Boca do Mundo* não tenha recebido a atenção merecida de parte da crítica cinematográfica da época, figuras como Pola Vartuck, crítica do Estado de São Paulo, elogiaram a abordagem de Pitanga, destacando a complexidade dos personagens e a ausência de maniqueísmos. Vartuck, em particular, destaca como o filme evita justificar ou condenar o comportamento de Terezinha, oferecendo uma visão nuançada da miséria e suas motivações.

Antônio Pitanga dirige o seu primeiro filme (no qual também desempenha o principal papel masculino) com uma segurança e fluidez raras num diretor estreado. De muito lhe valeu, naturalmente, a sua experiência como ator com 22 de anos de carreira, e a sua participação em vários clássicos do Cinema Novo, especialmente nos filmes de Glauber Rocha e Cacá Diegues. (VARTUCK, 1979 *apud* YOUNG, 2021: 136)

Na trajetória do cinema brasileiro, *Na Boca do Mundo* é uma obra singular ao campo dos Cinemas Negros no que diz respeito à autoria negra e ao protagonismo dado nessas obras para atores negros, sendo o longa-metragem frequentemente associado a outras obras dos pioneiros do cinema de autoria negra, como Odilon Lopez, Zózimo Bulbul e Waldir Onofre. Infelizmente, o filme de Pitanga ainda permanece subvalorizado, muitas vezes mencionado apenas brevemente, até mesmo em discussões sobre a carreira do ator e diretor

É notável que este filme merece reconhecimento pela coragem de seu diretor em enfrentar as questões raciais e sociais de seu tempo, oferecendo uma narrativa que ainda ressoa com força nas discussões contemporâneas sobre raça e classe no Brasil. Por essas características marcantes, pela oposição ao racismo e ao mito da democracia racial, o filme de Pitanga apresenta características tanto da *vertente conteudista*, quanto da *vertente combativista*.

A partir dessa obra de Pitanga podemos comprovar que não é o cineasta que se alinha a uma ou outra vertente formativa do campo Cinemas Negros, mas sim as obras. Da mesma maneira em que os filmes do campo Cinemas Negros não necessariamente são afins a apenas uma das vertentes, pois essas podem estar presentes em igualdade nas obras. O que vai

determinar o alinhamento a uma ou outra vertente serão as características majoritárias na narrativa. Neste sentido, a obra de Pitanga inicia o imbricamento das vertentes, que será mais perceptível na medida em que aumentam os números de obras produzidas por cineastas negros no Brasil.

Outro fator que devemos destacar, a partir do longa de Pitanga, é que muitas vezes o posicionamento político dos cineastas pode estar alinhado com os discursos dos seus filmes, mas isso não é uma regra, pois o cineasta pode expressar um discurso mais próximo de uma vertente, mas realizar uma obra correspondente a outra. Isso pode ser observado em entrevista dada pelo diretor, o qual embora pregue que pessoas negras tendem a retratar mais fielmente a população negra, sugerindo uma produção exclusivamente negra, o filme realizado por Pitanga conta com um produtor branco, uma equipe não exclusivamente negra e personagens brancas como protagonistas, diferenciando *Na Boca do Mundo* dos filmes com características bem marcantes da *vertente combativista*, como *Alma no Olho* de Zózimo Bulbul.

No depoimento dado por Pitanga, visualizamos seu posicionamento político.

Conquanto aponte o esforço honesto de alguns intelectuais brancos, Pitanga prega que é preciso um espaço para que os intelectuais negros entrem nesta luta discursiva: “Por melhor que eles abordem o problema racial brasileiro, por mais que eles possam sentir e compreender o nosso sofrimento e queiram ser honestos em suas exposições, o máximo que eles fazem é o mínimo que nós poderíamos oferecer como contribuição para a solução do problema”. Deste modo, sintetiza a problemática de sua geração de intelectuais negros e da afirmação de seu papel no campo do cinema brasileiro. (LAPERA, 2012, p. 211)

Antonio Pitanga se destaca como o primeiro cineasta negro brasileiro a incorporar na sua obra características de mais de uma vertente do campo Cinemas Negros, assim como por ele visualizamos que entre o discurso e a ação de realizar um filme pode haver diferenças de princípios filosóficos e políticos mobilizadores.

Apesar da ascensão de cineastas negros no Brasil na década de 1970, os princípios filosóficos oriundos do Teatro Experimental do Negro, que fundamenta a *vertente kilombista* do campo Cinemas Negros, não foram observados como majoritários nas obras dos cineastas negros brasileiros. Embora alguns desses fundamentos tenham sido experimentados de forma incipiente pelo cineasta branco José Carlos Burle em "Também Somos Irmãos" (1949), segundo Noel dos Santos Carvalho, nas obras dos cineastas negros citados não identificamos.

Contudo, a *vertente kilombista* só se tornará mais notável a partir dos anos 2000. No entanto, um filme da terceira fase da historiografia do campo exemplifica efetivamente as características dessa vertente, porém *A Deusa Negra* (1978), não foi dirigido por um cineasta

brasileiro, mas pelo nigeriano Ola Balogun, em coprodução com o Brasil. O longa destaca-se não apenas pelo seu protagonismo majoritário dado a atores negros, mas também por abordar de forma profunda as questões raciais e sociais, a partir de uma referência muito clara sobre a potência da cultura e da ancestralidade negra, alinhando-se aos ideais da *vertente kilombista*. Sendo esta a única obra até esta fase da historiografia do negro no cinema brasileiro a se alinhar com a vertente citada.

Ola Balogun é um cineasta nigeriano renomado, conhecido por ser uma figura pioneira no cinema africano. Nascido em 1º de agosto de 1945 em Aba, na Nigéria, Balogun desenvolveu um interesse precoce pelas artes e cultura africanas. Ele estudou na França, onde obteve um diploma em Cinema no Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) em Paris.

Balogun iniciou sua carreira no cinema nos anos 70, em um período em que a indústria cinematográfica nigeriana estava em seus primórdios, sendo considerado um dos primeiros cineastas da indústria cinematográfica nigeriana, conhecida como *Nollywood*⁹⁵. Seu trabalho é conhecido por explorar temas culturais e sociais, muitas vezes incorporando elementos da tradição oral e da história africana em seus filmes. Ele é considerado um dos primeiros cineastas a usar a língua iorubá em suas produções, ajudando a popularizar o cinema em línguas nativas na Nigéria.

Entre suas obras mais conhecidas estão *Ajani Ogun* (1976), um drama que mistura elementos da tradição iorubá com a narrativa moderna, e *Cry Freedom* (1981), que aborda a luta pela liberdade e justiça social. Sua abordagem inovadora e compromisso com a representação autêntica da cultura africana o destacaram como um dos cineastas mais influentes do continente.

Além de sua carreira como cineasta, Ola Balogun também é escritor e músico, tendo contribuído significativamente para a literatura e a música nigeriana. Sua polivalência artística reflete um profundo compromisso com a promoção e preservação da cultura africana. Ao longo de sua carreira, Balogun recebeu vários prêmios e reconhecimentos por suas contribuições ao cinema e à cultura africana. Ele continua sendo uma voz importante no

⁹⁵ Nollywood é a indústria cinematográfica da Nigéria, conhecida por sua produção em larga escala e baixo orçamento. Surgiu nos anos 90 e tornou-se uma das maiores do mundo. Suas produções abrangem diversos gêneros e tratam de temas sociais e culturais. Contribuiu significativamente para a economia do país, gerando empregos e receita. Além disso, promove a cultura nigeriana globalmente, permitindo que cineastas contem suas próprias histórias.

cenário cultural, influenciando novas gerações de cineastas e artistas na Nigéria e em países afrodiáspóricos.

A Deusa Negra emerge como uma obra singular no cenário cinematográfico ao abordar de forma intrincada e genuína as conexões transatlânticas entre Brasil e Nigéria, atravessando as fronteiras geográficas para explorar as entrelaçadas histórias, experiências e culturas negras. Lançado em 1978 (embora algumas controvérsias sobre o ano persistam), o filme de Ola Balogun se revela um manifesto revolucionário em tempos de repressão racial e da ditadura militar no Brasil. O longa-metragem protagonizado por Zózimo Bulbul, também foi estrelado por Lea Garcia, Clementino Kelé, Chica Xavier, Antônio Pitanga, entre outros atores e atrizes negras.

No cerne da narrativa, está a jornada de Babatunde, interpretado com vigor por Zózimo Bulbul, em busca de suas raízes ancestrais nas terras brasileiras. Através de uma antiga relíquia Iorubá e dos rituais do candomblé, o filme tece uma trama emocionalmente carregada, onde a espiritualidade ancestral serve como bússola para a busca da identidade perdida.

A parceria improvável entre Babatunde e Elisa, durante uma jornada repleta de obstáculos, simboliza não apenas a união entre indivíduos, mas também a conexão profunda entre duas nações separadas pelo oceano Atlântico, mas unidas pelos laços culturais que não foram rompidos com a diáspora africana. A trajetória dos protagonistas é um mergulho profundo na complexidade das relações afro-brasileiras, onde o passado colonial e a luta pela liberdade se entrelaçam com a esperança de um futuro de reconexão e reconciliação, a partir da memória e da ancestralidade.

Ao longo do filme, a estética visual e sonora envolvente transporta o espectador para os cantos escondidos das ruas de Salvador e os mistérios dos terreiros de candomblé, criando uma atmosfera imersiva que ressoa com as batidas do coração da diáspora africana. No entanto, *A Deusa Negra* não é apenas um filme sobre o passado, mas também um espelho para o presente e um chamado para o futuro. Em um contexto de repressão e marginalização, a obra desafia as normas sociais e políticas, elevando vozes há muito silenciadas e reafirmando a importância da memória coletiva na construção de uma sociedade mais justa e inclusiva.

Em suma, *A Deusa Negra* não é apenas um filme, mas sim uma ode à resiliência e à resistência do povo negro, uma narrativa poderosa que transcende fronteiras temporais e

geográficas para afirmar a beleza e a complexidade da experiência negra no mundo, mostrando, a partir da cultura, a potência negra. Essas características serão notadas em filmes contemporâneos que partem da pedagogia da resistência negra para expressar a potência do Ser-sendo pessoa negra e africana no mundo, uma das principais características da *vertente kilombista*.

3.3 - O cinema de autoria negra com protagonistas brancos.

O fim da década de 1970 é marcado pela ascensão da primeira cineasta negra brasileira, a roteirista e diretora Adélia Sampaio⁹⁶, que estreou em 1979 o curta-metragem “Denúncia Vazia”. Uma obra de 8 minutos, com protagonistas brancos, que narra a história de dois idosos, que sem recursos para o aluguel de outro apartamento, resolvem suicidar-se depois de receberem uma intimação de despejo.

Em 1984, Adélia Sampaio lança *Amor Maldito* (1984), se tornando a primeira mulher negra a dirigir uma obra de longa-metragem no Brasil. Para alguns pesquisadores, a primeira a dirigir um longa-metragem na América Latina, no entanto, por desconhecermos a cinematografia de outros países, não podemos atestar a veracidade da informação. Contudo, diante da ausência de dados sobre outras cineastas negras anteriores a Adélia Sampaio no Brasil, podemos inferir que Adélia Sampaio não é apenas a primeira a realizar um longa, como também pode ser considerada uma das primeiras, se não a primeira mulher negra a dirigir um filme no cinema nacional.

Nascida em Belo Horizonte, Minas Gerais, Adélia teve um início de vida marcado por desafios. Filha de uma empregada doméstica, enfrentou dificuldades financeiras desde cedo e chegou a ser separada de sua mãe durante a infância, sendo criada em um asilo devido à insuficiência do salário materno. Aos 13 anos, mudou-se para o Rio de Janeiro com sua família, onde teve seu primeiro contato transformador com o cinema ao assistir "Ivan, o Terrível" de Serguei Eisenstein.

Em 1968, já no Rio de Janeiro, Adélia iniciou sua jornada no mundo cinematográfico ao ingressar na Difilm, uma produtora associada ao Movimento Cinema Novo, que então

⁹⁶ Convidamos Adélia Sampaio para dar entrevista para esta pesquisa, no entanto a mesma encontra-se até os dias atuais em um tratamento contra um câncer, o que impossibilitou a entrevista presencial. Tendo em vista a sua idade avançada e sua condição de saúde, também não consideramos pertinente entrevistá-la no formato remoto. Por isso, escrevemos o resumo da sua biografia a partir de entrevistas anteriores e levantamento bibliográfico com revisão de literaturas.

estava em seu auge. Lá, ela não apenas trabalhou como telefonista, mas também desbravou diversas áreas da produção cinematográfica, desde maquiagem até edição, acumulando experiência valiosa e moldando seu futuro como diretora.

Amor Maldito foi um marco na história do cinema brasileiro, abordando a temática lésbica de forma corajosa e autêntica. Baseado em uma história real, o filme enfrentou resistência e preconceito da indústria. No entanto, sua qualidade e importância foram reconhecidas internacionalmente, destacando-se em festivais e abrindo portas para futuras produções de mulheres negras.

Além de sua contribuição como diretora, Adélia Sampaio também deixou sua marca como produtora e roteirista em diversos projetos, incluindo documentários que exploram memórias da Ditadura Militar no Brasil. Ao longo de sua carreira, Adélia continuou a desafiar fronteiras e estereótipos, consolidando seu legado como uma das vozes mais importantes e influentes do cinema brasileiro.

No Brasil contemporâneo, ainda lutamos por uma representação equitativa nas produções cinematográficas, especialmente quando se trata de vozes negras e temas ligados à comunidade LGBTQ+. Em meio a esse cenário, em 1984, a diretora Adélia Sampaio desafiou todas as probabilidades ao realizar o longa-metragem *Amor Maldito*. O filme não apenas mergulha profundamente na narrativa de um relacionamento amoroso entre duas mulheres, a executiva Fernanda (Monique Lafond) e a ex-miss Sueli (Wilma Dias), mas também destaca as injustiças e preconceitos que permeiam tanto a trama quanto a sociedade que a cerca.

O aspecto mais notável de *Amor Maldito* é a maneira como ele foi produzido. Adélia Sampaio, uma cineasta negra, optou por um modelo cooperativo de produção, enfrentando a falta de financiamento e o desinteresse da indústria cinematográfica brasileira. O filme foi rejeitado pela Embrafilme e teve que ser classificado como pornô para conseguir ser exibido, demonstrando a resistência não apenas da diretora, mas de todo o elenco e equipe envolvidos.

A história em si é uma poderosa jornada pelos desafios enfrentados por Fernanda e Sueli, cujo amor é confrontado por uma sociedade intolerante e preconceituosa. Desde o início, somos apresentados à rejeição de Sueli por sua família evangélica e à luta de Fernanda para aceitar e celebrar sua própria identidade. A cerimônia de casamento entre elas, um ato de amor e coragem, se torna o catalisador para uma série de eventos trágicos, culminando no julgamento de Fernanda por um crime que ela não cometeu.

O julgamento retratado no filme não é apenas uma batalha legal, mas um confronto com os preconceitos arraigados da sociedade. A retórica misógina e homofóbica proferida pelo pai de Suely e pelo advogado de acusação ecoa não apenas na tela, mas também nas estruturas sociais que perpetuam a opressão. A claustrofobia das cenas do tribunal reflete a sensação de aprisionamento que muitos enfrentam ao tentar viver autenticamente em um mundo que insiste em moldá-los de acordo com suas próprias normas.

No entanto, é através da resistência e da resiliência das personagens que "Amor Maldito" brilha. Fernanda, ao declarar-se "uma mulher assumida" diante da câmera, não apenas desafia as acusações contra ela, mas também reivindica sua própria identidade e agência. É um momento poderoso que encapsula o tema central do filme: a luta pelo direito de amar e existir em um mundo que muitas vezes nos nega esse direito.

Ao final, *Amor Maldito* não é apenas um filme sobre um relacionamento trágico, mas uma poderosa reflexão sobre questões urgentes de gênero, empoderamento e resistência. Adélia Sampaio, com sua visão única e corajosa, nos presenteou com uma obra que ressoa ainda hoje, convidando-nos a questionar as normas sociais que limitam nossa capacidade de amar e ser verdadeiramente nós mesmos. É um lembrete de que, apesar dos desafios, o amor e a esperança ainda podem florescer nos lugares mais sombrios.

Apesar da importância histórica do filme, a questão racial não é tratada no longa-metragem, bem como as personagens apresentadas são mulheres brancas. No entanto, isso não exclui a importância desta obra para historiografia do campo Cinemas Negros, pois ao apresentar essas características o filme se insere na *vertente universalista*, a qual assume que cineastas negros podem se valer de atores brancos para apresentarem suas narrativas. Contudo, o ponto crítico é tratar de temas universais sem qualquer menção aos aspectos culturais, sociais e políticos da comunidade negra.

Entretanto, a abordagem *universalista* não foi exclusividade de Adélia Sampaio e veremos com frequência sendo utilizadas por cineastas negros e negras do cinema contemporâneo. Assim como já demonstramos nos casos de Cajado Filho e Haroldo Costa. O ponto positivo para Adélia, em relação aos antecessores, é que ela não utiliza estereótipos, tampouco tipificações, o que reitera que mesmo na *vertente universalista* é possível haver uma representatividade negra na função de diretor, sem que necessariamente os estereótipos raciais estejam presentes.

Além de *Denúncia Vazia* (1979) e *Amor Maldito* (1984), Adélia dirigiu e roteirizou o curta *Adulto Não Brinca* (1981), baseado em uma experiência vivida por Sampaio.

A empregada doméstica que trabalhava na casa de Adélia chegou atrasada. Adélia ficou braba, pois não poderia sair de casa sem ter com quem deixar os seus filhos. A empregada relatou que precisou buscar o filho na delegacia. Ele havia feito uma brincadeira com amigos, na baixada fluminense, onde moravam. Os meninos fizeram um boneco do tamanho de um homem e o colocaram estirado na rua, como se fosse um morto, com velas em volta. Um policial viu a cena e ligou para o seu comando, que enviou reforços para o local. Os meninos saíram correndo, mas dois foram pegos e levados para a delegacia. O delegado só os liberou quando suas mães chegaram para buscá-los. (OLIVEIRA, 2017:51)

Em 1982, Adélia Sampaio dirigiu e roteirizou seu terceiro curta-metragem, *Agora um Deus Dança em Mim* (1982), criado a partir de uma experiência vivida por sua sobrinha; além de *Na poeira das ruas* (1984), que mostra a população de rua do Rio de Janeiro; *Fugindo do Passado* (1987), dividido em duas partes: *Um drink para Tetéia* e *Uma história banal*. “Os dois episódios juntos têm 80 minutos”⁹⁷.

Já em 2001, Sampaio dirigiu com Paulo Markun o documentário *AI-5 – O dia que não existiu*. O filme reproduz a sessão da Câmara dos Deputados que negou a licença para processar Márcio Moreira Alves e mostra como esse evento desencadeou a instalação do Ato Institucional que precede o período mais repressor da ditadura militar brasileira. (OLIVEIRA, 2017: 57)

Sem dúvidas Adélia Sampaio é uma das pioneiras do cinema realizado por negras e negros no Brasil. A sua importância histórica é inegável, embora diversas tenham sido as tentativas de apagar a sua importância para este campo. Felizmente, novos pesquisadores e pesquisadoras têm tentado resgatar sua relevância histórica para o campo dos Cinemas Negros Brasileiro.

Embora *Amor Maldito*, por uma atitude machista e homofóbica, tenha sido exibido como filme pornô, Adélia Sampaio jamais produziu uma obra do gênero. Outro cineasta negro, porém, deixaria sua marca na pornochanchada, um gênero cinematográfico brasileiro que floresceu principalmente nas décadas de 1970 e 1980. A pornochanchada era uma mistura peculiar de erotismo suave, comédia escrachada e crítica social, geralmente envolta em tramas leves e extravagantes. Esse tipo de filme ganhou popularidade no Brasil durante a ditadura militar, o que influenciou bastante seu conteúdo e estilo.

Os enredos geralmente envolviam situações picantes, erotismo, nudez e humor debochado. Frequentemente, esses filmes eram ambientados em ambientes urbanos, como grandes cidades, pequenas cidades, praias ou áreas rurais. Os personagens eram

⁹⁷ OLIVEIRA, Clarissa Cé. As trajetórias de Adélia Sampaio na história do cinema brasileiro. (Trabalho de conclusão de Curso) – Faculdade de Jornalismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, 2017.

estereotipados e caricatos, e as tramas giravam em torno de situações sexualmente carregadas, muitas vezes com uma abordagem cômica.

Além do entretenimento, as pornochanchadas também refletiam as tensões sociais e políticas da época. Muitos filmes abordavam questões como a liberdade sexual, o papel da mulher na sociedade, a corrupção e as desigualdades sociais, embora de uma maneira muitas vezes simplista e superficial. Entre os cineastas mais conhecidos desse gênero estão nomes como Carlos Reichenbach, José Mojica Marins (o famoso Zé do Caixão) e Ody Fraga, entre outros. Alguns dos filmes mais famosos incluem *A Super Fêmea* (1973), *O Bem Dotado - O Homem de Itu* (1978) e *O Inseto do Amor* (1980).

É neste gênero que surge um dos diretores negros da época, pouco citado em pesquisas sobre o campo, mas que na própria história de vida atesta como as personalidades negras do cinema brasileiro correm o risco de serem apagadas da historiografia oficial, se não corroborarem com ideais políticos afins a uma representatividade “legítima” e “verdadeira”. Em respeito a trajetória deste cineasta, falaremos brevemente sobre sua carreira.

Afrânio Vital⁹⁸ nasceu em 28 de dezembro de 1948, em Bom Jesus do Itabapoana, cidade no norte do estado do Rio de Janeiro. Filho de uma família de nove irmãos, criado em meio a adversidades e tragédias, Afrânio encontrou refúgio na arte desde tenra idade. Sua infância foi marcada por experiências difíceis, vivenciando a separação dos pais, o suicídio de uma irmã e a perda de seu irmão mais velho para o alcoolismo. A mudança para o Rio de Janeiro, onde se instalaram na favela do Esqueleto, proporcionou um cenário desafiador, mas também enriquecedor para sua formação. Aos olhos de Afrânio, sua vida até os dez anos poderia ser comparada aos dramas familiares retratados por Nelson Rodrigues.

A adolescência de Afrânio foi caracterizada por uma busca intensa por escapismo e conhecimento através do cinema. Frequentando os cinemas de Madureira, bairro do subúrbio carioca, imerso na atmosfera cinematográfica da época, ele se viu construindo uma relação profunda com as narrativas que se desenrolavam diante de seus olhos. O cinema se tornou sua via de escape, uma maneira de explorar o mundo e experimentar sensações além de sua própria realidade.

⁹⁸ Apesar do convite para uma entrevista para esta tese, não conseguimos realizá-la com o cineasta, pois perdemos o seu contato ao longo da pesquisa. Assim como o mesmo se recusou a dar a entrevista no formato remoto, o que dificultou ainda mais a coleta do depoimento, tendo em vista que durante os anos de 2020 e 2021, foi necessário empreender parte da pesquisa em isolamento social, devido a Covid-19. No entanto, colhemos informações em entrevistas dadas por ele em diversos veículos como blogs, e disponibilizadas no YouTube, o que nos permitiu traçar uma linha biográfica, a qual apresentamos nesta tese.

Em Madureira, Afrânio encontrou uma comunidade de cinefilia, onde compartilhava sua paixão com amigos como o pintor Edson Dantas e o poeta Carlos Lima. Juntos, mergulharam no universo cinematográfico, explorando obras de renomados diretores como John Huston, Federico Fellini e Howard Hawks. Sua busca pelo conhecimento cinematográfico o levou à Cinemateca do Museu de Arte Moderna, onde participou de cursos e absorveu conhecimento que moldaria sua futura carreira.

A transição para a idade adulta não diminuiu sua paixão pelo audiovisual. Mesmo enfrentando desafios acadêmicos, Afrânio persistiu em seu interesse pelo cinema. Graduou-se em Comunicação Social e Filosofia, expandindo ainda mais seu horizonte intelectual e preparando o terreno para uma carreira multifacetada. A incursão de Afrânio no mundo do cinema não foi apenas como espectador, mas também como colaborador e, eventualmente, como diretor. Seu talento foi reconhecido por nomes proeminentes como o cineasta argentino Carlos Hugo Christensen e Walter Hugo Khouri, que o receberam como assistente, lançando as bases para sua própria carreira cinematográfica.

Ao longo de sua trajetória, Afrânio deixou sua marca como diretor de três longas-metragens: *Os Noivos* (1979), *Longa Noite do Prazer* (1983) e *Estranho Jogo do Sexo* (1984), seu último filme de ficção. Todos do gênero pornochanchada.

Em *Os noivos* (1979), filme protagonizado por Neila Tavares, Reinaldo Gonzaga e Sônia Oiticica, todos atores e atrizes brancas, segundo a sinopse da obra:

Vilma não teve sossego na vida desde a morte de seu pai. Por ser filha única e morar com a mãe, todas as esperanças de tirar as duas mulheres da vida complicada - compartilhada em uma casa pobre do subúrbio carioca - através de algum ganho financeiro recaem sobre Vilma. Para piorar, Vilma fica grávida de Otávio, seu noivo há seis anos, que pede para que ela faça um aborto. (Fonte: Adoro Cinema)

Segundo a crítica de Andrea Ormond⁹⁹ o longa-metragem *Longa Noite do Prazer* é um mergulho intenso e perturbador nas profundezas dos conflitos sociais e existenciais, entrelaçados na amizade vibrante entre dois homens, um negro, Ivan (Haroldo de Oliveira) e outro branco, Ricardo (Fernando Palitot), unidos pela marginalidade e separados por abismos econômicos. O filme transcende as fronteiras do drama convencional, transformando-se em uma jornada de amor platônico e admiração entre almas perdidas em um mundo insensato.

⁹⁹ Não conseguimos acesso ao filme, por isso citamos a crítica de ORMOND, Andrea. *Longa Noite do Prazer. Estranho Encontro* (blog), 03 de setembro de 2007. Disponível em: <https://estranhoencontro.blogspot.com/2007/09/longa-noite-do-prazer.html>

Destacamos que novamente um diretor negro coloca o personagem interpretado por um ator negro na posição de marginalizado, repetindo estereótipos, de forma “natural”.

A relação entre Ricardo e Ivan é uma dança delicada entre opostos. Enquanto Ricardo é consumido por uma paixão edipiana pela mãe (Rosamaria Murtinho), vivendo na confortável bolha de uma cobertura em Copacabana, Ivan enfrenta a vida a partir das vielas da favela no mesmo bairro. Reiterando a tipificação do negro favelado, comum nos filmes do Cinema Novo e reiteradamente visto no cinema brasileiro.

A jornada pela costa do Rio de Janeiro é carregada de tensão e conflitos, permeada pela obsessão de Ricardo pelos poemas de Augusto dos Anjos. A narrativa oscila entre momentos de intimidade e violência, refletindo a dualidade da condição humana. Os planos para um roubo de joias e um assalto a duas mulheres na praia da Barra adicionam camadas de complexidade à trama, desafiando os limites morais dos protagonistas, ao mesmo tempo em que novamente coloca o negro no lugar de perigoso e violento.

As cenas de sexo na piscina evocam um erotismo visceral, típico da era, enquanto os assaltos e a trama das joias roubadas exploram a dinâmica caótica da dupla. O desfecho, marcado pela morte de Ricardo e pelo renascimento moral de Ivan, revela a essência dos personagens: um mergulho nas profundezas da alma humana, onde a redenção surge das cinzas da destruição. Contudo, não apaga o desacerto da estereotipia.

Para Andrea Ormond, a influência estilística de Afrânio Vital é evidente, mesclando elementos do cinema marginal com uma abordagem intimista e provocadora. Sua habilidade em capturar a essência da vida nas ruas do Rio de Janeiro e sua capacidade de desafiar convenções cinematográficas o colocam como uma figura central no panorama do cinema brasileiro. *Longa Noite do Prazer* é mais do que um filme; é um manifesto contra a mediocridade intelectual e um convite para explorar as fronteiras da arte e da expressão, nas palavras de Andrea Ormond.

Segundo a crítica, Afrânio Vital emerge como um visionário incompreendido, cujo legado desafia as noções convencionais de identidade e criação artística. Ignorá-lo é correr o risco de perder uma voz única e poderosa, capaz de transcender os limites do cinema nacional. Quanto a isso concordamos plenamente, pois a ausência de dados sobre suas obras é uma perda significativa para análise do campo Cinemas Negros e as suas nuances.

Pela crítica e pela sinopse da obra o que percebemos é uma repetição de estereótipos que relegam ao negro o lugar da pobreza e da marginalidade, sem subverter esta lógica

comum no cinema brasileiro, nos parece que a obra citada apenas reforça os estereótipos naturalizados no cinema nacional, visto nesta tese como marca de outros cineastas negros, como Cajado Filho na *Chanchada* e até mesmo Haroldo Costa em *Pista de Grama*. Por isso, podemos deduzir que esta obra de Afrânio Vital, embora tenha protagonista negro, está inserida na vertente universalista, visto que em nenhum momento a dinâmica racial é posta como conflito ou central na narrativa.

Por fim, o último filme de Afrânio Vital foi o longa-metragem *Estranho Jogo do Sexo* (1984), no qual o diretor repete o mesmo estereótipo aplicado ao negro, relegado à representação da pobreza, subalternidade e vulnerabilidade. Se em *Longa Noite do Prazer* o ator negro Haroldo de Oliveira vive o personagem Ivan, pobre e favelado; no longa “Estranho Jogo do Sexo” ele vive o empregado doméstico João. Segundo a sinopse da obra:

Walter e Ana formam um estranho casal. Vivem em crise permanente e os poucos momentos em que não estão discutindo são pontuados por silêncios e angústias constantes. Walter resolveu fechar o apartamento na cidade e residem momentaneamente na casa de praia. Segundo ele, esta é a melhor solução para que sua mulher melhore e supere a momentânea frigidez em que está imersa. A casa é servida por dois criados João e Elza. João cuida das tarefas pesadas e Elza do trabalho doméstico. Walter é uma pessoa estranhamente ambígua e no afã de solucionar o problema de ambos, resolve promover encontros com outros casais onde em novas experiências procura a saída para a crise a seu modo. A situação de ambos se torna complexa. Ana se cura mas a despersonalização causada pelas experiências conduz a transa para uma solução final inesperada e reveladora. (Fonte: Cinemateca Brasileira)

Contudo, apesar do uso dos estereótipos raciais em suas obras, é inegável que a presença de Afrânio Vital, ao final da década de 1970 e ao longo da década de 1980 no cinema brasileiro, foi importante para que novos cineastas surgissem e pleiteassem a liberdade temática, estética e narrativa para construírem suas obras, independente da abordagem racial.

Apesar de seu legado cinematográfico, Afrânio Vital optou por seguir outros caminhos aos 57 anos, expressando o desejo de abandonar o cinema. No entanto, sua contribuição para a arte e sua vida inspiradora continuam a ecoar, servindo de exemplo para as gerações futuras de cineastas, atores, técnicos e críticos que buscam contar as histórias do Brasil através de uma historiografia real do cinema brasileiro, com liberdade temática.

Afrânio Vital e Adélia Sampaio, guardada as proporções em relação aos estilos das obras, representam um grupo de cineastas negros que não estão preocupados com as temáticas étnicas e raciais no cinema brasileiro. Um grupo que advoga que o simples fato de ter um cineasta negro por trás da câmera, inemática das obras, já é suficiente para garantir a representatividade negra no cinema nacional. Embora possamos questionar, criticar e

argumentar contrariamente, não nos parece produtor, para uma análise do campo, encampar essa discussão.

Dentro do histórico complexo das relações raciais no cinema brasileiro, ter um cineasta negro por trás da tela, independente da temática, de fato tem um valor simbólico e político considerável para a formação e consolidação do campo, ainda que as escolhas sejam questionáveis do ponto de vista estético, narrativo e político para representatividade negra. O sol brilha para todos, independente dos caminhos que esses cineastas escolham se expressar através do cinema e do audiovisual. Se os brancos podem criar narrativas diversas, porque os negros necessitam de policiamento moral?

3.4 - Da tempestade à bonança: início da consolidação do campo Cinemas Negros

O início da década de 1990 marca um período nebuloso para todo cinema nacional. Em 27 de abril de 1990, o então presidente da república Fernando Collor, assina o Decreto nº 99.226, que dissolvia por completo a Embrafilme. O cinema brasileiro praticamente parou sua produção, embora os cineastas negros estivessem à margem das políticas estatais para financiamento, distribuição e exibição das obras, que inevitavelmente foram afetadas por estas medidas.

Entre 15 de março de 1990 e 29 de setembro de 1992, o Brasil viveu um dos períodos mais conturbados da história de sua cultura. Ao assumir, o presidente Fernando Collor de Melo editou um pacote com uma série de medidas provisórias que, entre outras coisas, extinguiram leis de incentivos culturais e órgãos culturais da União. A Medida Provisória nº 151 ocupava-se da extinção e dissolução de entidades da administração pública federal (autarquias, fundações e empresas públicas). (GATTI, 2008: 66)

No período compreendido entre 1990 e 1995¹⁰⁰, anos em que o cinema nacional mais sofreu os impactos na produção cinematográfica, a partir das medidas neoliberais de Fernando Collor, destacamos o cineasta Joel Zito Araújo, que estreou na direção cinematográfica em 1989, com o média-metragem *Memórias de Classe* (1989).

Joel Zito Araújo¹⁰¹ nasceu em 1954, entre as cidades de Nanuque (MG) e Lajedão (BA), e é um cineasta brasileiro notável por seu trabalho em documentários e ficções que exploram a temática do negro na sociedade brasileira. Ele iniciou sua carreira nos anos 1980,

¹⁰⁰ Considerado o ano da retomada do cinema brasileiro (IKEDA, 2015), tendo como marco o filme “Carlota Joaquina, Princesa do Brasil” (1995), dirigido por Carla Camurati.

¹⁰¹ Fizemos três convites ao cineasta para dar depoimento para esta pesquisa, no entanto, alegando incompatibilidade na agenda, os três pedidos foram negados. Portanto, o levantamento dos dados biográficos foram realizados a partir de entrevistas anteriores e revisão de literaturas acerca do cineasta.

em São Paulo, realizando trabalhos em vídeo, muitos dos quais foram exibidos em diversas mostras e festivais.

Entre suas primeiras obras destacam-se *São Paulo Abraça Mandela* (1991), *Retrato em Preto e Branco* (1993), *Ondas Brancas nas Pupilas Pretas* (1995) e *A Exceção e a Regra* (1997). Joel Zito, aparentemente não foi afetado pelo fim da Embrafilme, pois entre 1990 e 1995 dirigiu seis obras de média metragem. Em 1999, ele finalizou seu primeiro longa-metragem documental para a televisão, *O Efêmero Estado União de Jeová*, que narra a tentativa de Udelino de Matos de formar um estado camponês de maioria negra no norte do Espírito Santo nos anos 1950.

O reconhecimento veio em 2001 com o documentário *A Negação do Brasil* (2001), que investiga a representação dos negros nas novelas brasileiras. Este trabalho, baseado em uma pesquisa extensa que resultou também em um livro homônimo, foi premiado como melhor filme brasileiro no festival “É Tudo Verdade” e selecionado para diversos festivais internacionais, incluindo o Festival de Cinema Latino de Madri e o Festival de Documentários do Porto.

Em 2004, Araújo lançou seu primeiro longa-metragem de ficção, "As Filhas do Vento". O filme foi amplamente aclamado, ganhando oito prêmios no Festival de Gramado, incluindo melhor filme segundo a crítica, melhor diretor, melhor ator e melhor atriz. Também foi eleito o melhor filme pelo público na Mostra de Cinema de Tiradentes e participou de festivais na Índia, França, África do Sul, Burkina Faso e Camarões.

Continuando sua trajetória de sucesso, em 2009, Araújo lançou o documentário *Cinderelas, Lobos e um Príncipe Encantado* (2009), seguido por *Raça* (2013), codirigido com a vencedora do Oscar Megan Mylan, que foca na questão racial no Brasil contemporâneo. Em 2019, ele lançou *Meu Amigo Fela* (2019), um documentário sobre o músico nigeriano Fela Kuti, que estreou no Festival de Roterdã e recebeu vários prêmios, incluindo o Paul Robeson Award no FESPACO de Burkina Faso.

Joel Zito Araújo também se destacou na televisão, dirigindo o programa "Espelho" no Canal Brasil, apresentado por Lázaro Ramos. Em maio de 2022, ele assinou a direção da série documental "PCC: Poder Secreto", exibida na HBO Max. Atualmente, Araújo vive entre Brasil e Cabo Verde com sua esposa São Graça, de nacionalidade cabo-verdiana/portuguesa. Seu novo longa-metragem de ficção, *O Pai da Rita*, estreou em maio de 2022.

Joel Zito Araújo possui um doutorado em Ciências da Comunicação pela ECA/USP e um pós-doutorado no departamento de Rádio, TV e Cinema pela *University of Texas*, em Austin, Estados Unidos. Sua carreira é marcada por uma constante dedicação à temática racial e à luta pela visibilidade e representação dos negros na mídia brasileira.

Joel Zito é uma figura importantíssima para o campo dos Cinemas Negros contemporâneo, pois a trajetória do cineasta marca o período de transição entre o fim da terceira fase da historiografia dos Cinemas Negros e o início da quarta fase, que exploraremos detalhadamente na segunda parte desta tese. O longa-metragem *A negação do Brasil* (2000), dirigido pelo cineasta, junto ao manifesto *Dogma Feijoada* (2000) e ao Manifesto de Recife (2001), do qual Joel Zito é um dos autores, inauguram a era contemporânea da historiografia dos Cinemas Negros. Assim como esses acontecimentos marcam o início da consolidação do campo, que dará cada vez mais frutos a partir da segunda década do século XXI, se tornando efetivamente um campo independente dentro da cinematografia brasileira.

O fim da década de 1990 é marcado pela organização de artistas negros, em especial cineastas, atores e técnicos negros e negras que passaram a se organizar para reivindicar políticas para si. Em São Paulo e no Rio de Janeiro, diversos artistas negros do cinema brasileiro “se mobilizaram para reivindicar novas formas de representação racial no cinema e televisão” (Carvalho, 2005, p. 94). Em 1999, Jeferson De, Noel dos Santos Carvalho e outros cineastas participaram do Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo.

No mesmo ano, Jeferson De e Daniel Santiago organizam, dentro do festival de curtas, um encontro no Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP) em que comparecem outros diretores. Entre eles Celso Prudente, Agenor Alves e Ari Cândido. Prudente e Cândido vinham de experiências em documentários rodados no exterior. O primeiro realizou em Cabo Verde o filme *Amor no Calhau*, em 1992. Antes (1987) realizara *Axé: a alma de um povo*. Cândido, por sua vez, filmou em Paris o curta *Martinho 77*, sobre a passagem do cantor Martinho da Vila pela cidade. (...) Participaram ainda deste encontro os cineastas Rogério Moura, Valter José, o poeta Arnaldo Conceição e o fotógrafo Luis Paulo Lima. (CARVALHO, 2005, p. 95)

Em 2000, durante o Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, que abrigou uma mostra de filmes realizados por cineastas negros, foi realizado um debate em que o cineasta Jeferson De apresentou o seu manifesto *Dogma Feijoada*, o qual reivindicava sete “mandamentos” para o “cinema negro”, a saber:

1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) O protagonista deve ser negro; 3) A temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) O filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; 5) Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) O roteiro deverá privilegiar o negro comum (assim mesmo em negrito) brasileiro; 7) Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados. (CARVALHO, 2005, p. 96)

Segundo o cineasta Jeferson De, para ser considerado "Cinema Negro", um filme deve atender a vários critérios específicos. O primeiro deles é que "o filme deve ser dirigido por um realizador negro brasileiro". No entanto, como explorado no primeiro capítulo desta tese, inúmeros cineastas não negros também contribuíram significativamente para a formação deste campo. Embora seus discursos cinematográficos possam ser questionáveis quanto à autenticidade da representação — seja pelo uso de estereótipos ou pela minimização da questão racial como fator econômico em vez de racismo brasileiro — tanto cineastas negros quanto brancos caíram nessas armadilhas.

Assim, não podemos ignorar a contribuição de cineastas como José Carlos Burle, Nelson Pereira dos Santos, Trigueirinho Neto, Carlos Diegues e Linduarte Noronha, que demonstraram grande respeito pela cultura e representatividade negra, criando obras fundamentais na oposição aos estereótipos. Também não podemos esquecer que figuras como Cajado Filho, Haroldo Costa e Afrânio Vital reiteraram o uso de estereótipos e tipificações em suas produções, mostrando que a cor da pele não garante necessariamente a representação fiel das reivindicações da comunidade negra por mais representatividade e respeito.

Ao longo do primeiro capítulo, foram apresentados inúmeros exemplos que demonstram a impossibilidade de apagar a contribuição de cineastas brancos no desenvolvimento do campo, tanto em termos de realização cinematográfica — que alterou paradigmas formais de representação negra — quanto no fomento de movimentos como o Cinema Novo, que incentivou atores negros a assumirem a direção de narrativas cinematográficas.

O segundo "mandamento" afirma que "o protagonista deve ser negro". No entanto, o que acontece se um realizador negro escolher um protagonista branco para abordar questões negras? Ou, mesmo que a narrativa não aborde diretamente questões raciais, essas obras devem ser excluídas da história do "Cinema Negro"? Cineastas como Adélia Sampaio, por exemplo, apesar de não utilizar protagonistas negros, foram cruciais para a cinematografia nacional e abriram portas para que novas mulheres negras realizassem seus filmes. Adélia

Sampaio não seria, então, uma representante do "Cinema Negro"? Por que ela é citada como a primeira cineasta negra do Brasil?

O terceiro mandamento estipula que "a temática do filme deve estar relacionada com a cultura negra brasileira". Contudo, se considerarmos que a cultura brasileira é em grande parte influenciada pela cultura negra, mesmo em manifestações apropriadas por brancos, como o carnaval, é necessário que o conteúdo seja diretamente sobre a cultura negra? Vale destacar que o único cineasta a mostrar a potência cultural, através dos elos ancestrais e religiosos, entre Brasil e África, foi um nigeriano, pois antes dele nenhum outro havia tido tal iniciativa. Não deveríamos valorizar a livre manifestação dos artistas negros e respeitar suas escolhas de conteúdo, sem limitar sua liberdade artística e de expressão? Isso possibilitaria uma maior diversidade de narrativas que não se centram apenas na questão racial. Desconsiderar essas obras advoga muito mais contra o campo do que a favor dele.

O quarto mandamento afirma que "o filme deve ter um cronograma exequível. Filmes urgentes". No entanto, a urgência para a população negra pode variar. Para alguns, pode ser a busca por status ou acumulação de capital; para outros, pode ser a busca por uma tomada de consciência do povo negro ou o resgate das raízes ancestrais. A urgência é, portanto, uma escolha individual, e os objetivos podem divergir entre os membros da população negra. Por que no Cinema seria diferente?

O quinto mandamento é ainda mais problemático, pois "personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos". Como mostrado, diversos cineastas negros recorreram a estereótipos em suas obras, pois estavam inseridos em contextos históricos onde era "natural" apelar para esse recurso. Cineastas como Haroldo Costa, que utilizou representações estereotipadas em filmes como *Pista de Grama*, deveriam ser apagados da historiografia do campo segundo o manifesto de Jeferson De? Mesmo Zózimo Bulbul, em *Alma no Olho*, subverteu estereótipos raciais negativos em positivos, idealizando o corpo negro. Ele não seria, então, um dos mais importantes cineastas do campo e representante do "Cinema Negro" proposto pelo Dogma Feijoadá?

O sexto mandamento diz que "o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro". Isso não excluiria obras que tratam de personagens africanos no "Cinema Negro", como ocorreu no filme *Deusa Negra* de Ola Balogun? E, por último, o sétimo mandamento afirma que "super-heróis ou bandidos deverão ser evitados". Se *Pantera Negra* (2018), dirigido pelo

cineasta estadunidense Ryan Coogler, fosse realizado por um cineasta negro brasileiro, não seria considerado "Cinema Negro"?

Como se observa, a tentativa de restringir o campo dos Cinemas Negros a estruturas rígidas, definições limitantes e dogmas excludentes, sem atentar para os contextos históricos, sociais, afetivos e discursivos, é mais prejudicial do que benéfica para o fortalecimento do campo. O Manifesto resumiu, até aquele momento, as ideias sobre "Cinema Negro" e foi importante para a consolidação do campo como fenômeno "independente" dentro do Cinema brasileiro. No entanto, o Dogma Feijoada vai além de uma postura discursiva e prática étnico-racial no cinema, pois estabelece normas sobre "o que é cinema negro", ou seja, como representar o negro na tela, como compor uma equipe, como escolher personagens e diversas outras "receitas" de como se fazer "cinema negro". Contudo, conforme extensamente apontado neste estudo, o campo dos Cinemas Negros escapa a determinismos limitantes.

Apesar dos esforços, o Cinema realizado por negros, negras e negres no Brasil, não responde às insistências de determinar as definições de um "Cinema Negro", tampouco pode ser mensurado a partir de dogmas que limitam a produção ou a liberdade artística. O problema surge quando muitos pesquisadores e cineastas adotam o dogma como norma da representação negra, em vez de mantê-lo como manifesto de um grupo restrito de cineastas. Ao alçar o Manifesto como um documento geral do campo, muitos pesquisadores acabam limitando a liberdade de criação artística no cinema e influenciando a apresentação dos negros sobre si mesmos, sobre a comunidade e seus afetos.

Reiteramos que não existe apenas uma forma de se opor às práticas de representação da branquitude em relação à comunidade negra, pois como vimos ao longo de toda primeira parte da tese, o campo dos Cinemas Negros é formado por quatro vertentes: *universalista*, *kilombista*, *conteudista* e *combativista*. Se ao longo das três fases da historiografia do campo essas vertentes eram incipientes e estavam isoladas na linguagem cinematográfica e nos princípios filosóficos e políticos norteadores de um ou outro cineasta negro, a partir dos anos 2000 essas vertentes aparecem ao mesmo tempo e com muita força dentro do campo, criando tensões e disputas internas. Assim como, em diversas ocasiões elas se manifestam simultaneamente em uma mesma obra.

Na mesma linha, o Manifesto de Recife foi lançado em 2001 durante a 5ª edição do Festival de Cinema do Recife, no entanto, esse Manifesto menos problemático do que o Dogma Feijoada, mostrando uma postura de atores e realizadores negros mais preocupada em

permitir condições para produção, financiamento para obras, políticas afirmativas para o setor, formação adequada em cinema, escalabilidade na distribuição e na exibição dos conteúdos realizados por pessoas negras.

Neste sentido apontamos o Manifesto de Recife como um documento mais maduro e importante para uma significativa virada de chave para o campo dos Cinemas Negros, que a partir de 2001, como veremos no Mapeamento dos Cinemas Negros, realizado para esta tese, ganha novos contornos e de fato começa a escalada para se tornar um campo independente dentro do audiovisual brasileiro.

Atores e realizadores negros assinaram o Manifesto do Recife em que reivindicavam: 1) O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; 2) A criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3) A ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afros-descendentes e 4) A criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira. O manifesto foi assinado por Antônio Pitanga, Antônio Pompêo, Joel Zito Araújo, Luiz Antônio Pillar, Maria Ceça, Maurício Gonçalves, Milton Gonçalves, Norton Nascimento, Ruth de Souza, Thalma de Freitas e Zózimo Bubul. (CARVALHO, 2005, p. 98)

Se o Dogma Feijoadá partiu de um grupo restrito, inclusive sem representatividade feminina, o Manifesto de Recife dá um exemplo de coletividade e de maturidade para tratar de um tema tão sério no cinema brasileiro, como a representação e a representatividade étnica no audiovisual.

Na primeira parte da tese, a partir de uma revisão bibliográfica, analisamos as conjunturas históricas para o aparecimento das vertentes, já na segunda parte deste trabalho nos debruçaremos sobre as reivindicações dessas vertentes, a partir dos novos cineastas negros, os quais analisaremos suas condições socioeconômicas, os discursos, os comportamentos sociais, as trajetórias de vida, seus princípios mobilizadores e as estratégias utilizadas à representação e à representatividade negra no cinema e no audiovisual brasileiro contemporâneo, em diálogo com uma breve análise sobre um conjunto de filmes.

Reiteramos que as vertentes não estão restritas ao período histórico de seu surgimento. Pelo contrário, elas resistem ao tempo e tornam-se ainda mais perceptíveis nesta quarta fase, que analisaremos em detalhe. O recorte temporal visou indicar o surgimento dessas vertentes no campo, sem pretensão de esgotar sua presença ou relevância em outros momentos históricos.

É evidente que uma abordagem linear tende a obscurecer certos momentos importantes e outras obras onde essas vertentes também estão presentes. Na primeira parte,

buscamos destacar os momentos mais proeminentes, mas reconhecemos que essas vertentes podem estar presentes em obras não mencionadas. Com a consolidação do campo, é comum que múltiplas vertentes coexistam em uma única obra. Nosso objetivo é avaliar como as experiências sociais dos cineastas, no contexto diaspórico e contemporâneo, refletem a maior ou menor incidência de cada vertente, considerando seu posicionamento político e as escolhas estéticas e narrativas.

A primeira parte da tese não é autônoma em relação à segunda. O que impulsiona os cineastas a reivindicar uma representação negra autêntica e o direito à representatividade são precisamente os acontecimentos dos períodos anteriores. Portanto, para explorar profundamente o campo no século XXI, foi essencial fornecer um panorama histórico, assim como será o panorama socioeconômico e político que nos permitirá aprofundar cada vertente, conforme faremos a partir do capítulo dois da segunda parte.

Se nas fases anteriores havia o desejo de modificar os paradigmas da representação, nesta nova fase ocorre a reivindicação do negro e de sua comunidade por uma apresentação autêntica. O campo deixa de buscar apenas a representação, positiva ou negativa, passando a desejar maior liberdade estética, discursiva e narrativa para uma apresentação mais legítima e real da comunidade negra. A autorrepresentação e a ideia de um "autor" são questionadas, assim como os dogmas sobre "o que pode ou não fazer um corpo negro no cinema".

Nesta fase, negros e negras contestam as formas do próprio campo de representá-los. Se antes a crise era na representação dos brancos sobre os negros, agora os questionamentos surgem sobre as representações que os negros fazem de si mesmos. É um período de expansão do campo, onde as contradições emergem e por isso, para esta última fase propomos um rigoroso mapeamento, cujos resultados quantitativos e qualitativos serão apresentados.

CAPÍTULO 4

MAPEAMENTO DOS CINEMAS NEGROS NO BRASIL: A REALIDADE SOCIAL E POLÍTICA DO CAMPO NO SÉCULO XXI

Este capítulo apresenta os resultados de um levantamento de dados socioculturais e econômicos de 164 cineastas negras e negros do cinema brasileiro. O Mapeamento dos Cinemas Negros Brasileiros¹⁰² foi realizado entre os anos 2019 e 2022 para esta pesquisa de doutorado, e os dados foram coletados, principalmente, a partir das listas de mostras e festivais exclusivos aos Cinemas Negros. A partir da abordagem inicial, foram mapeados 400 cineastas, cada um identificado com foto, nome, filmes realizados e redes sociais. Após a localização desses agentes, decidimos então incluir a aferição por fotos e vídeos, que consideramos como “heteroclassificação para a variável cor/raça” (ALVES, 2021, p. 23).

Esta pesquisa adota uma abordagem transdisciplinar à coleta e análise dos dados quantitativos do campo Cinemas Negros, buscando contribuir para estudos futuros. Inicialmente, apresento os dados quantitativos, e, em seguida, tecerei alguns comentários breves sobre a configuração sociocultural dos agentes envolvidos. Essa metodologia visa fornecer uma compreensão mais abrangente e aprofundada do campo, considerando suas múltiplas dimensões e complexidades, não limitadas a um campo do saber ou a uma disciplina específica.

Vale destacar que este Mapeamento está inserido em um contexto de produção cinematográfica marcadamente racista, como é o caso do cinema brasileiro, conforme comprovado pelos estudos do GEMMA¹⁰³ (CÂNDIDO *et al.*, 2017). Entre os anos de 2002 e 2012, constatou-se que 84% dos cineastas que lançaram filmes no circuito comercial e ocuparam cargos de direção eram homens brancos, enquanto 13% eram mulheres brancas, e apenas 2% eram homens negros. Além disso, o estudo revelou que nenhuma mulher negra lançou filmes em circuito comercial durante esse período. Fica evidente que o perfil das pessoas que realizam cinema no Brasil é etnocêntrico, com uma clara dominação por indivíduos brancos.

¹⁰² Parte deste capítulo foi publicado originalmente como artigo na Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (REBECA) (colocar a edição)

¹⁰³ Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), que realizou importante pesquisa ao campo (CANDIDO *et al.*, 2017).

Este cenário é claramente evidenciado pelo estudo realizado pela pesquisadora Paula Alves (2019). De acordo com a autora, uma análise dos filmes produzidos entre 1995 e 2016, abrangendo longas-metragens de todos os gêneros, revelou que apenas 8,2% foram dirigidos por pessoas negras durante o período conhecido como "retomada do cinema brasileiro" (IKEDA, 2015). Especificamente, 6,6% dos filmes foram dirigidos por pessoas pardas, enquanto apenas 1,6% foram dirigidos por pessoas pretas. Ao considerar a intersecção das categorias de gênero e cor/raça, constatou-se que 70,7% dos diretores eram homens brancos, 19,9% eram mulheres brancas, 5,6% eram homens pardos, 1,4% eram homens pretos, e menos de 1% eram mulheres pardas (ALVES, 2021, p. 23). É notável que o número de mulheres pretas é inferior a 1%.

Diante desses dados, fica evidente que o cinema brasileiro, com apenas 8,2% de cineastas negros que dirigiram filmes entre 1995 e 2016, não reflete a realidade social do país, cujas pessoas negras somam 54% da população no Brasil. (IBGE, 2020).

A representação do negro no cinema brasileiro não evoluiu contínua e positivamente, assim como persistem em nossa sociedade discriminações e desigualdades no acesso aos direitos políticos entre os indivíduos de diferentes grupos sociais e raciais (...) a grande quantidade de pretos representados como pano de fundo no cinema reflete a sociedade brasileira ainda influenciada pelo passado escravocrata e pelo racismo institucional (ALVES, 2021, p. 20).

O Mapeamento dos Cinemas Negros Brasileiros teve início em agosto de 2019 e teve uma duração aproximada de três anos. Durante esse período, foram considerados tanto os Festivais exclusivos aos Cinemas Negros quanto aqueles sem essa especificidade, abrangendo o período de 2000 a 2020. No entanto, devido à impossibilidade de determinar quais cineastas negros participaram desses festivais, nos restringimos a apenas dois dos principais eventos do cinema brasileiro: o Festival Internacional de Cinema do Rio e o Festival de Cinema de Brasília. Compete a futuras pesquisas aprofundar esses dados e preencher essa lacuna.

4.1 - As identidades e as orientações sexuais: Análise sobre a constituição social dos agentes.

No processo de identificação dos cineastas pertencentes ao grupo minoritário do cinema brasileiro, utilizamos como ponto de partida o nome do filme e do diretor/diretora. No entanto, é crucial destacar a complexidade na definição de quem é considerado negro no Brasil, como argumentado por Kabengele Munanga (1999; 2012). Isso se tornou um desafio para determinar a identidade étnica dos cineastas mapeados. Inicialmente, adotamos a

participação desses cineastas em festivais do campo Cinemas Negros como critério de inclusão, mas observamos a presença de cineastas não negros nessas listas. Dado que não pudemos analisar as obras produzidas por esses agentes, decidimos considerar apenas os diretores e diretoras negras. Neste recorte, desconsideramos os "não negros", assim como os técnicos e demais artistas negros que compõem a ficha técnica dos filmes, como montadores, diretores de fotografia e outros, devido à dificuldade em avaliar qualitativamente a predominância da voz negra nos filmes, bem como em determinar a etnia de toda a equipe técnica.

Na metodologia utilizada na primeira etapa, a heteroclassificação, foram obtidas no mínimo três imagens dos realizadores para aferição étnica. Nos casos em que permaneceram dúvidas em relação aos fenótipos característicos de pessoas negras, as imagens foram submetidas a duas ou mais pessoas negras que colaboraram com a pesquisa. Tal abordagem foi adotada devido à impossibilidade de formar uma banca de heteroclassificação, que geralmente avalia os candidatos de forma presencial, tanto devido à pandemia de covid-19, quanto ao fato de os cineastas analisados serem provenientes de diferentes estados brasileiros.

Ademais, é importante ressaltar que essa abordagem possui algumas limitações e que as percepções podem ser subjetivas. Para identificar a identidade étnico-racial, consideramos um conjunto de características fenotípicas associadas às pessoas negras no Brasil, como o tom de pele, o formato do nariz, o tipo de cabelo, e os lábios. Contudo, é crucial destacar que essa metodologia de aferição étnico-racial é imprecisa, pois classifica indivíduos com base em um sistema de regras que é influenciado pela ideologia da branquitude e pelos padrões sociais predominantes.

Esse tipo de leitura sobre quem é ou não é negro se manifesta em diversas áreas, como nas abordagens policiais discriminatórias, nas sentenças mais severas no sistema judiciário e na super-representação populacional de pessoas negras no sistema carcerário. Essas dinâmicas evidenciam as faces diárias do racismo que afetam suas vítimas. Infelizmente ainda precisamos usar tais métodos como aferições de cunho "científico".

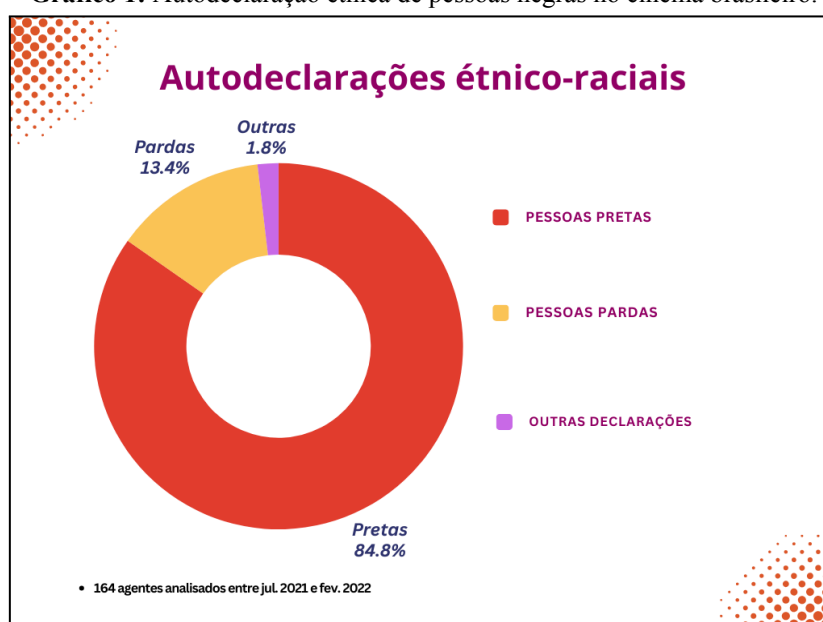
Obviamente que o método utilizado para determinar a identidade étnico-racial dos cineastas gerou impasses entre os avaliadores e o pesquisador. Nessas situações, a decisão da maioria foi determinante para a inclusão ou exclusão dos agentes na pesquisa. Dos 400 cineastas mapeados inicialmente, 30 foram identificados como "não negros" e, portanto, excluídos do estudo. Dessa forma, para a próxima etapa da pesquisa, foram considerados 370

cinastas como parte da amostragem. Diante dos impasses, o método para identificação étnico-racial foi modificado.

Na última fase de aferição étnico-racial, entramos em contato com 273 dos 370 cineastas, via e-mail, redes sociais e telefone. A partir disso, foi possível utilizar a metodologia de autodeclaração. Por meio de um formulário de pesquisa, os cineastas puderam indicar como se percebem racialmente. Consideramos esse método menos problemático, apesar de não solucionar a questão da definição étnico-racial dos agentes, uma vez que é importante considerar que, dentro das questões que atravessam a complexidade racial no Brasil, muitos indivíduos negros não se percebem ou não se identificam como pertencentes a esse grupo. Dos 273 agentes contatados, 167 cineastas responderam ao formulário da pesquisa. Entre eles, 1,8% não se consideram nem pardos nem pretos, mas sim "negro(a) de pele clara" e "preto(a) de pele clara". Esse fato demonstra a presença do conceito de *colorismo* (DEVULSKY, 2021) no pensamento desses agentes. O que torna a questão ainda mais complexa.

A primeira pergunta do Mapeamento foi formulada com base na metodologia do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, que classifica como negros aqueles que se autodeclararam como pretos ou pardos: "Como você se declara etnicamente?". Nesse contexto, excluimos três agentes que não se autodeclararam negros.

Gráfico 1: Autodeclaração étnica de pessoas negras no cinema brasileiro.



Fonte: Mapeamento dos Cinemas Negros Brasileiros. Dados colhidos entre jun. 2020. e jun. 2021.

Dos 164 cineastas analisados, 84,8% se autodeclararam pretos e apenas 13,4% se autodeclararam pardos. Isso difere das declarações dadas ao Censo do IBGE (2020), onde a maioria das pessoas se autodeclara como parda. No entanto, ao analisar o campo por meio de fotos, vídeos e autodeclarações, observamos um reforço da identidade preta, independentemente do tom de pele dos cineastas. Embora não tenhamos realizado uma comparação direta entre o percentual de agentes heteroclassificados como negros e pardos e as autodeclarações desses agentes, podemos afirmar que há uma diferença significativa entre a classificação étnico-racial feita por terceiros e as percepções dos próprios cineastas sobre suas identidades étnicas.

Este fenômeno é observado por Kabengele Munanga, em *Negritudes usos e sentidos* (2012). Para Munanga, a identidade negra no Brasil contemporâneo é uma realidade amplamente discutida, porém não há uma clara definição do que ela realmente é ou do que a constitui. Segundo o autor, a identidade negra pode ser compreendida de forma objetiva, por meio de características culturais, linguísticas e outros elementos descritos por pesquisadores. Contudo, essa identidade negra objetivada, muitas vezes, é confundida com a identidade negra subjetiva, que é como o próprio grupo se autodefine, ou como é definido pelos grupos próximos. Por isso, precisamos compreender o conceito de “negro” tanto por critérios objetivos quanto, e principalmente, por sua face subjetiva.

Todavia, é interessante observar que, no caso do espectro de cores associado à “raça” branca, não há uma tentativa semelhante de categorização com base em características fenotípicas para delimitar o grupo hegemônico na indústria cinematográfica e audiovisual brasileira. Qualquer exigência a essa pesquisa sobre um maior rigor para definição do que estamos considerando como “negro” parte de uma ideologia dominante que confere uma definição de “raça” ao grupo aqui analisado, historicamente colocado como o “outro” a ser racializado. Logo, uma visão racista, já que não percebemos esta preocupação nos estudos sobre o cinema majoritariamente “branco”.

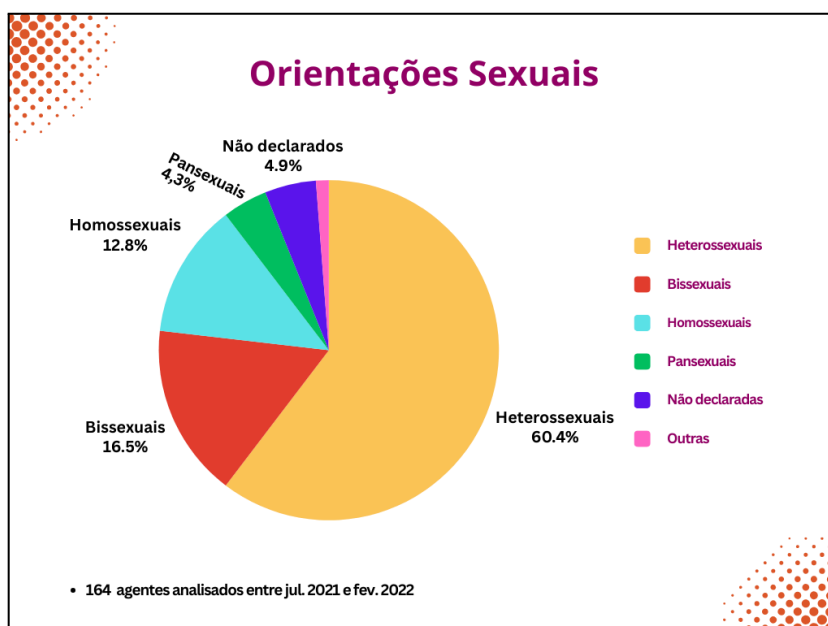
O número expressivo de 84,8% de autodeclarados “pretos” comprova que não houve dúvidas dos realizadores para autoafirmarem uma identidade étnica, que mobiliza o enfrentamento político, a luta simbólica e a resistência contra as desigualdades e as estruturas de poder dominantes. Independente do tom de pele “mais claro” ou “mais retinto”, Cinemas Negros no Brasil é um campo majoritariamente composto de pessoas que assumem uma identidade preta.

Percebemos que essa compreensão sobre a identidade étnico-racial está superada e bem resolvida dentro do campo Cinemas Negros, que poderíamos chamar, a partir da esmagadora maioria dos agentes, de “Cinemas Pretos”, contudo estaríamos desconsiderando os 13,4% que se identificam como pessoas pardas. Daí o primeiro motivo, com base nos dados, para o uso do termo “Cinemas Negros”, uma vez que, embora utilizemos a metodologia de classificação institucional, o termo “negros” torna-se meramente didático, sustentado pelo que vem se consolidando no senso comum, e não mostra a realidade da luta travada pelos agentes no interior do campo analisado, para afirmar a identidade preta no cinema e no audiovisual brasileiro. Ser ou não ser preto talvez seja um fator acessório na luta pela diversidade étnica no cinema brasileiro.

Ainda sobre a perspectiva racial deste estudo, destaca-se que esse corrobora com o pensamento do sociólogo e antropólogo congo-brasileiro Kabengele Munanga, em *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade Nacional versus Identidade Negra* (1999). O autor argumenta que a ideia de raça é uma construção social e não possui fundamentos científicos sólidos. Munanga acredita que a raça é uma categoria arbitrária que tem sido usada historicamente para justificar a discriminação e a opressão racial praticadas pelo grupo dominante. O autor argumenta que a identidade e a história de cada indivíduo devem ser reconhecidas e valorizadas, independentemente de categorias raciais estigmatizadas, promovendo assim uma visão mais inclusiva e igualitária da humanidade. Diante do exposto, buscamos, portanto, coletar dados adicionais no campo para obter informações mais abrangentes sobre os Cinemas Negros contemporâneos. Sem limitar a pesquisa à questão étnica.

Em relação às sexualidades, os dados revelam que 60,4% dos agentes se autodeclararam heterossexuais, seguidos por 16,5% de autodeclarados bissexuais. Homossexuais representam 12,8% das pessoas analisadas, enquanto os não declarados totalizam 4,9%, um pouco acima dos pansexuais, com 4,3%. Por fim, a categoria "outras" engloba 1,1% dos agentes do campo. Esses números evidenciam a diversidade presente nos Cinemas Negros, tanto em termos de características étnico-raciais, quanto em relação à sexualidade dos agentes.

Gráfico 2: Orientação sexual de cineastas negros no Brasil.



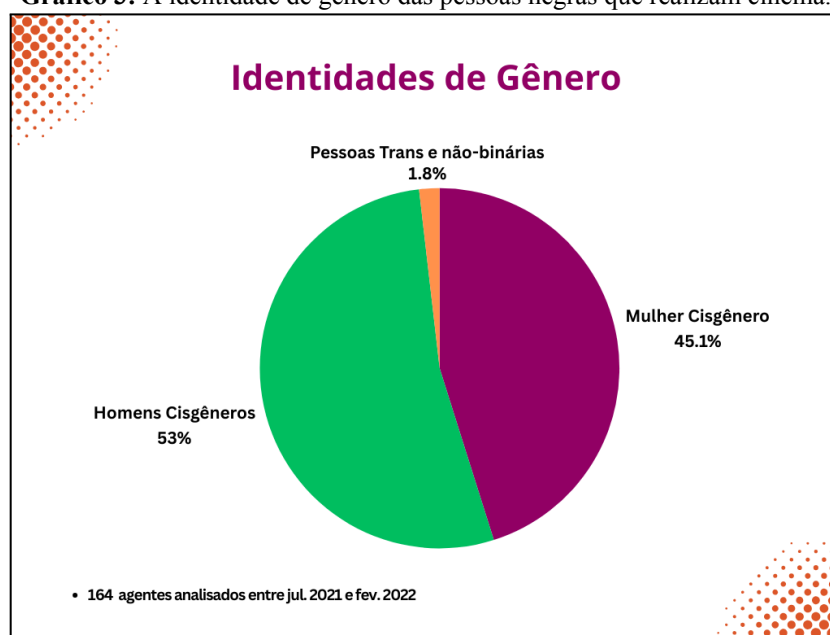
Fonte: Mapeamento dos Cinemas Negros Brasileiros. Dados colhidos entre jun. 2020. e jun. 2021.

O que os resultados nos mostram é uma ampla gama de diversidade nas orientações sexuais, o primeiro dado que reforça a pluriversalidade (MALOMALO, 2019) das identidades circulantes nos Cinemas Negros. A comunidade LGBTQ+¹⁰⁴ corresponde a 33,6% dos agentes do campo. Um número bastante expressivo se compararmos com os dados do último Censo do IBGE em relação à sexualidade da população brasileira¹⁰⁵.

Também realizamos um levantamento quantitativo em relação ao gênero dos agentes. Os dados revelaram que numericamente os Cinemas Negros no Brasil tem uma diferença de 7,9% entre homens cisgêneros (53%) e mulheres cisgêneros (45,1%) que realizaram filmes no período analisado. Considerando a margem de erro de 5%, para mais ou para menos, permanece a diferença quase insignificante entre gêneros (cis).

¹⁰⁴ É um acrônimo que representa diversas identidades relacionadas a orientação sexual e identidade de gênero, incluindo lésbicas, gays, bissexuais, queer, transgêneros, intersexuais, assexuais, pansexuais, e outras. Essa sigla é inclusiva e representa a diversidade de experiências e vivências, podendo variar em diferentes contextos e culturas.

¹⁰⁵ TOKARNIA, Mariana. IBGE divulga 1º levantamento sobre homossexuais e bissexuais no Brasil. Agência Brasil, Rio de Janeiro, 25 mai. 2022. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2022-05/ibge-divulga-levantamento-sobre-homossexuais-e-bissexuais-no-brasil>. Acesso em: 01 dezembro 2023.

Gráfico 3: A identidade de gênero das pessoas negras que realizam cinema.

Fonte: Mapeamento dos Cinemas Negros Brasileiros. Dados colhidos entre jun. 2020. e jun. 2021.

Assim, vemos que os Cinemas Negros apresentam certa “igualdade”, ao menos numérica e objetiva, entre cisgêneros, se compararmos com o cinema “hegemônico”. No cinema brasileiro, em geral, a maioria dos realizadores, ao menos midiáticos, é composta por homens brancos.

O estudo do GEMMA mostra que, no campo geral do cinema brasileiro, se há algum “protagonismo” a realizadores negros ou negras, este é dado aos homens cisgêneros. A predominância de homens negros nos principais prêmios e festivais é uma realidade presente nos Cinemas Negros desde antes de sua consolidação como um campo. Podemos observar isso ao analisar as carreiras de cineastas como Joel Zito Araújo, Jeferson De, e os mais contemporâneos André Novais Oliveira, Emílio Domingos, entre outros. Um exemplo recente é o diretor Gabriel Martins, cujo filme "Marte Um" (2022) foi selecionado pelo Brasil para concorrer ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. Vale ressaltar que ele já possuía uma carreira significativa, com prêmios e reconhecimentos nacionais e internacionais.

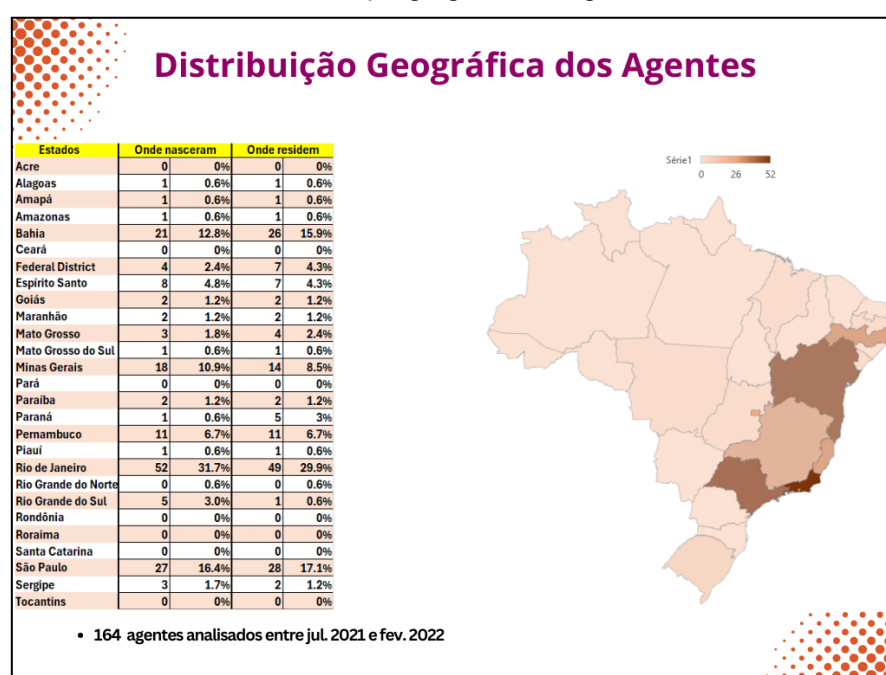
Reiteramos que, desde a consolidação deste campo nas duas primeiras décadas do século XXI, há certa predominância dos homens no que diz respeito à visibilidade, bem como na própria historicidade deste cinema realizado por pessoas negras. Basta observarmos que os maiores expoentes, que acumularam maior capital, foram os homens. Exemplos não faltam: Zózimo Bulbul, Waldir Onofre, Cajado Filho, Odilon Lopes, Antônio Pitanga, e outros. Contudo, nos últimos anos, com a crescente discussão sobre os atravessamentos de raça e

gênero no cinema brasileiro, algumas mulheres começaram a se destacar e/ou serem citadas como relevantes ao campo, como Adélia Sampaio, Edileuza Penha de Souza, Lilian Solá Santiago, e outras.

4.2 - A pluralidade dos sotaques e a consolidação do campo no século XXI

A localização desses cineastas ocorreu através da internet, em um complexo cruzamento de dados que envolveu o nome do diretor, o título do filme, o festival, a edição do evento e a localização geográfica. Além de um levantamento em catálogos de publicações, listas de selecionados e premiados, e buscas no YouTube, Google e redes sociais, a fim de garantir uma pesquisa abrangente em todo o país. Vale ressaltar que a coleta de dados foi facilitada devido à rede prévia de contatos profissionais que tenho acesso. Ao encontrar um cineasta, o direcionamento do site e sugestões de amizades nas redes sociais auxiliaram na localização dos demais agentes.

Gráfico 4: Distribuição geográfica dos agentes no Brasil.



Fonte: Mapeamento dos Cinemas Negros Brasileiros. Dados colhidos entre jun. 2020. e jun. 2021.

A pesquisa aferiu tanto o local de nascimento, quanto o estado em que os cineastas residem atualmente. Considerando apenas o local de residência, destaca-se que em 70,3% do território nacional existe pelo menos um realizador negro. As exceções foram os estados do

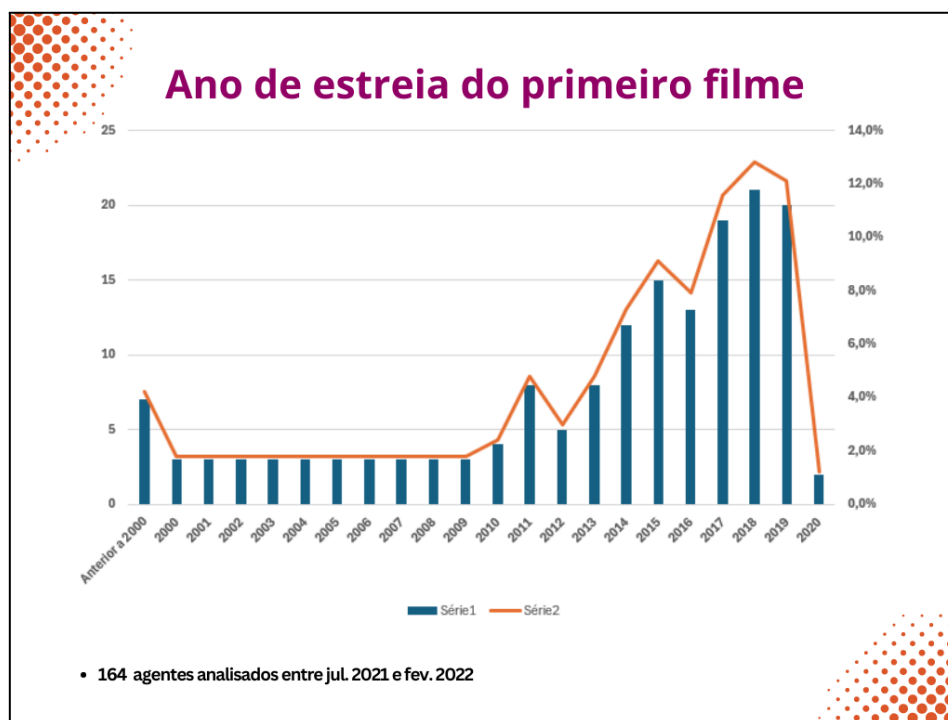
Acre, Ceará, Pará, Rio Grande do Norte, Rondônia, Roraima, Santa Catarina e Tocantins, totalizando 29,7% dos estados sem nenhum realizador negro residente. Reitero que essa análise considera apenas os 164 agentes que responderam ao questionário.

Por um lado, do ponto de vista quantitativo, é compreensível que alguns pesquisadores do campo e alguns festivais hegemônicos deem destaque para realizadores negros que residem no eixo que engloba os estados do sudeste e o estado da Bahia. Isso se deve ao fato de que, além do Rio de Janeiro, que abriga 29,9% dos realizadores, São Paulo concentra 17,1%, seguido pela Bahia com 15,9%, Minas Gerais com 8,5%, e o Espírito Santo com 4,3% dos realizadores brasileiros analisados. Assim, o eixo Sudeste-Bahia representa uma concentração de 75,7% dos cineastas negros residentes nesses estados.

Entretanto, é importante direcionar o olhar para as margens e reconhecer um cinema plural que transcenda as bolhas da produção cinematográfica nacional. Afinal, a proposta do campo é ser contra-hegemônico, e questionar a consolidação dos eixos faz parte desse processo. Destacamos que em Pernambuco, por exemplo, há 6,7% dos agentes, muitos desses invisibilizados por não residirem nos estados do eixo citado.

Analisamos o ano de lançamento de filmes realizados por cineastas negros entre os anos 2000 e 2020, incluindo até mesmo os anos anteriores a esse período. Durante a primeira década do século XXI, de 2000 a 2009, observamos uma produção cinematográfica negra significativamente menor em comparação com o período mais produtivo do cinema realizado por cineastas negros no Brasil, entre 2010 e 2019.

No entanto, é crucial ressaltar que, de forma geral, a primeira década deste século foi marcada por uma "retomada" do cinema brasileiro, com várias mudanças no financiamento audiovisual do país (IKEDA, 2015). Considerando que os Cinemas Negros fazem parte desse panorama mais amplo de produção cinematográfica, é importante destacar que essa baixa produção na primeira década, em comparação aos anos posteriores a 2010, não é exclusiva desse campo.

Gráfico 5: Estreia pública do primeiro filme dos agentes.

Fonte: Mapeamento dos Cinemas Negros Brasileiros. Dados colhidos entre jul. e dez. 2021.

Na primeira década deste século, os filmes lançados por cineastas negros somaram 20,7% do total mapeado, o que equivale a uma média de apenas 2,7% de estreias por ano neste período. Esses números destacam a baixa produção cinematográfica nos primeiros anos do século XXI. Além disso, se analisarmos os anos anteriores a 2000, a média geral de obras lançadas foi de apenas 4,3%, reforçando nosso argumento de que o campo se torna mais expressivo no século XXI, cuja consolidação será mais destacada a partir de 2011.

Com base nos dados iniciais, podemos observar que os Cinemas Negros começaram a crescer a partir de 2010, alcançando um pico significativo de produção em 2011, seguido por uma ligeira oscilação em 2012. A partir de 2013, houve uma estabilização e um crescimento contínuo, resultando em um aumento constante na produção de filmes a cada ano até 2019. A queda acentuada em 2020 foi influenciada pela pandemia de COVID-19 e pela redução das políticas públicas de apoio ao cinema, que impactaram todo o setor audiovisual brasileiro.

Podemos afirmar que o período mais produtivo no campo dos Cinemas Negros foi de 2011 a 2019, com destaque para o ano de 2018, que representou o lançamento de 12,8% de filmes realizados por novos cineastas negros, seguido pelo ano de 2019 com 12,2% do total.

Esse aumento pode ser atribuído não apenas ao crescimento percentual de produções nos anos anteriores, mas também aos resultados das políticas públicas voltadas à Educação e ao cinema (MELEIRO; XAVIER, 2021), que proporcionaram formação técnica e acadêmica para jovens negros e periféricos.

A terceira maior média percentual de realizadores estreantes, considerando o período de 2000 a 2020, foi registrada em 2017, com 11,6%. Por outro lado, o ano de 2020 apresentou a menor taxa de produção no campo dos Cinemas Negros, englobando tanto a primeira fase pós-retorna, entre 2000 e 2009, quanto a fase precedente, anterior à formalização das reivindicações do campo nos manifestos *Dogma Feijoadada*¹⁰⁶ (2000) e *Manifesto de Recife*¹⁰⁷ (2001). Na análise acima, consideramos a estreia de filmes de todas as durações – longas, médias e curtas-metragens –, bem como diversos gêneros cinematográficos, como ficção, experimental, documentário, animação e híbridos.

Reiteramos que embora a estruturação formal do campo dos Cinemas Negros tenha ocorrido nos anos 2000 e a sua consolidação tenha se dado na segunda década deste século, o período anterior, abrangendo o final da década de 1940 até o ano de 1999, desempenhou um papel fundamental na atual representação dos Cinemas Negros como um campo independente no cinema brasileiro¹⁰⁸.

Destacamos ainda que, apesar dos nossos esforços para abranger todos os gêneros e formatos de obras, há uma certa ênfase dada aos filmes de ficção, tanto no cinema hegemônico, quanto nos Cinemas Negros. Há, no interior do campo, um reforço do paradigma “meritocrático” e “comercial” do cinema hegemônico, o qual, sabemos, dá mais “status” para filmes de ficção.

Isso pode ser observado no mercado de audiovisual, nos filmes em salas de cinema e no próprio direcionamento da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) na sua metodologia

¹⁰⁶ O *Dogma Feijoadada* é uma iniciativa do cineasta Jeferson De, lançada no 11º Festival Internacional de Curtas de São Paulo, com o objetivo de discutir a representação dos negros no cinema brasileiro. propõe sete regras específicas para a produção cinematográfica, como a obrigatoriedade de diretores e protagonistas negros, além de temáticas relacionadas à cultura negra brasileira. Visando combater estereótipos e promover narrativas autênticas sobre a população negra no Brasil.

¹⁰⁷ Durante a 5ª edição do Festival de Cinema do Recife, em 2001, o Manifesto do Recife exigiu o fim da segregação na mídia, incentivo à produção audiovisual multirracial e valorização da diversidade étnica no Brasil, dentre outras ações. Dentre os que assinaram o Manifesto, nomes como Joel Zito Araújo, Zózimo Bulbul, Maria Ceíça e Milton Gonçalves.

¹⁰⁸ Sobre o período mencionado, indico a leitura dos textos: *Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul*, de Noel dos Santos Carvalho e Antônio Sérgio Alfredo Guimarães (2006); bem como *O Produtor e o Cineasta Zózimo Bulbul: O inventor do Cinema Negro Brasileiro*, de Noel dos Santos Carvalho (2012) e *Do Preto-e-branco ao colorido: Raça e Etnicidade no Cinema Brasileiro dos Anos 1950-1960*, de Pedro Lopera (2012).

de pesquisa. Na qual, das 2.636 obras analisadas, entre “longas-metragens lançados, comercialmente ou não, obras produzidas para televisão, curtas e médias-metragens” (ALVES, 2021, p. 21), a Agência considerou apenas as obras de ficção¹⁰⁹.

Dos filmes produzidos no campo ao longo das últimas duas décadas, 46,3% pertencem ao gênero documentário, enquanto 42% são obras de ficção. Esses dados evidenciam a preferência dos realizadores negros pela expressão cinematográfica por meio do documentário. Essa escolha pode ser justificada pelos fatores de produção, pelos custos relativamente mais baixos associados a esse gênero, ou pelo acesso "mais facilitado" às fontes de financiamento público, que apresentam menor concorrência das grandes produtoras. Entretanto, é importante reconhecer que a opção pelo documentário como forma de expressão também reflete uma decisão consciente dos realizadores.

Gráfico 6: Tipo de obras escolhidas como expressão pelos cineastas mapeados.



Fonte: Mapeamento dos Cinemas Negros Brasileiros. Dados colhidos entre jul. e dez. 2021.

A margem de erro de 5% adotada nesta pesquisa considera a possibilidade de um empate técnico, refletindo a divisão existente no campo entre os realizadores que optam pelo documentário e aqueles que se dedicam às produções ficcionais. No entanto, é importante ressaltar que, devido ao recorte limitado deste trabalho, uma análise quantitativa dos dados necessita ser complementada por uma abordagem qualitativa mais aprofundada, que não está

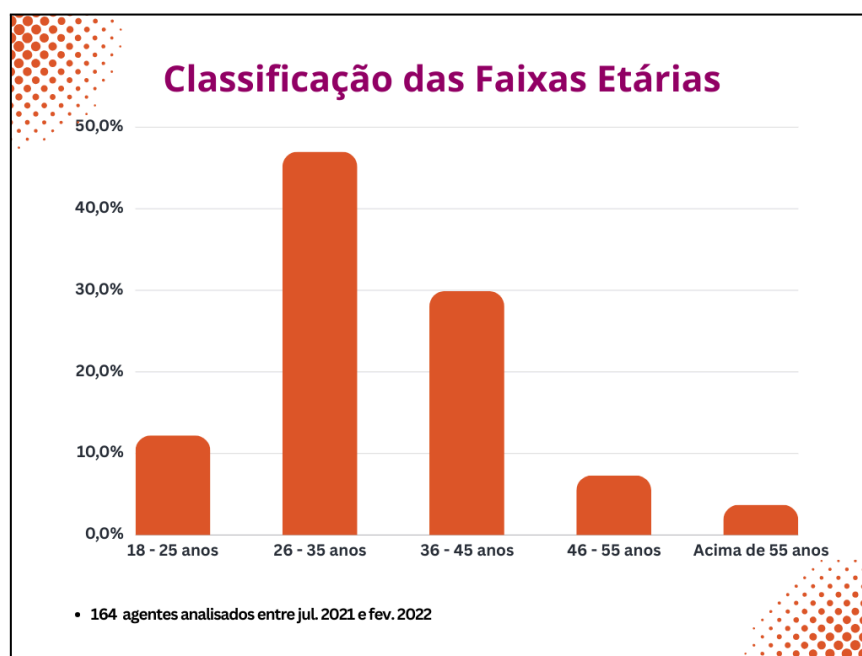
¹⁰⁹ Estudo realizado no ano de 2019 pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE)

presente nesta tese, para compreender com maior rigor as razões por trás da predominância do documentário. Qualquer afirmação neste momento poderia ser prematura e levar o leitor a interpretações equivocadas.

4.3 - A Faixa etária, o capital cultural e o capital econômica dos agentes do campo

O campo Cinemas Negros no Brasil é caracterizado por sua pluralidade, pelo fato de estar em constante evolução e ser composto por um número significativo de jovens cineastas, com idades entre 26 e 35 anos. Essa constatação reforça nossa compreensão de que as políticas públicas voltadas para o audiovisual produzido por pessoas negras e para a formação de jovens negros, implementadas por meio de programas estatais, desempenham um papel crucial no fortalecimento dos Cinemas Negros como um campo autônomo no cinema brasileiro. Essas políticas representam uma mudança no paradigma das representações étnico-raciais nas telas e na Comunicação como um todo, além de proporcionar oportunidades para que mais pessoas negras possam ingressar na produção cinematográfica.

Gráfico 7: Faixa etária das pessoas negras que realizam cinema no Brasil.



Fonte: Mapeamento dos Cinemas Negros Brasileiros. Dados colhidos entre jul. e dez. 2021.

Os cineastas com idades entre 26 e 35 anos representam uma parcela significativa, correspondendo a 47% do campo, praticamente metade do total, considerando uma margem de erro de 5%. Em seguida, temos os cineastas com idades entre 36 e 45 anos, 29,9%. O

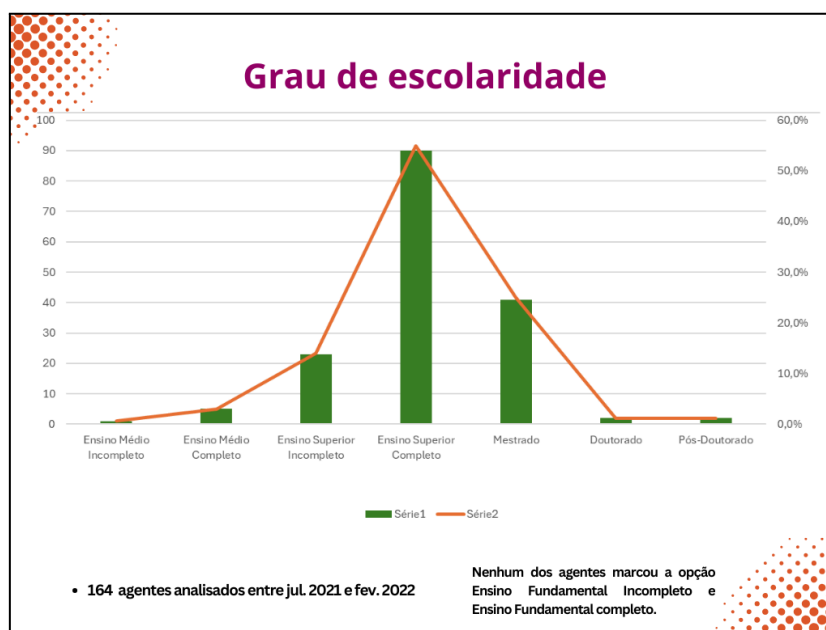
terceiro grupo mais representativo é o dos agentes com idades entre 18 e 25 anos, que compreendem 12,1% do campo. Por outro lado, os cineastas com idades entre 46 e 55 anos e os com mais de 55 anos representam, respectivamente, 7,3% e 3,7% do campo Cinemas Negros.

O crescimento da participação de jovens negros no cinema brasileiro, a partir dos anos 2010, na nossa hipótese inicial, está atrelada intimamente com os resultados das políticas públicas postas em prática no Brasil na primeira década do século XXI, como as cotas étnico-raciais, o Programa Universidade Para Todos (ProUni) e o Fundo de Financiamento ao Estudante do Ensino Superior (FIES). Assim como, à oferta de um maior quantitativo de universidades públicas com cursos de Cinema e Audiovisual em diversos estados do país¹¹⁰, além do aumento de incentivos financeiros para a produção dos filmes de diretores estreados.

Diante dos dados que coletamos sobre o grau de escolaridade e de formação acadêmica dos agentes mapeados, podemos constatar que a predominância de jovens no campo dos Cinemas Negros foi viabilizada graças a implementação de políticas públicas pelo Estado para ingresso desses cineastas negros no Ensino Superior. Reiteramos que o ProUni, o Fies e principalmente a Lei de Cotas Étnico-Raciais, Lei nº 12.711, implementada em agosto de 2012¹¹¹ e instituída pela então presidenta Dilma Rousseff - a partir da luta e das reivindicações dos movimentos negros no Brasil, como forma de "reparar" as atrocidades históricas contra a população negra - tiveram papel primordial para consolidação dos Cinemas Negros, como nos mostram os gráficos que apresentaremos a seguir.

¹¹⁰ Para maior aprofundamento sobre os dados dos cursos de Cinema e Audiovisual no Brasil, sugerimos a leitura de Mapeamento de Diversidades nos cursos de Cinema e Audiovisual no Brasil (MELEIRO; XAVIER, 2021).

¹¹¹ BRASIL. Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012. Dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, 30 ago. 2012. Seção 1, p. 1.

Gráfico 8: Escolaridade das pessoas negras que realizam cinema no Brasil

Fonte: Mapeamento dos Cinemas Negros Brasileiros. Dados colhidos entre jul. e dez. 2021.

Conforme apresentado, a grande maioria dos agentes analisados, correspondente a 82,4%, possui formação completa no ensino superior. Dentre esses, 55% são graduados, 25% possuem título de mestre, 1,2% são doutores e 1,2% concluíram o pós-doutorado. Esses números são bastante encorajadores e podem indicar significativa influência do capital cultural e do capital simbólico (BOURDIEU, 2002; 2007) no campo.

No livro *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*, Pierre Bourdieu (2007b) argumenta que o capital cultural desempenha um papel crucial na perpetuação das desigualdades sociais, uma vez que aqueles com maior capital cultural tendem a desfrutar de vantagens. No entanto, quando consideramos o campo dos Cinemas Negros, em comparação com o campo cinematográfico como um todo, essa vantagem não é garantia de sucesso na carreira dos cineastas.

Ainda assim, nos Cinemas Negros, é evidente que os cineastas com maior capital cultural e localizados nos estados do sudeste e da Bahia possuem uma vantagem significativa em termos de visibilidade social. Aqueles que têm acesso à educação superior e são socializados em ambientes culturalmente "sofisticados" têm maiores chances de sucesso e prestígio, pois os Cinemas Negros estão inseridos em uma estrutura social que é moldada pela lógica dos capitais.

Em *O Poder Simbólico*, Bourdieu (2002) também enfatiza a existência do "capital simbólico", que se refere ao reconhecimento social e à valorização atribuída a certas formas

de capital cultural. Por exemplo, diplomas de instituições prestigiosas, títulos acadêmicos e outros símbolos de realização intelectual são vistos nas sociedades capitalistas como formas de capital que conferem status e prestígio a seus detentores.

Seguindo a perspectiva de Bourdieu, torna-se evidente que a formação acadêmica desempenha um papel proeminente na estruturação social e nas dinâmicas de poder nos Cinemas Negros. Pessoas negras que possuem um maior capital cultural, adquirido por meio de formação acadêmica, têm maiores oportunidades de alcançar reconhecimento e influência nesse campo. Além disso, tendem a construir redes de relações que reforçam as dinâmicas dos capitais. Por outro lado, aqueles com menos acesso a esses recursos enfrentam desafios adicionais para se destacarem e conquistarem espaço nos Cinemas Negros. Essa desigualdade gera disputas intrínsecas ao campo em busca de visibilidade, inclusive entre os próprios agentes.

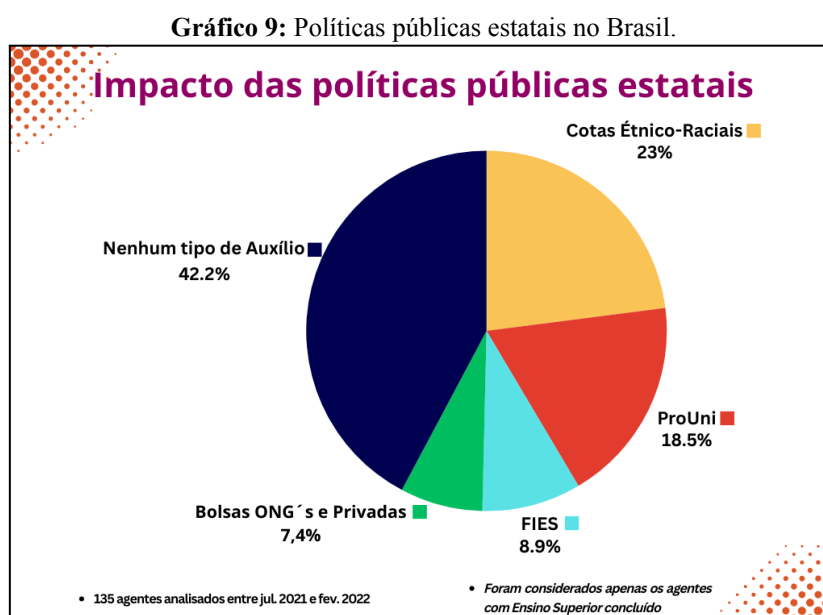
É importante ressaltar que a formação acadêmica não é o único critério de valorização dentro desse campo, mas seu papel como componente do capital cultural e das relações simbólicas de poder é indiscutível. Ainda assim, uma análise qualitativa mais aprofundada é necessária para compreender o impacto e a relevância desses dados em relação à visibilidade dos agentes na produção cinematográfica e à luta por representatividade e equidade no campo dos Cinemas Negros.

Por um lado, a expansão das universidades públicas¹¹², o aumento da oferta de cursos de Cinema e Audiovisual¹¹³ e os incentivos estatais para jovens cineastas na segunda década do século XXI trouxeram benefícios significativos para a produção cinematográfica negra. Essas medidas permitiram a estreia de novos profissionais com formação acadêmica, o que, por sua vez, aumentou a renda desses jovens.

¹¹² Segundo o Censo da Educação Superior, divulgado pelo MEC e pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP) no ano de 2019, em uma década, o número de matrículas em universidades federais cresceu 59,1%. Dois terços das matrículas em cursos de graduação são realizados em instituições públicas federais de educação. A rede estadual teve aumento de 16% no número de matrículas em cursos de graduação. In: BRASIL. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep). Resumo técnico do Censo da Educação Superior 2019 [recurso eletrônico]. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2021. Disponível em: https://download.inep.gov.br/publicacoes/institucionais/estatisticas_e_indicadores/resumo_tecnico_censo_da_educacao_superior_2019.pdf. Acesso em: 01 de junho de 2024.

¹¹³ Para acesso aos dados sobre os cursos de formação em Cinema e Audiovisual, ver em: MELEIRO, Alessandra; XAVIER, Tainá. Mapeamento de Diversidades nos cursos de Cinema e Audiovisual no Brasil. São Paulo: FORCINE, 2021. Disponível em: <https://www.cena.ufscar.br/wp-content/uploads/2021/08/E-BOOK-Mapeamento-de-Diversidade-2021.pdf>. Acesso em: 01 de junho de 2024.

Por outro lado, os dados revelam que as políticas públicas, como as cotas étnico-raciais, o ProUni e o FIES, não foram as únicas ações que tiveram um impacto significativo na formação dos cineastas desse campo. Outros tipos de auxílio, como bolsas filantrópicas, de ONG's e de universidades privadas, também desempenharam um papel crucial.



Fonte: Mapeamento dos Cinemas Negros Brasileiros. Dados colhidos entre jul. e dez. 2021.

Esse gráfico revela que algum tipo de auxílio, mesmo que não tenha sido diretamente uma política pública estatal, foi crucial para que os agentes analisados tivessem acesso à formação de nível superior. As bolsas filantrópicas, de ONG's ou de universidades privadas representam 7,4% do total mapeado. As políticas públicas estatais voltadas às universidades privadas representam juntas 27,4% do total, com 18,5% de beneficiados pelo ProUni e 8,9% pelo FIES. Isso demonstra que uma combinação de esforços, tanto públicos quanto privados, foi essencial para promover a inclusão e a diversidade na formação de cineastas negros.

Observamos que, entre os 82,4% de cineastas negros com formação superior, que correspondem a 135 agentes mapeados, 42,2% não se beneficiaram de políticas estatais nem de outros tipos de auxílio. Vale ressaltar que, desse grupo de não beneficiados, estão incluídos alunos e alunas de universidades públicas admitidos por meio do sistema de ampla concorrência, competindo diretamente com candidatos que não se enquadram nas cotas étnico-raciais. Como esses cineastas são egressos de universidades públicas, também não

foram contemplados pelo ProUni ou FIES, que se destinam exclusivamente às instituições privadas.

Nesse contexto, a ampliação do número de universidades públicas e dos cursos de graduação em Cinema e Audiovisual mostrou-se fundamental. Essa expansão possibilitou a formação de um maior número de cineastas negros, evidenciando a importância de políticas de inclusão e a diversificação das modalidades de auxílio para assegurar a equidade no acesso à educação superior.

Ao analisar detalhadamente o gráfico 9, constatamos que o campo dos Cinemas Negros é significativamente composto por agentes diretamente beneficiados pela Lei de Cotas Étnico-Raciais, correspondendo a 23% do total.

Esse dado evidencia a relevância das políticas de ações afirmativas na promoção da diversidade e inclusão no setor cinematográfico. A Lei de Cotas Étnico-Raciais tem desempenhado um papel crucial ao proporcionar oportunidades de acesso à educação superior para grupos historicamente marginalizados, contribuindo para a formação de profissionais negros no cinema.

A presença de 23% de cineastas beneficiados pelas ações afirmativas são efetivas e essenciais para a construção de um cenário mais representativo e equitativo na produção cinematográfica. Portanto, é fundamental manter e fortalecer essas políticas para continuar promovendo a inclusão e a diversidade no Cinema brasileiro.

As cotas raciais são fundamentais para um pequeno aumento da presença de pessoas negras nas universidades. (...) E já é possível ver os resultados muito concretos. Temos como exemplo o que funcionou muito em outros países, se a gente pensar, por exemplo, o que foram as cotas raciais nos Estados Unidos e o que isso significou para o cinema, para a forte presença de pessoas negras no cinema por lá (MELEIRO; XAVIER, 2021, p. 41).

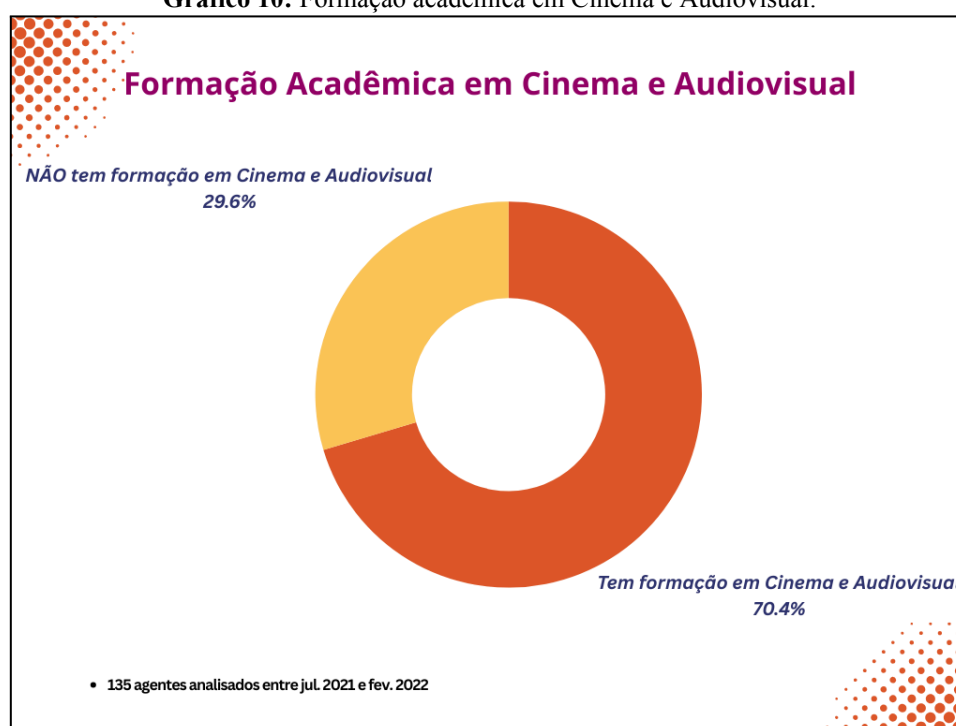
Dentro do grupo de agentes com ensino superior, 57,8% receberam algum tipo de incentivo, seja estatal ou não, para concluir a graduação. Isso evidencia uma demanda clara por mais oportunidades educacionais e apoio para cineastas negros, visando promover maior representatividade e igualdade no campo cinematográfico.

No contexto específico dos Cinemas Negros brasileiros, apesar dos incentivos estatais para a formação educacional, é crucial ampliar as ações afirmativas nos editais de produção de obras, bem como aumentar as oportunidades de exibição para filmes realizados por cineastas negros. Além disso, é necessário que as políticas de cota de tela para o cinema nacional incluam ações afirmativas na exibição cinematográfica. Reiteramos que ainda

precisamos de incentivos adicionais, pois, como evidenciado, vivemos em uma estrutura racista que se reflete também no campo do cinema.

O gráfico seguinte mostra a formação acadêmica dos agentes em Cinema e Audiovisual. Dos 135 realizadores negros incluídos nesta análise, que possuem formação acadêmica de nível superior, 95 agentes – equivalente a 70,4% do total – possuem formação acadêmica em Cinema e Audiovisual. Por outro lado, 40 realizadores, representando 29,6% concluíram a formação acadêmica em áreas distintas do Cinema.

Gráfico 10: Formação acadêmica em Cinema e Audiovisual.



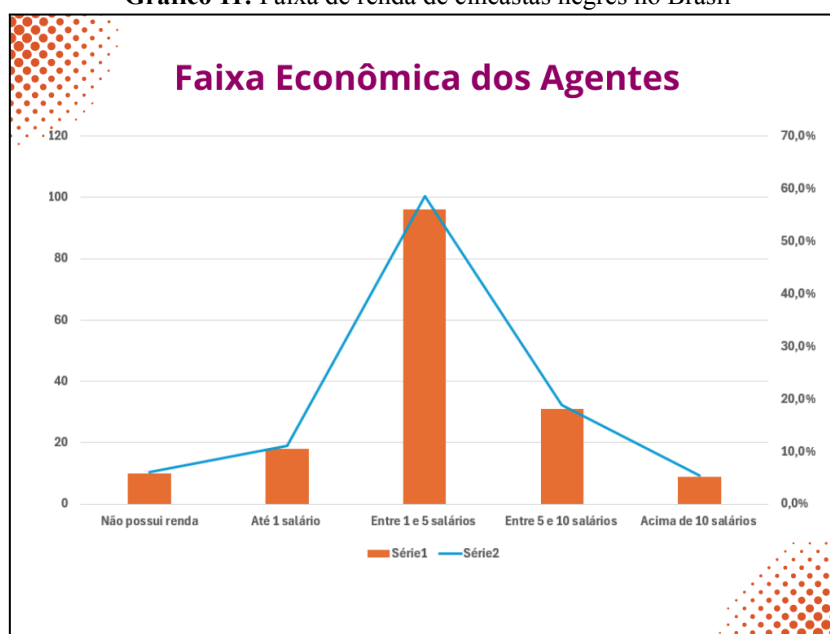
Fonte: Mapeamento dos Cinemas Negros Brasileiros. Dados colhidos entre jul. e dez. 2021.

É importante reiterar que a análise fria dos dados quantitativos, sobre o grau de escolaridade dos agentes, o impacto das políticas estatais e a formação acadêmica em Cinema e Audiovisual pode levar a uma compreensão equivocada, pois não captura plenamente o problema central enfrentado pela população negra brasileira: a dificuldade de acesso aos capitais – cultural, simbólico e econômico.

À primeira vista, podemos inferir que a maioria dos realizadores negros adquiriu, por meio da educação formal, o capital cultural e simbólico necessário para sua carreira cinematográfica, o que de certa forma facilita a trajetória. Contudo, a maioria dos agentes ainda luta por melhores condições de acesso ao capital econômico.

No campo do Cinema e Audiovisual, esses números parecem ser apenas problemas menores, mas não capturam a realidade enfrentada pela maioria dos agentes negros que realizam cinema no Brasil. Uma vez que lidam com dupla ou até tripla jornada, envolvendo trabalho, estudos e cuidado com os filhos, principalmente no caso das mulheres. Entretanto, em alguma medida, nós, cineastas negros, temos alguma “vantagem” em relação à maioria da população negra neste país, cuja maioria não tem formação de nível superior e a renda média é de apenas R\$ 580,79, ou seja, 31% a menos do que a dos brancos (MENA; BORGES, 2020). Entretanto, a realidade econômica dos cineastas negros analisados, mostram que apesar da formação e da “vantagem” econômica, a grande maioria ainda pertence a classes menos abastadas financeiramente.

Gráfico 11: Faixa de renda de cineastas negres no Brasil



Fonte: Mapeamento dos Cinemas Negros Brasileiros. Dados colhidos entre jul. e dez. 2021.

Os dados revelam que a maioria dos agentes do campo, 58,5% dos realizadores e realizadoras negras, recebem uma remuneração na faixa entre 1 e 5 salários mínimos, o que atualmente¹¹⁴ corresponde a valores entre R\$ 1.100 e R\$ 5.500. Seguindo este grupo, 18,9% dos cineastas negros recebem entre 5 e 10 salários mínimos, variando de R\$ 5.501 a R\$ 11.000. O grupo que ganha até um salário mínimo representa 11% dos realizadores e realizadoras negras, enquanto 6,1% não possuem renda. Por fim, apenas 5,5% recebem acima de 10 salários mínimos.

¹¹⁴ Com base no ano de 2021, quando esses dados foram colhidos

Ao somarmos os percentuais daqueles que não têm renda com os que recebem até 5 salários mínimos, fica evidente que a esmagadora maioria, 75,6% do campo, pertence às classes econômicas média-baixa e baixa. Esse dado destaca a realidade salarial desses profissionais e ressalta que a desigualdade econômica também está presente no campo dos Cinemas Negros.

4.4 - A circulação dos capitais negros no Cinema e no Audiovisual contemporâneo.

Baseado nos dados apresentados até agora, torna-se evidente que ao analisar o campo dos Cinemas Negros, é essencial considerar a complexa rede de relações, tensões e disputas, além das trocas materiais e simbólicas entre agentes e instituições tanto intrínsecas quanto extrínsecas ao campo. Essas interações frequentemente envolvem a troca de capitais.

O contexto diaspórico em que se insere o cinema realizado por pessoas negras exige uma análise que leve em conta os capitais sociais, culturais, políticos e econômicos, que são as "moedas" circulantes entre os agentes, definindo suas redes de agências constituídas em torno de valores simbólicos. Os dados do campo são cruciais para medir a circulação desses capitais e questionar a busca por eles a partir de princípios não ocidentais.

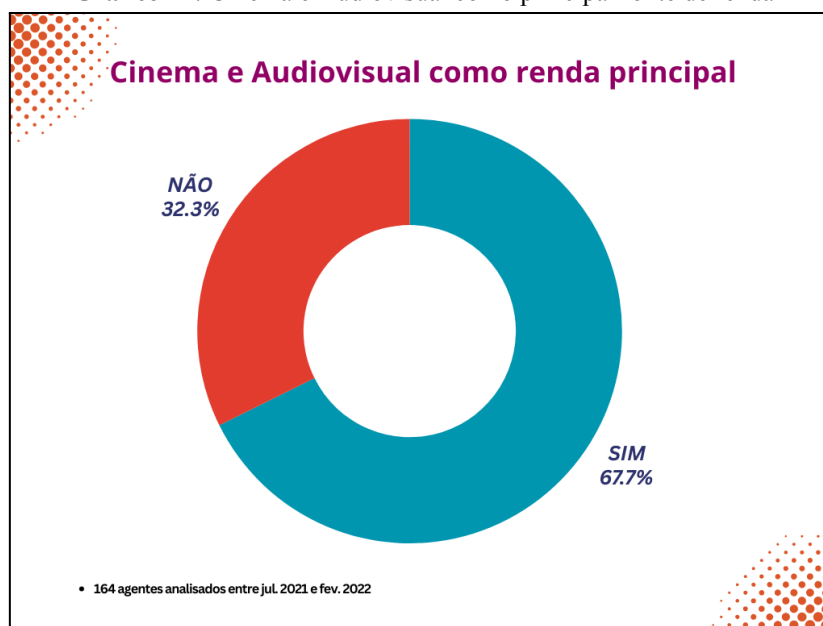
Dessa forma, corroboramos o conceito de "Capital" definido por Pierre Bourdieu em "O Poder Simbólico" (1989) e "A Economia das Trocas Simbólicas" (2007) para analisar o contexto ocidental e capitalista no qual a sociedade brasileira e, conseqüentemente, o cinema estão inseridos. Reconhecemos que os agentes não estão fora desse espaço social. Portanto, não podemos aplicar exclusivamente perspectivas africanas de sociedade sem considerar a parte diaspórica, colonial e eurocentrada que forma a base da sociedade brasileira, e na qual os cineastas negros brasileiros estão inseridos.

Por esses motivos, utilizamos os capitais nesta pesquisa para analisar os agentes e questionar nossos próprios métodos de investigação, bem como para tecer críticas pertinentes ao campo, fundamentadas em um estudo aprofundado sobre ele. Nosso objetivo é entender como circulam os bens, frequentemente não materiais, através do capital simbólico, que confere a alguns agentes a manifestação de "poderes" na comunidade, especialmente através do Cinema.

É notável que a maioria dos agentes do campo, 82,4%, possui formação acadêmica, contrariando a lógica imposta pela sociedade hegemônica aos corpos negros, que geralmente precisam escolher profissões de "status" e com retorno financeiro para acumular capital.

Muitas vezes, são forçados a se inserir em outras funções que os impedem de alcançar o Ensino Superior, contribuindo para o sustento da família. Nossos dados revelam que a maioria dos agentes analisados se formou em Cinema e Audiovisual, 70,4% – um certo “privilégio” comparado à realidade brasileira – e que obtêm seu sustento a partir dessa formação, conforme ilustrado no gráfico seguinte.

Gráfico 12: Cinema e Audiovisual como principal fonte de renda



Fonte: Mapeamento dos Cinemas Negros Brasileiros. Dados colhidos entre jul. e dez. 2021.

Dos 164 agentes analisados, 111 cineastas (o que corresponde a 67,7% do campo) retiram seu sustento do Cinema e Audiovisual. Em contraste, apenas 53 agentes (32,3% do total) não conseguem se sustentar exclusivamente com essa profissão.

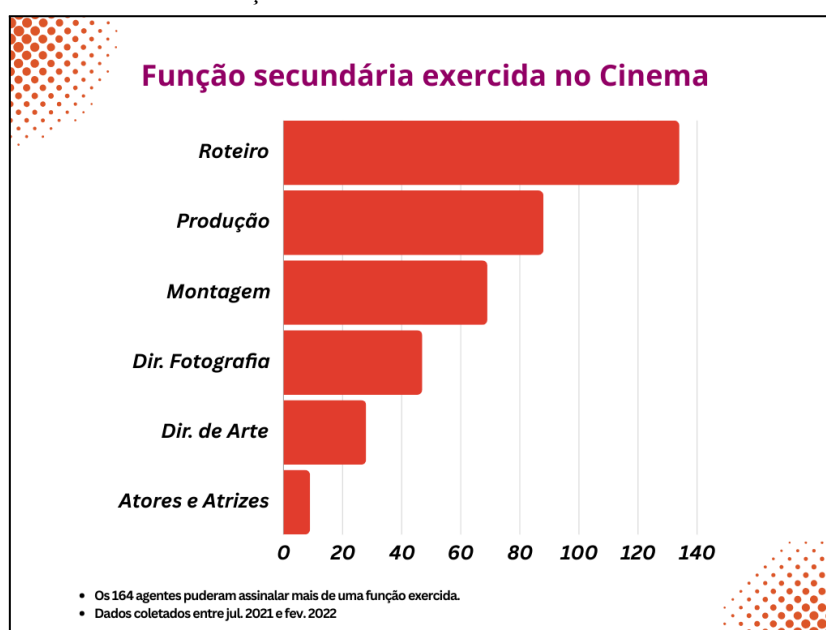
Essa disparidade revela um cenário onde a maioria dos profissionais negros no campo do Cinema e Audiovisual consegue manter-se financeiramente através de suas atividades artísticas, contrariando a lógica hegemônica que frequentemente impede pessoas negras de alcançar e sustentar-se com profissões culturalmente valorizadas. No entanto, uma parte significativa, 32,3%, ainda enfrenta dificuldades para sustentar-se exclusivamente com o Cinema, refletindo as tensões e desafios persistentes na busca por reconhecimento e valorização no mercado.

O sustento desses profissionais não se restringe à função de diretores e diretoras das obras. Quando indagados se exerciam outras funções, com a opção de marcar mais de uma atividade secundária no Cinema e Audiovisual, todos os agentes indicaram alguma função

adicional. As atividades secundárias mais frequentes foram roteiro, produção, direção de fotografia, montagem, direção de arte, e atuação (atores e atrizes).

Esses dados evidenciam que os cineastas negros, para garantir sua subsistência, muitas vezes acumulam múltiplas funções no campo do Cinema e Audiovisual. Esse acúmulo de funções pode ser visto tanto como uma estratégia de adaptação às dificuldades do mercado quanto como um reflexo da polivalência e do talento multifacetado desses profissionais.

Gráfico 13: Função secundária exercida em Cinema e Audiovisual



Fonte: Mapeamento dos Cinemas Negros Brasileiros. Dados colhidos entre jul. e dez. 2021

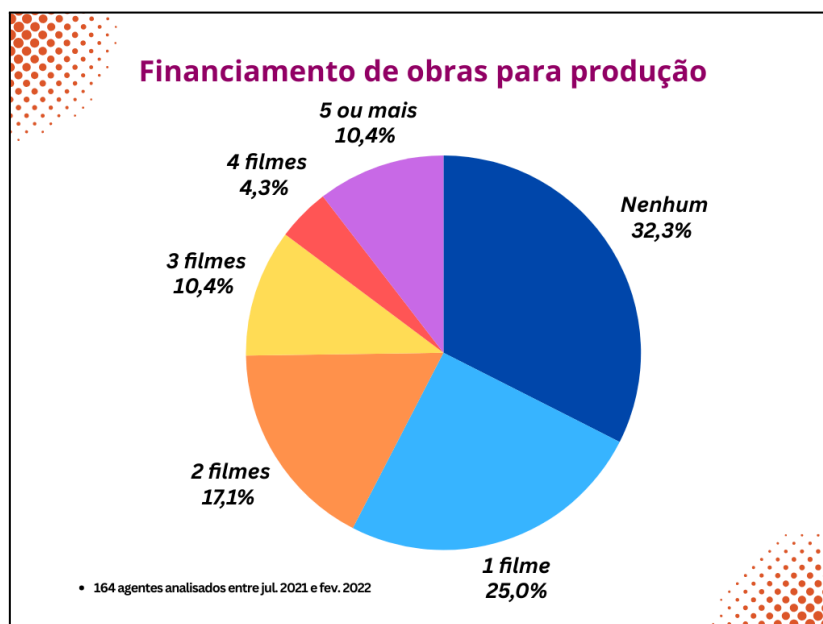
Os dados revelaram que 81,7% dos agentes (134 cineastas) têm o Roteiro como função secundária, seguidos por 53,7% (88 cineastas) na Produção e 42,1% (69 cineastas) na Montagem. A Direção de Fotografia é desempenhada secundariamente por 28,7% (47 cineastas), a Direção de Arte por 17,1% (28 cineastas) e a Atuação (atores e atrizes) por apenas 5,4% (9 cineastas) do total do campo.

Esses dados destacam a necessidade urgente de fortalecer o mercado audiovisual, visando garantir o pleno exercício profissional da população negra no Cinema e Audiovisual. Este campo gera renda e sustenta a grande maioria dos agentes analisados. No entanto, na prática, verificamos o oposto.

Analisando a produção de conteúdo audiovisual realizado por pessoas negras, com foco no financiamento público e privado, os resultados são desanimadores. Dos agentes analisados, 32,3% nunca receberam qualquer financiamento para a produção de suas obras,

conforme ilustrado no gráfico seguinte. Isso evidencia as barreiras significativas que os cineastas negros enfrentam para obter apoio financeiro, limitando suas oportunidades de produção e visibilidade no mercado.

Gráfico 14: Percentual de filmes que receberam financiamentos para produção



Fonte: Mapeamento dos Cinemas Negros Brasileiros. Dados colhidos entre jul. e dez. 2021

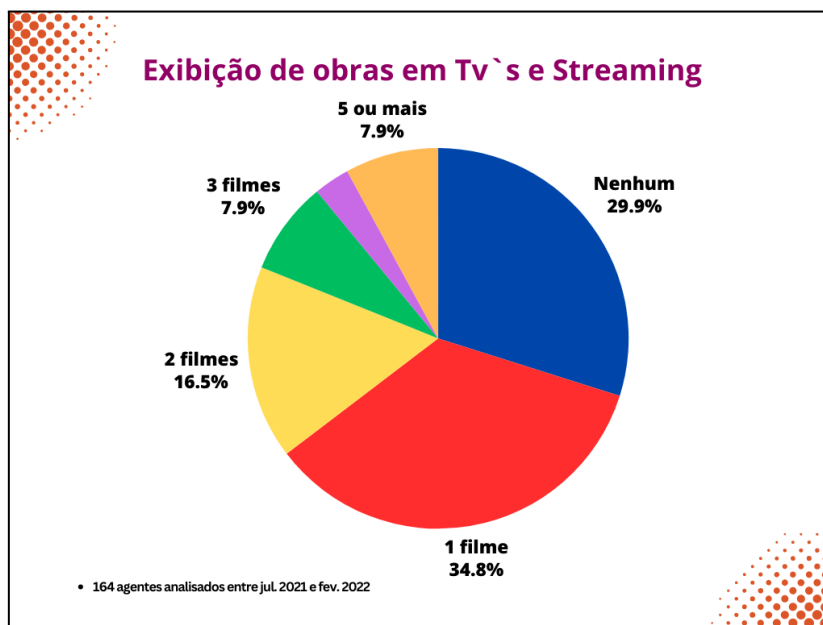
Entre os que conseguiram apoio financeiro, 25% tiveram apenas uma obra financiada, 17,1% tiveram duas obras financiadas, e tanto aqueles com três filmes financiados quanto aqueles com cinco ou mais obras financiadas representam 10,4% cada. Apenas 4,3% dos agentes tiveram quatro obras financiadas.

Esses números evidenciam as barreiras significativas que os cineastas negros enfrentam para obter apoio financeiro, limitando suas oportunidades de produção e visibilidade no mercado. Portanto, é crucial implementar políticas e iniciativas que promovam a inclusão e o apoio financeiro aos profissionais negros no Cinema e Audiovisual, visando um mercado mais equitativo e representativo.

Se, por um lado, o financiamento para produção é bastante limitado, quando analisamos as janelas de exibição, desconsiderando as salas de cinema, o cenário também não é animador. Dos agentes analisados, 34,8% só tiveram um filme exibido em plataformas de streaming ou TVs, enquanto 29,9% nunca tiveram obras exibidas. Apenas esses dois dados somados chegam a preocupantes 64,7% do campo. Seguidos por 16,5% que tiveram dois

filmes exibidos, 7,9% que exibiram três ou cinco ou mais obras cada, e apenas 3% que exibiram quatro obras.

Gráfico 15: Percentual de filmes que foram exibidos em TV/Streaming

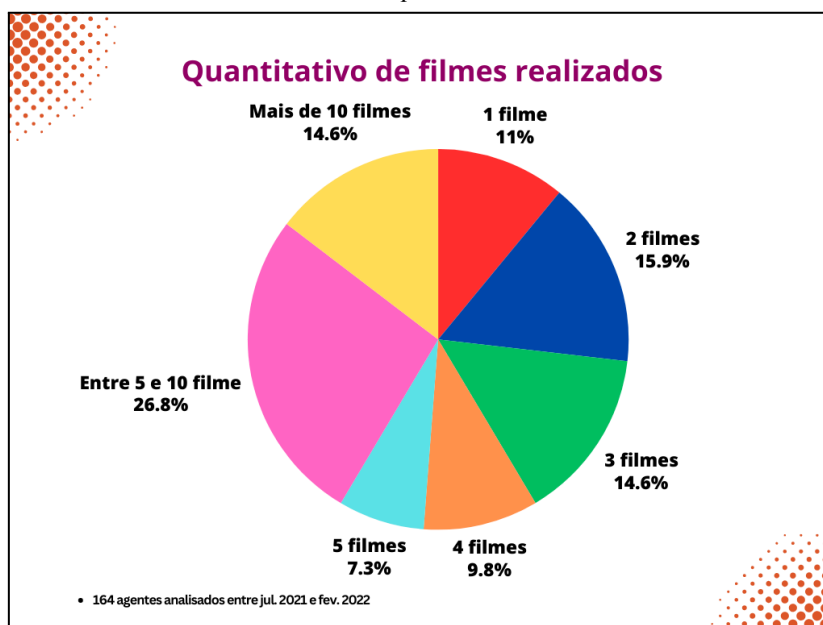


Fonte: Mapeamento dos Cinemas Negros Brasileiros. Dados colhidos entre jul. e dez. 2021

Esses números evidenciam que a maioria dos cineastas negros enfrenta dificuldades significativas não só para obter financiamento, mas também para encontrar janelas de exibição para suas obras. Isso limita gravemente suas oportunidades de alcançar o público e obter reconhecimento.

Talvez alguns se apressem a dizer que isso é resultado da baixa produção do campo Cinemas Negros, no entanto, os números mostram o oposto. Indagamos os cineastas quanto ao número de obras que realizaram, entre curtas, médias e longas-metragens.

Gráfico 16: Percentual do quantitativo de filmes realizados



Fonte: Mapeamento dos Cinemas Negros Brasileiros. Dados colhidos entre jul. e dez. 2021

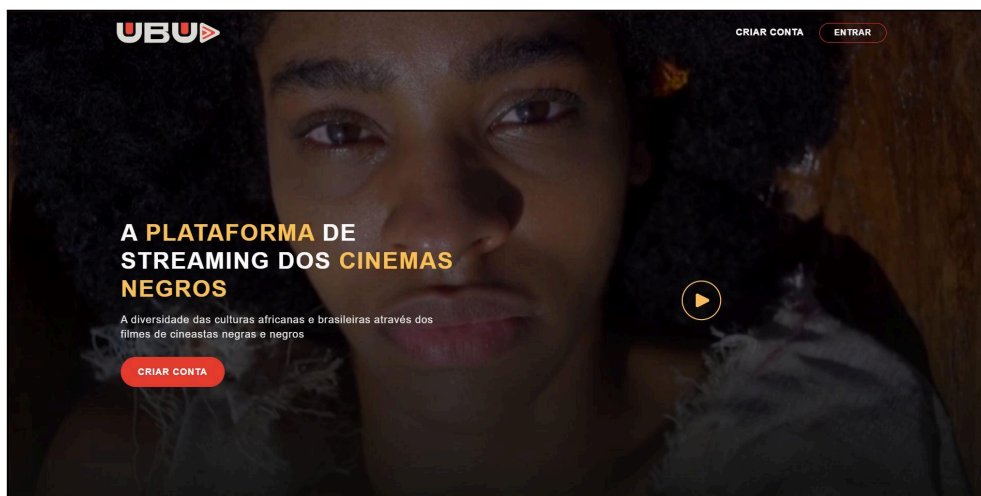
Os dados revelam que, em comparação ao financiamento e à exibição, o número de obras realizadas é inversamente proporcional. O maior percentual de cineastas se encontra entre aqueles que realizaram entre 5 e 10 filmes (26,8%), seguidos por aqueles que realizaram mais de 10 obras (14,6%). Considerando apenas esses dois grupos, 41,4% dos cineastas realizaram mais de 5 obras. Isso evidencia que a ausência de financiamento e de janelas de exibição não é por falta de conteúdo, mas sim pelo racismo estrutural no cinema brasileiro.

Portanto, é crucial implementar políticas públicas e iniciativas conjuntas entre o governo, a iniciativa privada e a sociedade civil para promover a inclusão e o apoio financeiro aos profissionais negros. Isso não só tende a aumentar a quantidade, mas também a qualidade dos filmes, rebatendo o argumento racista de que a baixa qualidade seria a razão para a falta de financiamento e exibição. Essa visão limitada ignora a multiplicidade de vozes negras no cinema e no audiovisual brasileiro.

4.5 - Apontamentos para o futuro dos Cinemas Negros.

Além das medidas de incentivo à produção, é necessária a adoção de ações que garantam maior visibilidade dessas obras, visando um mercado mais equitativo e representativo. A criação de plataformas de exibição dedicadas aos Cinemas Negros e programas de incentivo à diversidade nas plataformas existentes são passos essenciais para alcançar essa meta. Como exemplo prático, a pesquisa deu origem à Ubuplay, uma plataforma de streaming gratuita com um catálogo exclusivo de filmes realizados por cineastas negros do Brasil e de mais 10 países africanos.

A Ubuplay é uma iniciativa inovadora no cenário audiovisual brasileiro, sendo a maior plataforma de streaming de vídeo sob demanda (VOD) exclusivamente dedicada à promoção e preservação do cinema realizado por pessoas negras do Brasil e de outros países afrodiáspóricos e africanos. Lançada em 2023, na Cinemateca do MAM-Rio, a Ubuplay tem como objetivo principal oferecer acesso gratuito a uma ampla variedade de filmes que celebram a cultura negra por meio do audiovisual. Atualmente, conta com um catálogo com mais de 150 obras de 11 países: Angola, África do Sul, Brasil, Camarões, Colômbia, Gana, Guiné-Bissau, Nigéria, Portugal, Senegal e Sudão.

Imagem 1: Ubuplay - Plataforma dos Cinemas Negros

Fonte: Print da página inicial da Plataforma dos Cinemas Negros - Ubuplay.

A plataforma é um resultado direto desta pesquisa de doutorado, originada do Mapeamento dos Cinemas Negros Brasileiros e das entrevistas em profundidade que evidenciaram a necessidade de um espaço de difusão do cinema realizado por cineastas negros. Este empreendimento não apenas oferece uma nova vitrine para essas obras, mas também se configura como um instrumento de resistência cultural e de enaltecimento da identidade negra no cinema.

Para além da fundamentação teórica da tese, almejamos deixar um legado mais amplo para as gerações futuras, procurando preencher, ao menos em parte, as lacunas existentes nas oportunidades de exibição. Desta maneira, a Ubuplay não apenas democratiza o acesso a filmes que geralmente têm pouca visibilidade, mas também estabelece um ambiente onde a diversidade é celebrada e promovida. A visibilidade proporcionada pela plataforma pode abrir novas portas para cineastas negros, permitindo que suas vozes e narrativas alcancem um público mais abrangente.

O futuro projeto da Ubuplay, em linha com os grandes players do mercado, inclui investimentos em produções originais realizadas por cineastas negros, através de financiamento direto. Este movimento é crucial para garantir a sustentabilidade e o crescimento do cinema negro, possibilitando a exploração de novas narrativas e tornando a indústria mais inclusiva e representativa. O apoio financeiro direto a novas produções é um passo fundamental para que essas obras tenham não apenas espaço de exibição, mas também os recursos necessários para serem realizadas com qualidade e inovação.

Além disso, a Ubuplay pode servir como um modelo inspirador para outras iniciativas

em todo o mundo, incentivando a criação de plataformas similares em diferentes regiões. Ao promover a diversidade no audiovisual, essas plataformas contribuem para uma indústria cinematográfica mais justa e equilibrada, onde todas as vozes têm a oportunidade de serem ouvidas e celebradas.

Portanto, a Ubuplay não é apenas uma plataforma de streaming, mas sim um movimento cultural que visa transformar o cenário do cinema, proporcionando um espaço dedicado à valorização e promoção dos Cinemas Negros. Esta iniciativa representa um passo significativo em direção a um mercado mais equitativo e representativo, onde a diversidade não é apenas encorajada, mas também totalmente integrada e celebrada.

Além da Ubuplay, que surgiu a partir desta pesquisa, é importante destacar a TodesPlay, uma plataforma de streaming com preço acessível, criada em 18 de outubro de 2020 e gerida por membros da APAN (Associação de Profissionais do Audiovisual Negro). Segundo as informações disponíveis no site da APAN¹¹⁵, a TodesPlay é uma plataforma global de filmes e séries que se destaca por promover a diversidade e a identidade. Dentre os objetivos está a criação de um fundo financeiro para apoiar produções audiovisuais negras, estabelecendo um espaço que preserva a memória, cultura e identidade dos Cinemas Negros.

De acordo com seus fundadores, a TodesPlay surgiu a partir do Grupo de Trabalho de Distribuição da APAN, através da elaboração de catálogos de filmes para serem disponibilizados no site da Associação, permitindo que os produtores exibissem os conteúdos em cineclubes e outros locais.

Diferente da Ubuplay, a TodesPlay não é exclusivamente dedicada ao conteúdo produzido por pessoas negras, embora esse público seja majoritário. Além dos cineastas negros, a plataforma se dedica a exibir obras de cineastas LGBTQIAP+, indígenas, mulheres brancas e pessoas com deficiência. A plataforma é dividida em uma seção gratuita, que inclui mostras, festivais e entrevistas com cineastas negros, e uma seção paga com catálogos fixos de conteúdo audiovisual.

De acordo com a APAN, ao contrário de plataformas como YouTube e Vimeo, que lucram milhões com conteúdo independente, muitas vezes perdido em meio a tantas produções, a TodesPlay oferece uma parceria financeira aos produtores, que recebem uma porcentagem com base no número de assinantes. No entanto, um dos maiores desafios da plataforma é atrair novos colaboradores para a manutenção da plataforma e superar o

¹¹⁵ Disponível em: <https://apan.com.br/todesplay/>

preconceito contra conteúdos independentes e diversos, visando aumentar o número de assinantes.

Apesar dos desanimadores números apresentados, relativos ao financiamento para produções negras e à exibição em TV's e *Streamings*, plataformas como a Ubuplay e a TodesPlay emergem no século XXI como agentes do campo Cinemas Negros, contribuindo, através de suas ações, para a valorização do cinema realizado por pessoas negras, ao reforço das identidades afrodiaspóricas, para o fomento ao audiovisual realizado por pessoas negras e para a preservação da memória cultural africana, diaspórica e brasileira. Essas plataformas representam um alento frente a toda a historicidade do campo até então apresentada nesta tese.

Dias melhores virão, assim esperamos!

CAPÍTULO 5

AS VERTENTES DOS CINEMAS NEGROS: OS DISCURSOS DOS AGENTES E AS NARRATIVAS DAS OBRAS

5.1 - Ubuntu e os métodos de análise às vertentes dos Cinemas Negros.

No mundo ocidental, sob a perspectiva branca, o conceito de Ubuntu é frequentemente traduzido como "humanidade" ou "coletividade". No entanto, essa definição é inadequada e descontextualizada do pensamento afro-bantu que fundamenta esta tese. A expressão popular "Eu sou porque nós somos" é simplista e não captura a profundidade da visão cosmológica e ancestral que orienta o pensamento africano. Ela obscurece a riqueza da ontoepistemologia da "Força Vital em Movimento", ou simplesmente Força/Movimento, especialmente dos povos bantu. Estes princípios sustentam política e filosoficamente este trabalho.

O olhar do pesquisador-participante é alimentado pela experiência de vida e pelo reconhecimento de que somos apenas uma partícula de um todo que tem primazia sobre o individual. A constituição que me tornou pesquisador não é melhor nem pior que a dos demais indivíduos; é diferente, e todas têm sua importância na Comunidade-Vida. O corpo que vive, precedido pelos antepassados¹¹⁶ e ancestrais¹¹⁷, é formado pelas relações afetivas, pela cultura familiar-social e por princípios filosóficos e éticos coletivos-singulares-coletivos.

Cada corpo (umuntu) é um universo particular, que se relaciona às suas esferas íntimas, privada e pública, espaços que também compõem um pluriverso em que interagem as pessoas com tudo que existe, na medida em que se pode mensurar. Pessoas, seres animados, inanimados, animais, plantas – enfim, tudo que existe é importante e todos devem contribuir para potencializar a Força Vital (Ntu) dos outros. Assim, o “eu” só existe por causa do “nós”. Um único indivíduo jamais conseguirá acessar a Totalidade, exceto em relação com todas as outras Forças que constituem a vida. Este conjunto de elementos é sustentado pelo inescapável: o Movimento/Tempo (Ubu). Assim, Ubu é o movimento/tempo que se imprime sobre Ntu, a Força Vital presente em tudo que existe. Ubuntu é a totalidade de tudo, é o

¹¹⁶ Antepassado é compreendido neste trabalho como o conjunto de seres-humanos antecedentes, que seguem uma linhagem genética, a qual transfere os genes de uns aos outros até chegar ao corpo dos viventes de uma mesma família.

¹¹⁷ Ancestrais na nossa compreensão é o conjunto de seres, não necessariamente humanos, que antecederam as nossas existências e são impossíveis de serem destacados em um determinado espaço tempo. Compreendemos ancestrais tanto aqueles que foram antropomórficos, quanto as forças existentes como os elementos da natureza, água, fogo, ar, terra, vegetais e animais.

Movimento/Tempo-Força Vital. Tudo que existe é Movimento/Tempo e é constituído pela Força Vital (Ntu).

Negar essa visão seria impossível para mim, pois ela floresce, a partir de todos os contatos ao longo da vida que estabeleci e não apenas do estudo bibliográfico, que inclui autores como Mogobe Ramose, Bas'Iléle Malomalo, Placide Tempels, Tiganá Santana e outros. Nenhuma escolha metodológica e filosófica, para constituir a análise dos dados seguintes, foi aleatória. Essas interações e relações com o mundo que experienciei faz sentido não só para a análise da tese, mas para minha própria visão de mundo, moldada desde o meu nascimento pelas relações que estabeleci e continuarei a estabelecer com o mundo. Por isso, cada pessoa não é um Ser estático, mas um Ser-sendo, que se constitui em movimento e pelo movimento inescapável da vida. “O tempo é que está dentro da história. Não se estuda, no negro que está vivendo, a História vivida. Somos a História viva do preto, não números.” (NASCIMENTO, 2007, p. 97)

Ubuntu não tem uma tradução ou conceito; é uma vivência praticada em espaços que incorporam Ubuntu, como os terreiros de candomblé. Nestes espaços, as realidades constituintes de tudo que existe se materializam como ancestrais divinizados e antepassados sagrados. Eles conectam a realidade ancestro-sagrada, dos não vivos, onde existem os ancestrais e demais figuras de devoção; a realidade vivente, onde tudo que existe como matéria tem um tempo para iniciar e finalizar; e a realidade antepassado-memória, onde existe tudo que já estabeleceu alguma relação material com a realidade vivente. Uma quarta realidade, acessível apenas aos ancestrais, é uma espécie de área escura da existência onde o Movimento/Tempo cessa.

A partir das conversas de terreiro com sacerdotisas e sacerdotes mais velhos, que trazem na oralidade o saber ancestral e dos diálogos com caboclos, exus e pretos-velhos, que me ensinam esta visão de mundo afro-banta, é que fui me constituindo como pessoa preta. A partir dos terreiros, principalmente, estabeleci uma conexão com uma parte filosófica que nos foi usurpada pela branquitude e pelos seus processos de apropriação cultural e a forçada assimilação intelectual e cultural branca (WILLIAN, 2019).

Negar que minha formação religiosa, filosófica e experiências de vida influenciam a análise do campo é desconsiderar o fator humano do pesquisador, aquele que observa o que acontece ao seu redor. Isso reforça a prática opressora contra meus antepassados negros escravizados, que não eram considerados humanos. Hierarquizados sob a lógica do mérito da

espécie, eram vistos como uma raça inferior, indesejados, apagados e assassinados. Portanto, minha tese se opõe à rigidez que, por vezes, uma tese impõe, que poderia silenciar uma visão particular que também dialoga com o coletivo. Ela se baseia em princípios não eurocêntricos e etnocêntricos, proporcionando uma perspectiva mais inclusiva e diversificada.

Pensar esta coletividade de tudo que existe, ao menos na minha realidade material vivente, é o que me motiva a analisar o campo dos Cinemas Negros. Espaço onde os mesmos princípios, que me mobilizam a existir, estão presentes nos discursos de outros cineastas, com vivências que ora se assemelham e ora se distinguem das minhas, mas que igualmente têm importância no campo.

Assim, é com a minha visão de mundo, formada nos terreiros de candomblé, nas rodas de capoeira, na favela, nas periferias do interior, no samba e em todas as minhas vivências, que analisarei os discursos e narrativas das obras neste capítulo. A escolha por olhar a partir dos princípios que aprendi na vida não é uma fórmula ou método mensurável; é simplesmente o que é. É o que me faz Ser-sendo pesquisador, cineasta, pai, sacerdote, marido, filho... Meu olhar é constituído pelo que sou, pelas minhas relações com outras pessoas, pelos ancestrais que me deram existência, pelas filhas que gerei, pelos meus pais e por toda a geração que ainda virá, pela interação com tudo que existe e consigo acessar.

A minha visão de mundo só existe graças aos vegetais, minerais e animais que me alimentam e me mantêm vivo, por entender que sem "nós" não existe "eu". Esses são princípios Ubuntu. Este “nós” é o que mobiliza a tese e seus métodos. “Nós por Nós”, não é centrado apenas nas pessoas pretas, “Nós por Nós” são caminhos para aumentar a potência vital de todos que existem, sem diminuir a nossa própria.

No estudo da formação histórico-social do Brasil proliferam trabalhos relacionados com os aspectos econômicos e políticos, enquanto as “teorias” que tentam explicar os aspectos ideológicos desta sociedade limitam-se a adaptar conceitos importados de uma ciência social europeia ou norte-americana, restringindo sua discussão a fechados círculos intelectuais ou mesas-de-bar em fim de noite. (NASCIMENTO, 2007, p. 98)

Neste capítulo, apresentaremos um diálogo entre a perspectiva afro-banta Ubuntu e a ideia ocidental de "humanidade" e "coletividade", que são baseadas em princípios eurocêntricos e etnocêntricos, presentes no Brasil. Nossa hipótese é que essas duas noções opostas, dentro do campo dos Cinemas Negros, mobilizam os discursos dos cineastas entrevistados para esta pesquisa, bem como influenciam a maneira como cada cineasta aborda a representação e performa representatividade negra em suas obras.

Tanto a visão de mundo herdada dos povos africanos, como os princípios Ubuntu, quanto a oriunda da nossa origem branca e europeia, influenciada por princípios que são caros à *branquitude*¹¹⁸, tendem a construir narrativas cinematográficas negras específicas, alinhadas às vertentes que constituem o campo Cinemas Negros. Desta maneira, evidenciamos que o campo não é constituído apenas por sua historicidade, mas também é moldado por perspectivas filosóficas e políticas, bem como por experiências sociais e relações afetivas que emergem nas obras, independentemente do grau de consciência do cineasta sobre a intimidade que está imprimindo na tela. Consciente disso, reitero que as análises são subjetivas, no entanto, estão pautadas por métodos que os próprios brancos estabeleceram como científicos.

Buscaremos aferir, através das entrevistas em profundidade, não apenas a constituição desse Sujeito negro, que é moldado pelas estruturas dominantes e hegemônicas, apagando das suas experiências o contato com princípios filosóficos africanos; mas principalmente, a constituição das Pessoas diante de nós, ou seja, as pulsões, os afetos que lhes escapam, enfim, o Ser-sendo no seu movimento. Diversos pontos subjetivos serão aferidos nesta análise que tem características que podem a assemelhar a uma investigação *etnobiográfica*¹¹⁹ (GONÇALVES, 2012).

Na abordagem *etnobiográfica* propomos a substituição da interação entre pesquisador e pesquisado, pela relação Pessoa e Pessoa. Assim, não estabelecemos entre nós (pesquisador e toda experiência/vivência acumulada) e os nós (realizadores e toda experiência/vivência acumulada) uma clara linha divisória entre nossos corpos. Não nos colocaremos como detentores do capital, nem como “referências” neste campo investigado.

Rejeitamos a desconexão estabelecida por alguns pesquisadores das Ciências Sociais entre “individual” e “coletivo”, “sujeito” e “cultura”, “atual” e “virtual”, “público” e “privado”. Todos esses termos, exaustivamente conceituados pelas ciências do branco, fundimos como fenômenos indissociáveis à análise. Pretendemos transformar nossas entrevistas em uma etnobiografia dos agentes analisados e com isso oferecemos ao campo um

¹¹⁸ O conceito de branquitude nesta tese se refere ao reconhecimento e análise crítica das vantagens sociais, econômicas, políticas e culturais associadas ao ser branco em sociedades racialmente hierarquizadas. Este conceito não se refere apenas à cor da pele, mas à posição de poder e privilégio que a branquitude confere dentro dessas estruturas sociais. (CARNEIRO, 2005). Para aprofundamento sobre o conceito de branquitude sugerimos a leitura CARNEIRO, Aparecida Sueli. A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser. Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de São Paulo, Feusp, 2005. (Tese de doutorado).

¹¹⁹ Conceito definido por Marco Antônio Gonçalves GONÇALVES, Marco Antônio. *Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens*. In: GONÇALVES, M. MARQUES, R. e CARDOSO, V. *Etnobiografia: Subjetivação e Etnografia*. Rio de Janeiro: editora 7Letras, 2012. p.19-42.

dispositivo¹²⁰, resultante de diversas formas e linhas de relações que dissolverão a lógica do “status” e do “poder” do grupo dominante, ao menos no olhar do analista frente aos discursos e as narrativas das obras.

Recusamos uma abordagem etnográfica, pois se diferem do que propomos com a nossa abordagem *etnobiográfica*, uma vez que, essa potencializa o discurso e extrapola os limites do fundamento etnográfico. Nas etnografias a vida dos Sujeitos são mapeadas, em geral por uma visão de fora do antropólogo/etnógrafo, sob uma relação norteada pela *alteridade*, em que os dados dos Sujeitos são apresentados apenas como dados, há uma objetificação.

Os dados etnográficos não são atrelados a uma capacidade empírica dos próprios informantes de se apresentarem ao mundo, sobre o mundo e para o mundo. Não temos nestes trabalhos pessoas, mas apenas indivíduos. O mesmo com as biografias clássicas, com a criação de personagens, recortados apenas por uma historicidade e acontecimentos filtrados para dramatizar a biografia, no entanto não acessam as complexidades das pessoas, apenas caricaturas delas. Por isso escolhemos a abordagem *etnobiográfica*, cujo motor mobilizador é a *individuação* humana (GONÇALVES, 2012), ou seja, os contatos com os outros elementos constituintes da existência da pessoa, os seus afetos e afecções, assim como as contradições que dela surgem.

A abordagem *etnobiográfica* proposta para as entrevistas não encontra muitas referências teóricas na literatura acadêmica, embora seja mais visível em filmes, conforme aponta Gonçalves (2012). Considerando que "biografia" não se limita a um gênero literário ou uma forma de narrar a vida de um indivíduo, e que "etno" não se resume a uma apresentação antropomórfica e objetiva do ser humano pela etnografia, nosso enfoque busca ultrapassar essas limitações.

Esse processo de formação da identidade, que a ciência sociológica ocidental chama de individuação, é central para nossa análise. É através desse processo que podemos observar se uma pessoa se submete ou se opõe às imposições da branquitude e suas filosofias, fundamentadas no capital, status e poder. Contudo, para nos desvencilhar das armadilhas científicas da branquitude, nas entrevistas, decidimos centrar nosso olhar nas formas de interação e de relação entre os agentes e o meio social, através da nossa perspectiva afro-banta sobre o Ser-sendo em comunhão com a Realidade Total da existência, em favor da

¹²⁰ AGAMBEM, Giorgio. *O que é o dispositivo?* In.: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* Trad.: Vinicius Nicastro. Chapecó, SC: Argos, 2009. P. 25-55

comunidade a qual o cineasta pertence. Entre os diversos elementos possíveis de serem capturados por esta abordagem, interessa-nos particularmente a análise da composição do discurso dos realizadores, incluindo o dito e o não dito, e como isso molda a ação cotidiana. Consideramos como discurso não apenas os relatos verbais nas entrevistas, mas também gestos, pausas, respirações e expressões faciais. Tudo que é dito e "não dito" nas entrelinhas das falas e linguagens oferece pistas sobre a origem formadora desses discursos.

Vamos avaliar se os enunciados refletem princípios do Ubuntu ou da lógica social hegemônica. Analisaremos se as proposições dos agentes indicam caminhos de construção que se manifestam nos filmes, seja através da estética, narrativa ou conteúdo das obras. Para isso, recorreremos às teorias de Michel Foucault, que nos auxiliam a compreender as dinâmicas de poder e discursos subjacentes.

A *Arqueologia do Saber*¹²¹ traz pensamentos que nos inspiram para analisar as entrevistas em profundidade e as obras. Para muitos, assim como para nós, na Arqueologia proposta por Michel Foucault (2008) surge uma teoria capaz de compreender o funcionamento dos discursos que constituem as Ciências Humanas e a Sociedade como um todo. O discurso na Arqueologia de Foucault é uma prática social que deve ser compreendida em toda sua complexidade, pois nenhum discurso deve ser analisado separadamente das práticas que não são discursivas.

Observando a finalidade social do que é dito, os movimentos históricos que constituíram os agentes, as estruturas sociais que os forjaram e os demais atores envolvidos, percebemos a construção do discurso. Essas são as nossas ferramentas para nossa análise em profundidade: a etnobiografia e a arqueologia discursiva.

A arqueologia busca definir não os pensamentos, as representações, as imagens, os temas, as obsessões que se ocultam ou se manifestam nos discursos; mas os próprios discursos, enquanto práticas que obedecem a regras. Ela não trata o discurso como documento, como signo de alguma coisa, como elemento que deveria ser transparente, mas cuja opacidade importuna é preciso atravessar frequentemente para reencontrar, enfim, aí onde se mantém à parte, a profundidade do essencial; ela se dirige ao discurso em seu volume próprio, na qualidade de monumento. Não se trata de uma disciplina interpretativa: não busca um "outro" discurso mais oculto. Recusa-se a ser "alegórica". (FOUCAULT, 2009 apud: BRITO NETO, 2018, p. 159)

Devemos informar que, segundo Michel Foucault, a arqueologia não é um método de análise a ser aplicado diretamente às entrevistas, nem garante a descoberta de "verdades". No entanto, serve como uma "bússola", abrindo possibilidades para a análise do que emerge na

¹²¹ Id.

superfície dos discursos. O discurso, sendo um "objeto" empírico, permite que nosso objetivo seja encontrar o "saber" emitido pelos depoentes.

Para alcançar esse objetivo, as perguntas foram roteirizadas e divididas em grandes grupos, sem objetivos específicos ou gerais, sendo propostas de diálogo. Apenas após as entrevistas, decidimos quais aspectos deveriam ser aprofundados e quais pontos indicavam pistas para responder a algumas de nossas inquietações.

A mesma abordagem foi aplicada na análise dos filmes, que foram assistidos dois dias antes de cada entrevista com o respectivo realizador. O diálogo entre a narrativa da obra e a crítica ao discurso do cineasta foi elaborado com um distanciamento temporal, realizado apenas na escrita final desta tese. Esse distanciamento garantiu que nossa análise não fosse influenciada por afinidade com a obra ou com o cineasta no momento do visionamento ou da entrevista. Portanto, uma maior ou menor afinidade entre o investigador e o investigado não interfere em nossa análise.

Neste capítulo, mostraremos as perspectivas filosóficas e políticas dos cineastas quando indagados sobre o campo dos Cinemas Negros e sobre a construção narrativa de suas obras. Em seguida, apresentaremos como as experiências sociais e as relações afetivas desses cineastas transcendem seus corpos e se materializam nas obras, muitas vezes contra suas próprias vontades.

Por meio dessa abordagem, esperamos oferecer uma compreensão mais profunda das interações entre os cineastas e suas criações, revelando as complexas dinâmicas sociais e políticas que influenciam o campo Cinemas Negros e enunciam as suas vertentes.

Na primeira parte da tese, destacamos a historicidade e como as ideias de representatividade e representação eram inerentes às reivindicações do campo, servindo como base para o surgimento das vertentes que formam os Cinemas Negros. O campo se consolidou na segunda década do século XXI, conforme apresentamos nos dados obtidos pelo Mapeamento dos Cinemas Negros. No entanto, nos últimos 24 anos, as reivindicações dos jovens cineastas negros passaram a se pautar por princípios filosóficos mais profundos e complexos, trazendo nuances consideráveis ao campo.

As demandas atuais não se limitam apenas a uma representação mais autêntica ou ao direito à representatividade, mas também questionam "como essas representações de negros por negros são realizadas?", "por quem são realizadas?", "quem tem o direito de dizer?". Bem como, "sob que viés ideológico-político a representatividade é exercida?", "a

representatividade é exercida por quem tem ‘lugar de fala’?”. Esses questionamentos se aplicam tanto à representação quanto à representatividade performada diante das câmeras, e por detrás delas. No entanto, nossa análise centra-se, especialmente, nas pessoas negras que estão por trás das câmeras.

Nossa hipótese é que a *vertente universalista* é guiada por princípios filosóficos moldados pela perspectiva ocidental, onde o valor material da vida é medido objetivamente pelo acúmulo de capital, status e poder individual, ignorando que cada indivíduo está inserido dentro de um contexto social, como a classe, o gênero e principalmente a raça. Em contraste, as vertentes *kilombista*, *combativista* e *conteudista*, ainda que esta última apresente traços mais ocidentais do que as duas anteriores, se alinham com a perspectiva afro-diaspórica e os princípios Ubuntu. Nessa visão, o valor material da vida é derivado das subjetividades das relações e das interações negras com o mundo.

O combativismo e o kilombismo têm em comum o objetivo do bem-estar coletivo da comunidade, em oposição ao bem-estar individual do sujeito. No entanto, o combativismo busca o bem-estar social através de uma postura mais combativa, enfrentando diretamente o racismo e destacando o valor social do negro. Por outro lado, o kilombismo persegue o bem-estar social por meio de ações coletivas e pacíficas, destacando aspectos da pessoa negra, através da herança cultural e comunitária. Já os conteudistas buscam equilibrar o bem-estar individual com o bem-estar comunitário, mesclando ambas as perspectivas, uma vez que entendem o contexto social diaspórico em que estamos inseridos. Essas três vertentes reconhecem que a existência negra está interligada com a de brancos e outros povos, propondo o combate à branquitude (combativismo), a reeducação da sociedade branca e negra (kilombismo) e o bem-estar do negro em relação ao branco (conteudismo).

Essa distinção é fundamental para compreender as diferentes abordagens na produção cinematográfica negra e na interpretação cultural dentro da comunidade negra. A *vertente universalista*, ao contrário das anteriores, tende a tratar a representação e a representatividade da comunidade negra sob uma perspectiva universalista e de democracia racial, muitas vezes diluindo questões raciais específicas.

Em resumo, enquanto a *vertente universalista* se foca no valor material e individual, ignorando os atravessamentos raciais em que estão inseridos os cineastas, as vertentes afro-diaspóricas enfatizam a importância das relações comunitárias e culturais, promovendo um entendimento mais inclusivo e holístico da experiência negra, promovendo um *cinema de*

compromisso (GONÇALVES, 2020).

Ao analisar as produções culturais e os discursos dos cineastas negros, é essencial reconhecer essas diferentes perspectivas. Elas não apenas influenciam a criação e interpretação das obras, mas também têm profundas implicações sobre como a identidade negra é percebida e valorizada tanto dentro quanto fora da comunidade afro-diaspórica.

As tensões no campo político, com divisões mais acentuadas entre extrema direita, centro e esquerda, aliadas à maior circularidade das mensagens políticas pelas redes sociais, à globalização intensificada, às críticas crescentes ao capitalismo, às questões ambientais urgentes e à centralidade das discussões sobre raça, etnicidade, gênero e sexualidade no contemporâneo, aumentam a importância do campo Cinemas Negros e fermentam as correntes de pensamento que os constituem. Os cineastas, como agentes inseridos neste contexto, refletem essas dinâmicas em suas obras. Assim, as disputas por visibilidade e por estabelecer um pensamento preponderante como a síntese do que são os Cinemas Negros também florescem. Nesse sentido, os Cinemas Negros no século XXI tornam-se cada vez mais diverso em termos de pensamento e de princípios filosóficos aplicados no audiovisual brasileiro.

Enquanto gerações anteriores estavam preocupadas em criar condições para a realização de suas obras e permitir que mais negros fizessem cinema, com o objetivo de modificar os paradigmas da representação e reivindicar uma maior representatividade negra; no século XXI, são os próprios negros que questionam e contestam outras pessoas negras sobre suas escolhas políticas, filosóficas e epistemológicas. Essas tensões são claramente percebidas no cinema.

As inclinações políticas e filosóficas para uma eurocentricidade e etnocentrismo, aliadas a uma concordância com a circulação de capitais e status como moedas de troca no interior do campo, bem como sua contestação, demarcam as fronteiras — nem sempre rígidas — das vertentes de pensamento no campo. Reiteramos que isso se reflete tanto no discurso dos cineastas quanto nas formas de representar pessoas negras e nas temáticas negras no cinema brasileiro.

O enunciado universalista de que “somos todos humanos” e a reivindicação para uma humanidade ocidental às pessoas negras, aparece com frequência em alguns discursos dos cineastas pesquisados neste trabalho. Assim como o enunciado “somos todos humanos, porém somos pretos” e a perspectiva mais africana do sentido de “nós por nós” que evoca uma

coletividade diferente da humanidade ocidental, também surge. Contudo, para chegar a esses cineastas e nos depararmos com essas perspectivas, realizamos o Mapeamento dos Cinemas Negros, conforme apresentamos no capítulo anterior. Sem esses dados não teríamos conseguido chegar às vertentes.

Dos 164 cineastas que responderam ao formulário foram sorteados cem (100) realizadores para participarem da entrevista em profundidade, dos quais entrevistamos efetivamente 40 agentes e analisamos entre uma e três obras de cada cineasta. As entrevistas ocorreram entre abril e dezembro de 2022, através do Instagram, com duração de duas (2) horas, nas quais, dois realizadores dialogaram entre si e com o pesquisador. Não utilizamos “entrevistas diretas”, com perguntas objetivas, mas um “roteiro” com possibilidades abertas de perguntas a serem lançadas no movimento discursivo em formato de “bate-papo”. Buscamos seguir como metodologia as sugestões apontadas por Pierre Bourdieu (1997), por considerarmos sua abordagem, na perspectiva ocidental, mais pertinente à análise dos Sujeitos e para esta pesquisa no contexto cinematográfico brasileiro.

Como Bourdieu (1997, p. 693), não acreditamos que exista um método para extração qualitativa dos relatos dos depoentes baseado no rigor das respostas objetivas. Em vez disso, optamos por metodologias subjetivas que se desenvolvem na própria relação entre pesquisador e pesquisado. Rompemos as barreiras que o capital intelectual impõe à relação de pesquisa, na qual o investigador se coloca como “a voz do saber” e o pesquisado é visto apenas como um objeto que confirma o “conhecimento” proposto pelo cientista. Evitamos essa abordagem.

Ao nos colocarmos diante dos entrevistados, fomos munidos apenas com os princípios filosóficos norteadores da pesquisa, com o conhecimento bibliográfico acerca do campo e com os dados quantitativos do mapeamento. Naquela altura, não tínhamos uma hipótese formada sobre as vertentes dos Cinemas Negros, nem que essas estruturavam todo campo. Buscamos interrogar os agentes para conhecer o campo e não estabelecer previamente o que era esse campo investigado. Somente a partir dessa investigação em profundidade é que as vertentes emergiram.

Enfim, consideramos todo o conjunto da entrevista para análise, bem como gestos, entonações, emoções, sentimentos, eventos imprevisíveis que surgiram, conversas de bastidores. Tanto o que consideramos objetivo, quanto às possíveis subjetividades e contradições que se mostraram estão nesta análise. Dito isso, é importante ressaltar que as

entrevistas ocorreram em formato de “live” no Instagram @latitudesafricanas e estão disponíveis na íntegra¹²², com acesso livre ao público, como forma de registro etnobiográfico de cada realizador e com objetivo de manter a fidelidade das informações que aparecerão nesta tese e para suas devidas comprovações e futuras contestações.

Conforme descrevemos, nossas perguntas não tiveram um “objetivo”, mas partem das subjetividades que elas evocam e indicam por quais caminhos da individuação os agentes se constituíram e que pode refletir nas suas obras. Desta maneira, indicamos como dividimos as perguntas por grupos e por possibilidades de perguntas.

Grupo de pergunta 1 - Aferir os processos de individuação na primeira infância e pré-adolescência, a partir das relações com as pessoas na intimidade e com as instituições (Família, Escola e Religião). Desta maneira compomos o universo de perguntas possíveis: A) Qual é a primeira lembrança que você tem na vida? B) Quem criou você? E como foi essa criação? C) Em uma palavra descreva a pessoa que te criou. D) Você foi criado em alguma religião? Quem te criou pertencia a essa religião? E) Qual a primeira lembrança que você tem da escola? F) Nessa idade (da escola primária) você lembra se tinha algum sonho para o futuro (profissão por exemplo).

Grupo de perguntas 2 - Processos de individuação na adolescência e as relações étnico-raciais na esfera pública (Família, Escola, Religião e meio social). A) Descreva-se na sua adolescência, como você se percebia naquela época? B) Como você acha que as pessoas da sua família e demais pessoas dos seus ciclos sociais com quem você teve contato te viam nesta época? C) Como era o seu contato com o cinema na adolescência? D) Você acha que sofreu algum tipo de opressão ou violência na adolescência?

Grupo de perguntas 3 - Escolhas profissionais e porque os agentes escolheram o Cinema. A) Quando você escolheu no que gostaria de se formar e por que fez esta opção? B) Você se formou no que desejava e sente prazer no seu trabalho? (Continuidade para análise anterior e para aferir o grau de satisfação (prazer) que cada agente tem com a sua formação profissional, independentemente de ser o cinema e audiovisual). C) Você considera sua profissão importante? Por quê? D) O que é mais importante para você no campo profissional, estabilidade financeira ou visibilidade ao seu trabalho? E) Por que escolheu o Cinema como meio de expressão?

¹²² Anexo VII

Grupo de perguntas 4 - Visão política e a relação com o Cinema. A) Quando o Cinema entrou na sua vida (a partir do seu primeiro filme) de que maneira você se percebia como pessoa? B) Você considera que o cinema te modificou? C) Em que momento da sua vida você se percebeu como Pessoa Negra? D) Você se sentiu ao longo da vida ou se sente representado como pessoa pelo Cinema e Audiovisual brasileiro?

Grupo de perguntas 5 - Os discursos das obras e os Cinemas Negros. Quando falo “Cinema Negro” qual definição te vem à mente? A) Quando seu filme está pronto, qual seu desejo à distribuição? B) Para quem você faz cinema (seu público)? C) O que você deseja para você, como cineasta?

Nem todas as perguntas foram feitas a todos os entrevistados; em vez disso, foram adaptadas conforme a condução da conversa. Nosso objetivo não foi traçar uma análise comparativa ou apresentar dados numéricos, tarefa já realizada no Mapeamento. Buscamos compreender como as experiências sociais, as relações afetivas e as percepções dos cineastas sobre si mesmos e o cinema que praticam aparecem em seus discursos e de que maneira essas percepções reverberam em suas obras.

Essa liberdade e uma certa fluidez nas perguntas, agrupadas em grandes grupos, sem que fossem necessárias perguntas objetivas diretas, nos permitiu uma visão mais ampla do campo. Trazemos um momento especial em que o termo “vertentes” como algo inerente ao campo Cinemas Negros surgiu na entrevista com o cineasta e pesquisador Gilberto Alexandre Sobrinho, em 08 de novembro de 2022, na antepenúltima entrevista. O que reforça em nosso estudo que as definições que aplicamos ao campo partiram dos agentes e não exclusivamente do pesquisador. Na entrevista, com o cineasta Gilberto Alexandre, fiz a seguinte provocação, já percebendo o sintoma do campo:

Gostaria de ouvir sua opinião sobre as definições de cinema negro que têm se tornado muito canônicas. Muitas dessas definições são quase dogmáticas, estabelecendo o que deve ser considerado cinema negro. Além de ter protagonistas negros na tela, há um foco em conteúdos marcados por “ressentimento”, respostas imediatas e afirmações da identidade negra. Isso muitas vezes deixa de lado a subjetividade, os afetos, a intimidade e o ser humano em sua plenitude, privilegiando uma visão mais social do negro. Como você vê esse panorama do campo do cinema negro? Você concorda ou discorda com essas observações? O que você pode contribuir dentro dessa linha de pensamento?

No que o cineasta respondeu:

Eu acho que o campo do cinema negro, ele permite essa conduta que eu não nomearia a partir do ressentimento, mas da categoria da revolta. Eu sou um leitor pesquisador de Abdias Nascimento, então eu acho que a categoria da revolta é importante, porque ela atravessa a experiência negra na África e na diáspora. E essa é uma categoria importantíssima porque ali ela define condutas individuais e coletivas, ela permite agenciamentos que são importantíssimos dentro desse contexto de libertação, de emancipação, de decisão e de se colocar no mundo, em sociedades segregacionistas. Mas ao mesmo tempo você percebe que essa experiência do ser negro e do próprio cinema negro - isso vale para as outras artes - não necessariamente (...) ela é definida só por esse extrato, por esse expediente.

Eu acho que, por exemplo - aí eu vou recorrer a outros campos artísticos, porque o cinema sempre foi muito mais difícil de acessar, porque sempre foi muito caro - (...) dentro das artes visuais, da arte brasileira, que trabalha com imagem - eu acho que é um campo de aproximação muito interessante - você consegue perceber a categoria da revolta, a categoria do coletivo, colocados muitas vezes com uma certa agressividade, mas ao mesmo tempo você sempre teve esses artistas (...) e o repertório que me interessa, por exemplo, hoje é do Museu de Arte Negra, que foi inaugurado pelo Abdias Nascimento. Então, ali você tinha, por exemplo, um artista como o Januário¹²³, que desde o começo tinha um modo extremamente delicado de olhar o mundo, de construir imagens que não eram, de forma alguma, subservientes, não eram imitação da herança europeia. Era um artista já com uma assinatura muito forte e que encontrava nessa delicadeza, nessa economia de recursos, um modo interessante de expressar sua subjetividade, sua inserção poética no mundo, eu diria. Então, acho que o cinema negro é um termo, eu prefiro considerar “um termo guarda-chuva”, acho que dentro dessas duas vertentes a gente tem várias categorias (SOBRINHO, Gilberto A. Entrevista concedida a esta pesquisa em 08 de novembro de 2022 [grifo nosso])

A resposta de Gilberto corroborou nossas percepções, mas, ao contrário das duas vertentes que ele menciona, identificamos quatro. A primeira vertente, que Alexandre Sobrinho prefere chamar, por meio de uma emulação, de “categoria da revolta” em vez de “ressentimento”, se manifesta através de uma estética com certa “agressividade”. No entanto, o termo "agressividade" que descrevemos é uma aproximação literal da maneira como os brancos costumam definir uma estética negra combativa ao racismo dos próprios brancos. Não concordamos com o uso do termo "agressivo", um arquétipo frequentemente empregado pelos brancos para desqualificar nossos discursos. Preferimos o termo "estética combativa", mais alinhado ao que entendemos como uma característica da vertente *combativista*, cujo termo surgiu justamente dessa entrevista.

Por outro lado, Gilberto menciona o fotógrafo e artista visual Januário Garcia como exemplo de outra vertente. Segundo Gilberto, Garcia “tinha um modo extremamente delicado

¹²³ Januário Garcia (1943-2021) foi um renomado fotógrafo e ativista brasileiro, conhecido por seu trabalho na documentação da cultura e identidade afro-brasileira. Suas fotografias, que retratam o cotidiano, as festas e as lutas da população negra no Brasil, são amplamente reconhecidas por sua contribuição para a valorização e preservação da memória afro-brasileira. Garcia também foi um dos fundadores do movimento negro no Brasil, contribuindo significativamente para a representação e visibilidade da comunidade negra na mídia.

de olhar o mundo, de construir imagens que não eram, de forma alguma, subservientes, não eram imitação da herança europeia”. Essa subserviência apontada por Sobrinho não se refere a ser subalterno aos brancos, mas a criar discursos e narrativas que frequentemente estão intimamente ligados ao racismo e à opressão branca. São estéticas e narrativas que se caracterizam por uma autoralidade negra, muitas vezes comunitária e não necessariamente centrada na genialidade de um autor individual. São expressões da cultura negra que valorizam a delicadeza, a economia de recursos representativos e a tentativa de expressar as subjetividades da pessoa negra, bem como a inserção “poética” da cultura negra e de seus portadores na sociedade, sem qualquer tipo de “reatividade” aos brancos no sentido racial. Esta descrição corrobora com o que denominamos de *vertente kilombista*.

Contudo, Gilberto não abordou as perspectivas universalistas e conteudistas dos Cinemas Negros, as quais identificamos através da observação da historicidade do campo e do conteúdo das obras. Portanto, esta tese é um diálogo profundo com os agentes, com os princípios filosóficos africanos, e com os dados históricos e socioculturais do campo, para esboçar uma definição abrangente dos Cinemas Negros. Como sugere o entrevistado, o campo é composto por diversas vertentes.

Foi a partir de entrevistas como essas que encontramos as bases formativas do campo Cinemas Negros e pudemos perceber o campo de maneira mais abrangente e efetivamente coletivo

5.2 - A representação excludente de pessoas negras na vertente universalista.

A *vertente universalista* emerge durante a segunda fase da historicidade do negro no cinema brasileiro, que abrange os anos de 1936 a 1969. Embora muitos possam considerar a *vertente universalista* como um fenômeno do passado, restrito a um contexto histórico específico, sua presença persiste além da década de 1960. Diversos cineastas contemporâneos compartilham ideias semelhantes às dos seus predecessores, expressando concepções alinhadas com a universalidade em suas entrevistas e criando filmes que carecem de protagonistas negros e não abordam diretamente as questões raciais que afetam a população afrodescendente. Esta omissão contribui para a manutenção do mito da democracia racial brasileira, negligenciando as profundas desigualdades raciais existentes.

O mito da democracia racial e a perspectiva da luta de classes – têm em comum, portanto, a minimização ou o não reconhecimento e/ou a invisibilidade da intersecção de raça para as questões dos direitos humanos, da justiça social e da

consolidação democrática, elementos que dificultam a erradicação das desigualdades raciais nas políticas públicas. (CARNEIRO, 2011, p. 17)

Neste contexto, a *vertente universalista* ignora dois fatores cruciais. Primeiro, a questão da miscigenação, que é vista por Munanga (1999) como um fenômeno universal de troca de genes entre populações biologicamente contrastadas. A miscigenação sempre esteve muito longe de significar uma pacificação entre as raças, pois frequentemente é usada para justificar a manutenção do status quo para pessoas negras com fenótipos menos africanos e mais próximo ao ideal de beleza eurocentrado da branquitude, bem como serve para promover uma negação das demandas por igualdade racial e justiça social, necessárias para toda população negra, independente do tom de pele mais claro ou mais escuro.

Segundo ponto problemático a esta perspectiva é o fato da *vertente universalista* desconsiderar as profundas desigualdades e injustiças enfrentadas pela população negra no Brasil, desde a escravidão até os dias atuais. As bases afetivas do mito da democracia racial e a insistência em uma ideia de humanidade, pautada pela perspectiva branca, aplicada às populações negras, ignora que até bem pouco tempo as pessoas negras sequer eram vistas como humanas. Bem como, o reforço à miscigenação brasileira tende a obscurecer as lutas por uma unidade da identidade negra na sociedade e a reivindicação por uma identidade preta no cinema brasileiro, visto o que abordamos no Mapeamento sobre as autodeclarações dos cineastas.

A *vertente universalista* no cinema brasileiro promove uma visão de identidade negra que se alinha com a narrativa da convivência harmoniosa entre as três raças que compõem a sociedade brasileira. Esta perspectiva, no entanto, tende a desconsiderar as disparidades raciais e as particularidades das experiências negras no Brasil.

Esta vertente utiliza o cinema como uma forma de arte e vê os filmes como produtos do mercado, onde qualquer cineasta, independente de sua etnia, pode abordar a temática negra. Para os cineastas negros dessa vertente, há uma defesa da liberdade de criação, que inclui a possibilidade de utilizar protagonistas brancos. Contudo, tal abordagem frequentemente resulta na ausência de perspectivas negras autênticas no conteúdo, empregando uma linguagem universal que é muitas vezes impulsionada por ideologias capitalistas. Contudo, ignora os fatores de desigualdade socioeconômica e cultural promovidos pela branquitude, que impactam diretamente as populações negras no Brasil.

No contexto contemporâneo, é possível identificar a *vertente universalista* em filmes analisados nesta tese, bem como nos discursos de alguns cineastas. Embora identificados

como minoria no campo, através do Mapeamento dos Cinemas Negros, são realizadores que circulam pelo meio hegemônico e apelam para uma estética cinematográfica de fácil leitura aos espectadores brancos.

Apresentaremos resumidamente algumas falas que corroboram com esta perspectiva, seguidas de críticas às obras. Para ilustrar o pensamento universalista no cinema brasileiro, escolhemos os cineastas Eduardo Morotó e Eduardo Rosário, entretanto essa perspectiva não se resume apenas a esses dois cineastas. Esses são apenas uma amostragem desta vertente circulante no campo. Vale ressaltar que a análise não tem como objetivo julgar moralmente o cineasta, mas sim utilizar suas falas expressadas em entrevistas e críticas ao filme como exemplos.

É importante destacar que nem sempre o discurso de um cineasta em uma entrevista reflete sua real posição política de maneira absoluta, visto que cada agente performa diante do entrevistador, encenando papéis para uma determinada plateia (GOFFMAN, 2002) a fim de convencê-los sobre um discurso específico ou demonstrar uma imagem a fim aos interesses do entrevistado. Também reiteramos que o pensamento do realizador pode evoluir com o tempo, logo o que é expressado na entrevista pode já não ser o que o cineasta pensa atualmente. Nosso objetivo é apenas apresentar um recorte e ilustrar, através dos discursos dos cineastas e das narrativas das obras, as características da *vertente universalista*.

Ao examinar as falas e as obras de Eduardo Morotó, podemos observar como elementos da *vertente universalista* se manifestam. Na entrevista em profundidade, Morotó frequentemente enfatiza a universalidade das experiências humanas e a necessidade de abordar temas que transcendam as questões raciais específicas. Embora essa abordagem possa ser vista como inclusiva, ela muitas vezes resulta na marginalização das vozes e das experiências negras, contribuindo para a perpetuação do mito da democracia racial e ignorando as disparidades raciais existentes no Brasil.

No combate em que parcelas das elites nacionais travam contra as políticas de promoção da igualdade racial, elas se servem da desqualificação pública dos movimentos negros e de seus parceiros e aliados, da negação do racismo e da discriminação racial, da deslegitimação acadêmica de estudos e pesquisas que há décadas vêm demonstrando a magnitude das desigualdades raciais e a utilização de experiências genéticas para consubstanciar a miscigenação e a negação do negro como sujeito social demandador de políticas específicas e de seu direito democrático de reivindicá-las. (CARNEIRO, 2011, p. 35)

Eduardo Morotó é um talentoso cineasta natural de Frei Miguelinho, uma pequena cidade do interior de Pernambuco com cerca de 15 mil habitantes. Sua infância foi dividida

entre Frei Miguelinho e Caruaru, a maior cidade do Agreste pernambucano, para onde seus pais se mudaram em uma fase posterior de suas vidas. Desde cedo, Eduardo demonstrou interesse pelo cinema, influenciado por filmes que assistia na Sessão da Tarde, especialmente *Stand By Me*, de Rob Reiner. Esse filme marcou sua juventude e despertou nele o desejo de contar histórias que provocam reflexões nas pessoas. Aos 10 ou 11 anos, Eduardo já sonhava em ser roteirista e cineasta, apesar de essa carreira parecer muito distante da realidade de um garoto do interior de Pernambuco.

Naquela época, não havia faculdades de cinema em Pernambuco, e o movimento cinematográfico no estado era praticamente inexistente. Assim, ele acabou optando por um curso de Administração em Caruaru, sendo parte da primeira turma da faculdade de Administração que abriu na cidade. Porém, o desejo de seguir a carreira cinematográfica permaneceu latente. A virada na vida de Eduardo ocorreu durante o primeiro governo de Lula, com a criação do projeto "Revelando os Brasis", que oferecia oportunidades para moradores de municípios com até 20 mil habitantes fazerem filmes em suas cidades. Eduardo escreveu uma história inspirada pela recente perda de seu pai, sobre um garoto que esperava pelo retorno do pai na estrada. Sua história foi selecionada, e ele viajou para o Rio de Janeiro para participar de oficinas de formação audiovisual com outros 40 selecionados de todo o Brasil.

Essa experiência transformadora, que incluiu a realização de um curta-metragem em sua cidade natal, foi decisiva para Morotó. Após essa vivência, ele decidiu não voltar à vida anterior e seguiu para o Rio de Janeiro com o objetivo de estudar cinema. Graças ao projeto "Revelando os Brasis", ele conseguiu uma bolsa de estudos e ingressou na faculdade de Cinema em 2006. Desde então, Eduardo Morotó construiu uma carreira de destaque no cinema, dirigindo seis curtas e um longa-metragem.

Ao longo de sua trajetória, acumulou mais de 85 prêmios em festivais nacionais e internacionais. Entre seus curtas-metragens, destacam-se: *Mar Exílio* (2010): Recebeu o Prêmio Revelação no 21º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo; *Quando Morremos à Noite* (2011): Vencedor do prêmio de Melhor Curta do Júri da Crítica na 15ª Mostra de Cinema de Tiradentes; *Eu Nunca Deveria Ter Voltado* (2011): Venceu a oficina de roteiros do projeto Sal Grosso no Festival Brasileiro de Cinema Universitário. Este filme também rendeu a Eduardo o prêmio de Melhor Direção e ao ator principal, o prêmio de Melhor Ator no 46º Festival de Brasília, além de ser eleito o Melhor Curta da Mostra Novos Rumos do Festival do Rio.

Em 2022, Eduardo Morotó lançou nos cinemas o seu primeiro longa-metragem, *A Morte Habita a Noite*. Filmado em 2017, este projeto foi premiado pelo BR Lab 2014 com o Prêmio Cinéma en Développement no Festival Cinélatino Rencontres de Toulouse, na França. O filme teve sua estreia mundial na seleção Bright Future do 49º International Film Festival Rotterdam, na Holanda, e ganhou o prêmio de Melhor Ator no 30º Cine Ceará e no Festival do Rio.

Para esta pesquisa analisamos os filmes *Mar Exílio* (2010), *Quando morremos à noite* (2011) e *Todos esses dias em que sou estrangeiro* (2013). Reiteramos que as análises foram realizadas antes da entrevista em profundidade. Já sabíamos o conteúdo das obras quando entrevistamos Eduardo Morotó, que é um dos cineastas mais destacados de sua geração, com uma carreira repleta de prêmios e reconhecimentos em diversos festivais importantes no Brasil e no exterior.

O curta-metragem *Mar Exílio* (2010), dirigido por Eduardo Morotó, começa com a imagem do mar, com o recurso estético de mimetizar a granulação da película. No quadro, um menino branco olha para o oceano. O letreiro inicial, "a embarcação", estabelece o tom do filme. Vemos o menino tornar-se um homem, olhando na mesma direção, agora acompanhado por uma mulher branca que medita e pratica tai chi chuan. Filmada com baixa saturação e uma coloração azul que evoca o oceano, essa estética cria um ambiente onírico, um lugar poético onde apenas o mar e o amor jovem existem. O mar torna-se um refúgio romântico para o casal, alheio à realidade que os cerca, pelo menos neste momento filmico.

A segunda parte, indicada pelo letreiro "o vento", sugere uma mudança, talvez uma força que leva um desses corpos ao espaço de fuga. O jovem rapaz é levado para um novo cenário: um elevador, onde a estética subexposta persiste, mas agora sem o romantismo inicial, introduzindo uma sensação de angústia e renunciando um abismo emocional. Neste novo espaço, a realidade se impõe. A cor azul domina a cena, refletindo o humor do protagonista, um ser melancólico que transmite ao espectador a sensação de perda.

O filme, com seu simbolismo universal da água como leitmotiv, lembra em alguns momentos a estética dos elementos da natureza aplicada por Andrei Tarkovski¹²⁴, em filmes como *O Espelho* (1975) e *Nostalgia* (1983). No entanto, é o olhar negro e brasileiro de

¹²⁴ Andrei Tarkovski (4 de abril de 1932 - 29 de dezembro de 1986) foi um cineasta soviético renomado, famoso por filmes como "Andrei Rublev" (1966), "Solaris" (1972), "O Espelho" (1975) e "Stalker" (1979). Ele é amplamente reconhecido por seu estilo visual único, o uso de longos planos-sequência e a exploração de temas profundos e filosóficos. Tarkovski influenciou significativamente o cinema contemporâneo e é considerado um dos maiores diretores de todos os tempos.

Eduardo Morotó que conduz a narrativa, usando a água para simbolizar transformações e evocar as projeções que invadem a realidade do jovem, contando a história sem palavras, apenas com sensações de exílio forçado pela dor.

Entre remédios e gotas d'água, a dor persiste. Uma dor que não desaparece com medicamentos nem com a memória. A ausência do amor do protagonista dá cores ao sofrimento e outra significância ao mar, transformando-o de um sonho de infância em uma tragédia pessoal.

Mar Exílio é um filme sensível sobre a dor, o amor e o mar, construído pelos afetos. No entanto, se as personagens fossem negras, a imagem final do curta poderia antecipar uma cena agora clássica da cinematografia mundial, como a do longa-metragem *Moonlight*¹²⁵. Embora *Mar Exílio* seja dirigido por um homem negro, assim como Barry Jenkins, que dirigiu o filme *Moonlight* (2016), as coincidências cessam por aí. A obra de Morotó não apresenta personagens negras, o que, dentro do recorte desta pesquisa, tende a direcioná-lo para a *vertente universalista*. Bem como, a temática em nenhum momento se aproxima de qualquer questão racial. Se a nível de temática não há grandes questões, a ausência de espaço para uma representatividade negra diante das telas e o protagonismo dado para atores brancos, se tornam ingredientes que nos chamaram atenção.

Assim, apesar de *Mar Exílio* projetar seu realizador no campo cinematográfico e ser uma obra extremamente sensível e de alta qualidade técnica e narrativa, a ausência de atores negros impede que ele amplie a potência da comunidade negra de forma coletiva, tornando-se uma obra que evidencia apenas o aspecto individual da representatividade negra. Ou seja, confere status e soma capitais ao seu realizador, mas apenas sob este aspecto material. As subjetividades negras do diretor, embora possam ser visíveis nas suas escolhas estéticas e narrativas, não corroboram para uma representatividade negra “autêntica”, ou seja, em favor da comunidade.

Do ponto de vista da representação negra, ela é ausente. Contudo, isso não significa que não possamos mensurar o tipo de representação negra presente no filme. Devemos recordar, que nos capítulos iniciais da tese pontuamos que a nossa hipótese é que a

¹²⁵ É um filme de 2016 dirigido por Barry Jenkins, baseado na peça inédita "In Moonlight Black Boys Look Blue" de Tarell Alvin McCraney. O filme segue a vida de Chiron, um jovem negro que cresce em um bairro pobre de Miami, explorando temas como identidade, sexualidade e a busca por autoconhecimento. "Moonlight" recebeu ampla aclamação da crítica e ganhou o Oscar de Melhor Filme em 2017, além de prêmios de Melhor Roteiro Adaptado e Melhor Ator Coadjuvante para Mahershala Ali.

representação cinematográfica das pessoas negras no Brasil, a partir do olhar branco, pode ser dividida em quatro grandes estratégias: a) a representação da pessoa negra como “paisagem”; b) a representação excludente da pessoa negra; c) a representação negra por estereótipos raciais; e a d) representação negra sob a ideologia de “Povo”. A obra de Morotó repete o que alguns cineastas brancos da primeira fase da historicidade do negro no cinema brasileiro, movidos pelos princípios humanistas ocidentais faziam: excluíam as pessoas negras da representação em suas obras, ou seja, o curta-metragem *Mar Exílio* do ponto de vista da representação negra é excludente. Do ponto de vista estético, nenhum elemento denotativo da cultura negra está presente. Pelo contrário, a principal referência que saltou aos nossos olhos foi de um cineasta branco soviético.

Se Morotó tivesse optado por atores negros a narrativa da obra em nada seria alterada e colocaria este filme no rol das obras negras com potência afetiva, que trata das sensibilidades, a partir do olhar de um diretor negro e de protagonistas negros, sem que a narrativa da obra fosse “subserviente” às demandas da branquitude, como o racismo e a opressão racial, logo, esta obra seria mais aliada à vertente *kilombista*. Contudo, diante das escolhas do diretor, é uma representante da *vertente universalista*.

A escolha de protagonistas brancos reflete essa vertente, que busca uma narrativa universal às custas da especificidade das experiências negras, apagando a representação negra da tela, reforçando inadvertidamente o mito da democracia racial. Uma vez que sustentam o argumento de que um cineasta negro não precisa falar de negritude, nem ter protagonistas negros, o que em última instância ignora completamente as disparidades raciais existentes no Brasil, inclusive no campo cinematográfico.

Ao analisarmos outras obras de Eduardo Morotó, como *Todos esses dias em que sou estrangeiro* (2013) e *Quando morremos à noite* (2011) observamos um padrão semelhante. Morotó frequentemente opta por uma narrativa que busca a universalidade às custas da ausente representação das experiências negras, resultando em filmes que, apesar de tecnicamente competentes, falham em abordar as questões raciais de maneira significativa, nem tanto na temática, mas principalmente na completa ausência de personagens negros.

O curta-metragem *Todos esses dias em que sou estrangeiro* (2013), dirigido por Eduardo Morotó, destaca-se por sua estética apurada, optando pelo preto e branco muito bem fotografado, para contar a história de Antônio e seu irmão, dois migrantes do nordeste brasileiro em busca de melhores condições de vida no sudeste do país. Observamos que a

experiência pessoal, que remete à origem nordestina e a migração para o Rio de Janeiro do diretor, é a motivação central da trama. Ou seja, a presença afetiva e das vivências do autor estão impressas nessa obra. Contudo, o dado que nos interessa relacionado à representação negra, novamente foi ocultado.

Se por um lado a experiência do migrante nordestino, a sua origem geográfica e as relações afetivas do realizador estão presentes na tela, a origem racial do diretor está ocultada, pois as personagens são interpretadas por atores brancos. Talvez, isso vá ao encontro da tardia classificação do diretor como pessoa negra, conforme aponta na entrevista, em que ao ser indagado “Em que momento que você se percebeu como pessoa negra? Seja preto, seja pardo. E como foi esse processo de se auto compreender a ponto de preencher o formulário e especificar ‘eu sou negro’?”, o cineasta respondeu:

No meu caso, eu nunca me considerei branco, começa já por aí. Meu pai é negro e minha mãe é branca. A família do meu pai é toda negra. A família da minha mãe, algumas... A minha mãe é branca, mas ela tem irmãos que são negros também, sabe? Porque o pai dela também era negro e a mãe era branca. Eu sempre me considerei o quê? Tipo moreno, pardo e depois é que eu fui entendendo mais que eu era pardo. Então, para mim, me definir assim como pardo e mais próximo de negro nunca foi uma coisa... para mim sempre isso foi claro na minha cabeça. Mas talvez por eu ter o cabelo liso, não me vejo como branco, me vejo mais como pardo, tá ligado? Então, para mim, quando eu recebi sua pesquisa e fui preencher e tal, foi muito natural, sabe? Tipo, me classificar, sei lá, me enxergar como pardo, e a partir disso você me explicou que eu estava dentro do seu campo de pesquisa, né? (MOROTÓ, Eduardo. Entrevista concedida para esta pesquisa em 07 de junho de 2022)

Contudo, diferente do que Morotó expressou na entrevista pública, em conversa nos bastidores expressou a sua preocupação das pessoas não o considerarem negro. Logo, a sua heteroclassificação como pessoa negra, apesar de autodeclarada como negro (pardo) no Formulário da Pesquisa, aparentemente não era assim tão bem resolvida para o cineasta. Tanto que no início da resposta a esta pergunta, diz Morotó: *A gente debateu bastante esse assunto, eu e você, né, velho? Essa coisa do lugar de fala. Por isso que tu me esclareceu. Não, você me esclareceu assim, uma série de coisas.* (MOROTÓ, Eduardo. Entrevista concedida para esta pesquisa em 07 de junho de 2022)

Foi necessário esclarecer ao cineasta como ele tinha sido identificado como negro pelo Mapeamento, que inicialmente se baseou em fotos e vídeos, antes de partir para a autodeclaração. Mesmo após o cineasta ter se autodeclarado no formulário da pesquisa, mais de um ano antes da entrevista, ainda havia dúvidas sobre seu pertencimento ao campo dos Cinemas Negros alguns dias antes da entrevista. Este fator identitário pode ser um indício da inclinação de cineastas negros, que não se sentem confortáveis em se autodeclarar como

negros por questões fenotípicas, em reproduzir, ainda que inconscientemente, esta realidade incerta acerca das suas identidades nas obras que realizam.

No caso de Eduardo Morotó, havia uma nítida preocupação sobre como as pessoas poderiam questionar sua identidade étnica. Não tanto pela cor da pele, nem pelo formato do nariz e dos lábios, mas pelos seus cabelos lisos. Essa preocupação é uma marca importante dos cineastas do campo na contemporaneidade, afetando não apenas Morotó, mas também outros negros, tanto de pele mais clara quanto aqueles que, mesmo com a pele mais escura, não apresentam todos os fenótipos “negroides”.

Vem dos tempos da escravidão a manipulação da identidade do negro de pele clara como paradigma de um estágio mais avançado de ideal estético humano; acreditava-se que todo negro de pele escura deveria perseguir diferentes mecanismos de embranquecimento. Aqui, aprendemos a não saber o que somos e, sobretudo, o que devemos querer ser. Temos sido ensinados a usar a miscigenação ou a mestiçagem como carta de alforria do estigma da negritude: um tom de pele mais claro, cabelos mais lisos ou um par de olhos verdes herdados de um ancestral europeu são suficientes para fazer alguém que descenda de negros se sentir pardo ou branco, ou ser “promovido” socialmente a essas categorias. E o acordo tácito é que todos façam de conta que acreditam. (CARNEIRO, 2011, p. 59)

Considerando a obra analisada e o discurso do cineasta, *Todos esses dias em que sou estrangeiro*, lançado em 2013, é crucial destacar dois pontos pertinentes. Em primeiro lugar, o processo de reconhecimento da própria identidade negra é contínuo, delineando a negritude como uma jornada em constante evolução, uma identidade em desenvolvimento, um “Ser-sendo”. Dessa forma, ao criar a obra, Eduardo Morotó pode não ter percebido completamente a influência significativa de sua identidade étnica em sua experiência pessoal, o que poderia se refletir em sua expressão artística. Mesmo que não tenha conscientemente excluído sua identidade étnica da narrativa, ao analisarmos seu discurso, notamos que a questão racial estava presente, mesmo que de forma indireta. Afinal, por que trazer todos os elementos de identificação entre as personagens da obra e sua vida pessoal, exceto a mesma origem étnica?

Em segundo lugar, há uma ironia inerente ao título da obra, que expressa a sensação de Morotó em relação à sua identidade: “todos esses dias em que sou estrangeiro”, ainda que não o seja literalmente. Essa escolha de título sugere uma complexidade na relação de Morotó com sua própria identidade, possivelmente indicando um sentimento de desconexão ou alienação, apesar de sua integração na sociedade. Embora o termo “estrangeiro” do filme remete ao migrante nordestino, o discurso do cineasta evidencia que a questão racial, ainda em processo de construção, também impactou diretamente a narrativa de seu filme.

O Homem é movimento em direção ao mundo e ao seu semelhante. Movimento de agressividade que engendra a escravização ou a conquista; movimento de amor, de doação de si, ponto final daquilo que se convencionou chamar de orientação ética. Qualquer consciência é capaz de manifestar, simultânea ou alternativamente, essas duas componentes. Energeticamente, o ser amado me ajudará na manifestação da minha virilidade, enquanto que a preocupação em merecer a admiração ou o amor do outro tecerá, ao longo de minha visão de mundo, uma superestrutura valorativa. (...)resta que o amor verdadeiro, real, — querer para os outros o que se postula para si próprio, quando esta postulação integra os valores permanentes da realidade humana — requer a mobilização de instâncias psíquicas fundamentalmente liberadas de conflitos inconscientes. (FANON, 2008, p. 53)

Portanto, é importante reconhecer que, embora o cineasta tente ocultar suas vivências e afetos, eles emergem e escapam ao controle do realizador. Conforme foi confirmado pelo cineasta ao ser indagado sobre abordar as sensações na tela através de uma perspectiva pessoal. Assim perguntamos: *Trazer as sensações pessoais para a tela. Isso é inevitável? Isso é uma mobilização? Isso é uma causalidade? Como é que você vê isso?*

A gente pode seguir vários caminhos, né, como realizador. Mas eu acho que um filme... Talvez os nossos melhores filmes, vão sempre ser aqueles que só a gente poderia contar, sabe? E isso passa muito por coisas que a gente vive, por coisas que a gente está sentindo, por coisas que só a gente está vendo e que só a gente vai conseguir reproduzir, algo muito específico que você viu, tá ligado? Então eu sempre gosto de pensar assim (...) talvez fique legal esse filme porque eu vou contar dessa forma específica, que é uma coisa que eu vivi, que eu vi, que eu tô sentindo. Então eu gosto de pensar por aí. (...) Eu tenho muita dificuldade de fazer coisas que não partam dessa coisa tão íntima minha. (MOROTÓ, Eduardo. Entrevista concedida para esta pesquisa em 07 de junho de 2022 [grifo nosso])

Contudo, apenas através do acesso ao discurso do cineasta podemos identificar esses pontos mais pessoais, e até inconscientes, na obra. As complexidades latentes da esfera psíquica dos sujeitos cristalizam-se na tela, pois são a vivência do cineasta. A partir do seu discurso, pudemos identificar quais eram as experiências e os afetos que emergiram na tela. Entretanto, a narrativa apresentada ao espectador comum é sempre uma perspectiva selecionada pelo cineasta, do que ele quer mostrar de si. No caso deste filme específico foi sua realidade como migrante nordestino, ocultando a sua identidade como pessoa negra, através de personagens brancos.

O curta *Todos esses dias em que sou estrangeiro* começa em um restaurante, onde Antônio, um adolescente que não se comporta como os outros de sua idade, pede um cigarro ao irmão mais velho, iniciando uma conversa sobre sexo e brincadeiras que culminam na chegada de um ônibus. A relação próxima entre os irmãos, marcada por um sotaque nordestino evidente e um cenário sonoro composto por sanfona e canto, que indicam a regionalidade da narrativa, destaca o fio condutor da história e a primeira virada na trama. Se

em *Mar exílio* não havia nenhum elemento da cultura negra, neste filme também não há, contudo as características culturais nordestinas aparecem na trilha sonora da obra.

A migração dos irmãos para outros territórios em busca de melhores condições, mesmo com empregos precários e condições sub-humanas, é um tema central do filme. Antônio enfrenta o preconceito de um cliente xenofóbico no restaurante, que o insulta com termos comuns na rotina de nordestinos no sudeste. Em um acesso de fúria, Antônio quebra um prato na cabeça do agressor, resultando em um soco do próprio irmão. A tensão aumenta à medida que Antônio lava o rosto na pia de casa, refletindo a angústia e a violência enfrentada.

A narrativa expõe como, embora sejam todos brasileiros, os migrantes nordestinos enfrentam racismo e xenofobia em seu próprio país. As dores dessa realidade são temporariamente amenizadas no dia do pagamento, quando os irmãos visitam um prostíbulo. Antônio, ainda adolescente, busca companhia e diversão, mas sua solidão é um sentimento presente, renunciando a tragédia que se seguirá: a morte de seu irmão pelas mãos da mesma prostituta que lhe proporcionou momentos de diversão.

Todos esses dias em que sou estrangeiro possui uma estética vigorosa e uma narrativa envolvente que conecta o público com as personagens. No entanto, uma crítica importante é o pouco espaço dado a atores negros. Apesar de a origem regional das personagens justificar em parte essa escolha, num primeiro momento, não se justifica, pois como vimos no Mapeamento, Pernambuco, estado de origem do cineasta, tem uma significativa população negra, inclusive o próprio.

O filme, embora potente em sua abordagem dos dilemas da comunidade nordestina, não apresenta esta mesma crítica no que diz respeito ao racismo enfrentado por pessoas negras, pertencentes à comunidade do cineasta. A ausência de protagonistas negros na narrativa, mesmo com o forte apelo estético e a exploração de temas significativos, limita a capacidade do filme de ampliar a potência da comunidade negra de forma coletiva, reiterando o mesmo que ocorrera no filme *Mar Exílio*. Este segundo filme analisado também reflete a *vertente universalista*, que busca uma narrativa universal às custas da especificidade das experiências negras, suprimindo a representação negra, de forma que a mesma é ausente. Ou seja, novamente Morotó apresenta uma representação excludente às pessoas negras.

No terceiro filme analisado, não há nenhuma novidade em relação ao que foi dito sobre as escolhas de Morotó no que tange a representação de pessoas negras, no entanto, outras características evidenciam o uso de estereótipos de gênero. Em *Quando morremos à*

noite (2011), Eduardo Morotó parece ter consolidado uma marca estética nostálgica em seu cinema, especialmente na aposta em uma estética *noir*, que segue a tendência de seus trabalhos anteriores.

A narrativa em preto e branco começa em um bar, apresentando um homem como protagonista central. Enquanto a figura feminina é frequentemente objetificada, refletindo um olhar extremamente heterossexual e um fetiche por representar mulheres sem uma profundidade emocional, o que pode ser percebido na exposição excessiva do corpo feminino sem uma justificativa narrativa clara, bem como na pouca informação biográfica dada à personagem.

A escolha narrativa de centrar a história em torno da figura masculina, sem subverter ou criticar a lógica hegemônica do cinema, revela uma continuidade na construção de personagens masculinos complexos e com mais nuances dramáticas, enquanto as mulheres frequentemente são relegadas a papéis secundários ou estereotipados. Essa abordagem, embora possa ser aceitável no contexto cinematográfico anterior, das primeiras fases dos Cinemas Negros, parece, no contexto contemporâneo, desatualizada diante da evolução social recente em relação à representação de gêneros e de sexualidades.

A personagem feminina, Cássia, residente da periferia, é sexualizada em todo o filme, reforçando uma visão limitada de sua identidade além de seu corpo. O diálogo entre os personagens, em que Cássia questiona se alguém se interessaria por ela além de seu corpo, apenas perpetua essa representação. A narrativa, baseada em um conto de Charles Bukowski¹²⁶, poderia ter sido atualizada pelo diretor para evitar a sexualização excessiva da personagem feminina e explorar sua profundidade emocional de maneira mais significativa.

Embora a relação entre os personagens possa sugerir uma conexão mais profunda além do sexo, essa profundidade é explorada de forma limitada na narrativa. Mesmo quando conhecemos um pouco mais sobre o passado traumático de Cássia, a abordagem continua focada na dinâmica sexual entre as personagens, ao invés de explorar suas complexidades emocionais e sociais de maneira mais ampla.

O desfecho trágico para o corpo feminino, com o suicídio de Cássia, parece refletir uma tendência recorrente nos filmes de Morotó, em que as mulheres frequentemente

¹²⁶ Charles Bukowski (1920-1994) foi um escritor e poeta germano-americano conhecido por seu estilo de escrita cru e realista. Sua obra é frequentemente caracterizada por temas como o alcoolismo, a pobreza, as relações disfuncionais e a decadência urbana. Bukowski escreveu seis romances, centenas de contos e milhares de poemas, muitos dos quais refletem sua própria vida e experiências. As características linguísticas das suas obras nos Estados Unidos fizeram dele uma figura icônica da literatura *underground*.

enfrentam finais trágicos. Sejam afogadas, assassinadas ou suicidas, essa recorrência levanta questões sobre as representações de gênero e os desfechos narrativos nas obras do diretor, sugerindo uma possível reflexão sobre os tropos utilizados em seu cinema.

Contudo, o diretor preferiu não abandonar a sua referência, ao ser indagado sobre a presença feminina nas suas obras apresentarem este mesmo padrão, no que foi indagado:

Outra pergunta, que é uma pergunta meio que “advogado do diabo”, Morotó. É uma pergunta que, talvez, qualquer mulher feminista te fizesse. O que eu percebi é uma relação estreita nos seus três filmes, entre a personagem central (masculina) e as mulheres. O Mar Exílio é uma relação entre um casal jovem, e tem todo um ar romântico, apesar de trágico, e apesar de você utilizar a poética. E eu li como um processo de depressão a partir de uma perda. A água ali sempre presente, muito representada nesse lugar; não só do choro, mas como uma divisão, uma partida, uma coisa da memória da personagem ali estabelecida. E aí tem essa relação entre o casal, ok, uma relação romântica. No segundo filme que eu assisti, “Todos Esses Dias em Que Sou Estrangeiro”, havia ali a figura das mulheres que matam o cara à paulada, né? Elas têm um fim trágico e relacionado ao assassinato. Na primeira (Mar Exílio) está relacionado à morte dessa mulher. E aí eu falei, bom, espero que no terceiro ele não coloque um fim trágico para outra mulher. Em “Quando morremos à noite”, a personagem se suicida. Queria que você me falasse se isso é uma coincidência ou se isso, de alguma maneira, tem uma relação causal ao longo do teu processo de vida? Ou se não, em nenhum momento você nunca pensou nisso. (Entrevista realizada em 07 de junho de 2022)

Quanto a isso, respondeu o cineasta:

É total coincidência. No caso do Quando Morremos à Noite, ele é um conto do Bukowski, que chama “A Mulher Mais Linda da Cidade”. E, na verdade, o filme, eu quis fazer inspirado nesse conto, porque quando eu li esse conto, eu fiquei muito com essa personagem na mente. Então, de alguma forma, eu quis um pouco contar essa história. Então é muita parte do conto que eu acho interessante, que ficou na minha cabeça. E no caso do Mar Exílio é coincidência também, porque na verdade nessa época meu pai tinha morrido recentemente e eu quis fazer um filme que fosse sobre uma perda, sobre a melancolia, sobre esse estado de perda que é a segunda metade do filme. Então foi meio que por acaso, assim. E de alguma forma ali os homens acabam sendo os protagonistas muito por conta de ser quase uma representação minha também, sabe, de alguma forma. (MOROTÓ, Eduardo. Entrevista concedida para esta pesquisa em 07 de junho de 2022 [grifo nosso])

Este trecho demonstra claramente que há uma parcela significativa do cineasta nas suas obras, o que reforça nossos argumentos anteriores. Bem como, o cineasta escolhe como referência um autor branco e marcadamente machista¹²⁷, sem sequer questionar a maneira como as mulheres eram retratadas. Essa perspectiva mostra que as opressões contra outras minorias sociopolíticas também podem ser reproduzidas por cineastas negros.

Se em relação ao gênero há o uso de estereótipos, será que também não encontraremos

¹²⁷ O GLOBO. Bukowski na fogueira: entenda por que feministas não suportam mais culto em torno do autor. Doc Online. Publicado em 27/08/2021, disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/bukowski-na-fogueira-entenda-por-que-feministas-nao-suportam-mais-culto-em-torno-do-autor-25172715>

o uso de estereótipos à representação negra realizada por cineastas negros? Pelo menos em relação aos filmes de Eduardo Morotó não identificamos o uso de estereótipos raciais, pois o diretor optou pela representação excludente da população negra. O que nos inclina a dizer que a representação excludente da pessoa negra pode ser uma tendência da *vertente universalista*, evidenciada pela ausência de representação diante das câmeras.

Em suma, embora Eduardo Morotó demonstre habilidade em rearranjar esteticamente suas obras, incorporando elementos da estética *noir* e explorando temas pertinentes, como a solidão e a crise de identidade masculina, sua abordagem em relação à representação feminina parece limitada e desatualizada. Ao perpetuar uma visão objetificada e sexualizada das mulheres em seus filmes, ele parece aderir à lógica do cinema branco, marcadamente machista, completamente distinto da centralidade matriarcal africana.

Assim, o diretor ignora as demandas por representação negra no cinema e acentua o uso de estereótipos reducionistas às complexidades de personagens femininas. Nesse sentido, seu trabalho dialoga diretamente com as características da *vertente universalista*, que muitas vezes negligencia as questões de gênero, reduzindo as experiências das mulheres à sexualização dos seus corpos ou a uma vulnerabilidade que omite a potência das mulheres, como fazia Cajado Filho nas Chanchadas e Afrânio Vital nas pornochanchadas; bem como perpetua os estereótipos na representação de grupos vulneráveis socialmente, como mulheres, negros e indígenas.

Até aqui o que verificamos de características da *vertente universalista* expressada por Eduardo Morotó foi a exclusão da representação negra nas obras; uma preponderância das experiências pessoais filtradas pelo diretor, ocultando a identidade étnica do realizador; a representação de outras minorias vulneráveis socialmente, a partir de estereótipos reducionistas; uma narrativa universal; referências de autores e cineastas brancos; protagonistas brancos e um cineasta negro sem muitas certezas sobre a sua identidade étnica.

Na busca por compreender as escolhas narrativas e discursivas das obras de Eduardo Morotó, que não representavam pessoas negras, buscamos entender suas inclinações do ponto de vista racial, em relação ao cinema. Assim, indagamos: *você se sente de fato livre como homem preto para construir os seus filmes? Ou se de alguma maneira essa ideia de “cinema negro” cria em você algum ruído, alguma coisa que crie um mal-estar?*

Então, velho, no meu caso, o que eu penso em relação a isso é que eu prefiro pensar personagens... Assim, eu não gosto de pensar que eu tô escrevendo um personagem negro. Eu simplesmente escrevo um personagem, por exemplo, uma mulher e tal, e por algum motivo vou chamar uma atriz negra para fazer, entendeu? E não

necessariamente eu escrevi um personagem de uma mulher negra. Eu gosto de pensar um pouco assim, tanto é que no meu longa, “A Morte Habita a Noite”, a Mariana Nunes faz uma personagem que é uma mulher, e não uma mulher negra, entendeu? Eu acho interessante pensar assim, porque eu acho que sai desse campo, sabe, do estereótipo, também de você estar sempre ali representando, né, como se... porque ninguém fala o personagem branco. As pessoas falam muito, ó, personagem negro, o filme negro, o cinema negro. E não tem isso do cinema branco, do cinema... (...) Eu costumo dizer que são seres humanos, na real. Eu tratar o ser humano como um ser humano. Mas essa é uma posição minha, é a minha opinião. (MOROTÓ, Eduardo. Entrevista concedida para esta pesquisa em 07 de junho de 2022 [grifo nosso])

Um aspecto essencial destacado neste trecho é a noção de que a criação de personagens não deve ser limitada pela questão racial. Em parte, concordamos com essa premissa, pois a habilidade de qualquer ator em interpretar uma variedade de papéis é inegável. No entanto, é crucial reconhecer que o cinema brasileiro historicamente enfrenta uma significativa lacuna de representatividade negra e de uma representação “autêntica”, ou seja, personagens negros mais complexos e sem tipificações arquetípicas, com estereótipos frequentemente perpetuados por cineastas brancos em relação aos personagens negros retratados.

Os cineastas brancos, em geral, não têm se dedicado à criação de personagens negras complexas, contribuindo para a falta de diversidade nas narrativas cinematográficas. Além disso, se a verdadeira preocupação fosse apenas com a criação de personagens sem considerar a questão racial, por que o cineasta não optou por escolher atores negros? Será que a narrativa mudaria significativamente?

Ainda reiteramos que a fala de Morotó ao evidenciar que “ninguém fala o personagem branco. As pessoas falam muito, ó, personagem negro, o filme negro, o cinema negro. E não tem isso do cinema branco”, evoca outro importante ponto sobre a universalização e o flerte com a ideia de um “racismo reverso”. Porém,

Estamos diante de velhas teses a serviço de novas estratégias que pretendem nos levar de volta à idílica democracia racial. Hoje, como ontem, as estratégias são as mesmas. Como mostrou Florestan Fernandes, “[...] a resistência negra nas décadas de 1930, 1940 e parte de 1950 suscitou o reacionarismo das classes dominantes, que logo denunciaram o ‘racismo negro’”. (...) A propagação de um suposto racismo negro foi descrita pelo sociólogo e ativista Carlos Medeiros como “fabricação do medo”, com a qual ele ilumina o posicionamento público de certos intelectuais repentinamente atacados pela “síndrome de Regina Duarte”. (CARNEIRO, 2011, p. 37)

Contudo, é importante reiterar que, para que a operação concreta do racismo ocorra, é necessário que o agente pertença ao grupo hegemônico, que tenha circularidade de poder, supremacia sobre os grupos minoritários e detenha o capital branco para exercer a opressão de

forma mais direta, através de um sistema estruturado para privilégios ao grupo racial predominante, o que não é o caso de Eduardo Morotó. Logo, a ideia de que ter um campo como os Cinemas Negros e que a preocupação com representação negra através das personagens flerta com um “racismo reverso”, é empiricamente uma aberração filosófica e política, contudo, deve pautar em parte nossas considerações.

A análise da filmografia do cineasta revela que, com exceção do longa-metragem *A Morte Habita a Noite* (2022), personagens negros são notavelmente ausentes em seus filmes. Mesmo neste caso, ao examinar apenas a sinopse, embora este recorte analítico possa ser questionável do ponto de vista metodológico, para nós é apenas um exercício empírico. Na sinopse da obra, percebemos uma falta de profundidade na descrição da personagem vivida por uma atriz negra, Mariana Nunes. Em contraste, o personagem interpretado pelo ator branco, Roney Vilela, é detalhadamente descrito como "um escritor fracassado, cujo sofrimento o leva a afogar suas mágoas em álcool, impactando também sua namorada, Lígia, que decide abandoná-lo".

A discrepância na caracterização dos personagens revela uma tendência à superficialidade ao retratar personagens negros, muitas vezes limitando-os a papéis secundários ou estereotipados, ainda que estejamos tratando apenas da sinopse da obra, é um ponto relevante a ser comentado. No caso da personagem interpretada por Mariana Nunes, sua representação como apenas a "namorada" do escritor, sem atribuições de profissão ou complexidade que a diferencie de estereótipos comuns associados a personagens femininas, ressalta a perpetuação de uma visão estigmatizada sobre as mulheres e também acerca das experiências e identidades negras. Considerando que a sinopse é o primeiro contato que o espectador tem com a divulgação de uma obra, um maior rigor nesta descrição poderia minimizar o problema na representação.

É crucial que o cinema realizado por pessoas negras no Brasil busque representar a diversidade da sociedade de maneira autêntica e inclusiva, não apenas com a mera presença de personagens negros nas narrativas, mas também com profundidade, complexidade e respeito. A abordagem reducionista do cineasta contribui para a marginalização e sub-representação dos personagens negros, perpetuando desigualdades no meio cinematográfico.

A falta de compromisso em relação aos personagens negros parece refletir uma adesão às ideias de democracia racial, onde a suposta igualdade, é promovida sem abordar as

desigualdades sistêmicas existentes. Assim como reitera uma postura combativa de intelectuais brancos que arvoram em sugerir um suposto “racismo reverso”, pois não existe “cinema branco”, não teria sentido um “cinema negro”. Essa postura se enquadra na vertente *universalista*, onde a diversidade racial e as particularidades das experiências negras são minimizadas em prol de uma narrativa de suposta harmonia entre as raças. Não pensar em personagens racializados é automaticamente ignorar que há diferenças significativas do ponto de vista político e das representações entre brancos e negros.

Vale ressaltar que a análise dos filmes desse cineasta revela uma tendência consistente: em obras como *Mar Exílio* (2010), *Quando Morremos à Noite* (2011) e em *Todos Esses Dias em Que Sou Estrangeiro* (2013), não há protagonistas negros. Essa ausência reforça a falta de diversidade nas narrativas cinematográficas do diretor e destaca a necessidade urgente de uma representatividade negra mais abrangente no cinema brasileiro. No século XXI é dever de um cineasta negro, depois de tantas lutas históricas para que um negro assumisse a direção de uma obra, que assuma este papel, que tenha esse compromisso com a sua comunidade. Afinal, “Eu só sou porque nós somos”.

Outro aspecto crucial a ser destacado é o discurso do cineasta sobre preferir tratar o “ser humano como humano”, o que parece ignorar completamente o contexto histórico em que as pessoas negras foram sistematicamente desumanizadas na sociedade brasileira e no cinema nacional. Essa perspectiva, embora se apresente como uma tentativa de evitar estereótipos, falha em reconhecer a realidade de que as pessoas negras são frequentemente relegadas a uma condição social de desumanização, resultado de estruturas e narrativas historicamente enraizadas.

Por fim, o que fica evidente ao analisar as obras de Eduardo Morotó e o discurso do cineasta é que a *vertente universalista* tende a usar como argumentos a perspectiva da humanidade, no entanto, veremos como tal perspectiva sob a luz dos olhares brancos é bastante problemática e advoga o contrário do que durante anos reivindicam a população negra.

A postura de Morotó e a incidência da *vertente universalista* no campo Cinemas Negros suscita debates sobre o papel de pessoas negras como realizadoras de cinema, bem como se de fato a ideia de “cinema negro” que aparece no Dogma Feijoadá, deve considerar exclusivamente aos cineastas negros o lugar de agência das pautas negras. Por agora é crucial reconhecer que a abordagem universalista, ao desconsiderar as particularidades das

experiências negras, pode inadvertidamente reforçar as estruturas de poder existentes e perpetuar as desigualdades raciais.

Em resumo, a *vertente universalista* no cinema brasileiro contemporâneo é caracterizada pela busca de uma narrativa que transcende as questões raciais específicas, mas que frequentemente resulta na marginalização das vozes negras. Ao ilustrar essas características através das falas de cineastas como Eduardo Morotó, em diálogo com as críticas às suas obras, buscamos demonstrar como essa abordagem contribui para a manutenção do mito da democracia racial, ignorando as profundas desigualdades raciais que ainda afetam a população afrodescendente no Brasil, em especial no cinema.

Mesmo sendo hoje um slogan bastante desmoralizado, a “democracia racial” ainda é invocada para silenciar os negros, significando opressão individual e coletiva do afro-brasileiro, degradação e proscricção de sua herança cultural. Este slogan tenta escamotear a cruel exploração praticada contra os negros por todos os setores e classes da sociedade branca ou brancóide, quer se trate de ricos, de pobres ou de remediados. Nosso país desenvolveu uma cultura baseada em valores racistas, institucionalizando uma situação de características patológicas, a patologia da brancura, e uma forma de interação racial que se caracteriza como genocídio na forma e na prática. (NASCIMENTO, 2002, p. 98)

A *vertente universalista* parece basear-se em uma concepção de humanidade que, paradoxalmente, exclui pessoas negras da representação cinematográfica, mesmo quando o diretor é negro. Essa aparente contradição é uma característica marcante da visão de humanidade ocidental, etnocêntrica e eurocêntrica. Essa lacuna na abordagem universalista destaca-se, pois, embora o diretor seja negro, a representatividade nas obras é questionável e a sua identidade étnica, ainda que não seja intencional por parte do diretor, é putada pelo ideal de brancura.

Compreendemos agora porque o negro não pode se satisfazer no seu isolamento. Para ele só existe uma porta de saída, que dá no mundo branco. Donde a preocupação permanente em atrair a atenção do branco, esse desejo de ser poderoso como o branco, essa vontade determinada de adquirir as propriedades de revestimento, isto é, a parte do ser e do ter que entra na constituição de um ego. Como dizíamos há pouco, é pelo seu interior que o negro vai tentar alcançar o santuário branco. A atitude revela a intenção. (FANON, 2008, p. 60)

Assim, a presença da representatividade individual, na figura do diretor, e a ausência de uma representação estereotipada, sobre personagens, não garantem que uma obra esteja realmente engajada em favorecer a comunidade negra. No máximo, conferem ao cineasta uma certa visibilidade individual e prestígio na carreira no mundo dos brancos, acumulando capital simbolizado por prêmios e reconhecimento no campo cinematográfico hegemônico. No entanto, isso não altera significativamente o panorama de uma representação autêntica e de uma representatividade coletiva. Logo, será que basta um cineasta negro para que tenhamos

“cinema negro”? Por isso, é impossível metodologicamente tratar este campo no singular e sob dogmas rígidos.

5.3 - A vertente universalista e a representação por estereótipos nos Cinemas Negros.

Analisar a *vertente universalista* a partir da sua representação excludente, da ausência de protagonistas negros e da ocultação da identidade étnica por parte do cineasta é uma tarefa um pouco menos complexa do que reconhecer que até mesmo cineastas negros podem reproduzir estereótipos racistas. Uma vez que tende a parecer que negros podem ser racistas contra outros negros. “Nossos esforços foram guiados apenas pela preocupação de pôr fim a um círculo vicioso. Mas também é um fato: alguns negros querem, custe o que custar, demonstrar aos brancos a riqueza do seu pensamento, a potência respeitável do seu espírito.” (FANON, 2008, p. 27). Esse fenômeno é determinado pelo racismo estrutural e/ou sistêmico.

Racismo Estrutural e/ou Sistêmico (ALMEIDA, 2019) refere-se a um sistema de opressão baseado na perspectiva racial perpetuado por instituições e estruturas sociais. Esse tipo de racismo é caracterizado por discriminação institucionalizada, como nas políticas públicas e nas práticas sociais que beneficiam agentes brancos, hegemônicos, em detrimento de outros, como negros e indígenas, minoritários no aspecto socioeconômico e político. Dentro dessa definição, o racismo está intimamente ligado ao poder e ao privilégio sistêmico dado aos brancos.

Dentro deste contexto, o racismo necessita de dinâmicas de poder, ou seja, o racismo é mantido e realizado como ação prática consciente por aqueles que têm poder institucional e sistêmico. Historicamente e na maioria das sociedades, esse poder tem sido detido por pessoas brancas. Nesse contexto, grupos minoritários, incluindo negros, não têm o mesmo nível de controle sobre as instituições e estruturas que perpetuam o racismo. Logo, não é dinamicamente possível ser praticado por pessoas negras contra pessoas brancas.

No entanto, a afirmação de que negros não têm as ferramentas para praticar racismo contra outros negros é complexa e envolve uma compreensão profunda do conceito de racismo e das dinâmicas de poder e opressão. Assim, é importante demarcar alguns pontos a serem considerados, para uma afirmação um pouco mais balizada pelas dinâmicas sociais existentes no Brasil.

No que diz respeito ao preconceito racial, estamos nos referindo a atitudes negativas, estereótipos e discriminação baseados na raça, ainda que inconscientemente, que qualquer

pessoa pode ter contra outra, inclusive pessoas do mesmo grupo racial, como indígenas, podem operar preconceitos contra outras etnias, como exemplo hipotético, os Tupinambás podem reproduzir preconceitos contra os Tupis. Os negros estadunidenses podem ter preconceitos contra negros latinos. Contudo, o uso de estereótipos raciais negativos é uma prática sistêmica no cinema brasileiro e está nas estruturas sociais da sociedade brasileira. Logo, qualquer pessoa educada neste sistema pode reproduzir o preconceito racial, ainda que de maneira inconsciente. O preconceito racial não é o mesmo que o racismo, embora dele advenha.

Embora indivíduos negros possam ter preconceitos e discriminação contra outros negros, isso não se qualifica como uma prática racista de fato, mas uma prática racista indireta, como símbolo do racismo estrutural, pois pessoas negras teoricamente não têm o poder institucional para impor essas crenças de maneira sistêmica. Se o Cinema realizado por pessoas negras fosse hegemônico, tivesse uma capilaridade significativa no campo cinematográfico, essa percepção seria diferente, mas não é o caso aplicado ao campo Cinemas Negros.

No entanto, o que ocorre no interior dos Cinemas Negros é uma reprodução de estereótipos raciais, cristalizados no imaginário popular como “normal”, “natural” aos negros. Como exemplo a ideia de que negros são potenciais agressores de mulheres, por serem violentos “por natureza”, assim como podem ser propensos à marginalidade, visto as condições socioeconômicas em que estão inseridos. Percebemos essa dinâmica nos filmes *Eu trouxe flores* (2021) e *Sistema de segurança* (2017), dirigidos pelo cineasta goiano Eduardo Rosário.

Eduardo Rosário é um multifacetado diretor, ator e roteirista, sempre em constante aprendizado e capacitação. Com graduação e pós-graduação em Cinema e Audiovisual, Rosário é uma figura ativa em produções cinematográficas que foram reconhecidas em diversos festivais e eventos de cinema no Brasil e no exterior. Sua abordagem ao cinema é tanto prática quanto teórica, consolidando essa experiência como um aspecto central de sua vida profissional e pessoal.

Desde 2017, Rosário é diretor da produtora Pull Rocket, localizada em Anápolis, Goiás, cidade que fica a 60 quilômetros de Goiânia e entre Goiânia e Brasília. Na Pull Rocket, ele desenvolve ações formativas e de produção audiovisual, contribuindo significativamente para a cena cinematográfica local. Sua jornada artística começou no teatro, onde se envolveu

com a escola de teatro em sua cidade natal. Foi nesse ambiente que o cineasta descobriu o "Teatro do Oprimido", uma metodologia desenvolvida pelo teatrólogo brasileiro Augusto Boal. Conhecer Boal e sua abordagem teatral, que combina a política de Brecht com a metodologia do Teatro do Oprimido, teve um impacto profundo em Rosário. Ele percebeu que a arte pode ser muito mais do que mero entretenimento; pode ser uma provocação, uma discussão, uma ferramenta de transformação.

A transição do teatro para o cinema foi natural, mas cheia de desafios. Em Anápolis, as oportunidades eram limitadas, o que levou Rosário a se tornar roteirista, ator e diretor, aprendendo todas essas habilidades para poder realizar seus projetos cinematográficos. Ele entendeu que, para fazer cinema em sua cidade, precisava dominar todas essas áreas.

Eduardo Rosário concluiu sua graduação e pós-graduação em Cinema na Faculdade Estadual de Goiás, em Goiânia. Atualmente, ele dedica sua vida à produção de filmes, com um enfoque particular em como suas obras podem impactar e repercutir na vida das pessoas. Rosário acredita que a arte deve ser uma ferramenta para contar histórias que inspiram reflexão e transformação social, além de entreter.

Em *Sistema de Segurança* (2017) curta-metragem dirigido por Jônatas Veloso, protagonizado por Eduardo Rosário, que também assina o roteiro da ficção, aposta em uma estética comum em filmes do gênero policial. A obra inicia com a cartela enunciativa “Esta é uma obra de ficção, qualquer semelhança com fatos reais é mera coincidência”. No entanto, o filme é bastante problemático ao retratar a “mera coincidência”. Apesar da direção não ser de Eduardo Rosário, consideramos esta obra da sua filmografia pela significativa presença do cineasta na construção desta narrativa, tanto do ponto de vista da roteirização quanto por ser o ator central da obra. Logo, consideramos a agência e poder de decisão do realizador sobre este curta-metragem.

Chama atenção neste curta a qualidade técnica na primeira cena. Uma sequência bem filmada e com uma montagem dinâmica, que enunciam a tensão que permeia a ação das personagens, Roger (Eduardo Rosário), um homem negro, que surge na cena fugindo de alguma coisa, enquanto Kadu (Hernandes Junior), personagem branco, faz anotações enquanto aguarda na sua moto. Roger, o homem negro, porta uma pistola, e ambos fogem de moto. Letreiro inicial com o nome do filme: “Sistema de Segurança”.

Apesar de algumas boas atuações, a personagem Emília (Kelly Toazza) destoa do restante do elenco, com uma interpretação nada convincente. Os estereótipos, presentes na

cena inicial, o negro com arma na mão que foge, são reforçados pelas personagens, especialmente Roger. Isso não diferencia este curta de outros filmes realizados por cineastas brancos. Roger é um delinquente, e a mãe do seu filho é uma mulher branca que não concorda com a vida escolhida pelo personagem negro, uma espécie de “salvadora” do destino “inevitável” da personagem, que “escolhe” o mau caminho. Esses clichês reforçam a narrativa racialmente estereotipada.

Kadu, o amigo de Roger na cena inicial, instala uma câmera de segurança em sua casa. Kadu é vendedor de DVDs piratas, embora um “contraventor” do sistema, é lido como um trabalhador informal, diferente do seu amigo. É Roger, o negro, quem faz a proposta para que Kadu participe de um crime, a chamada aventura é repleta de estereótipos do negro como o ser desviante do destino do branco. A construção do filme é toda balizada por clichês que colocam o homem negro em um lugar já imposto pela branquitude: o de marginal. Esta representação reforça a visão estereotipada do negro como criminoso, um estigma que é recorrente no cinema brasileiro, conforme apresentamos nos primeiros capítulos da tese.

O exagero dos movimentos da câmera na mão é notável, contudo não nos parece uma proposta estética. Uma vez que não é nítido na narrativa se essa escolha é uma falha técnica ou uma proposta de linguagem, mas esses movimentos descoordenados distraem o espectador, que deveria estar atento à narrativa que se apresenta na tela. A direção aposta em um estilo narrativo que não estabelece uma relação clara entre a câmera e a cena, indicando uma composição de quadros acidental. A câmera indica certo olhar espectral; no entanto, a falta de rigor no uso da mesma não deixa nítido se foi uma decisão consciente da direção ou desacerto da fotografia.

Por fim, a narrativa que se segue não é nenhuma novidade. Roger pede para um menor de idade assaltar uma locadora, o jovem dispara contra o atendente branco, a polícia é chamada, enquanto Roger, Kadu e o menor temem a prisão. Roger se esconde para não ser preso, batem na porta, chamam por Kadu, créditos finais. Qual o destino provável da personagem de Eduardo Rosário? Cabe ao espectador decidir, no entanto, a condução da narrativa “naturalmente” tende a inclinar qualquer espectador, minimamente ético, a imaginar o encarceramento de Roger, mais um estereótipo reforçado contra uma pessoa negra.

Como dito anteriormente, o filme repete os clichês de obras deste gênero no cinema brasileiro, em que o negro é a figura marginal, o monstro das narrativas. Neste curta, apesar do roteirista e ator ser um homem negro, o único personagem negro é justamente a mente por

trás do assassinato de um atendente branco, um aliciador de menores e um desviador dos caminhos do pobre branco trabalhador. Essa escolha narrativa perpetua estereótipos negativos e não contribui para uma representação mais diversificada e complexa dos personagens negros no cinema brasileiro.

Em sociedades onde o racismo estrutural é prevalente, indivíduos de grupos oprimidos podem internalizar as crenças e estereótipos negativos sobre si mesmos e sobre outros dentro do mesmo grupo. Esse fenômeno é conhecido como racismo internalizado, que pode levar a comportamentos prejudiciais e discriminação dentro do próprio grupo, mas devemos reiterar que este é um resultado da opressão sistêmica, um reflexo de como o racismo estrutural impacta diretamente o desenvolvimento psíquico de agentes negros no campo Cinemas Negros.

É importante diferenciar entre discriminação individual e racismo sistêmico. Enquanto indivíduos de qualquer raça podem discriminar ou ter preconceitos contra outros, o racismo sistêmico requer um contexto de poder e privilégio institucional. Contudo, não seria o cinema uma ferramenta potente que confere aos cineastas a livre expressão e certo privilégio institucional em relação aos demais agentes negros da sociedade brasileira? Porém, ainda que haja uma teoria contrária, quando negros discriminam outros negros, ou até a si mesmos, pode ser visto como discriminação ou preconceito, mas não como racismo no sentido *stricto sensu* do termo. Embora dentro do cinema, pode ser que haja certo privilégio sistêmico, o que nos inclinaria a dizer, que ainda que seja contraditório e paradoxal, neste campo podem negros adotarem práticas racistas. O que confere a cada cineasta negro uma responsabilidade ainda maior em relação às representações que fazem sobre nós mesmos.

Além da análise técnica, é crucial abordar a representação dos personagens e a perpetuação de estereótipos raciais no curta-metragem. Roger, o protagonista negro, é retratado como delinquente e responsável por aliciar menores para cometer crimes. Essa representação reforça estereótipos negativos profundamente enraizados na sociedade, onde homens negros são frequentemente vistos como criminosos e figuras marginais.

A escolha por apresentar a mãe do filho de Roger como uma mulher branca que desaprova seu estilo de vida é outro clichê que sublinha o conflito racial e a marginalização do personagem negro. Em contrapartida, Kadu, o personagem branco, é um trabalhador com um emprego honesto, ainda que informal, criando um contraste que implicitamente sugere a moralidade dividida racialmente.

A dinâmica entre Roger e Kadu também espelha uma narrativa comum onde o negro é o instigador do crime, enquanto o branco, mesmo que envolvido, é retratado como mais relutante ou menos culpado, a vítima das “más companhias”. Esta construção narrativa não apenas falha em desafiar os estereótipos raciais, mas também os reforça, contribuindo para a reprodução de preconceitos que associam a negritude à criminalidade.

Ao repetir esses estereótipos, o filme não se diferencia significativamente de outras produções realizadas por cineastas brancos, perpetuando uma visão limitada e prejudicial dos personagens negros. É essencial que cineastas negros, como Eduardo Rosário, usem sua plataforma para criar narrativas que desafiem esses estereótipos, proporcionando representações mais variadas e complexas que refletem a verdadeira diversidade de experiências e identidades dentro da comunidade negra.

Em resumo, a ideia de que negros não têm as ferramentas para praticar racismo contra outros negros baseia-se na ausência de poder institucional para perpetuar um sistema de opressão racial. No entanto, o cinema é uma potência institucional, ainda que para os negros não o seja. Porém, com a ascensão de mais cineastas, a produção de mais obras, o acúmulo de capitais para cineastas negros, uma maior circularidade de narrativas e pela consolidação do campo, é preciso olhar para o interior do campo e promover uma profunda autocrítica em relação a obras como essa. Embora não possamos negar a possibilidade de preconceito ou discriminação entre negros, ainda assim, cautelosamente, devemos contextualizar que esses atos estão inseridos dentro de um sistema maior de racismo estrutural (ALMEIDA, 2019).

Diante desses dados, decidimos analisar mais uma obra de Eduardo Rosário, desta vez dirigida pelo cineasta, contudo, observamos que a reprodução de estereótipos negativos aplicados à representação negra se repete em *Eu trouxe flores* (2021). A obra é ambientada no contexto da pandemia da COVID-19, narra a tumultuada história de Eliza (Ana Izabela), uma mulher negra, e Mamedio (Eduardo Rosário), um homem negro. Ambos formam um casal inter-racial, cuja vida doméstica está marcada por abuso e violência, em contraste com a fachada pública de perfeição.

Em parte o filme acerta ao mostrar a vulnerabilidade de mulheres, em especial de mulheres negras, às violências domésticas. Contudo, lança um recorte problemático no que diz respeito à representação negra e neste filme especificamente levado ao máximo ao mostrar um casal negro. Embora saibamos que na realidade as violências dentro de casais inter-raciais ocorrem, a ausência de uma justificativa mais complexa para a personagem de Mamedio,

tende a retratar uma violência gratuita, apenas pelo simples exercício da força. Considerando que raramente o cinema nacional retrata casais inter-raciais, essa dinâmica acentua a problemática racial em torno da obra.

O curta-metragem é dirigido com sensibilidade, o filme busca não apenas contar uma história, mas também abrir um diálogo crucial sobre a violência doméstica contra mulheres, uma realidade amplamente agravada durante o confinamento imposto pela pandemia. O que é um acerto do diretor. A qualidade técnica do filme é notável, com uma cinematografia que captura de maneira crua e realista o confinamento do casal. O uso de espaços fechados e ângulos claustrofóbicos intensifica a sensação de aprisionamento vivida por Eliza, interpretada de forma convincente por uma atriz cujo desempenho destaca a vulnerabilidade e a resiliência da personagem.

A narrativa é construída de maneira a revelar gradualmente a dinâmica abusiva entre Eliza e Mamedio. Publicamente, eles mantêm as aparências de um casal ideal, mas as cenas dentro de casa desnudam a verdade perturbadora de uma relação marcada por agressões verbais e psicológicas. O roteiro, demonstra o talento de Rosário, que aborda com precisão a complexidade emocional de permanecer em uma relação abusiva, especialmente quando fatores externos, como a perda de um ente querido, complicam ainda mais a situação. No entanto, talvez pelo espaço reduzido da narrativa em um curta-metragem, certas questões psicológicas da personagem protagonizada por Eduardo Rosário, tendem a ampliar o estigma de que “homens negros são por natureza violentos”.

Apesar dos acertos, o filme não está imune a críticas quanto à reprodução de estereótipos e a dinâmica de racismo interno à comunidade negra. A escolha de Mamedio, um homem negro, como o agressor, pode ser vista como um reforço de estereótipos negativos que associam homens negros à violência. Esta representação é problemática, pois não apenas perpetua clichês prejudiciais, mas também ignora a diversidade de experiências dentro da comunidade negra, bem como não evidenciam fatores sociais e psicológicos que podem levar um homem negro à prática da violência. Não é algo “natural”, tampouco é suficiente a justificativa da “perda da mãe” da personagem Mamedio.

Ao retratar Mamedio como o perpetrador de violência, o filme corre o risco de simplificar e estigmatizar, ao invés de desafiar os espectadores a compreenderem a complexidade dos problemas enfrentados por pessoas negras em situações de crise. A personagem foi criada em um lar violento? Experimentou agressões do pai contra a mãe

morta? Foi vítima de outras formas de violências físicas ou psicológicas? Perguntas que sequer surgem nas entrelinhas da narrativa.

Eu Trouxe Flores (2021) é um filme tecnicamente competente e emocionalmente impactante, que traz à tona questões vitais sobre a violência doméstica em tempos de crise. No entanto, a escolha de representar o agressor como um homem negro exige uma reflexão crítica sobre como a mídia perpetua estereótipos raciais e sobre a responsabilidade dos cineastas de evitar reforçar preconceitos. Ao mesmo tempo, o filme abre espaço para uma conversa mais ampla sobre o racismo interno e a complexidade das experiências negras, temas que mereciam uma abordagem mais profunda e sensível do diretor.

É importante que obras de arte que busquem discutir questões sociais também se esforcem para evitar a perpetuação de estereótipos que possam reforçar preconceitos já existentes, principalmente quando essas personagens são pessoas negras. Por isso, este filme se insere na *vertente universalista*, ao mostrar a condição da pessoa negra inserida dentro da lógica “somos todos humanos”, reiterando que “humanos falham”. Contudo, para representação de pessoas negras, historicamente marginalizadas, é fato que humanos falham, porém é necessário justificar, algo que Eduardo Rosário aparentemente não fez satisfatoriamente.

Uma característica notável da *vertente universalista* presente nas narrativas de Eduardo Rosário, especialmente no primeiro filme, é a abordagem da representatividade negra através da figura individual do cineasta como roteirista e protagonista da obra. Embora em *Eu Trouxe Flores* (2021), tenha optado por protagonistas negros, novamente a representatividade está focada na figura individual de Rosário, como um “autor máximo” da narrativa, evidenciando a perspectiva individualista, que enseja o acúmulo de capitais, o status, o prestígio e o monopólio do poder. Assim como no primeiro filme, em *Eu trouxe Flores* (2021) Rosário assume o roteiro, a direção e o protagonismo, levando ao último nível a representatividade individualista.

À primeira vista, essa abordagem pode parecer um avanço para a comunidade negra, pois, aparentemente, o segundo filme oferece uma representatividade completa, tanto diante quanto atrás das câmeras. No entanto, uma análise mais aprofundada revela uma questão importante: considerando o espaço ainda reduzido para atores e diretores negros no cinema nacional, por que Rosário não abriu espaço para que outros profissionais negros dividissem a visibilidade nessas obras? Não estaria ele, assim, contribuindo mais significativamente para

uma representatividade ampliada e diversa dentro da comunidade negra no cinema e no audiovisual? Essa é uma reflexão que não deve ser desconsiderada.

É especialmente relevante notar que Eduardo Rosário entregou o roteiro de *Sistema de Segurança* (2017) a um cineasta branco. Isso demonstra uma falta de compromisso em partilhar a representatividade com sua própria comunidade. Em um contexto onde o cinema nacional ainda luta para oferecer oportunidades iguais para todos, essa decisão levanta questionamentos sobre a responsabilidade de cineastas negros em promover a inclusão e a diversidade de vozes dos seus semelhantes. A escolha pela direção de um cineasta branco pode ser justificada pelo fato de no estado em que Eduardo Rosário atua, Goiás, só foram mapeados dois cineastas, no entanto em Brasília, fronteira com o estado, tem mais sete cineastas negros que poderiam ter assinado a direção de *Sistema de segurança* (2017).

Ao não convidar outros atores ou diretores negros para compartilhar o espaço de criação e protagonismo, Rosário perde a oportunidade de enriquecer suas obras com diferentes perspectivas dentro da comunidade negra. Além disso, essa falta de colaboração pode ser vista como um desperdício de uma plataforma valiosa que poderia servir para destacar e promover talentos negros emergentes. O que atesta outra característica da *vertente universalista*, a exclusão de negros na produção cinematográfica, permitindo espaço de visibilidade apenas ao criador da obra. Evidenciando o caráter de primazia autoral, em vez de representatividade total e comunitária. Algo similar ao que destacamos na obra do outro Eduardo, o Morotó.

Diante das complexidades acerca da representação negra nos filmes de Rosário, indaguei o cineasta sobre isso na entrevista realizada para esta tese em 07 de junho de 2022. *Tem uma coisa, Rosário, que me chama a atenção no seu filme, que é justamente sobre o seu personagem. Não é exatamente um incômodo, mas uma percepção sobre esse lugar do negro como marginal na tela do cinema. Eu queria que você me falasse como você vê seu personagem colocado nesse lugar de marginalização, onde ele conduz um jovem ao crime, o que acaba culminando com esse jovem acidentalmente matando o dono da locadora.*

Descrevemos abaixo a resposta literal do cineasta:

Esse filme, em específico, como ele é inspirado em fatos reais e, de fato, a pessoa que o fez tinha esses traços também, então ele já veio meio que para a gente discutir esse tema também, porque nós temos a minoridade penal ali discutida, nós temos as desigualdades sociais discutidas também, e nós temos o negro marginalizado também discutido. Então, eu encontrei dentro disso uma forma de discutir não só o próprio negro representado enquanto marginal, mas aquele personagem lá, ele enquanto negro, estando naquela situação de alguém que talvez quisesse vencer na vida, mas encontrou um caminho mais fácil dentro da criminalidade. E não

abonando o que ele fez ou faz, mas quais são os caminhos sociais dentro desse Brasil aí fora, de toda essa construção social, de quem talvez, sei lá, empurrou uma população negra para um lugar específico, mais afastado, essa coisa toda.

Então, serviu para debater sobre isso também. Até porque nós temos outros filmes em que o corpo negro está representado de outras formas. Mas aquele específico serviu para isso, para chamarmos as pessoas para falar sobre como eu represento o corpo negro dentro de um filme, principalmente ele enquanto marginal. Então, a gente falava disso, das desigualdades sociais e dessa coisa difícil de lidar, que é essa maioria penal ou menor, ou criminalidade, essa violência urbana. Então, serviu de pano de fundo para que a gente pudesse discutir algo maior. Aí, dentro desse pano de fundo, eu acabei deixando isso acontecer porque havia um objetivo maior por trás disso, que é toda essa discussão que acaba culminando em todo o arranjo social do nosso país como um todo, até chegar nessas metrópoles. (ROSÁRIO, Eduardo. Entrevista concedida para esta pesquisa em 07 de junho de 2022 [grifo nosso]).

O primeiro ponto que refutamos do argumento de Rosário é que “*esse filme, em específico, como ele é inspirado em fatos reais e, de fato, a pessoa que o fez tinha esses traços também*”, lembramos que na cartela inicial havia “Esta é uma obra de ficção, qualquer semelhança com fatos reais é mera coincidência”, logo, a “mera coincidência” não se tratava de uma coincidência, mas de uma reprodução real do arquétipo da personagem central. Todavia, justamente pela liberdade enunciada na cartela, precisava ser uma personagem negra, tal qual a realidade?

Rosário argumenta que a intenção era discutir a maioria e a minoridade penal, assim como “*nós temos o negro marginalizado também discutido*”. Ocorre que essa discussão se existiu, não ficou nítida na narrativa, o que percebemos foi a simplista redução da pessoa negra como marginal, sem que fosse apresentada qualquer justificativa anterior, como por exemplo o racismo sistêmico, a ausência de oportunidades para pessoas negras e diversos outros fatores socioeconômicos e políticos que podem inclinar uma pessoa negra a essa condição. O filme em suma não discute esse temas. Da mesma maneira, ao dizer que “*eu encontrei dentro disso uma forma de discutir não só o próprio negro representado enquanto marginal, mas aquele personagem lá, ele enquanto negro, estando naquela situação de alguém que talvez quisesse vencer na vida, mas encontrou um caminho mais fácil dentro da criminalidade*” aparece no discurso como algo relevante que poderia estar na obra, no entanto esse dado é ausente na narrativa.

As falas de Rosário são o oposto do que aparece na obra, assim como a repetição do uso de estereótipos em outros filmes do cineasta acabam por fragilizar seus argumentos. Percebemos no discurso de Rosário, na entrevista em profundidade, que o cineasta tem preocupação notável com a representação e com a representatividade negra na tela do cinema,

no entanto na prática das suas obras essa preocupação não passa ao espectador. O que reforça nosso argumento que o alinhamento com as vertentes não são exclusivamente uma inclinação política do diretor, mas também insere um diálogo deles com as obras que produzem. Logo, não é uma questão moral ou pessoal, diz mais sobre os arranjos do filme do que um claro posicionamento do cineasta, embora não possamos excluir a responsabilidade de cada diretor e diretora negra na confecção das suas narrativas cinematográficas, ainda que inconscientemente cometam pequenos deslizes representativos.

Sobre assinar o roteiro de *Sistema de Segurança* (2017) e entregar a direção para outro cineasta, Rosário argumenta que:

Eu amo isso, esse processo. Tem vários filmes que eu assino a roteiro e dirijo, mas eu amo quando eu entrego o roteiro, porque o roteiro é aquela coisa, é um guião, né? Ele vai ser transformado em um outro lance. Então, quando um diretor pega esse roteiro, ele vai transformar numa coisa que eu não estou imaginando. Então, isso me cativa. Porque aí eu estou dentro de algo que de repente o diretor vai ver qual o viés, qual a estética, pra onde que a coisa vai. Então isso me motiva muito, muito. E isso me deixa até com um senso criativo melhor. porque eu me distancio um pouco daquela obra inicial que era o roteiro, pra entrar num mundo onde eu não tenho controle do que vai acontecer. E isso, pra mim, é até mais interessante, às vezes, ter como exercício mesmo, entrar num mundo onde alguém vai jogar toda a estética dentro e eu estou ali dentro pra cumprir esse papel. (ROSÁRIO, Eduardo. Entrevista concedida para esta pesquisa em 07 de junho de 2022 [grifo nosso]).

Se analisássemos apenas a obra *Sistema de Segurança*, poderíamos inferir que o uso de estereótipos raciais foi fruto da visão branca do diretor Jônatas Veloso. No entanto, dois pontos precisam ser destacados: a agência do roteirista e a agência do ator-ator na construção da personagem. Primeiro, devemos considerar a agência do roteirista em indicar o perfil étnico da personagem. Eduardo Rosário, como roteirista, já estabeleceu a intenção de discutir a marginalidade negra, assumindo que a obra partiria para a direção com essa indicação. Conforme Rosário pontuou, "*eu estou dentro de algo que de repente o diretor vai ver qual o viés, qual a estética, pra onde que a coisa vai*". Isso implica que, mesmo com um diretor branco, a intenção inicial era explorar a complexidade da marginalidade negra, embora a visão do diretor pudesse influenciar a execução final. No entanto, o perfil étnico do personagem já estava colocado no roteiro.

Em relação à agência de Rosário enquanto ator-ator da personagem, a interpretação do ator poderia ter remediado a representação estereotipada, mas o tom da personagem em nenhum momento sugere um histórico social que justifique sua inclinação à marginalidade. Esta ausência de profundidade é problemática, pois não oferece uma contextualização que humanize o personagem, limitando-o a um estereótipo.

Em *Eu Trouxe Flores*, este roteirizado, dirigido e protagonizado por Eduardo Rosário, percebemos que a preocupação com a abordagem da representação negra positiva em suas obras, embora esteja no discurso do cineasta, é deficiente na narrativa deste filme, o qual apresenta uma representação reducionista por estereótipos raciais. Tanto neste curta quanto em *Sistema de Segurança*, a complexidade dos personagens negros ainda é limitada, perpetuando visões simplistas e prejudiciais. Logo, a questão não reside apenas na presença de um diretor branco ou negro.

A repetição de estereótipos em *Eu Trouxe Flores* indica uma displicência do próprio Rosário ao abordar a representação negra em uma obra aberta às interpretações dos espectadores, negros e brancos. Reiteramos que é essencial que cineastas negros, como Rosário, utilizem seu capital e o privilégio em realizar cinema no Brasil para oferecer representações mais ricas e diversificadas dos personagens negros, contribuindo para um cinema que desconstrua preconceitos e estereótipos.

Buscamos compreender como Rosário via a sua identidade racial, para aprofundar a análise e perceber se há pistas no discurso do cineasta que justifiquem as suas escolhas representativas nas obras e as colocam como exemplos da *vertente universalista*. Percebemos que o cineasta reflete sobre sua identidade negra em dois aspectos principais. Primeiro, ele percebeu como a sociedade o colocava em um lugar específico desde a infância, através de olhares, palavras e atitudes, refletindo sobre o racismo sofrido. Ele sentiu a pressão para manter seu cabelo curto, pois o cabelo crescido era considerado feio. Esse tratamento o fez questionar o lugar que queriam que ele ocupasse.

Então, primeiro, falaram que eu era negro, e diziam que negro era isso, isso e isso. Depois, num outro momento, aí eu fui me perceber enquanto (negro) e me achar no mundo, no sentido de, do que é que eu posso fazer ou não, o que eu quero ou não fazer, como é que eu lido com o que as pessoas falam de mim, por exemplo, ou fazem perto de mim, por exemplo. Então, foi dois viés que eu fui sentindo enquanto criança. Onde me colocavam e onde eu fui me colocando com o tempo. (ROSÁRIO, Eduardo. Entrevista concedida para esta pesquisa em 07 de junho de 2022)

Com o tempo, Rosário começou a meditar sobre onde ele próprio queria estar. Ao deixar seu cabelo crescer pela primeira vez, ele assumiu uma postura de afirmação de sua identidade negra. Inicialmente, ele internalizou as problemáticas associadas à sua negritude, mas, com o tempo, passou a se afirmar como negro sem problemas, rejeitando as imposições da sociedade sobre como ele deveria agir ou ser.

Até que chegou um momento em que eu falei, cara, é isso, eu sou negro, eu não tenho problema nenhum em ser negro, embora lá na infância eu colocava um monte de empecilhos e problemáticas quanto a isso, mas hoje não, eu me assumo enquanto

negro e faço questão de que isso seja repercutido, seja dito, sem nenhum problema de onde ainda querem que eu esteja, ou de como querem que eu aja, ou que eu faça dentro da sociedade. Agora, com relação a aspectos de cor de pele, cabelo liso, crespo e por aí vai, se a gente for olhar na sociedade brasileira, a gente vê que nós somos miscigenados. (ROSÁRIO, Eduardo. Entrevista concedida para esta pesquisa em 07 de junho de 2022)

Rosário também discute a complexidade da identidade racial no Brasil, destacando a miscigenação do país. Ele menciona sua genealogia, que remonta a descendentes de escravizados em Minas Gerais, e observa que muitas gerações e misturas ocorreram desde então. Para ele, a identidade não pode ser limitada a características físicas específicas, como pele escura ou cabelo crespo, devido à diversidade de tons de pele e a natureza miscigenada da população brasileira. Portanto, ele acredita que todos têm o direito de se identificar com qualquer parte de sua herança, sem serem questionados.

Nós não somos apenas o índio, só o branco ou só o negro que veio da África. Não, é essa mistura que nos formou. A minha genealogia vai até Minas Gerais. Vai até descendentes de pessoas que de fato foram escravos, pela parte do meu pai. Já fiz toda essa pesquisa. Ok, mas de lá para cá, quantas gerações se passaram e quantas misturas houveram? Então, por exemplo, pode-se questionar isso. Se eu falar que sou negro, alguém pode me questionar, beleza. Mas se lá em 1800 e alguma coisa eram negros de fato, filhos de escravos que vieram de não sei onde, para chegar hoje em 2022, já não é mais assim. Você passou por várias gerações que não foram mais daqueles escravos, então você não pode mais falar aquilo se alguém quiser se questionar, por exemplo.

Então, é muito complicado a gente colocar isso dentro de uma caixa, dizendo: "Olha, o negro é quem tem o cabelo crespo, a pele escura", ou não, porque até entre peles escuras há vários tons de pele. Por exemplo, tem pessoas com um tom muito mais escuro, até um pouco mais claro. Ou seja, o que é nítido aí é a nossa miscigenação. Então, já que somos miscigenados, qual é o problema? Já que somos a mistura de tudo isso, eu não posso me identificar mais com isso ou com aquilo? (ROSÁRIO, Eduardo. Entrevista concedida para esta pesquisa em 07 de junho de 2022 [grifo nosso])

A partir deste depoimento observamos algumas aproximações aparentemente favoráveis à ideia de uma harmonia racial devido a miscigenação e ao mito da democracia racial, bem como uma supressão das problemáticas raciais que impactam até hoje a população negra, como a negação da sua origem racial e assunção de uma identidade étnica confusa ou indefinida.

Percebemos que o que escapa nos filmes de Eduardo Rosário é extremamente justificado pela sua composição como homem negro, que o fez alvo do racismo e ao mesmo tempo o força a se perceber pessoa negra em uma dinâmica de circulação de símbolos demarcadores do “lugar de negro” e do “lugar de branco”, do que pode e do que não pode um corpo negro. O maior paradoxo é que, apesar da aparente defesa da miscigenação no discurso

de Rosário, na autodeclaração para esta pesquisa ele se autodeclarou preto. O que chama a nossa atenção, tendo em vista que:

Um dos aspectos mais surpreendentes de nossa sociedade é o fato de a ausência de identidade racial ou confusão racial reinante ser aceita como dado de nossa natureza. Quando muito, à guisa de explicação, atribui-se à larga miscigenação aqui ocorrida a incapacidade que demonstramos de nos autotclassificar racialmente. É como se a indefinição estivesse na essência de nosso ser. Seres transgênicos que escapariam de qualquer identidade conhecida, que nenhum atributo racial e étnico utilizado alhures poderia abarcar por tamanha originalidade. É assim para o senso comum, é assim para a maioria dos intelectuais. Diferentemente de outros lugares, a nossa identidade se definiria pela impossibilidade de defini-la. No entanto, a identidade étnica e racial é um fenômeno historicamente construído ou destruído. (CARNEIRO, 2011, p. 58)

Enquanto Eduardo Morotó ocultou sua identidade étnica nos filmes por uma incerteza sobre sua negritude, Rosário assume personagens negros como reflexo de si mesmo, contudo sob a condição social que a hegemonia branca relega aos nossos corpos. A opressão vivida por Rosário, moldou a narrativa das suas obras, que, sem ele perceber, reforçaram os signos da representação branca sobre nós.

Isso revela que, embora a filiação de algumas obras a determinada vertente não seja exclusivamente pessoal, política ou moral, em relação ao seu criador, é inegável que o filme é um reflexo das experiências de quem o realiza. Estando um corpo negro educado e formado como pessoa em uma estrutura racista, este corpo não está imune a reproduzir representações negras por estereótipos e buscar para si um lugar de representatividade dentro do campo em que atua. Dito de outro modo, as obras refletem as visões de mundo e os posicionamentos de quem as realiza, no entanto, o meio que formou o cineasta, as suas experiências individuais, seus afetos e pulsões são moldados por uma estrutura muito maior, às vezes nos opomos a elas, em outras sucumbimos.

Portanto, tanto Morotó quanto Rosário e suas obras se inserem na *vertente universalista*, reforçando, pelo cinema, o mito da democracia racial e o valor central da miscigenação como instrumento político, que atinge inclusive cineastas negros. Esse posicionamento negligencia as problemáticas raciais ainda presentes e impactantes na sociedade brasileira, perpetuando a narrativa de que a miscigenação resolve ou atenua as tensões raciais, quando na verdade é a própria ideia de miscigenação que divide pessoas negras, sejam elas de peles mais ou menos escuras.

Esta análise evidencia que as produções cinematográficas são não apenas produtos culturais, mas também veículos de discurso político e social. A adesão ao mito da democracia

racial e à celebração da miscigenação como um valor positivo oculta as desigualdades e injustiças raciais.

Por fim, deixo um trecho da entrevista de Eduardo Morotó que reflete bem, que a obra é transparente em relação ao posicionamento político dos cineastas. De fato esta transparência é vital para problematizarmos as representações e a representatividade negra realizada por cineastas negros, inclusive para nos opormos a determinadas perspectivas e a observarmos com maior atenção a nós mesmos. Diz Eduardo Morotó:

Eu gosto de fazer os filmes do jeito que eu acho que eles têm que ser feitos. Porque, sabe, se eu for fazer algo só para agradar outras pessoas, ou para atender demandas que não são tão minhas, dificilmente aquilo ali vai dar certo, entendeu? Porque a imagem, o cinema, é uma coisa que não dá para você fingir, tá ligado? É uma coisa que é muito transparente ali. Se você não tá com muito desejo de fazer aquilo, eu acho que dificilmente vai dar certo. Então, acho que a gente tem que ser sincero com as histórias, sem medo, sabe? Ser sincero com as histórias que a gente quer contar, velho. Eu acho que é a única forma de dar certo, sabe? (MOROTÓ, Eduardo. Entrevista concedida para esta pesquisa em 07 de junho de 2022 [grifo nosso])

Concordamos com Morotó em relação à transparência na criação cinematográfica, reconhecendo que a realização de uma obra não deve visar agradar outras pessoas ou atender a demandas externas aos cineastas. Se os realizadores não forem efetivamente letrados racialmente, dificilmente produzirão obras que advogam em favor da comunidade negra. Da mesma forma, se forem movidos por princípios filosóficos da branquitude, que valorizam a individualidade, o individualismo, a universalidade, o mito da democracia racial e a ideia contestável da miscigenação como ferramenta de harmonização racial, dificilmente conseguirão produzir uma obra alinhada com a coletividade, presente nas vertentes *kilombista*, *combativista* e *conteudista* que contestam, cada uma a seu modo, todos esses pontos.

5.4 - Ubuntu e Quilombismo: oposições à universalização e aos estereótipos.

As experiências pessoais, as relações afetivas, e os princípios filosóficos e éticos determinam se um filme será mais ou menos inclinado a uma vertente do campo dos Cinemas Negros. A influência direta da branquitude no pensamento negro brasileiro é inegável, mas sempre houve resistências. É neste contexto que, as vertentes *kilombista*¹²⁸, *combativista* e

¹²⁸ Usamos o termo Kilombista com “K”, como resgate a sua origem “Kilombo”, do kimbundu, que significa originalmente, na África Subssariana, acampamentos de resistência criados em situações de guerra. Na língua original, não há a letra “Q”, agregada após a colonização. Bem como, utilizamos o termo como diferenciação do conceito de Quilombismo, com “Q” de Abdias do Nascimento e do termo “Quilombo”, remetido aos espaços negros criados por ex-excravizados no período da escravização. No nosso contexto Kilombo não se trata de um espaço de fuga, mas de resistência e emancipação.

conteudista se inserem no campo, juntas elas criam o que temos chamado de *Akilombamento Cinematográfico*.

O conceito de *Akilombamento Cinematográfico*, nasce da interconexão entre o conceito de quilombismo e os princípios filosóficos Ubuntu. Trata-se portanto de um espaço de união e de resistência cultural, refletindo uma postura de oposição às narrativas dominantes e à influência da branquitude no pensamento negro no interior do campo Cinemas Negros. Os cineastas que adotam essa postura não só produzem filmes que questionam e desafiam a hegemonia cultural, mas também criam obras que promovem a afirmação e valorização da identidade negra e africana, ao contrário do que defende a *vertente universalista*. Na perspectiva do *Akilombamento Cinematográfico* a miscigenação não é um caminho de afirmação, mas uma ideia a ser combatida. A perspectiva do *Akilombamento* foi reforçada pelos dados da autodeclaração que apresentamos, em que a maioria dos cineastas, ainda que pardos, se autodeclaram pretos, como um posicionamento político, claramente em contestação às heranças brancas, que possivelmente possuem por herança genética e/ou cultural e sociopolítica.

Portanto, a criação cinematográfica é profundamente influenciada pelo contexto social, histórico, psicológico e político dos cineastas. A branquitude, com seus valores e narrativas, pode tentar silenciar ou minimizar as vozes negras, mas a resistência através de um *Akilombamento Cinematográfico* demonstra que é possível criar obras que não apenas representam, mas também fortaleçam a comunidade negra. Estas obras são vitais para contestar o mito da democracia racial e para promover uma visão mais justa e equitativa da sociedade brasileira. Mas afinal, o que é quilombo? Quem é quilombo?

A perspectiva de "humanidade" nesta tese, inspirada pelo pensamento sul-africano e congolês de Mogobe Ramose (1999 e 2002) e Bas'ilele Malomalo (2019), respectivamente, difere significativamente da noção de "humanidade" ocidental. Contrariando a concepção comum do senso ocidental, que muitas vezes interpreta erroneamente o conceito de Ubuntu. Como explicado por Mogobe Ramose (2002), essa ética não se limita à ideia de "humanidade"¹²⁹:

À luz de nossa consideração, que a filosofia *Ubuntu* origina-se da premissa de que movimento é o princípio do ser-sendo, a tese segundo a qual *Ubuntu* significa "humanidade" é questionável. Certamente, "humanidade" como ideia abstrata é conceitualmente distinta de human-idade. Aquela primeira habita o mundo das

¹²⁹ RAMOSE, Mogobe B. A ética do Ubuntu. Tradução para uso didático de Éder Carvalho Wen. RAMOSE, Mogobe B. *The ethics of Ubuntu*. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abrahan P.J. (eds). *The African Philosophy Reader*. New York: Routledge, 2002, p. 324-330.

ideias de Platão, em que as ideias são estagnadas, imutáveis e eternas. Mas o universo de -dade é caracterizado pela dinamicidade, pela mudança e temporalidade. (RAMOSE, 2002, p. 6)

A concepção ocidental de "humanidade" tem sido historicamente centrada na ideia de que o "homem" é o eixo do "universo", refletido na máxima cartesiana "penso, logo existo". No entanto, é crucial reconhecer que a ciência hegemônica, enraizada em uma estrutura branca, excludente e racista, moldou essa concepção. Nessa narrativa, quem é definido como "eu", "humano" e "racional" pela branquitude, senão uma imagem espelhada de si mesma? Certamente, não inclui as populações pretas, africanas e diaspóricas, os indígenas e as outras comunidades marginalizadas.

Durante séculos, nossos corpos foram desumanizados e excluídos das construções científicas, cosmológicas, teológicas e filosóficas da ideia de "ser humano". A partir dessa visão ocidental de humanidade, nasceu o sistema escravista, especialmente direcionado aos povos negros africanos, que podiam ser escravizados, pois eram assemelhados aos animais e não aos humanos europeus e brancos.

Classificados os negros na categoria de não-homens, todos os esforços dos colonizadores irão correr no sentido de demonstrar a verdade do «postulado»; plano do homem branco, não apenas porque isso viria provocar perturbações de ordem metafísica, mas sobretudo porque atacaria o conjunto de privilégios que fazem da pele branca uma insígnia de superioridade. E, no caso de acontecer ser necessário aceitar esse homem negro num plano de aparente igualdade social, então recorrer-se-á a um argumento bem conhecido: «não é como os outros», arrancando-o, desta forma, à massa abstrata dos demais homens negros e utilizando-o contra as sociedades de cor, acusando os seus componentes de não possuírem as mesmas qualidades daqueles homens excepcionais. (MARGARIDO, 1964, p. 14)

A concepção universalista e globalizante sobre os povos foi construída em torno da imagem antropomórfica do homem branco europeu, uma imagem que se assemelha ao Cristo com cabelos claros, olhos azuis e pele branca. Esse ideal de branquitude criou uma noção de humanidade estática, etnocêntrica e eurocentrista, que molda inclusive o pensamento de alguns agentes negros.

Durante anos, o cinema brasileiro, por exemplo, tentou retratar a imagem de um país onde as três raças supostamente conviviam harmoniosamente, promovendo a ideia universal de que "somos todos humanos", enquanto na verdade reforçava a hierarquia racial e a supremacia branca. Aqueles homens negros que corroboravam com os ideais da branquitude tornaram-se "como nós" brancos, ao passo que os que se opunham eram "os outros" a serem eliminados. Esta concepção foi uma estratégia bastante eficaz dos colonizadores europeus para manter a harmonia racial e evitar revoltas das populações negras, sendo o algoz dos

revoltados os próprios negros. Obviamente os efeitos desses processos são percebidos até os dias atuais em discursos universalistas de pessoas negras do cinema brasileiro.

É fundamental compreender como essas ideologias não apenas influenciaram a percepção da humanidade, mas também moldaram profundamente as estruturas sociais, políticas e culturais que permeiam nossas vidas no contemporâneo. Bem como, as ideologias da branquitude criaram cisões no interior da comunidade negra, observadas no campo Cinemas Negros. Isso requer uma análise crítica sobre a contribuição das ciências e da religiosidade cristã, que muitas vezes foram veículos de violências físicas e simbólicas contra populações não brancas, mas ao mesmo tempo fomentaram as disputas entre pessoas negras. Desta maneira, “aceitando os poucos negros que o seu aparelho menorizador deixa ascender na escala do conhecimento, nega imediatamente aos restantes as mesmas qualidades e fica tranquila, a sociedade branca, quanto à razão que assiste ao seu domínio”. (MARGARIDO, 1964, p. 15)

Por meio de argumentos supostamente científicos, como as ideologias eugenistas, que se baseavam em epistemologias e ontologias eurocêntricas e racistas, foram perpetuadas visões que reafirmam a superioridade racial branca e a racionalidade exclusiva aos seres humanos alinhados com ideologias ocidentais. Essas visões frequentemente se baseavam na máxima aristotélica "o homem é um animal racional" (Ramos, 2011, p. 8). O filósofo sul-africano e professor da Universidade da África do Sul, em Pretória, Mogobe Ramos, destaca essa análise, ressaltando que:

É claro que essa posição filosófica sobre o Homem contrariava a decisão de cristianizar, já que o cristianismo era direcionado apenas aos seres humanos. No nível conceitual a contradição foi resolvida pelo "Sublimis Deus" do Papa Paulo III (Hanke, 1937, 71-72) que declarava expressamente que "todos os homens são animais racionais". A declaração não eliminou a falácia de que o "homem é um animal racional" não se referia aos africanos, aos ameríndios, aos australasianos e, muito menos, às mulheres (RAMOS, 2011, p. 8).

Parece que essa convicção teofilosófica branca, machista, ocidental e cristã, sobre o "Ser" racional, levanta questionamentos sobre a verdadeira humanidade dos corpos das pessoas consideradas "não racionais". Ao colocar em dúvida a racionalidade e a humanidade desses corpos, torna-se evidente que as sociedades ocidentais, ao considerarem esses corpos como destituídos de "razão" e "humanidade", ignoram completamente toda uma ética, filosofia, cosmologia e outros discursos não hegemônicos. Historicamente, esses discursos foram desconsiderados pelos fundamentos religiosos e científicos ocidentais. Atualmente atuam para diminuir a importância de uma efetiva luta racial por igualdade de direitos, de

representação legítima e por uma representatividade mais autêntica, comunitária e total.

A noção universal de humanidade, sob a perspectiva branca, tende a excluir sistematicamente a presença negra das representações que conferem “humanidade” aos personagens sociais não hegemônicos. No Brasil, esse fenômeno é evidenciado pela tentativa de embranquecer e/ou ocultar a existência da população negra, na simbologia do clareamento de Machado de Assis, na atribuição de símbolo de brasilidade à figura branca e portuguesa de Carmem Miranda na década de 1950, na exclusão deliberada de representações negras no cinema, em última instância na aplicação de estereótipos raciais para diminuir a potência negra como ser humano. Além disso, essa exclusão é observada também em cineastas negros, que frequentemente projetam imagens de si mesmos nas telas, ocultando sua identidade étnica.

Essa visão universalista da humanidade, em resumo, busca apagar a identidade negra, objetificando os corpos não hegemônicos e invisibilizando nossos discursos e representações. Ela promove, “por méritos individuais”, uma representatividade individual de sujeitos negros, desde que estes atendam aos interesses brancos, ou seja não alterem as estruturas racistas e o status quo da representatividade. Foi através do discurso de que "somos todos humanos", invocando uma suposta harmonia racial, para evitar uma oposição direta de não brancos contra a lógica hegemônica, que a branquitude permaneceu como orientadora do pensamento e das ações práticas no cotidiano contra as populações vulneráveis.

Ao deslocarmos a noção de humanidade para uma nova perspectiva, também deslocamos tudo o que orbita em torno da formação cartesiana dos corpos humanos, incluindo a razão, os sentimentos, as emoções e, principalmente admitimos que tudo que existe é movido pelo mesmo princípio da existência, a Força Vital, "Ntu". Adotando um olhar descolonizado e descentralizado sobre o humano, admitimos que todos os corpos humanos são produtores de linguagem e de discurso, o que confere à humanidade algumas vantagens em relação aos demais seres existentes, mas não a coloca como centro do saber universal.

Ao reconhecermos que o humano não é o centro do universo e que o universo não é constituído por um núcleo singular, mas sim plural, e por isso é pluriversal, admitimos que a vida é uma infinidade de universos particulares, os quais formam a Totalidade das existências. Cada existência em si é um universo particular que coexiste com as demais existências. Essa interação/relação deve ser harmônica, no entanto não está imune aos conflitos, tampouco subtrai as individualidades, embora lance todos nós a uma prática coletiva em favor de uma

comunidade global e plural.

Os bantu possuem como princípio filosófico a ideia de uma "Força Vital", que é considerada o valor supremo da existência de qualquer corpo. A função existencial de todo "Ser-sendo" é aumentar sua própria "Força Vital" e a de todos aqueles que dela se originam, em uma busca constante por preservar-se vivo e potente, garantindo que a existência não se esgote com a morte do corpo material.

Para os ocidentais, essa concepção pode soar estranha, pois como alguém que já vive pode desejar "vida"? No entanto, para os bantu, a "vida" não está limitada pela "existência". Em outras palavras, a existência do "Ser-sendo" não se restringe à vida do corpo. A vida e a existência são fenômenos inseparáveis, que se relacionam e produzem significados no mundo. Nesse contexto, o corpo (Umuntu) é a parte material, a expressão da existência ou do movimento (Ubu), que para Ramose (2002) é a "Força Universal" que se move a partir das relações comunitárias.

A perspectiva universalista, ao rechaçar a importância das representações das experiências negras pelo mundo, negligencia o valor das singularidades e da representatividade coletiva desses seres humanos, das suas culturas e dos valores comunitários. Além disso, ao ignorar a diversidade étnico-racial na construção de narrativas e discursos sobre o mundo, relega aos corpos não hegemônicos uma redução de potência. Ao ter as suas expressões silenciadas o corpo negro, por exemplo, perde a capacidade de interagir e se relacionar com a pluriversalidade, ou seja, com o próprio meio em que vive. Uma vez que este corpo negro, com limitações para se apresentar e apreender o mundo, tende ao desaparecimento, ou seja, deixa de existir enquanto Força Vital, ainda que seja um corpo que vive. Neste sentido, a noção de humanidade branca pratica uma grave violência simbólica contra pessoas negra, o epistemicídio¹³⁰.

O genocídio que pontuou tantas vezes a expansão europeia foi também um epistemicídio: eliminaram-se povos estranhos porque tinham formas de conhecimento estranho e eliminaram-se formas de conhecimento estranho porque eram sustentadas por práticas sociais e povos estranhos. Mas o epistemicídio foi muito mais vasto que o genocídio porque ocorreu sempre que se pretendeu subalternizar, subordinar, marginalizar, ou ilegalizar práticas e grupos sociais que podiam ameaçar a expansão capitalista ou, durante boa parte do nosso século, a expansão comunista (neste domínio tão moderno quanto a capitalista); e também porque ocorreu tanto no espaço

¹³⁰ “O epistemicídio se constituiu e se constitui num dos instrumentos mais eficazes e duradouros da dominação étnica/racial, pela negação que empreende da legitimidade das formas de conhecimento, do conhecimento produzido pelos grupos dominados e, conseqüentemente, de seus membros enquanto sujeitos de conhecimento.” (CARNEIRO, 2005, p. 96)

periférico, extra-europeu e extra-norte-americano do sistema mundial, como no espaço central europeu e norte-americano, contra os trabalhadores, os índios, os negros, as mulheres e as minorias em geral (étnicas, religiosas, sexuais).” (SANTOS, 1995, p. 328 apud: CARNEIRO, 2005, p. 96)

Acreditamos que só é possível analisarmos o “Ser-sendo Pessoa negra” no seu movimento, no deslocamento da sua “Força”, nas suas mobilizações mais profundas da existência. Não é fácil, pois é preciso modificar diversos paradigmas de percepção sobre conceitos cristalizados no imaginário, inclusive de pessoas negras, sobre a noção hegemônica de humanidade, de vida e de existência. É preciso combater o epistemicídio, tanto na sociedade, quanto no cinema brasileiro.

Diante deste contexto observamos no discurso dos cineastas analisados, algumas inclinações ideológicas ao pensamento desenvolvido por Abdias do Nascimento acerca do conceito de *quilombismo*. Assim como este conceito nos remete diretamente aos princípios filosóficos Ubuntu que temos tratado nesta tese.

Nosso ser histórico é de origem mítica. Esta é uma lição da nossa arte, que, ao contrário da arte do chamado Ocidente, tem para nós o sentido de uma vivência, natural e criativa. Alimento e expressão de nossas crenças e valores igualitários, assumimos esse poder do talento e da imaginação como o mais poderoso instrumento em nossa comunicação social e no diálogo com as nossas mais profundas raízes no espírito e na história. Nem racionalismo europeu, nem mecânica norte-americana; arte é aquele outro olho, o olho de Ifá, que inspira, organiza, significa e infunde significação à nossa trajetória no mundo história e espiritual. (NASCIMENTO, 2002, p. 106)

O quilombismo é uma marca ideológica e filosófica da vertente que temos chamado de *kilombista*. Ou seja, essa vertente se opõe diretamente à visão universalista sobre humanidade, presente na *vertente universalista*, que embora tenha seus efeitos no campo, a oposição a esta vertente surge não como um fator novo, mas como a persistência de uma comunidade que luta para aumentar a sua potência vital, há muitos anos. Assim:

Se de um lado há grande parcela da gente negra dopada com o ópio da “democracia racial”, sempre houve boa parte de afro-brasileiros tentando mudar a situação dentro da imutabilidade estrutural das relações entre pretos e brancos. Esses esforços têm-se mostrado inúteis, como fúteis têm sido as tentativas do negro em instituir, através de apelos à consciência do branco, uma efetiva democracia racial, gestos que dos brancos só têm merecido o desdém, ameaças e violências. Os brancos têm sido os únicos a ditar o sentido do Cristianismo, da Justiça, da Beleza, da Cultura, da Civilização, da Democracia, desde os inícios da colonização do país até os dias presentes. (NASCIMENTO, 2002, p. 98)

A singularidade do quilombismo reside na sua proposta sócio-política específica para o Brasil, formulada a partir da perspectiva da população afrodescendente. Em um período em que não se discutia ações afirmativas ou compensatórias, nem se cogitava políticas públicas

voltadas para a população negra, Abdias Nascimento apresentava a coletividade afro-brasileira como protagonista e criadora de um conjunto de ações e uma proposta de organização nacional. Ele sustentava e concretizava a afirmação de que a questão racial é, essencialmente, uma questão nacional. Logo, a perspectiva *kilombista* se apresenta como oposição direta ao universalismo humanista da branquitude.

Neste contexto, o quilombismo emerge não apenas como um conceito, mas como uma prática transformadora. Ele propõe um modelo de organização política e social que coloca a população negra no centro das decisões, promovendo políticas públicas que garantam a plena cidadania em um país multirracial, multiétnico e pluricultural. Este enfoque na liderança afrodescendente contrasta com a histórica marginalização e busca corrigir as desigualdades persistentes através de uma perspectiva que valoriza a experiência e o conhecimento da população negra.

O quilombismo, conforme concebido por Nascimento, antecipa conceitos contemporâneos como multiculturalismo e ambientalismo, estabelecendo um marco para a luta antirracista e à organização social baseada na experiência histórica afro-brasileira. Este modelo propõe um igualitarismo democrático abrangente, que inclui respeito e garantias para todas as religiões, ensino da história e culturas africanas, e a promoção de um ambiente saudável para todos os seres vivos. Também antecipa abordagens modernas das relações raciais e de gênero, deslocando o foco da questão individual para a inter-relação entre diferentes grupos. Assim como a categoria "gênero" implica uma relação entre homem e mulher, a questão racial deve considerar tanto os privilégios desfrutados pelos brancos quanto as desvantagens sofridas pelos negros. Esta abordagem relacional promove uma compreensão mais profunda e abrangente das dinâmicas de opressão e privilégio.

O quilombismo não é apenas um conceito, mas uma prática e uma ação, semelhante ao Ubuntu. Ele não se trata apenas de um instrumento da luta antirracista, mas também de uma proposta afro-brasileira de organização político-social. Este modelo propõe que, como maioria da população, os negros assumam democraticamente a liderança do Brasil, desenvolvendo políticas públicas que garantam a cidadania plena. Além de sua aplicação no Brasil, o quilombismo oferece aos afrodescendentes das Américas um instrumento de conscientização e organização, adaptando os preceitos comuns da experiência coletiva a contextos locais específicos. Esta adaptação permite que os princípios do quilombismo sejam utilizados como um modelo de resistência e organização em diversos países.

As bases para a formulação do quilombismo derivam dos quilombos históricos, formados pela necessidade vital de africanos escravizados resgatarem sua liberdade e dignidade, bem como seus princípios éticos, filosóficos e cosmológicos, resultando em uma rede de resistência subjetiva, física e cultural. Esta rede inclui associações religiosas, culturais e de auxílio mútuo, todas desempenhando um papel fundamental na sustentação das comunidades negras.

Quilombo não significa escravo fugido. Quilombo quer dizer reunião fraterna e livre, solidariedade, convivência, comunhão existencial. Repetimos que a sociedade quilombola representa uma etapa no progresso humano e sócio-político em termos de igualitarismo econômico. Os precedentes históricos conhecidos confirmam esta colocação. Como sistema econômico o quilombismo tem sido a adequação ao meio brasileiro do comunitarismo ou ujamaísmo¹³¹ da tradição africana. Em tal sistema as relações de produção diferem basicamente daquelas prevalentes na economia espoliativa do trabalho, chamada capitalismo, fundada na razão do lucro a qualquer custo. Compasso e ritmo do quilombismo se conjugam aos mecanismos operativos, articulando os diversos níveis de uma vida coletiva cuja dialética interação propõe e assegura a realização completa do ser humano. Nem propriedade privada da terra, dos meios de produção e de outros elementos da natureza. Todos os fatores e elementos básicos são de propriedade e uso coletivo. (NASCIMENTO, 2002, p. 348)

Nitidamente a perspectiva *quilombista* se opõe diretamente ao capitalismo, logo, se posiciona contrária a ideia das relações movidas pelo capital, pelo status e pelo poder, inerentes à *vertente universalista*. O quilombismo representa uma etapa avançada no progresso humano e sociopolítico, propondo um sistema econômico baseado no comunitarismo e na igualdade. Este modelo promove a liberdade e a dignidade humana, afastando-se das práticas de exploração e opressão do capital. Ao manter e ampliar a cultura de resistência, o quilombismo oferece um caminho para a emancipação e o empoderamento das comunidades negras, assegurando sua condição humana e a realização plena de sua existência, em meio a um contexto social e político permeado pela ideologia da branquitude.

O quilombismo também se articula ao pan-africanismo¹³², sustentando uma solidariedade radical com todos os povos em luta contra a exploração, a opressão e o racismo. Este movimento anti-imperialista se posiciona contra as desigualdades motivadas por raça, cor, religião ou ideologia, propondo uma luta coletiva por justiça e igualdade.

¹³¹ Ujamaísmo foi uma ideologia sócio-política que formou a base das políticas de desenvolvimento social e econômico de Julius Nyerere na Tanzânia, após a conquista da independência da Grã-Bretanha em 1961. Ujamaa pode ser traduzido pelo sentido de “unidade”, “família” ou “comunidade”.

¹³² O pan-africanismo é um movimento sociopolítico e cultural que visa a unificação e solidariedade entre todos os povos de ascendência africana, tanto no continente africano quanto na diáspora. Ele busca combater o colonialismo, a opressão e o racismo, promovendo a liberdade, a justiça e o progresso para os africanos em todo o mundo.

Segundo Nascimento (2002), a tarefa da atual geração afro-brasileira é edificar a ciência histórico-humanista do quilombismo, sistematizando e interpretando sua experiência histórica para construir um futuro melhor para a população negra afro-brasileira. Este esforço envolve a mobilização coletiva e a criação teórico-científica baseada na prática histórica de resistência e afirmação cultural.

O embate contra o racismo para *vertente kilombista* é travado de maneira indireta, usando o cinema como ferramenta de fortalecimento cultural e de educação antirracista. Assim, estaria mais próxima das perspectivas de representatividade propostas por Stuart Hall (2016) em que “cultura diz respeito a ‘significados compartilhados’”.

A importância do sentido para a definição de cultura recebeu ênfase por aquilo que passou a ser chamado de “virada cultural” nas ciências humanas e sociais, sobretudo nos estudos culturais e na sociologia da cultura. Argumenta-se que cultura não é tanto um conjunto de coisas - romances e pinturas ou programas de tv e histórias em quadrinhos -, mas sim um conjunto de práticas. Basicamente, a cultura diz respeito à produção e ao intercâmbio de sentidos - o “compartilhamento de significados” - entre os membros de um grupo ou sociedade. Afirmar que dois indivíduos pertencem à mesma cultura equivale a dizer que eles interpretam o mundo de maneira semelhante e podem expressar seus pensamentos e sentimentos de forma que um compreenda o outro. (HALL, 2016, p. 20)

Do ponto de vista cinematográfico, a *vertente kilombista* articula os princípios do Ubuntu e do quilombismo, constituindo um campo rico em representações e representatividade da cultura afro-brasileira. Este conceito, fundamentado nas teorias de Abdias do Nascimento, ganha vida nas ações cotidianas dos agentes do cinema e do audiovisual negro, muitas vezes de maneira inconsciente.

Os princípios do quilombismo e do Ubuntu não se limitam aos quilombos históricos; eles permeiam diversos espaços onde a cosmovisão africana, com seus valores éticos e filosóficos, influencia as práticas sociais e culturais. Exemplos disso incluem os terreiros de candomblé, as antigas agremiações de escolas de samba, algumas favelas e, mais recentemente, as produções cinematográficas e audiovisuais realizadas por pessoas negras.

O quilombismo, como proposto por Nascimento, sugere uma organização social e política baseada na experiência histórica da população afro-brasileira, promovendo a igualdade e a justiça. Ubuntu, por sua vez, enfatiza a interconexão e a humanidade compartilhada, encapsulada na expressão "eu sou porque nós somos". Juntos, esses princípios orientam uma prática cinematográfica que valoriza a comunidade, a solidariedade e a resistência cultural.

Neste contexto, o cinema realizado por pessoas negras se torna um espaço de expressão e afirmação da identidade afro-brasileira. Ele reflete as lutas e as aspirações da comunidade, ao mesmo tempo em que desafia as narrativas dominantes e promove uma representação autêntica e diversificada. As produções audiovisuais negras, imbuídas dos princípios kilombistas, oferecem uma visão alternativa da sociedade, destacando histórias e perspectivas que muitas vezes são negligenciadas pela grande mídia.

Portanto, a *vertente kilombista* no cinema e no audiovisual negro não é apenas uma abordagem estética, mas uma prática política e cultural opositora às perspectivas sociopolíticas da branquitude, manifestada nos discursos e nas narrativas produzidas por cineastas negros. Ela reivindica a representação e a representatividade, enraizadas na rica tradição filosófica e ética africana, sob o conceito de quilombismo e do Ubuntu.

A partir das entrevistas em profundidade e da análise de um conjunto de obras, apresentaremos como os princípios do quilombismo e do Ubuntu foram identificados nos discursos dos agentes e se refletem nos filmes. Essas influências modificam o paradigma da representação excludente de personagens negros, promovendo uma representatividade coletiva da população negra em detrimento da perspectiva individualista e *universalista*.

5.5 - A vertente kilombista e a representatividade coletiva.

Como então nos desfazemos dos nossos complexos? Acreditando que embranquecemos quando clareamos a pele? Quando alisamos o cabelo? Quando casamos com branco, surgindo a possibilidade da próxima geração ser mais clara? Quando acreditamos na democracia racial brasileira? Quando aceitamos frases como “sou o branco mais preto do Brasil?” (Samba da Benção, de Vinícius de Moraes). Quando ascendemos de classe social? Quando nosso grupo com o qual nos relacionamos, é totalmente branco? Quando acreditamos que apesar de tudo “contribuímos para a formação da etnia brasileira através da culinária e da música”, como quer a maioria dos nossos livros de História e Geografia? Contribuímos ou fomos forçados a fazer esta cultura? Nossa “contribuição” foi de escravos. A maior parte de nossa raça está realmente sem acesso às riquezas, ao bem-estar. Mas será que ela só precisa disso para sentir-se em igualdade? (NASCIMENTO, 2007, p. 97)

As reflexões de Beatriz Nascimento¹³³ nos impulsionam a questionar se a simples presença de um cineasta negro é suficiente para representar adequadamente a comunidade negra. Uma vez que “o direito à representação própria tampouco garante uma representação

¹³³Maria Beatriz Nascimento (1942-1995) foi uma historiadora, professora e ativista pelos direitos humanos de negros e mulheres. Graduada em História pela UFRJ, especializou-se na UFF e fez parte do corpo docente do mestrado em Comunicação Social da UFRJ. Tornou-se influente nos estudos das relações raciais no Brasil e suas obras notáveis incluem o documentário Ori (1989) e artigos sobre quilombos na História.

não-eurocêntrica. O sistema pode simplesmente "usar" o ator para ativar o sistema de códigos dominantes, muitas vezes a despeito de suas objeções". (SHOHAT; STAM, 2006, p. 279).

Afro-americanos, índios e latinos conquistaram o direito de "representar" suas próprias comunidades. Mas essas escolhas "realistas" não são suficientes se a estrutura narrativa e as estratégias cinematográficas permanecem eurocêntricas. Um rosto epidermicamente correto não garante a representação de uma comunidade. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 280)

Como destacado anteriormente, essa questão é complexa e vai além da mera presença de um autor negro. Será que apenas evitar a representação por estereótipos e promover a representatividade negra de forma individual é suficiente para potencializar a luta da comunidade negra? Acreditamos que é necessário garantir uma representação autêntica da comunidade e uma legitimidade baseada em princípios africanos antagônicos à lógica capitalista, para que as narrativas negras possam alterar os paradigmas da representação e da representatividade no cinema brasileiro.

Em nossas entrevistas aprofundadas, identificamos nos discursos dos cineastas negros caminhos que nos inclinam a visualizar na *vertente kilombista* uma maneira distinta de apresentar a população negra e toda a riqueza cultural dessa comunidade. Como exemplos, utilizaremos o filme *Marias do Misericórdia* (2007) e o episódio n.6 *Quilombos do Barra e Bananal*, da série *Um Olhar sobre os Quilombos no Brasil* (2006), obras dirigidas por Cida Reis. A obra documental de média-metragem, assim como o curta-metragem de 2007, tem o espaço como personagem central da narrativa. Nas duas obras de Cida Reis, o quilombo é apresentado como espaço de resistência negra e as pessoas retratadas são o símbolo desta resistência.

Similar a esta abordagem, apresentaremos uma crítica breve ao filme *A mulher da Casa do Arco-Íris* (2017), dirigido por Gilberto Alexandre Sobrinho, que mostra o culto ao nkisi Hangolo¹³⁴ e narra a história da sacerdotisa mãe Dango, matriarca do terreiro que conduz as festividades à divindade da renovação, simbolizada pelo arco-íris e pela serpente encantada.

Ao analisarmos essas obras, percebemos características comuns que se repetem em outros filmes da vertente kilombista, que foram visionadas, mas não apresentamos as análises aqui devido aos limites textuais desta tese. Entre as principais características das obras de Cida Reis e dos demais filmes analisados, destaca-se a predominância do gênero documentário, com abordagens poéticas e participativas (NICHOLS, 2001) nas narrativas.

¹³⁴ Hangolo/Angorô, divindade afro-bantu, cultuada nos terreiros de candomblé de matriz congo-angolana.

Esses filmes evidenciam a cultura negra e as heranças africanas, retratando personagens mais velhos como a voz do saber comunitário. Geralmente, são pessoas negras mais idosas que assumem características dos griôs africanos ou "pretos e pretas-velhas", antepassados que incorporam nos terreiros de umbanda e de candomblé. Contudo, não há aplicação de estereótipos ou tipificações simplistas, como as usadas ao longo da historiografia do cinema brasileiro. Essas figuras representam o saber e não são meros objetos dos filmes; são os autores/atores das narrativas. Eles determinam para onde o cineasta deve seguir e quais efeitos o filme precisa apresentar ao público. Estabelecem com o cineasta uma co-autoria sobre a obra, incentivada por uma certa liberdade criativa proposta pelos realizadores dessas obras.

Além disso, os filmes da vertente kilombista se destacam por suas narrativas polifônicas. Embora existam os "griôs", a trama é enriquecida por vozes contrastantes e concordantes que estabelecem os diálogos, criados a partir da interação intuitiva entre o cineasta e as personagens, sem uma roteirização prévia. Essa estruturação parte do interesse em descobrir culturas específicas em espaços geográficos majoritariamente liderados por pessoas negras, como quilombos rurais e urbanos, terreiros e favelas.

Os filmes frequentemente abordam temas relacionados à religiosidade, africanidade e filosofia africana, além de ressignificações da cultura afro-brasileira. Manifestações artísticas populares, como folias de reis, jongo, maracatu e outras, são comuns. Embora os temas possam ser densos e dramáticos, tratando de questões inevitáveis da vida e heranças da escravidão, eles são apresentados como fontes de potência, destacando a resiliência e a perseverança das personagens e suas comunidades. Esses filmes não se concentram na dor, mas sim na força. A fotografia é vibrante e dinâmica, cheia de cor e movimento, com danças e cânticos, e a câmera raramente permanece estática por muito tempo.

Os princípios filosóficos que norteiam essas obras revelam uma perspectiva africana de mundo, inserida no contexto diaspórico. A predominância da cultura nos filmes, como meio de expressar a potência da comunidade negra e suas heranças africanas, dialoga com a perspectiva do Ubuntu, cujos princípios reconhecem a importância do diálogo cultural para harmonizar a vida em todas as suas formas. Esses filmes não mostram "o negro" ou "um negro", mas evidenciam a potência afro desses corpos, retratando a cultura que a vertente kilombista busca representar.

Iniciaremos esta análise, a partir do discurso da cineasta Cida Reis, entrevistada em 17 de maio de 2022. A cineasta mineira, se autodeclara uma mulher preta, além do cinema, atua também como historiadora. Nascida na periferia de Belo Horizonte, vem de uma família pobre, filha de pai ferroviário e de mãe do lar, sendo a mais velha de seis filhos, sendo quatro homens e duas mulheres. Cida descreve sua família como muito unida e teve na figura do pai o seu maior incentivo para as artes, o que a levou a trabalhar com cinema. Ao longo da sua trajetória escolar estudou majoritariamente em escolas públicas. Na adolescência seu contato com cinema, como a maioria dos entrevistados, não foi através da sala, mas em casa. No caso de Cida, via fitas de VHS que ela e seus irmãos alugavam para assistir no final de semana, após a rotina cansativa do trabalho. As principais referências para ela na época eram os filmes protagonizados por Wesley Snipes e outros atores negros estadunidenses.

Então, aí que foi o meu contrato com o cinema. Porque a gente não frequenta o cinema oficial, né? A gente não vai pro cinema. (...) o cinema não é para nós, a gente não se vê lá. Muito pelo contrário, a gente é expulso de lá. É muito louca a lógica do cinema aqui no Brasil. É maluco como ele funciona na cabeça da gente. Hoje a gente vai, mas a gente sabe como é difícil. (...) Então não ia ao cinema mesmo. Não tinha a menor chance. Eu fui uma vez para assistir Dio, come ti amo. Nunca mais voltei na fase de adolescente. (REIS, Cida. Entrevista a esta pesquisa em 17 de maio de 2022.)

Cida começou a trabalhar no audiovisual em 2003. Sócia produtora da Trem do Balaio Filmes, a cineasta tem uma trajetória significativa na produção de documentários e no ativismo cultural. Como realizadora, produziu e co-dirigiu os documentários *Um Olhar sobre os Quilombos no Brasil* (2006) e *Salve Maria - Reinados Negros e Irmandades do Rosário* (2006), além do filme analisado nesta pesquisa *Marias do Misericórdia* (2007), todas essas obras tiveram como foco a temática acerca da cultura afro-brasileira e da resistência quilombola.

Atualmente, Cida Reis faz parte do Coletivo Audiovisual Coisa de Preto, responsável pela Mostra Negritude em Pauta no Audiovisual e pelo projeto Cineminha na Favela. Este coletivo busca promover a representatividade negra no cinema e levar a cultura audiovisual para comunidades periféricas.

Aos 60 anos, Cida Reis é uma mulher aposentada, tendo trabalhado muitos anos no serviço público, inclusive no Ministério da Cultura. Com um profundo entusiasmo pela cultura afro-brasileira, ela se identifica como uma ativista do movimento negro, papel que tem desempenhado ao longo de sua vida. Embora tenha se afastado da militância organizada, a questão negra permanece central em sua vida e trabalho.

Cida reconhece que o barateamento dos custos de produção cinematográfica nos últimos anos permitiu a ela e a outros cineastas negros realizarem suas obras. No entanto, ela demonstra preocupação com a diminuição dos recursos oferecidos pelos editais para novos realizadores. Cida destaca a importância de pressionar por mais recursos e editais para que o cinema possa ser realizado por todos, revelando uma percepção coletiva sobre a realização cinematográfica. Em diversos momentos, ela expressa seu desejo de continuar fazendo cinema, apesar das dificuldades financeiras, pois acredita no poder transformador e inclusivo da arte audiovisual. Isso corrobora com os princípios da vertente kilombista, que vê o cinema e o audiovisual como ferramentas de expressão negra e de promoção de uma educação antirracista na sociedade brasileira.

Ao longo de sua carreira, Cida Reis tem contribuído significativamente para o cenário cultural brasileiro, utilizando o cinema como uma ferramenta para educar, inspirar e provocar mudanças sociais. Isso se reflete na obra dirigida pela cineasta que analisamos.

O filme *Marias do Misericórdia* (2007) abre com um canto que apresenta o letreiro, estabelecendo um tom melancólico e reverente. A primeira personagem é uma remanescente de Quilombo, uma jovem mulher preta que narra a história do dia em que saiu para trabalhar na roça, das 5h às 17h, e a filha pequena, com fome, acabou comendo terra. Este relato simbólico reflete a realidade de tantas Marias no Brasil, mulheres pretas, em sua maioria mães solteiras, cujos filhos dependem exclusivamente de seus cuidados. O canto e os pedidos de ajuda divina são apresentados como o único alívio para essas mulheres.

A personagem se apresenta pela sua rotina e vivências no cotidiano, sem que seu nome apareça na tela, sugerindo que ela poderia ser qualquer Maria do "Misericórdia". Seu sonho era casar com um bom marido que valorizasse seu trabalho: "mas Deus não abençoou", diz ela resignada.

A segunda Maria relata seu parto e como as mulheres davam à luz no remanescente de Quilombo: "a base de cachaça e sopa de frango". Apesar das mudanças nas práticas, a Maria não perde o sorriso no rosto, que pode ocultar dores, mas também evidencia uma resiliência inabalável. A terceira Maria, com a filha no braço, conta sobre sua mãe, criando uma continuidade e herança das Marias que vieram antes. A estética do filme, com poucos movimentos de câmera e foco nos rostos e corpos das Marias, evoca uma relação de intimidade e proximidade entre quem está atrás e quem está diante da câmera, evidenciando assim uma performance da cineasta que interage e se relaciona com quem ela dialoga. Não há

distâncias entre quem filma e o filmado, uma espécie de partilha de intimidades, que dá tom ao filme. Neste sentido não há na obra nenhuma representação por estereótipos, mas uma apresentação de si mesma da cineasta, através da voz dessas mulheres.

A quarta Maria, mais velha que as anteriores, é tímida e de poucas palavras, narra sobre o córrego que existia no quilombo e como lida com doenças, recorrendo ao mato. Uma clara referência às mulheres mais velhas que detinham a sabedoria das folhas para combater quaisquer males, uma vez que a medicina tradicional nem sempre esteve acessível a esta população. Entre relatos e performance corporal, todas as Marias estampam um sorriso no rosto, inundando a tela com sua presença. Ou seja, não há ausências a serem preenchidas pela cineasta, as mulheres são o que são, a partir da interação e da relação afetiva estabelecida com Cida Reis.

A quinta Maria fala sobre sua lida diária na roça, trabalhando para vestir e alimentar seus filhos, dos quais três morreram. A variação entre alegria e tristeza reflete a luta cotidiana entre a vida, a sobrevivência e a morte. A sexta Maria descreve a religiosidade local e sua experiência no terreiro, destacando o "falar" local que conecta o espectador àquele espaço, reforçando a singularidade cultural e histórica do Quilombo, bem como a sua importância para uma conexão com a dimensão ancestro-sagrada das existências.

A sétima Maria, a mais idosa, Dona Maria Eloy, inicialmente diz que nada sabe por estar velha. A diretora respeita seu silêncio, e é desse respeito que surge um sorriso, revelando o pacto de intimidade entre ela e a realizadora. Esse momento resume que "Marias do Misericórdia" é um filme sobre os afetos entre mulheres pretas, de mulheres pretas e para mulheres pretas.

A busca da cineasta Cida Reis pela partilha de conhecimentos, pela troca de saberes, por aprender sobre o quilombo e sobre os princípios quilombolas, através das personagens mais velhas, é evidenciado no discurso de Cida ao ser indagada sobre como ela chegou em Dona Maria Eloy.

Nossa, Márcio. Sabe quando você vai pra campo, guiado só pela intuição e mais nada? Foi assim. Foi só a vontade. Eu queria muito fazer um filme com as mulheres, sabe? E desse lugar, eu conheci São João da Chapada, que na época era um lugar paupérrimo, um tanto de preto, um tanto de preto... vários quilombos paupérrimos. O que tinha de recurso na cidade não estava para os pretos naquela época. Eu queria muito fazer um filme com as mulheres, então eu fui guiada pela intuição. E aí, eu não tinha... diferente do que preconiza, né? Que se tem uma produção que vai antes, que mapeia as mulheres, que faz o levantamento, então quando você chega, você já sabe muita coisa dela. Não, não tinha nada, eu não sabia nada. Eu fui descobrindo as mulheres uma após a outra, perguntando, e aqui e agora? Com quem eu conversei? E aí você vai descobrindo as pessoas. Então foi assim que eu

cheguei na dona Maria Eloy. Uma foi me guiando pra outra. Se encontra na rua, conversa.. E foi isso, assim. Eu também não sabia. Elas que iam me dizer alguma coisa. Eu não fui com o roteiro. Eu não tinha um roteiro de perguntas, sabe? Um roteiro de curiosidades. Não tinha. Eu vim conversar com elas. Vamos conversar em frente a câmera? Isso que eu queria. (REIS, Cida. Entrevista a esta pesquisa em 17 de maio de 2022.)

O método de abordagem cinematográfica e produção de Cida Reis contrasta fortemente com o que pregam os teóricos tradicionais da produção cinematográfica e os manuais de roteiro para documentário, que geralmente exigem uma escaleta rigorosa. O método de filmagem de Cida pode ser rejeitado por muitos cineastas convencionais. No entanto, estamos falando de uma contracultura no campo do cinema, uma forma contra-hegemônica e anticapitalista de mostrar a vida.

“Coincidentemente”, adotei uma abordagem semelhante ao realizar meu primeiro filme, *Serra do Caxambu* (2015), selecionado para diversos festivais importantes de cinema no Brasil. O curta documental também tinha um quilombo, o São José da Serra no estado do Rio de Janeiro, tinha como personagem central o jongo, não as figuras antropomórficas e assim como os filmes de Cida, as figuras centrais da narrativa era uma espécie de “griô”, como Maria Eloy, só que de nome Manoel Seabra. Logo, como realizador cinematográfico e como pesquisador, não acredito que seja mera coincidência, pois outros cineastas da *vertente kilombista* também seguiram essa mesma estratégia. Talvez esta seja a marca mais destacada deste cinema em termos de estética e de produção no campo Cinemas Negros.

A “intuição”, na visão branca, para os povos bantu é a manifestação do movimento “Ubu” no campo material, é a linguagem pela qual a ancestralidade se comunica. A máxima cinemanovista “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, empregada por cineastas negros, não é fruto do acaso, da precariedade ou da improvisação, mas sim um método de representação eficaz. Essa abordagem desafia e quebra paradigmas de representação, de representatividade e de produção hegemônica. Esse método, que consagrou o Cinema Novo brasileiro, levado à última consequência pela *vertente kilombista*, mostra um Brasil mais autêntico, que se reconhece na tela.

Ao observarmos *Marias do Misericórdia* (2007) a partir do conceito de quilombismo e dos princípios filosóficos do Ubuntu, percebemos a sua inclinação ao que temos defendido como *vertente kilombista*, uma vez que o filme exemplifica a importância da representatividade coletiva, uma narrativa polifônica¹³⁵ que confere à obra uma representação

¹³⁵ A partir do conceito de polifonia no pensamento de Mikhail Bakhtin ver em: BRAIT, B. (Org.) Bakhtin, dialogismo e polifonia. São Paulo: Contexto, 2009.

autêntica das mulheres negras apresentadas. Isso fica nítido na narrativa pelas escolhas da diretora que opta pelo coletivo, sem centrar a narrativa numa única voz. Cida Reis escolhe sete mulheres de um determinado espaço para que tenham as mesmas vozes, milimetricamente divididas no tempo de tela da obra. São diversas vozes plurais que discursam, ao mesmo tempo que trazem a unidade do “que é ser quilombo” como fio condutor para explicar o espaço quilombo.

O quilombismo, como proposto por Abdias do Nascimento, enfatiza a organização social e a resistência cultural da população negra, a partir da comunidade, que está refletida nas histórias de vida dessas Marias, que poderiam ser quaisquer Marias moradoras de quilombos, das favelas ou das periferias brasileiras.

A *vertente kilombista*, que incorpora os princípios do quilombismo e do Ubuntu, destaca a interconexão e a ideia de que a humanidade é compartilhada entre humanos e Natureza (tudo que existe e interage com o humano, como a “intuição”). O relato dessas mulheres e a abordagem de Cida Reis ao espaço e às personagens evidenciam a luta, a resistência e a resiliência negra como partes de um todo maior, a Força Vital (Ntu)

O filme não apenas representa essas mulheres, mas celebra a sua capacidade de perseverar, manter suas tradições e seus valores em um mundo que frequentemente marginaliza suas vozes. O que Cida Reis apresenta na tela é toda potência negra, mesmo em uma situação de vulnerabilidade social, mesmo com as tragédias do cotidiano, essas não são evidenciadas como dores, mas como uma potência singular para sobreviver e reexistir.

A presença da religiosidade, a importância da comunidade e a resistência cotidiana espelham os princípios do quilombismo, evidenciando que essas Marias não são apenas personagens de uma narrativa fílmica, mas protagonistas de uma história contínua de resistência e resiliência. Em suma, o filme em si é uma potência que aumenta a Força Vital das Marias do Misericórdia e de todas as Marias do Brasil.

Ao falar dos quilombos em suas obras, Cida Reis não apenas recupera o conceito de Abdias Nascimento sobre o quilombismo, mas demonstra a potência das políticas afirmativas promovidas pelo Estado para reparar as atrocidades históricas cometidas contra a população preta, aos povos de terreiros, às casas de candomblé, às rodas de jongo, à capoeira, aos quilombos. Tudo que forma a cultura brasileira, de matriz majoritariamente negra e africana. A recuperação do território quilombo é simbólico para luta negra e para toda a comunidade.

Mas para isso é preciso recursos políticos e institucionais como o "Brasil Quilombola"¹³⁶, realizado durante o primeiro e o segundo governo Luiz Inácio Lula da Silva, entre 2002 e 2010.

O Programa Brasil Quilombola (PBQ) foi lançado em 12 de março de 2004, com o objetivo de consolidar os marcos da política de Estado para os territórios das comunidades quilombolas. Sua institucionalização foi ampliada com a publicação do Decreto nº 6.261, de 20 de novembro de 2007, que agrupa as ações voltadas às comunidades em quatro eixos: acesso à terra; infraestrutura e qualidade de vida; inclusão produtiva e desenvolvimento local; e direitos e cidadania. (SILVA, 2013, p. 82)

Esse projeto, o qual Cida Reis trabalhou ativamente, propagou a voz da população quilombola, permitindo que compartilhassem suas perspectivas filosóficas e políticas sobre “o que é ser quilombo?” à sociedade brasileira. O apoio a essas comunidades e os recursos destinados para produção de vídeos institucionais, bem como para projetos em audiovisual ampliaram a visibilidade dos quilombos e da cultura negra, o que é importantíssimo para esta vertente do campo Cinemas Negros.

Esta pesquisa, nomeada de Akilombamento Cinematográfico, se inspira nos princípios africanos que estabelecem no solo brasileiro o que é ser quilombo. Para nós quilombo é onde a comunidade está, quilombo é o corpo negro, é o nós que habita, que existe no mundo. EM qualquer campo em que corpos negros embuídos de princípios similares e com visões de mundo similares se agrupam e formam akilombamentos.

Assim, o conceito de Quilombo, central neste trabalho, pode perfeitamente ser exemplificado pelas vozes das personagens da série institucional do Governo Federal, *Um Olhar sobre os Quilombos no Brasil* (2006), cujo episódio 6 - *Quilombos Barra e Bananal*, foi dirigido por Cida Reis. O média-metragem apresenta os remanescentes de quilombo no estado da Bahia. O filme é um documentário participativo, em que a cineasta busca compreender “O que é quilombo?”. Novamente Cida Reis nos apresenta uma obra inclinada à vertente quilombista, a partir de uma narrativa polifônica, centrada nas personagens negras e

¹³⁶ Para maior aprofundamento sobre o Programa referenciamos: SILVA, Artur Sinimbu. *Integração de dados do Programa Brasil Quilombola (PBQ)*. Escola Nacional de Administração Pública - ENAP: Distrito Federal, julho de 2013. Pp. 81-102 Disponível em: <<https://repositorio.enap.gov.br/bitstream/1/2149/1/Integra%C3%A7%C3%A3o%20de%20dados%20do%20Programa%20Brasil%20Quilombola%20%28PBQ%29.pdf>>. Acesso em: 12 de junho de 2024.

nos seus saberes. Destacamos nesta obra a fala de Mariano, um intelectual orgânico¹³⁷ dos quilombos, da cultura negra e dos princípios ancestrais africanos herdados, que diz em um dado momento do filme: *Quilombo é onde estamos. Se eu sair e existir ali, ali é o Quilombo. Esse é o meu pensar.*

No caso de Cida Reis há também discursos que a inclinam a produzir obras mais alinhadas aos princípios da *vertente kilombista*. Ao ser indagada como foi a escolha para abordar as comunidades quilombolas em *Um Olhar sobre os Quilombos no Brasil (2006)*, a cineasta respondeu:

Olha, são duas coisas. Primeiro, esse filme "Quilombos", foi um presente que eu recebi, na verdade foi isso. Eu não fiz uma escolha, eu fui presenteada nesse projeto (...) E é um presente da espiritualidade. Não foi um presente do governo, de uma pessoa, não. As conjunções energéticas foram de tal forma que ele caiu em minhas mãos como um presente. (REIS, Cida. Entrevista a esta pesquisa em 17 de maio de 2022.)

A perspectiva espiritual, ou ancestral-sagrada, é a que mobiliza o discurso de Cida Reis para definir como o tema chega à sua direção. Cida, ao abordar essa perspectiva, diferencia-se de Eduardo Morotó, citado na vertente universalista, pois não busca retratar ou projetar a si mesma nas personagens, evitando "contar uma história de si". Para ela, compreender a temática do filme e o espaço a ser apresentado ao espectador foi considerado "um presente", o que aponta para a possibilidade de aprender com os quilombos e partilhar saberes. Isso vai além de simplesmente se relacionar ou interagir com o outro; trata-se de falar com/por nós para nós.

Essa abordagem contrasta com a vertente universalista, que se traduz melhor como uma mobilização individual: de/sobre "mim" para "vocês". Essa diferença reflete diretamente em como cada vertente utiliza a representação. Enquanto a perspectiva de Cida Reis busca uma conexão profunda e comunitária, promovendo um discurso coletivo e inclusivo, a vertente universalista tende a focar na experiência individual e na projeção pessoal.

Eu adoro trabalhar no coletivo. Eu tenho certeza que o nosso poder está no coletivo. Ele não está individual, não adianta. Você tem uma geração, essa geração da qual você faz parte, ela é uma geração que cresceu muito na questão da individualidade, do individualismo, muitas vezes são filhos únicos, ou então no máximo dois, enfim, às vezes só com a mãe, um com o pai e com a mãe, mas sempre algo muito mais solitário. E eu fui criada em uma família extensa, tem os seis filhos, mas a gente sempre conviveu com as minhas tias, com os meus primos, sabe, com os meus irmãos que cresceram aqui na rua, brincando na rua. E aí, esse senso de coletividade sempre foi muito forte aqui em casa, sabe? E é muito forte na minha vida. (REIS, Cida. Entrevista a esta pesquisa em 17 de maio de 2022.)

¹³⁷ GRAMSCI, A. Apontamentos para uma introdução e uma iniciação ao estudo da filosofia e da história da cultura. In: MONASTA, Attilio. Antonio Gramsci / Attilio Monasta; tradução: Paolo Nosella. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010. p. 69-91.

No relato transcrito acima, Cida Reis sugere que suas relações afetivas influenciam suas escolhas pela coletividade e pela comunidade. Ela contrasta essa perspectiva com uma visão mais individualista, frequentemente associada à busca por status e poder, mais alinhada com os princípios da branquitude. Cida menciona que a geração atual, muitas vezes criada em contextos mais solitários, tende ao individualismo, mas nós refutamos essa ideia. Identificamos a perspectiva individual e coletiva em cineastas de diversas gerações e faixas etárias no campo dos Cinemas Negros.

Primeiramente, observamos que o número de relações afetivas, como irmãos ou uma família extensa, não determina a inclinação para uma visão mais ou menos individualista. Diversos cineastas que são filhos únicos, possuem famílias restritas, ou até são órfãos, como a pernambucana Bruna Leite, expressaram pensamentos voltados à coletividade e alinharam suas obras à *vertente kilombista*. Em segundo lugar, a hipótese de que um ambiente mais solitário levaria a um maior individualismo também não se comprovou.

Portanto, nem o fator social, nem o afetivo, nem o psicológico se mostraram determinantes para a inclinação de um cineasta para uma ou outra vertente de pensamento. Concluimos que essas inclinações são principalmente de cunho político. No entanto, não descartamos que experiências singulares e pessoais possam influenciar uma tendência mais ou menos individualista, capitalista, hegemônica, branca e ocidental. A perspectiva de Cida Reis, enraizada na coletividade, ou seja, mais afins aos princípios filosóficos Ubuntu e ao conceito de quilombismo, exemplifica como a prática cinematográfica pode se afastar dos paradigmas individualistas e hegemônicos, refletindo um compromisso com a comunidade e a ancestralidade.

Cida Reis, ao adotar uma abordagem ancestral-sagrada, para justificar a sua “intuição” enriquece o cinema com uma profundidade espiritual e cultural que ressoa com as tradições e experiências coletivas da comunidade negra. Isso não apenas diverge da narrativa centrada no eu, mas também desafia o espectador a reconhecer e valorizar uma forma de contar histórias que é intrinsecamente ligada à identidade e à memória coletiva negra. Essa distinção crucial na representação demonstra como cada vertente oferece uma visão diferente do papel do cineasta e da narrativa, destacando a importância de uma abordagem inclusiva e comunitária na representação cinematográfica negra.

Eu acho que essa energia do individual, ela é muito boa para a organização social como um todo. Porque a gente é isso, a gente junta, a gente faz barulho, a gente pressiona, a gente consegue. (...) pode até não conquistar muita coisa, mas a gente pressiona (...) quando você tem pessoas que pensam, que acham que “é eu”, sabe,

“é tudo fruto do meu trabalho”, é tudo eu que vou conseguir”, “é eu”... você tem toda uma multidão fragmentada, um monte de pedras soltas. Quando é “a gente” é como se a gente crescesse, é uma argamassa que junta a gente, a gente fica quase como uma rocha. Agora, no individual não, fica todo mundo meio que pedra solta. Eu não sei se isso é algo pensado, ideologicamente pensado e construído em determinado momento. Ou se a gente tem uma série de fatores que vêm contribuindo para que isso ocorra. (REIS, Cida. Entrevista a esta pesquisa em 17 de maio de 2022.)

Enquanto Cida Reis pesquisava sobre as Irmandades Negras e as religiosidades afro-brasileiras em Minas Gerais para o Centro de Referência Audiovisual (CrAv) de Belo Horizonte, ela descobriu diversas raízes do candomblé no estado. A que mais a impactou foi a de origem Bantu, especificamente o candomblé de Angola. O chamado à ancestralidade pela raiz bantu do candomblé, também mobiliza o meu pensamento nesta tese, foi essa mesma raiz que trouxe para o Brasil os princípios filosóficos africanos Ubuntu, presentes tanto em *Um Olhar sobre os Quilombos no Brasil* (2006), quanto em *Marias do Misericórdia* (2007). Essa mesma matriz afro-banta, também influenciou o cineasta Gilberto Alexandre Sobrinho a realizar *A mulher da Casa do Arco-Íris* (2017).

O diretor Gilberto Alexandre Sobrinho possui uma trajetória econômica e social singular em relação aos demais cineastas negros, cuja maioria estudou em escolas públicas e são oriundos de famílias vulneráveis economicamente. Gilberto é descendente de nordestinos e representa a terceira geração de sua família estabelecida na zona rural do interior de São Paulo. Embora tenha crescido no meio rural, seus pais fizeram de tudo para que ele e seus irmãos tivessem uma educação urbana, estudando em escolas particulares e tendo acesso a atividades como aulas de inglês.

Essa experiência híbrida, entre o mundo rural e urbano, influenciou profundamente sua visão de mundo. Porém, a condição socioeconômica não o inclinou a outra vertente, pois suas obras corroboram com a *vertente kilombista*. O que evidencia que não é o fator econômico o determinante para o posicionamento político dos cineastas. Se os outros cineastas de alguma maneira absorveram os conceitos de quilombismo e trazem “naturalmente” os princípios Ubuntu, ou seja de forma orgânica, Gilberto Alexandre acredita que sua percepção pode ter sido diretamente influenciada pelos livros.

Durante sua infância e adolescência, Gilberto enfrentou diversas formas de discriminação racial e social, vivendo em um ambiente predominantemente branco e enfrentando constantes desafios à sua autoestima. Essas experiências moldaram sua trajetória

pessoal e profissional, levando-o a uma análise profunda de sua identidade e das questões raciais no Brasil.

Gilberto Alexandre é professor do Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação no Instituto de Artes da UNICAMP. Com uma trajetória acadêmica dedicada ao estudo do cinema, audiovisual e artes visuais, ele possui uma extensa produção intelectual, incluindo publicações nacionais e internacionais em artigos, livros e capítulos de livros.

Em 2021, concluiu sua tese de livre-docência na UNICAMP, intitulada “Documentário no Brasil: arte, política e sociedade”. Nos últimos anos, seu interesse acadêmico se voltou para as formas como as dissidências de gênero, sexualidade e questões étnico-raciais disputam o campo da representação e das visualidades em diferentes mídias e campos artísticos, com um foco particular na produção do Atlântico Negro (África, Américas e Europa). No entanto, apesar desta formação acadêmica, talvez seus princípios filosóficos norteadores é que o tenham levado a essas escolhas acadêmicas, tendo em vista que a Força Vital é movida por um movimento que os corpos são incapazes de controlar. Logo, acreditamos que não foram os percursos acadêmicos que forjaram seus princípios, mas o contrário, tal como ocorreu comigo nas escolhas desta tese.

Além de sua carreira acadêmica, Gilberto Alexandre Sobrinho é um realizador dedicado ao documentário. Sua produção inclui curtas-metragens que exploram territórios e personagens afro-brasileiros. Entre suas obras destacam-se os curtas *Diário de Exus* (2015), *A Dança da Amizade, Histórias de Urucungos, Puítas e Quijengues* (2016), *Um Pouco de Tudo, Talvez* (2018) e o filmes que analisamos *A Mulher da Casa do Arco-íris* (2017). Todas essas obras têm em comum o recorte sobre as heranças culturais africanas no Brasil e são narrativamente construídas de maneira similar, exceto *Diário de Exus*, único projeto encomendado ao diretor. Fato que pode inferir que mesmo um cineasta a fim a determinada vertente, pode em algum momento, por circunstâncias externas, produzir obras aliadas a outras vertentes. Por isso, consideramos que o fator preponderante é o que se vê na obra, mas a profundidade da análise carece de dados etnobiográficos dos seus realizadores.

O diretor do documentário participativo, *A mulher da Casa do Arco-Íris* (2017), em diversos momentos utiliza uma abordagem observacional como uma forma de respeito ao espaço sagrado e aos rituais realizados. Embora a obra tenha uma estética poética através das imagens e composição sonora. O curta-metragem nos convida a conhecer a trajetória de Mãe Dango, uma sacerdotisa preta do candomblé Angola, que transforma seu terreiro Casa do

Arco-Íris em um refúgio espiritual, cultural, e de resistência ao culto aos Minkisi (plural de Nkisi), ancestralidades, similares aos orixás, mas que são oriundas de uma cosmologia própria, herdada dos povos bantu. O filme explora com sensibilidade e profundidade a visão de Mãe Dango sobre a espiritualidade e sua luta contínua pela preservação da herança africana no Brasil.

Desde o início, o documentário captura a essência da ancestralidade de Mãe Dango, o nkisi Hangolo, a grande serpente encantada dos povos bantu, que significa a renovação. A narrativa é rica em reminiscências de momentos difíceis da vida social e religiosa de Mãe Dango, contudo contrastando com as histórias de violência doméstica e de internação forçada com medicamentos fortíssimos, Alexandre Sobrinho aposta em imagens poéticas revelando a força e a resiliência que conduziram a personagem ao candomblé. Espaço em que encontrou conforto e uma missão: iniciar outros e retirá-los de uma vida de sofrimento e opressões. A descoberta da religiosidade e o encontro com o nkisi são apresentados de maneira comovente, ressaltando o impacto profundo que essa espiritualidade teve na existência de Mãe Dango, mas acima de tudo para sua comunidade.

O filme destaca a Casa do Arco-Íris como um verdadeiro quilombo contemporâneo. Apresenta o espaço não apenas como um local de culto, mas também um território de resistência negra. Mãe Dango abrigando seus filhos sanguíneos e espirituais é apresentada como símbolo de resistência contra as adversidades enfrentadas pela população negra no Brasil, que encontram na fé um refúgio às estruturas racistas e excludentes. A Casa do Arco-Íris emerge como um santuário onde a cultura e a espiritualidade africanas são vividas e celebradas diariamente, resistindo às pressões externas da sociedade dominante.

A abordagem cinematográfica do filme é imersiva, através dos cânticos, das rezas, dos sons dos tambores e no bailado das forças ancestrais, permitindo ao espectador sentir-se parte da intimidade de Mãe Dango e da sua comunidade. A câmera segue com respeito e admiração, capturando momentos rituais, que enriquecem a narrativa visual. A fotografia destaca a beleza dos detalhes, desde os elementos religiosos até os gestos cotidianos, construindo uma estética que celebra a herança cultural e espiritualidade africana no candomblé.

Um dos aspectos mais poderosos do documentário é a representação da espiritualidade de Mãe Dango como uma força unificadora e transformadora, sem os exotismos estereotipados de tantas obras que mostram uma fotografia sombria para retratar os cultos

afro-brasileiro. Neste filme ocorre o oposto, todas as cenas são extremamente iluminadas. Não há misticismos, nem exotismos aparentes, não há estereótipos. A relação da personagem central com as forças ancestrais é apresentada de maneira autêntica, evidenciando a profundidade de sua fé e a conexão íntima com suas raízes africanas.

A Mulher da Casa do Arco-Íris (2017) também serve como um importante registro histórico e cultural. Ao documentar a vida e a obra de Mãe Dango, o filme preserva uma parte vital da história afro-brasileira que muitas vezes é marginalizada. A narrativa de Mãe Dango inspira e educa, mostrando como a resistência cultural pode ser uma forma poderosa de luta contra a opressão racial e à intolerância religiosa.

Assim como *Marias do Misericórdia*, de Cida Reis, o curta-metragem de Gilberto Alexandre Sobrinho é um tributo emocionante à força e à resiliência das mulheres negras no Brasil, e à rica espiritualidade de matriz africana. O filme é uma homenagem aos quilombos contemporâneos e uma reflexão sobre o poder transformador da fé e da comunidade. Mãe Dango, com sua sabedoria e liderança, emerge como uma figura inspiradora, cuja história merece ser contada e recontada para as futuras gerações.

Observamos nesta obra, assim como no filme de Cida Reis, que a condução da narrativa foi realizada pela personagem e não por Gilberto Alexandre. Novamente a figura autoral tradicional estava desfeita. Assim, indagamos Gilberto, *eu queria que você me falasse um pouco se a personagem interferiu no processo de construção e das suas escolhas com câmera e, posteriormente, na montagem. O quanto de parcela que a personagem teve nessa construção?*

Ela me dirigiu. É a única resposta possível. Eu fui dirigido pela Mãe Dango, ela entendeu a força das imagens. Houve um tempo que o Candomblé não queria registros, e aí, em algum momento, pessoas muito interessantes, importantes, entenderam que era preciso construir esses registros e para além disso, construir narrativas poéticas. Então, a mãe Dango olhou para mim e entendeu que eu podia ser um servo do trabalho dela. Só pode ser. Não tem como ser diferente disso. Não tem como. (SOBRINHO, Gilberto A. Entrevista concedida a esta pesquisa em 08 de novembro de 2022 [grifo nosso])

Novamente a ausência de controle do cineasta sobre a narrativa se torna evidente na *vertente kilombista*. A discussão sobre a autoria no cinema, especialmente no campo do documentário, é um terreno complexo e multifacetado. Como cineasta e pesquisador, tenho defendido insistentemente a importância da *voz protagonista*, um conceito que tenciona diretamente a tradicional ideia de autor. Essa ideia de *voz protagonista* não só desafia as convenções estabelecidas do cinema, mas também oferece novas perspectivas sobre como

narrativas podem ser construídas e apresentadas, particularmente pelo campo Cinemas Negros.

A autoria no cinema é frequentemente associada a uma visão singular e dominante do diretor, que molda todos os aspectos de uma obra. No entanto, no documentário, essa posição é mais fluida. A presença dos personagens e suas vozes protagonizam a narrativa, escapando ao controle total do cineasta. É essa fuga, essa liquidez da autoria, que considero essencial para pensar o campo e que constantemente se mostra presente nos filmes desta vertente.

Quando falamos de documentários, a voz protagonista muitas vezes pertence aos indivíduos que são retratados. No contexto da representação e da representatividade negra, essa voz é crucial. Por exemplo, a presença de uma mulher negra como protagonista altera profundamente a narrativa e a perspectiva de um filme. Se a mesma história fosse contada por uma pessoa branca, o resultado seria fundamentalmente diferente, como percebemos nos filmes de Eduardo Morotó. Não apenas pela diferença de experiências e visões de mundo, mas porque a voz protagonista tem o poder de direcionar a narrativa para espaços de autenticidade e resistência que são intrínsecos às suas próprias vivências. Na *vertente kilombista* estas vivências são partilhadas e respondem à lógica coletiva.

Essa dinâmica não é restrita ao documentário, mas também pode ser aplicada à ficção. Enquanto a autoria na ficção pode parecer mais controlada pelo roteirista e diretor, a inclusão de vozes protagonistas autênticas – sejam dos personagens ou dos atores que os interpretam – podem desafiar a tradicional noção de autor, como no filme *Rapsódia pra o homem negro* (2015), de Gabriel Martins, cuja condução da narrativa é diretamente influenciada pelo ator e cantor, que protagoniza a obra, Sérgio Pererê.

O filme, que também se alinha à *vertente kilombista*, por trazer elementos do candomblé como o mito aos orixás, e recuperar símbolos do orixá Odé, para discutir a questão racial no Brasil, de maneira poética e menos combativa, embora seja uma narrativa bastante forte imagetivamente. Logo, no campo Cinemas Negros, a colaboração e a representatividade autêntica são fundamentais. Na *vertente kilombista* a autoria se dilui em um esforço coletivo, onde as experiências e histórias pessoais dos envolvidos contribuem para uma narrativa mais rica e multifacetada.

Portanto, a questão de quem são os verdadeiros autores de um discurso cinematográfico é complexa. No documentário, são tanto os cineastas quanto os sujeitos retratados que juntos constroem a narrativa. Na ficção, a dinâmica também pode ser similar,

mas requer um abandono aos paradigmas cinematográficos da *branquitude*, como o status, o prestígio e a ideia de uma intelectualidade artística e autoral individual. Apenas assim a verdadeira autoria emerge da interseção de vozes, experiências e perspectivas diversas, tanto de quem tá atrás das câmeras, quanto de quem está diante delas. Assim, Cinema é coletivo!

Nos Cinemas Negros esta abordagem é ainda mais pertinente. A autoria deve ser vista como uma colaboração, uma comunhão de vozes que reflete a diversidade e a riqueza das experiências negras. Ao destacar a voz protagonista, não estamos apenas dando espaço para novas narrativas, mas também desafiando as estruturas de poder e a representação que historicamente marginalizaram essas vozes.

A *voz protagonista* é, portanto, um ponto-chave para repensar a autoria no cinema. É um convite para que cineastas, críticos e espectadores reconsiderem o que significa contar uma história e quem tem o direito de fazê-lo. Através dessa lente, podemos não apenas criar filmes mais autênticos e representativos, mas também promover uma maior compreensão e empatia entre diferentes comunidades.

Gilberto Alexandre Sobrinho também dá outra importante contribuição para esta tese, ao reforçar que a liberdade criativa, independente da vertente que o cineasta expresse a sua obra, deve ser facultada às pessoas negras, que realizam cinema no Brasil. O que contribui com nosso posicionamento acerca defesa do termo Cinemas Negros no plural, evidenciado que todas as formas de representatividade negra são relevantes ao campo e devem coexistir.

Acho que a representatividade é importante, mas ela não pode ser um instrumento de criação. Acho que o instrumento de criação é a imaginação do artista para onde ele quiser ir. Se a gente for pensar em determinar processos de criação a partir de lugares determinados, eu acho que você começa a colocar patrulha para o artista. Eu acho que o artista negro é isso. Eu tenho estudantes negros que querem falar sobre questões da negritude, da pretitude, e eu tenho estudantes negros que não querem falar sobre essas questões. E isso não os torna menos negros, isso os torna sujeitos que querem se colocar no mundo. (SOBRINHO, Gilberto A. Entrevista a esta pesquisa em 08 de novembro de 2022. [grifo nosso])

Esse discurso se repetiu diversas vezes nas vozes de Edileuza Penha de Souza, Camila de Moraes, Fábio Rodrigo, Bruna Leite, Gabriel Martins, Natara Ney, Emílio Domingos e outros. A maioria dos cineastas, independente do alinhamento das suas obras com uma ou outra vertente, defenderam a liberdade de expressão e criação, independente do conteúdo, da temática, da estética ou da narrativa escolhida. Essa potência coletiva é que torna o campo tão plural. Impossível de ser definido apenas por um olhar ou por dogmas limitantes.

Gilberto ainda completa, corroborando com a nossa perspectiva de que com o maior número de cineastas negros, as vertentes se tornaram mais frequentes e circulares nos discursos

cinematográficos do campo. Na medida em que o campo se consolida, as vertentes, antes incipientes, ganham força.

À medida que a Universidade foi se enegrecendo, foi muito interessante, porque aí as narrativas começaram a vir. Essa questão da representatividade, isso é interessante. Eu acho que a representatividade (também) significa pessoas pretas em bancos escolares. Então, isso detona movimentos culturais, isso dispara possibilidades de coletivos, de realizadores também individuais. (SOBRINHO, Gilberto A. Entrevista a esta pesquisa em 08 de novembro de 2022.)

Apesar de detalharmos a *vertente kilombista* e reforçarmos que esta vertente se alinha ao nosso pensamento norteador desta tese, reiteramos que todas as vertentes do campo são vitais para representação e para representatividade negra, bem como para consolidação do campo Cinemas Negros. Porém não podemos deixar de destacar as diferenças entre as vertentes. Assim, a *vertente kilombista* no cinema afro-brasileiro destaca-se pela presença viva e material da ancestralidade afro-brasileira na condução das escolhas dos cineastas. É como se o acaso não existisse e todos os passos da produção fossem guiados por uma força sagrada, manifestada através da “intuição”, que se torna um método de construção cinematográfica evidente nos filmes dessa vertente. Também destacamos que a perspectiva comunitária se sobrepõe às individualidades e às propensões ao individualismo que almeja status, poder, reconhecimentos e acúmulo de capitais no campo cinematográfico.

Rompe com as perspectivas de autoria tradicional, na medida em que as vozes protagonistas formam o discurso da obra e não apenas a visão do diretor ou roteirista, tornando o roteiro irrelevante no ato da produção. São obras possíveis graças a uma ideia de coletividade, onde a narrativa é construída por múltiplas vozes que se unem em uma voz comunitária. Isso não é uma mera polifonia, mas uma unidade na diversidade, e a diversidade que se une, onde diferentes perspectivas e experiências se alinham com as trajetórias de vida das realizadoras, tanto diante das câmeras, quanto por detrás delas, mobilizadas por afetos e pelo conceito de Ubuntu.

Além das análises das obras apresentadas nesta tese, dirigidas pelos cineastas citados, Cida Reis e Gilberto Alexandre Sobrinho, ainda analisamos os curtas-metragens *Mulheres de barro* (2014) de Edileuza Penha de Souza, *Jurema* (2014) de Clementino Junior, *A batalha do Passinho* (2012) de Emílio Domingos e mais algumas dezenas de obras do campo Cinemas Negros. Essas obras demonstraram abordagens similares em relação a autoria, a voz protagonista negra, a imprevisibilidade da narrativa, a ausência de roteiro convencional, ao reforço à cultura negra.

A maioria dessas obras pertence ao gênero documental, com exceção de *Rapsódia para o Homem Negro* (2015) de Gabriel Martins e *Novo Mundo* (2020) de Natara Ney e Gilvan Barreto. As obras e os discursos dos cineastas frequentemente corroboram com a *vertente kilombista*. No entanto, cineastas como Emílio Domingos, Gabriel Martins e Natara Ney também criaram obras alinhadas a outras vertentes. Isso demonstra que não é o cineasta, mas as obras, que são centrais para determinar a vertente à qual pertencem. A posição política dos cineastas, obviamente, os inclina para uma ou mais vertentes, mas é na análise das obras que se encontra a verdadeira essência de cada vertente constituinte do campo Cinemas Negros.

O discurso desses cineastas é semelhante em vários aspectos, especialmente na dimensão ancestral, que antecede a realidade material e mobiliza as experiências; na intuição como método de construção cinematográfica; na coletividade como voz predominante; e no filme como um legado para a memória. O filme transcende a vida material e se torna um registro do efêmero, não apenas representando um grupo, mas sendo uma potência da vida em suas três dimensões: ancestral, material e memorial.

As obras da *vertente kilombista* educam, mobilizam, afetam e modificam as percepções dos espectadores, sejam negros ou não. Além disso, todas as cineastas consideraram a possibilidade de pessoas brancas se unirem às pessoas negras em prol do filme e da comunidade apresentada, desde que a voz predominante seja de pessoas negras. A vida, com suas três dimensões - ancestral, material e memorial - é o fio condutor da *vertente kilombista*, que apresenta uma nova perspectiva e método de fazer cinema no Brasil, a partir de um “olhar opositor” negro (Hooks, 2019)

“Quilombo é um foco de resistência muito forte, acho que a libertação ainda não existe. Tem uns libertos e outros não. O Quilombo está se libertando”. (Ditton, morador do remanescente Quilombo de Ivaporunduva, em São Paulo, personagem do filme *Um Olhar sobre os Quilombos no Brasil* (2006), dirigido por Cida Reis)

Assim, a *vertente kilombista* incorpora esses princípios nas suas obras, como um agrupamento de cineastas negros que veem através da própria cultura, do saber dos mais velhos e dos seus espaços de representação, as ferramentas para se oporem às representações estereotipadas e à representatividade individual. A comunidade é sempre maior que o sujeito, que ao mesmo tempo é e vive a própria comunidade. É pela comunidade que estas pessoas

negras se movem e o espaço quilombo é onde essas Forças recarregam para potencializar a vida.

5.6 - A vertente combativista e a representação negra.

A perspectiva afrocentrada das sociedades, enraizada na *vertente kilombista*, transcende seu próprio campo. Assim como Abdias do Nascimento foi influenciado pelo conceito de Negritude para desenvolver suas ideias no contexto brasileiro do quilombismo, a *vertente combativista* também se baseia nessa perspectiva, embora de maneira indireta. Essa incorpora elementos dos movimentos pelos direitos civis dos Estados Unidos, proporcionando uma visão mais diaspórica, mais alinhada com o contexto do continente americano.

A emblemática frase *Black is Beautiful* do movimento *Black Power* estadunidense representa uma manifestação significativa dessa vertente. Similarmente ao Movimento Negro nos Estados Unidos, a *vertente combativista* adota uma prática discursiva que enfatiza a luta social negra em vez de focar predominantemente nos aspectos culturais das comunidades negras. Enquanto para a *vertente kilombista* a cultura se configura como a força propulsora da identidade negra, para a *vertente combativista* é o corpo negro que se destaca como a expressão individual dessa força, diferenciando-se do individualismo presente na vertente universalista.

Para a *vertente combativista*, a potência reside na união dos corpos diversos, não no indivíduo isolado, evocando uma potência coletiva única da comunidade. Essa abordagem destaca a singularidade do corpo negro como reflexo e fonte de poder comunitário, sem sucumbir ao individualismo característico da *vertente universalista*. Ao adotar essa visão que transita do indivíduo para o plural, a *vertente combativista* também compartilha princípios filosóficos Ubuntu, que preza pela diversidade na unidade e na unidade que é diversa. Assim, enquanto os kilombistas enfatizam a unidade cultural formada pela diversidade de corpos, os *combativistas* destacam o indivíduo que é moldado pela pluralidade cultural. Vamos explorar mais adiante essa união diversificada e essa unidade diversa.

Contudo, nossa crítica em relação à corporeidade apresentada pela *vertente combativista* reside na contestação, a partir dos princípios Ubuntu, de que o corpo não deve ser o centro do saber. Apesar disso, muitos cineastas conseguem superar essa limitação ao retratar corpos negros plurais, formados por diversas perspectivas culturais e sociais, conferindo-lhes singularidade dentro da diversidade e uma diversidade que se singulariza. Em algumas obras dessa vertente, a figura antropomórfica expressa conhecimentos e saberes,

porém não é considerada o epicentro do pluralismo. Embora existam exceções onde a polifonia é suprimida para destacar a visão política singular do cineasta, isso não é uma regra na *vertente combativista*. Ao contrário da abordagem centrada no individualismo da *vertente universalista*, essa visão política está em diálogo com a comunidade, não sendo apenas um interesse pessoal do cineasta em impor sua visão de mundo, através da obra cinematográfica. A figura do autor é suprimida por uma voz que representa o coletivo. É como se o cineasta se colocasse como porta-voz da sua comunidade, o que pode ser problemático, mas reconhecemos a sua relevância comunitária para o campo.

É inegável a importância dessa perspectiva mais antropomórfica na luta contra o racismo e na representação plena da população negra no cinema. Portanto, a *vertente kilombista* e a *combativista* são simplesmente duas abordagens distintas que não se opõem uma à outra, mas sim complementam-se para se opor mais aos símbolos do racismo, presentes na representação negra, além de potencializar a negritude no cinema brasileiro.

Apesar de seu uso crescente, o termo "negritude" muitas vezes é desvirtuado, sendo tratado mais como um encantamento místico do que um conceito com fundamento racional. Essa abordagem errônea perpetua a ideia de irracionalidade associada às manifestações culturais negras, um equívoco criticado por Sartre, Senghor e outros intelectuais.

Para entender a negritude em sua essência, é crucial afastar-se de noções irracionais que associam as culturas negras a um mundo de puro sentimento e consciência das "essências negras". Em vez disso, a negritude deve ser reconhecida como um movimento que valoriza a expressão cultural africana através de uma abordagem lógica e racional, destacando a riqueza estilística e emocional das contribuições literárias e artísticas dos povos negros.

Segundo Alfredo Margarido¹³⁸, em sua obra *Negritude e Humanismo* (1964), o termo "negritude" surgiu por volta de 1935, criado por Aimé Césaire¹³⁹ e Léopold Sédar Senghor¹⁴⁰. Ambos os pensadores buscaram definir uma identidade africana distinta, com Senghor destacando que a essência da negritude em um poema não reside tanto no tema, mas no estilo e na emoção que animam as palavras. A negritude, segundo Senghor, na obra de Margarido (1964), transcende o simples conteúdo, transformando a palavra em verbo através de um calor emocional único.

A negritude, portanto, não é apenas uma reação ao colonialismo e à opressão, mas também uma afirmação positiva da identidade negra. Ela representa um esforço para redefinir a negritude não em termos de oposição, mas de afirmação de valores culturais próprios, promovendo um entendimento profundo e autêntico da experiência e da expressão negra no mundo contemporâneo. Contudo, o conceito de negritude, herdado pela *vertente combativista* dos Cinemas Negros, majoritariamente tende diretamente à perspectiva da contestação, uma vez que, segundo Kabengele Munanga (2012):

“Negritude”, “branquitude” e “amarelitude” nos levariam ao conceito maior das raças negra, branca e amarela, conceitos biologicamente inoperantes, mas política e sociologicamente muito significativos. Há quem se pergunte se no Brasil seria possível a existência de uma identidade dos negros diferentes da dos demais cidadãos. Outros chegam até a indagar se as ditas negritude e identidade negra não poderiam ser vistas como uma divisão da luta de todos os oprimidos. Se historicamente a negritude é, sem dúvida, uma reação racial negra a uma agressão racial branca, não poderíamos entendê-la e cercá-la sem aproximá-la do racismo do qual é consequência e resultado (MUNANGA, 2012, p. 9)

¹³⁸ Alfredo Margarido (1928-2010) foi um destacado ensaísta, crítico literário e investigador português, conhecido por seu trabalho sobre literatura africana de expressão portuguesa e sobre as relações culturais entre Portugal e África. Margarido dedicou grande parte de sua carreira ao estudo das culturas e literaturas africanas, defendendo uma visão crítica e descolonizadora dos textos e das práticas culturais. Ele contribuiu significativamente para a valorização e compreensão da literatura africana, questionando as visões eurocêntricas e promovendo um diálogo intercultural mais equitativo e informado.

¹³⁹ Aimé Césaire (1913-2008) foi um poeta, ensaísta e político martinicano, cofundador do movimento da Negritude. Sua obra literária e política é marcada pela luta contra o colonialismo e pela valorização das culturas africanas e da diáspora africana. Césaire destacou-se pela sua poesia vigorosa e engajada, que denuncia as injustiças do colonialismo e exalta a identidade negra. Seu trabalho influenciou profundamente a literatura e o pensamento pós-colonial, estabelecendo bases importantes para a valorização da negritude como uma afirmação positiva da identidade e cultura negra.

¹⁴⁰ Léopold Sédar Senghor (1907-2001) foi um poeta, político e intelectual senegalês, um dos principais teóricos e defensores do movimento da Negritude. Senghor serviu como o primeiro presidente do Senegal após a independência em 1960. Sua obra literária combina influências da cultura europeia com tradições africanas, promovendo uma visão de unidade cultural e orgulho negro. Ele enfatizou a importância da arte e da cultura na construção de uma identidade nacional e pan-africana, contribuindo significativamente para o fortalecimento da autoestima e da consciência cultural entre os povos africanos e da diáspora.

A partir desta perspectiva a *vertente combativista* concentra-se em responder e reagir às questões contemporâneas de racismo e discriminação, utilizando o cinema como uma ferramenta de denúncia e resistência. Os filmes dessa vertente são movidos por ideologias africanistas, mas ao mesmo tempo inseridas dentro de um contexto diaspórico como presente nas Américas. São obras dirigidas exclusivamente por cineastas negros, com protagonistas negros e conteúdo que evidencia o negro circunscrito pelo racismo e seus estigmas, a partir de um processo de ressignificação da imagem negra.

Dito de outro modo, a *vertente combativista* é caracterizada por uma produção cinematográfica que não só reage às representações racistas anteriores, mas também propõe novas narrativas que desafiam e subvertem as estruturas opressivas da sociedade. Por isso tendemos a aproximá-la das ideologias do movimento Black Power¹⁴¹ dos Estados Unidos. Não por acaso, nos primeiros capítulos desta tese, indicamos o filme *Alma no Olho* (1973) de Zózimo Bulbul, inspirado no movimento ativista estadunidense dos Panteras Negras¹⁴², como a primeira obra pertencente à *vertente combativista* dos Cinemas Negros.

O Movimento Black Power é muito mais que um movimento cultural; é um chamado à resistência contra séculos de opressão e racismo estrutural. Originado nos Estados Unidos na década de 1960 por afro-americanos que se recusaram a aceitar a norma dominante de que suas características naturais eram inferiores ou indesejáveis, o movimento desafiou diretamente os padrões de beleza eurocêntricos impostos pela sociedade. A frase *Black is Beautiful* tornou-se um mantra de orgulho racial, afirmativo e empoderador, buscando redefinir não apenas a estética, mas também a autoestima e a identidade racial da comunidade negra.

No cerne desse movimento está a rejeição à ideia profundamente arraigada de que a pele escura, os traços faciais distintos e os cabelos naturais dos negros são inferiores. O combate racial opera na esfera da corporeidade, rejeitando os estereótipos prejudiciais alimentados pela mídia e pela cultura popular, as quais perpetuaram por muito tempo a visão

¹⁴¹ O movimento Black Power, surgido nos Estados Unidos na década de 1960, emergiu como uma resposta ao racismo estrutural e à violência policial contra a comunidade negra. Caracterizado pelo orgulho racial, autodeterminação e resistência, o Black Power teve um impacto profundo na política, cultura e sociedade americana, inspirando movimentos similares globalmente, inclusive no Brasil durante a ditadura militar, ao reivindicar direitos civis e promover a valorização da identidade negra.

¹⁴² As Panteras Negras foram uma organização política e revolucionária afro-americana fundada por Huey Newton e Bobby Seale em outubro de 1966, na cidade de Oakland, Califórnia. O grupo inicialmente focava na autodefesa da comunidade negra contra a brutalidade policial e no empoderamento dos afro-americanos através de programas sociais como o fornecimento de alimentos e clínicas de saúde gratuitas. Conhecidos por sua abordagem militante e pela adoção do lema "Poder para o Povo", os Panteras Negras desempenharam um papel significativo no movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos durante as décadas de 1960 e 1970.

de que a "negritude" era sinônimo de feiura ou inferioridade. Esse preconceito internalizado teve um impacto devastador na auto-imagem dos afro-americanos, levando a práticas prejudiciais como o alisamento dos cabelos e o uso de produtos para clarear a pele, na tentativa de se conformar aos padrões dominantes de beleza.

Além de desafiar essas normas estéticas impostas, o movimento *Black Power* também teve um papel crucial na promoção da aceitação e valorização das identidades negras. Encorajou homens e mulheres a celebrarem suas características naturais, assumindo orgulhosamente seus cabelos crespos e suas peles escuras. Mais do que uma questão de estética, o movimento foi um ato político de afirmar a dignidade e o valor intrínsecos das pessoas negras em uma sociedade que historicamente as marginalizou e desvalorizou.

Além dos Estados Unidos, o impacto do movimento *Black Power* reverberou globalmente, influenciando movimentos de consciência negra ao redor do mundo, como os liderados por Steve Biko¹⁴³ na África do Sul durante o *apartheid*. Esses movimentos buscaram não apenas a igualdade política e econômica, mas também o reconhecimento e a celebração da beleza e da cultura negra em todas as suas formas. Assim, o slogan *Black is beautiful* continua a ser um lembrete poderoso de resistência, resiliência e autodeterminação para as gerações presentes e futuras, reafirmando a importância de uma autoimagem positiva e afirmativa dentro das comunidades negras e além delas. Uma vez que, conforme destaca bell hooks (2019):

Apesar das lutas pelos direitos civis, do movimento *Black power* [poder negro] nos anos 1960 e de slogans poderosos como *black is beautiful* [negro é lindo], multidões de pessoas negras continuam a ser socializadas via mídia de massa e sistemas educacionais não progressistas para internalizar pensamentos e valores da supremacia branca. (hooks, 2019, p. 47)

Além de inspirações mobilizadoras diferentes entre a *vertente combativista* e a *vertente kilombista*, há também diferenças de abordagens na luta contra o racismo, enquanto os kilombistas promovem uma educação antirracista aberta à colaboração com pessoas brancas, desde que a voz preponderante seja de pessoas negras nos discursos cinematográficos e a narrativa seja predominantemente polifônica, a *vertente combativista* desconsidera

¹⁴³ Steve Biko (1946-1977) foi um renomado líder estudantil e ativista sul-africano. Nascido em King William's Town, África do Sul, ele desempenhou um papel crucial no Movimento de Consciência Negra durante o *apartheid*. Co-fundador da South African Students' Organization (SASO) em 1968 e do Movimento de Consciência Negra em 1972, Biko dedicou sua vida ao empoderamento dos negros sul-africanos, promovendo a conscientização de sua própria identidade e dignidade. Em agosto de 1977, Biko foi detido pelo regime do *apartheid* e, após ser severamente espancado pela polícia, faleceu devido a ferimentos na cabeça em setembro do mesmo ano. Sua morte provocou indignação global e amplificou a resistência contra o *apartheid*, tornando-se um símbolo internacional de luta pelos direitos humanos e contra a opressão racial.

totalmente a contribuição das pessoas brancas na luta pela representatividade, que deve ser inteiramente assumida pelas pessoas negras, dado o seu enfoque na questão antropomórfica, centrada na corporeidade negra.

A *vertente combativista* reivindica um espaço de expressão exclusivamente negro, buscando conscientizar sobre as opressões raciais e empoderar a população negra para utilizar a arte e os meios de expressão como ferramentas de resistência e embate social. Fomenta uma divisão clara entre sujeitos negros e brancos, incentivando a construção de equipes de produção audiovisual exclusivamente formadas por pessoas negras. No contexto cinematográfico brasileiro, isso é mais utópico do que efetivo, mas representa um esforço significativo para promover uma linguagem, estética, narrativa e produção que centralizem a perspectiva negra.

Por outro lado, os filmes *combativistas* frequentemente abordam temas como a violência física e simbólica, as repressões policiais, a marginalização da população negra, o confronto direto contra as heranças da escravização e a solidariedade comunitária entre sujeitos negros, a partir dos seus aspectos biológicos naturais. O que em certa medida reforça a perspectiva biologizante do conceito de “raça”. Ou seja, não é tanto a perspectiva cultural que interessa aos cineastas desta vertente, mas os aspectos sociais, engendrados pela oposição ao racismo estrutural e institucional.

O racismo é um fato que confere à “raça” sua realidade política e social. Ou seja, se cientificamente a realidade da raça é contestada, política e ideologicamente esse conceito é muito significativo, pois funciona como uma categoria de dominação e exclusão nas sociedades multirraciais contemporâneas observáveis. Em outros termos, poder-se-ia reter como traço fundamental próprio a todos os negros (pouco importa a classe social) a situação de excluídos em que se encontram em nível nacional. Isto é, a identidade do mundo negro se inscreve no real sob a forma de “exclusão”. Ser negro é ser excluído. A identidade negra mais abrangente seria a identidade política de um segmento importante da população brasileira excluída de sua participação política e econômica e do pleno exercício da cidadania. Os interesses seriam, sem dúvida, ideológicos. O que significa que a identidade negra ou afrodescendente não teria outra substância, a não ser as relações políticas e econômicas. (MUNANGA, 2012, p. 10)

Uma característica central da *vertente combativista* é a reação à opressão a partir do "ressentimento", que preferimos nomear como reatividade, por ser uma reação a uma ação previamente estabelecida e tornada como hegemônica. Os filmes retratam o negro pela ausência de direitos e pelo passado de escravização, e muitas vezes romantizam uma África mítica e estereotipada, ignorando seus aspectos modernos, diaspóricos e coloniais, assim como a necessidade de adaptação africana ao período pós-colonial. Embora essa abordagem

possa ser criticada por falta de profundidade, e até um excesso de romantismo, ela serve para subverter os estereótipos raciais negativos, transformando-os em símbolos positivos e evocando uma ideia de África que resiste ao racismo.

Contudo, como destacado por Shohat e Stam (2006), a análise crítica de representações étnicas e raciais no cinema e na mídia deve transcender a superficialidade das imagens, seja positiva ou negativa. Focar exclusivamente nesses retratos pode resultar em simplificações que retificam e essencializam personagens complexos em estereótipos limitados. Críticos menos sutis muitas vezes os enquadram em categorias fixas, perpetuando uma visão redutora que reforça os próprios preconceitos raciais que se pretende combater. Essa abordagem não apenas carece de contextualização histórica, mas também tende a ser estática, ignorando a evolução e a mutabilidade dos papéis e das percepções ao longo do tempo. É crucial uma análise que reconheça a dinâmica das representações raciais, permitindo uma compreensão mais profunda das complexidades e das transformações nas narrativas culturais contemporâneas.

A *vertente combativista*, em contraste com a *kilombista*, opera através das emoções e sentimentos da população negra, praticando uma "pedagogia da revolta". Esta pedagogia confronta frontalmente os racistas, tanto sob viés estrutural e institucional quanto nas práticas individualizadas, tornando-se uma ferramenta poderosa na luta contra o racismo no cinema brasileiro, apesar de certas contradições que não levam em conta o contexto disparício da luta negra e a historicidade do campo Cinemas Negros, em que certas figuras brancas, ainda que exceções, contribuíram para uma representação negra mais autêntica e advogaram em favor de uma representatividade total, tanto diante das câmeras quanto por detrás delas. Contudo, ao ressignificar estereótipos e promover uma consciência crítica, a *vertente combativista* destaca-se como um movimento fundamental na representação e na representatividade negra no contexto cinematográfico do Brasil.

Munidos destas perspectivas, destacamos algumas obras desta vertente e a partir do discurso dos seus criadores pudemos perceber a persistência desta vertente no campo Cinemas Negros contemporâneo. *Pele de Monstro* (2017), dirigido por Bárbara Maria; *Favela é Moda* (2019), dirigido por Emílio Domingos e *Das Raízes às pontas* (2015) dirigido por Flora Egécia serão usados para ilustrar nossos argumentos acerca desta vertente.

Barbara Maria nasceu em Três Rios, interior do Rio de Janeiro, em 1993. Graduiu-se como Bacharela em Artes & Design pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) em

2014, e posteriormente em Cinema e Audiovisual em 2017. Durante sua trajetória acadêmica, colaborou em diversas produções universitárias e alcançou um marco significativo ao dirigir seu primeiro filme, o documentário "Pele de Monstro", lançado como trabalho de conclusão de curso em fevereiro de 2017.

Atualmente, Bárbara se dedica ao ensino particular para crianças, uma atividade que, embora distante de sua formação acadêmica, permite-lhe explorar sua paixão pelo aprendizado e pela criatividade. Anteriormente, também lecionou artes em uma escola particular em Juiz de Fora, cidade onde residiu por muitos anos.

Desde jovem, Bárbara teve contato precoce com o mundo cinematográfico, influenciada por experiências familiares e pelas lembranças de assistir filmes na casa de sua tia. Esses momentos moldaram seu interesse pelo cinema e pela arte, alimentando sua curiosidade e inspirando seu percurso acadêmico e profissional.

Além de seu trabalho como educadora e cineasta, Bárbara compartilha uma ligação com a religião católica, tendo participado ativamente de rituais como a primeira comunhão e o Crisma durante sua infância. Atualmente, no entanto, não mantém uma prática regular na igreja, optando por explorar diferentes aspectos de sua identidade e interesses culturais.

Com uma perspectiva ampla e multifacetada, Barbara Maria continua a explorar novas maneiras de integrar sua paixão pelo cinema, arte e educação em sua jornada pessoal e profissional.

O curta-metragem *Pele de Monstro* (2017), dirigido por Barbara Maria, mergulha profundamente na problemática da representatividade e da representação negra no cinema, utilizando o gênero do terror como metáfora para explorar o horror da ausência de personagens negros nas telas, bem como pela insistência em retratar pessoas negras sobre estereótipos raciais negativos. O filme se inicia com uma reflexão crítica, onde um jovem negro comenta sobre a falta de representação em filmes antigos, o que estabelece um tom introspectivo desde o princípio.

Ao longo do documentário, Barbara Maria intercala cenas do clássico *Night of the Living Dead* (1968), traduzido como *A noite dos mortos vivos*, para contrastar com as vozes dos jovens negros brasileiros, que discutem como as representações cinematográficas os afetaram pessoalmente. Essa abordagem não apenas questiona a falta de diversidade em produções estrangeiras, mas também desafia o próprio campo cinematográfico brasileiro a enfrentar suas próprias limitações e preconceitos.

Contudo, o filme às vezes parece se perder em uma busca por um conteúdo reativo, ao invés de se aprofundar em análises mais críticas e transformadoras da perspectiva cultural, bem como contrastar a perspectiva social da ausência de uma representatividade com a potência da imagem negra, apontando para a importância de olhar para dentro e mobilizar mudanças concretas no cenário nacional.

A tentativa do filme de estabelecer uma metalinguagem através das reações dos jovens negros à representação na tela é louvável, mas a execução estética falha ao não favorecer adequadamente os rostos negros das personagens, muitas vezes mal iluminados e obscurecidos, com uma direção de fotografia que reafirma a ineficácia cinematográfica racista em iluminar e fotografar corpos negros. Essa escolha estética contradiz o discurso de enfrentamento ao sistema dominante, que deveria ser visível não apenas no conteúdo, mas também na visualidade do filme.

Além disso, uma característica evidente na obra é a aposta no dialogismo¹⁴⁴ (BRAIT, 2009), tendo em vista que a cineasta dialoga com enunciados anteriores sobre representação e representatividade no cinema e utiliza as vozes das suas personagens para referendar o enunciado prévio da obra, o que sugere uma falta de diversidade de perspectivas dentro do próprio filme, centrando a narrativa na perspectiva política individual da realizadora. As diversas vozes sugerem uma polifonia, que não se concretiza de fato, pois embora haja diversos discursos, o enunciado é o mesmo. Isso pode limitar sua capacidade de representar de forma plena a multiplicidade de experiências e opiniões dentro da comunidade negra brasileira, transformando um potencial pensamento pluriversal sobre representatividade e representação em uma narrativa mais unilateral e militante. Ou seja, o filme tende a ser monolítico.

Em suma, *Pele de Monstro* é uma obra corajosa que levanta questões urgentes sobre representação e identidade no cinema. No entanto, para efetivamente desafiar as normas estabelecidas pela branquitude no audiovisual, o filme precisa aprimorar sua estética e ampliar suas vozes, buscando uma verdadeira pluralidade de experiências que fortaleça seu impacto social e cultural.

Buscamos no interior do discurso de Bárbara Maria pistas que pudessem demonstrar mais claramente, além da obra, a sua inclinação política para a *vertente combativista*. Assim percebemos em alguns trechos uma certa mobilização afetiva pela revolta, como ao ser

¹⁴⁴ Conceituamos o dialogismo a partir do que nos propõe Mikhail Bakhtin (BRAIT, 2009).

indagada sobre seu próprio filme: *O teu filme fala muito das questões da negritude e das questões da representatividade negra. Eu queria que você me falasse qual é a sua visão sobre a ausência de representatividade negra na TV e no cinema e como você acha que de alguma maneira a gente pode ter uma maior representação negra nas telas?*

Hoje em dia, eu falo que deve ser muito ruim assistir a filmes e novelas comigo porque eu sou aquela pessoa chata que fica problematizando tudo. Porque, assim, eu acho que, às vezes, quando você tem um personagem negro, mas ele é um estereótipo negativo, talvez fosse melhor que não tivesse, né? Porque não está havendo uma contribuição muito grande ali. Mesmo às vezes um personagem que não tem um estereótipo tão negativo, mas aquele personagem é construído para ser odiado. Por exemplo, os personagens eram casados, mas a pessoa torce para uma pessoa do casal ficar com outra e essa outra personagem é negra, então ela vai ser odiada porque é a personagem que separou o casal, por exemplo. Isso é algo que me incomoda bastante. Às vezes, eu assisto a novelas reclamando, assisto a filmes reclamando, porque fico com raiva. Mas eu acho que a maneira de melhorar isso é realmente dar oportunidades para personagens normais, sabe? Uma pessoa com uma vida normal e pensar assim: "Ah, por que eu não vou escalar um ator negro para fazer esse personagem?" ou "Ah, eu já vi três protagonistas aqui, os três protagonistas são brancos; não posso mudar um, dois?". E a questão também de dar oportunidade para quem está atrás das câmeras, para a gente poder tomar essa iniciativa, para nos chamar para dirigir, para roteirizar e para pensarmos nessas questões que muitas vezes as outras pessoas não pensam. (MARIA, Barbara. Entrevista concedida para esta pesquisa em 10 de maio de 2022 [grifo nosso])

Diferente de Eduardo Morotó, que acredita que o filme deve partir da sua perspectiva pessoal sem se preocupar em fazer algo para agradar os outros ou para atender demandas de terceiros, Barbara Maria vai pelo caminho oposto, pois as demandas da comunidade negra por representação e representatividade a fazem problematizar todas as obras que assiste. O uso de estereótipos a incomoda bastante, assim como é inerente em seu discurso a preocupação em problematizar a ausência de personagens e diretores negros nas obras. O tom “revoltado” do seu discurso, na verdade, revela uma reatividade latente, que corrobora com a aspereza do discurso em *Pele de Monstro*.

Ao ser indagada como concebia a ideia de “Cinema negro”, a cineasta reforça a perspectiva da vertente de que as obras devem ser exclusivamente realizadas e protagonizadas por pessoas negras, independente da voz preponderante.

Para mim, basicamente, é um cinema feito por pessoas negras e para pessoas negras primeiramente, mas que ele atinja pessoas que não são, justamente pra gente poder estabelecer o diálogo e ser visto, né? (...) Então, para mim, o cinema negro seria isso, o cinema feito por pessoas negras com temáticas que atinjam as pessoas negras, mas que eles sejam vistos por pessoas plurais, justamente para a gente poder desconstruir estereótipo e dar oportunidade e esse tipo de coisa. (MARIA, Barbara. Entrevista concedida para esta pesquisa em 10 de maio de 2022.)

A Cineasta defende a importância de uma equipe exclusivamente negra, embora não tenha ocorrido no seu filme *Pele de Monstro*, argumentando que os conflitos enfrentados

pelos personagens negros em filmes são distintos e que, mesmo em produções não centradas no drama, essas questões variam significativamente, alterando a narrativa. Ao invés de se preocupar com situações típicas de filmes importados, como ser a rainha do baile, as personagens negras muitas vezes se preocupam com questões mais imediatas e práticas, como estar bem arrumadas para ir à escola e evitar repreensões. Ela sugere que, mesmo cineastas brancos tentando criar narrativas semelhantes, as experiências negras vividas são inevitavelmente diferentes.

Contudo, conforme destacamos, a presença de um cineasta negro como realizador cinematográfico não garante representatividade total nem uma representação autêntica. Preferimos acreditar que um cineasta branco, embora exceção, educado sob bases verdadeiramente antirracistas e convivendo em espaços negros, pode construir narrativas mais favoráveis à comunidade. Exemplos como José Carlos Burle, Raquel Gerber e Carlos Diegues podem ser elencados nesta nossa perspectiva. Usamos ainda como exemplo hipotético: se o escritor e historiador Luiz Antonio Simas¹⁴⁵, branco, e o ex-presidente da Fundação Palmares Sérgio Camargo¹⁴⁶, negro, realizassem uma obra cinematográfica, qual tenderia a ser antirracista? Certamente a de Simas. Por isso, acreditamos que, embora seja vital do ponto de vista político e da representatividade que as obras tenham uma equipe majoritariamente negra, essa composição não garante uma perspectiva negra comunitária nas produções.

Além da defesa de uma equipe majoritariamente negra como condição fundamental para a produção de obras com maior representatividade e uma representação mais autêntica da comunidade negra, como expressado nos discursos combativistas, observamos também a importância da perspectiva política prévia na narrativa cinematográfica. Ou seja, o cineasta estabelece uma tese sobre determinado tema, constrói o roteiro e confirma essa tese através das vozes dos personagens, estabelecendo uma abordagem dialógica (BRAIT, 2009). Esse aspecto é evidente na obra *Pele de Monstro* e também está presente no filme *Das Raízes às Pontas* (2015), dirigido por Flora Egécia.

¹⁴⁵ Luiz Antonio Simas é um historiador, professor e escritor brasileiro, nascido no Rio de Janeiro em 1967. É conhecido por seu trabalho voltado para a cultura popular brasileira, especialmente no que diz respeito ao samba, carnaval e religiões afro-brasileiras. Simas é autor de diversos livros e artigos, e colabora com várias publicações. Ele recebeu o Prêmio Jabuti em 2016 na categoria de não-ficção pela obra "Dicionário da História Social do Samba"

¹⁴⁶ Sérgio Camargo é um jornalista brasileiro que atuou como presidente da Fundação Cultural Palmares de 2019 a 2022. Durante sua gestão, Camargo gerou polêmicas e controvérsias ao adotar posturas e declarações que foram amplamente criticadas por movimentos negros e ativistas antirracistas, sendo acusado de minimizar a importância da luta contra o racismo e de desrespeitar figuras históricas da cultura afro-brasileira.

Ambas obras focam na reação social ao racismo como abordagem central. Enquanto o filme de Bárbara Maria explora a perspectiva da pele negra em cena, o filme de Flora Egécia destaca a relação com os cabelos. No entanto, o filme de Flora Egécia se sobressai por um desenvolvimento estético mais refinado e uma abordagem discursiva mais voltada à coletividade em comparação ao filme de Barbara Maria.

Flora Egécia nasceu em Brasília, mas foi em Valparaíso, Goiás, que passou boa parte de sua infância. Valparaíso, uma cidade periférica que serve como um ponto de apoio para Brasília, moldou profundamente sua percepção de mundo. Na pré-adolescência, Flora mudou-se definitivamente para Brasília, onde reside desde então. Essa transição entre uma cidade mais periférica e a capital do país influenciou sua visão de forma marcante, refletindo-se em suas obras cinematográficas e artísticas.

Flora cresceu em um ambiente familiar onde a diversidade étnica e cultural era evidente. Seus pais, ambos negros, trouxeram para casa discussões importantes sobre raça, etnicidade, reconhecimento e pertencimento. Sua mãe, uma pesquisadora na área, escolheu o tema do cinema negro no Brasil para sua dissertação de mestrado, o que acabou por inspirar Flora em sua própria trajetória profissional.

Apesar de ter acesso limitado ao cinema na infância e adolescência, como a maioria dos entrevistados nesta tese, Flora Egécia consumia avidamente filmes na TV, refletindo a mesma perspectiva de outros agentes, especialmente programas como Sessão da Tarde, que se tornaram suas principais referências cinematográficas na época. Esse contato inicial com o audiovisual e a cultura popular moldou seu interesse pela arte e pelo cinema como formas de expressão e reflexão sobre identidade negra e as perspectivas sociais do racismo.

Hoje, Flora vive e trabalha em Brasília, uma cidade que ela descreve como predominantemente branca, contrastando com a diversidade étnica de Valparaíso. Em seus trabalhos, Flora busca reforçar e ampliar as vozes e as narrativas que refletem suas experiências pessoais e sociais, trazendo à tona questões de representação e identidade que ressoam com públicos diversos.

Sua carreira como diretora e artista visual é permeada pela sensibilidade cultural e pelo compromisso com a inclusão e a diversidade, refletindo não apenas sua história pessoal, mas também suas aspirações de contribuir significativamente para o cenário cultural e cinematográfico negro brasileiro.

Formada em Desenho Industrial pela Universidade de Brasília. Ao longo de sua carreira, Flora dedicou-se a projetos que exploram temas como raça, gênero, saúde mental e política. Como sócia do Estúdio Cajuína, a cineasta tem contribuído significativamente para o cenário cultural e cinematográfico do Distrito Federal.

Ela recebeu o Prêmio do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal em 2017, na categoria Culturas Afro-brasileiras, em reconhecimento ao seu compromisso com a representação e valorização da diversidade cultural. Flora Egécia é reconhecida pela sua habilidade tanto na direção quanto na direção de arte, destacando-se em projetos como *inESPAÇO* (2013), e especialmente pelo premiado *Das Raízes às Pontas* (2015), que ganhou o prêmio de Melhor Curta pelo Júri Popular no 49º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

Além disso, ela co-dirigiu a ficção *O Menino Leão e a Menina Coruja* (2017), selecionada em diversos festivais como o Festival de Brasília de Cinema Brasileiro, FICI - Festival Internacional de Cinema Infantil, Festival de Cinema de Triunfo e na Mostra Cine Infantil. Flora Egécia também colabora ao lado de Bianca Novais na direção e direção de arte do documentário *Me Farei Ouvir*, reafirmando seu compromisso com narrativas impactantes e visualmente expressivas, que contestam as opressões sociais. Flora continua a expandir sua influência no cinema e nas artes visuais, trazendo à tona questões essenciais através de suas produções criativas e engajadas.

Das Raízes às Pontas (2015) se inicia com imagens dos cachos de Luíza, uma jovem de 12 anos, enquanto ela reflete sobre a forma e os significados de seu cabelo. Essa introdução é complementada pela história de Ildete, sua mãe, que relembra como seu cabelo curto na infância foi transformado pelo alisamento na adolescência. A narrativa de Ildete ilustra uma trajetória de aceitação pessoal e afirmação da identidade negra através do cabelo, inspirando Luíza a abraçar sua própria singularidade e resistir às normas impostas pela sociedade.

O filme também aborda as dificuldades enfrentadas por Antônio Carlos, cuja imagem foi estigmatizada na infância por ter o cabelo raspado, associada injustamente a estereótipos negativos. A escola emerge como um espaço crucial para a autoaceitação de pessoas negras, onde o cabelo desempenha um papel central na construção da identidade individual e coletiva.

O documentário critica abertamente o sistema racista ao focalizar a importância da educação e do cumprimento da Lei 10.639/03, que exige o ensino de história e cultura afro-brasileira nas escolas públicas. Uma cena emblemática mostra uma atividade escolar na

qual os alunos são solicitados a escolher lápis de cor que correspondam ao tom de sua pele, revelando as questões ainda presentes em torno da consciência racial e da identidade negra na infância.

A cantora Ellen Oléria compartilha sua jornada de empoderamento ao assumir seu cabelo natural "black", inspirada pela mãe que não tinha cabelo crespo como o seu. O filme explora as diversas maneiras pelas quais as normas sociais impõem padrões de beleza eurocêntricos, como o alisamento compulsório para meninas e a expectativa de raspagem do cabelo para meninos negros.

Em síntese, *Das Raízes às Pontas* é um poderoso documentário que celebra a singularidade e a representatividade negra, desafiando as normas impostas pela branquitude. Ele sublinha como a questão racial se manifesta através do cabelo, um território simbólico de afirmação pessoal e resistência cultural. A diretora também explora a experiência pessoal de Melina Marques, neta da renomada intelectual negra Lélia Gonzalez, destacando como mesmo em uma família de figuras representativas, a estrutura social continua a marginalizar corpos negros, necessitando de uma constante reconstrução da autoimagem e identidade.

O diálogo entre a jovem de 12 anos e a diretora evidencia que este documentário é mais do que uma obra cinematográfica; é um testemunho de solidariedade e autoafirmação coletiva dentro da comunidade negra. O curta, apesar da sua notória contribuição é um filme dialógico com um enunciado previamente estabelecido pela diretora, reforçando as perspectivas da negritude como amplificadora das vozes e histórias de resistência e identidade negra.

Encontramos as respostas para o relativismo de Flora nas suas relações afetivas familiares, visto que a mãe de Egécia é uma pesquisadora do campo Cinemas Negros e desde a infância a perspectiva racial, com foco central na corporeidade negra era apresentada para Flora através da sua mãe. Em dado momento da entrevista a cineasta revela que “*eu sabia que tinha uma produção feita por pessoas negras, por causa dela, mas eu não assisti isso até chegar na faculdade também*”. Assim como as escolhas determinadas pelos pais denotam essa influência.

Meus pais me proibiam de ver várias coisas que eles consideravam nocivas, tipo Xuxa, ou algumas novelas que eram muito... novelas que eles não aprovavam porque não gostavam do que tinha ali, não podia. Ai o argumento deles era: "Isso não te representa, você não vai gostar dessa mulher, ela não representa a gente". Inclusive ela [a Xuxa] incentivava o contrário, ela incentivava que todo mundo queira se parecer com ela, com a Paqueta. Então, eu aprendi isso, mas por um lado eu tinha vontade de consumir essas coisas. A Xuxa não, a Xuxa eles conseguiram me convencer, mas as novelas, o Fantástico, essas coisas, eu tinha vontade de consumir

porque era o que os outros consumiam e é sedutor. A imagem é sedutora, aquela música, as notícias, tudo é muito sedutor. (EGÉCIA, Flora. Entrevista concedida para esta pesquisa em 28 de junho de 2022.)

Na seara de um reforço à ideia de que “pretos são belos”, numa clara postura propositiva afirmativa e positiva da negritude, temos um terceiro exemplo, o longa-metragem *Favela é Moda* (2019) de Emílio Domingos. Esta obra, assim como as anteriormente citadas da vertente combativista, centra a narrativa no corpo negro, enquanto *Pele de Monstro* abordava o tom de pele, *Das raízes às pontas* centrava-se no cabelo, o filme de Domingo tem como foco a estética da moda, condensando ambas perspectivas em seu longa-metragem.

Emílio Domingos nasceu na Tijuca, um bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro, onde sua conexão inicial com o mundo foi profundamente influenciada pelo trabalho de seu pai como porteiro. Desde cedo, Emílio viveu nos locais em que seu pai trabalhava, o que o imergiu na realidade vibrante da periferia carioca em contraste com os prédios de classe-média em que residia com o pai. Dos 5 aos 9 anos, morou em Del Castilho e foi criado por suas tias em Pilares, também na Zona Norte, experiências que moldaram sua visão de mundo, segundo o cineasta.

Sua jornada artística começou com lembranças vívidas dos filmes dos Trapalhões, que sua tia o levava para assistir nas férias, despertando um encantamento inicial pelo cinema. No entanto, foram os quadrinhos que verdadeiramente capturaram sua imaginação desde a infância, estabelecendo uma ligação profunda com a linguagem visual e narrativa, que mais tarde influenciaram sua carreira cinematográfica.

Apesar do amor pelo cinema, a ideia de seguir uma carreira na área parecia distante, tal como se apresenta a muitos de nós negros. A dificuldade de acesso e a competitividade das vagas em cursos de cinema o levaram a optar por Ciências Sociais, uma escolha que combinava com seu perfil reflexivo e pragmático. Ainda assim, seu desejo pelo cinema nunca se dissipou; ele encontrou seu caminho através da pesquisa, eventualmente entrando no campo cinematográfico de uma maneira diferente, mas não menos impactante.

Durante sua adolescência, frequentar o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) se tornou sua paixão, onde passava horas imerso em mostras de filmes. Essa experiência não apenas alimentou seu amor pelo cinema, mas também o introduziu a um universo criativo que parecia distante de sua realidade inicial. Esse período de descoberta culminou em uma profunda paixão pelo cinema documentário e pela produção cinematográfica.

Emílio Domingos é um exemplo de como a determinação e o amor pela arte podem superar as expectativas e limitações impostas pelas circunstâncias. Seu percurso, marcado por uma infância na periferia do Rio de Janeiro, revela não apenas um cineasta talentoso, mas também um contador de histórias comprometido em capturar e celebrar a diversidade e a riqueza cultural de seu ambiente. Não é acaso que o cineasta constituiu a trilogia do corpo periférico, com as obras *A Batalha do Passinho* (2012), *Deixa na régua* (2016) e *Favela é moda* (2019).

Domingos é um cineasta e cientista social brasileiro, reconhecido por seu trabalho multifacetado como pesquisador, roteirista e produtor, especialmente na área de documentários. Graduado em Ciências Sociais pela UFRJ, com ênfase em Antropologia Visual, Cultura Urbana e Juventude, Emílio prosseguiu seus estudos como mestre pelo Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades da UFF. Sua carreira acadêmica e cinematográfica se entrelaçam com sua atuação como curador e mediador do Documenta-se Cineclubes, além de sua curadoria em eventos como a Mostra Internacional do Filme Etnográfico e o Festival Visões Periféricas. Atualmente, Emílio é professor na Pós-graduação em Cinema Documentário da Fundação Getúlio Vargas (FGV-RJ), onde compartilha sua expertise em Pesquisa, Argumento e Roteiro.

Como diretor, Emílio Domingos tem um portfólio diversificado que inclui além dos longas da trilogia do corpo, a co-direção do longa *L.A.P.A* (2007) e os recentes *Black Rio*, *Black Power* (2023) e a série *Enigma da Energia Escura* (2021). Além disso, dirigiu 14 curtas-metragens e diversos videoclipes, destacando-se por seu olhar sensível sobre temas como a cultura urbana e a juventude carioca.

Em sua faceta como roteirista, contribuiu não apenas para seus próprios filmes, mas também para produções como o documentário "Gilberto Gil Antologia Vol.1". Seu trabalho como pesquisador se estende a colaborações em filmes e programas de TV, explorando temas variados como a cultura negra e os movimentos sociais.

Reconhecido por suas contribuições à cultura e ao cinema brasileiro, Emílio Domingos recebeu diversas homenagens, incluindo a Medalha Pedro Ernesto da Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro e Moções de Louvor pela Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro e pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro. Por sua extensa e premiada trajetória, Emílio Domingos é sem dúvidas uma das principais referências do campo Cinemas Negros no contemporâneo.

Em *Favela é Moda* (2019), Emílio Domingos nos convida a um mergulho profundo no universo da moda que emerge das favelas do Rio de Janeiro, rompendo estereótipos negativos, ressignificando-os sob a máxima dos Movimentos pelos direitos civis estadunidenses, em especial o movimento *Black Power*, e assim redefinindo padrões estéticos brancos preteridos pela máxima *black is beautiful*. Através de uma abordagem sensível e comprometida, Domingos não apenas documenta, mas também celebra a resiliência e a criatividade das comunidades periféricas cariocas, especialmente destacando a Jacaré Modas no Jacarezinho como epicentro dessa transformação cultural.

O filme não se limita a retratar o fenômeno da moda nas favelas como uma simples tendência de mercado capitalista, tampouco parte do viés econômico para mostrar a comunidade negra. Uma vez que apresenta a beleza negra como uma forma de resistência e afirmação identitária. Ao seguir a trajetória de jovens modelos que encontram na agência Jacaré Modas uma plataforma para expressar sua individualidade e desafiar convenções estéticas, Domingos revela camadas profundas de significado por trás das escolhas de moda desses jovens.

A estética visual do filme é cuidadosamente pensada para capturar a vibrante paleta de cores das peles negras e dos cenários urbanos das favelas, um significativo avanço em relação à obra *Pele de Monstro* de Bárbara Maria. A fotografia e a direção de arte não apenas complementam o discurso do filme, mas o enriquecem, destacando a beleza única e a autenticidade das expressões individuais e coletivas.

Emílio Domingos demonstra habilidade ao navegar entre entrevistas íntimas e cenas de bastidores, proporcionando uma visão abrangente das motivações e aspirações dos modelos e criadores de moda da Jacaré Modas. Essa abordagem não apenas humaniza os personagens, mas também os empodera, oferecendo-lhes um espaço para compartilhar suas histórias e perspectivas de maneira autêntica e sem filtros.

Além disso, o filme aborda questões sociais profundas, como racismo e discriminação, ao mesmo tempo em que posiciona a moda como uma ferramenta de resistência e empoderamento através da ressignificação da imagem e da identidade negra. Através das palavras e ações dos protagonistas, percebemos como a moda pode transcender o superficial e se tornar um meio poderoso de expressar identidade e promover mudança social.

Favela é Moda não se contenta em ser apenas um registro documental; é um convite para refletir sobre o poder transformador da moda e sobre como as narrativas das

comunidades marginalizadas podem redefinir o cenário cultural mais amplo. Emílio Domingos não apenas narra essas histórias, mas as eleva, colocando em foco a importância de ampliar as vozes e as visões que moldam o panorama da moda contemporânea.

Na busca por aprofundar a compreensão sob o viés combativista de Emílio Domingos, indagamos diretamente ao cineasta: *O que é ser negro pra você?*

Essa pergunta tem uma resposta muito ampla, mas eu acho que, na maioria da população, em termos numéricos e em termos de direitos e garantias, ser negro é ser tratado como uma minoria, ser tratado de maneira muito violenta cotidianamente. Eu acho que ser negro é se orgulhar de toda uma história de construção desse país, é tentar lutar cotidianamente contra todas as violências diárias. E acho que o cinema é uma arma para isso; eu acho que essa guerra imagética é uma guerra muito desigual, mas que a gente tem que entrar com força, com tudo. Então, eu acho que é a busca contínua por afirmação, mas também um reconhecimento dessa história que é muito bonita dentro de toda a perseguição e desigualdade existente no país. Por isso, a gente tem que pensar em Brasil 2022, não que o Brasil 2022 esteja muito distante do Brasil do século XVII, século XVIII, enfim. Eu acho que a nossa geração, a gente que está aqui, vivenciando esse pesadelo, a gente tem que lutar em dobro para mudar o futuro para os nossos filhos. (DOMINGOS, Emílio. Entrevista concedida para esta pesquisa em 15 de junho de 2022. [grifo nosso])

Ao definir a sua identidade étnico/racial Emílio Domingos enuncia alguns pressupostos da *vertente combativista*. O cineasta utilizou termos como: “tratado como minoria”; “tratado de maneira violenta”; “lutar cotidianamente”; “violências diárias”; “guerra imagética”; “perseguição e desigualdade”; “lutar em dobro”. Todas essas frases denotam a postura política combativa do cineasta, que percebe o ser negro como uma negação, uma ausência de direitos e vulnerável às violências simbólicas da branquitude. Vale destacar que o aspecto social da pessoa negra é evidenciado, bem como não é acaso que a formação acadêmica de Emílio é nas Ciências Sociais e seus filmes se concentram na área de sociologia urbana. O que reitera nossas afirmações anteriores sobre a vertente a qual o longa *Favela é moda* pertence.

Se compararmos a resposta de Emílio Domingos com a do cineasta Gilberto Alexandre Sobrinho, citado na *vertente kilombista*, percebemos enunciados distintos. Ainda que a pergunta não tenha sido objetivamente a mesma, foi formulada dentro do mesmo grupo de perguntas destinadas a perceber como os cineastas percebiam as suas próprias identidades étnica/raciais, assim, observamos nítidas diferenças. Buscamos ainda comparar dois cineastas “não retintos” para que não houvesse maior ou menor indução à resposta. Assim, indagamos a Sobrinho: “como você se percebe como negro?”:

Uma leitura que eu fiz há muitos anos, foi muito importante para essa autoconsciência, que é O Genocídio do Negro Brasileiro do Abdias Nascimento.

Sobretudo, essa geração do Abdias, que tinha esse pacto da negritude brasileira estabelecida entre pretos e pardos, isso fez muito sentido pra mim. (...) E aí, a partir dessa miscigenação, extrair desse signo meio vazio em algum sentido também é um outro desafio. Então, entender esse negro era entender que havia um nível de pertencimento em relação à herança africana (...) o assumir-se negro quer dizer assumir-se em lugar em que se faz a diferença. Então você transforma aquilo que era diferente no sentido negativo em algo positivo. Então não tem como assumir-se branco, embora você seja também alguém que tem a herança europeia. Estabelecer um pacto de aliança, de comunidade, de pertencimento, justamente nesse lugar também onde se dá uma maior identificação das coisas. Eu acho que tem muito a ver isso, a questão da identidade a partir de um sentimento de identificação. Então isso foi acontecendo, essa construção, e esse quadro, esse mosaico foi se fechando. (SOBRINHO, Gilberto A. Entrevista concedida para esta pesquisa em 18 de novembro de 2022. [grifo nosso])

A resposta de Sobrinho contrasta com a de Domingos: enquanto o primeiro enfatiza aspectos como alteridade, comunidade, aliança, pertencimento e identificação afetiva com a negritude, para Gilberto ser negro é um pacto. Em contrapartida, Emílio foca no embate direto da sua identidade com o que não é negro. Ao analisar ambas as respostas, reiteramos que a compreensão que os cineastas têm de suas identidades étnicas se reflete em suas obras. Entretanto, essas diferenças da percepção étnica dos cineastas sobre si mesmos do ponto de vista das reivindicações por representação e representatividade são menores. Tanto a *vertente combativista* quanto a *kilombista*, realizam um *cinema de compromisso* com a comunidade negra.

Em uma crítica contundente sobre o longa *Favela é Moda* de Emílio Domingos, o antropólogo e pesquisador Marco Antonio Gonçalves¹⁴⁷, destaca o conceito de *corpotética* ou *cinema de compromisso*, que é bastante similar ao que temos observado nas *vertentes combativista e kilombista*.

Cinema de compromisso parte, assim, de pressupostos essenciais capazes de precipitar regimes visuais que se apoiam em processos de simetriação e equivalência que ao levarem, em toda a sua radicalidade, o ‘outro’, o ‘filmado’, à sério, dissolvem os grandes divisores, as oposições sujeito/objeto, nós/eles, eu/outro. (GONÇALVES, 2020, S/N)

A ideia de um *Cinema de Compromisso*, segundo Marco Antonio Gonçalves, transcende o simples ato de documentar para entrar em um terreno complexo de relações e emoções entrelaçadas. Não se trata apenas de capturar imagens ou narrativas, mas de criar um espaço onde as perspectivas se encontram e se fundem sem a necessidade de explicar um ponto de vista específico.

¹⁴⁷ Crítica publicada online no site da Osmose Filmes, por GONÇALVES, Marco A. *Favela é Moda e Trilogia do Corpo*. In: Osmose Filmes [doc online]. Disponível em: <http://osmosefilmes.com.br/site/?p=1790>. Acesso em: 14 jun. 2024.

Neste tipo de cinema, o compromisso não é apenas uma obrigação ética ou moral, mas um modo de ser e de se relacionar com o outro através da câmera. É sobre estabelecer uma sintonia afetiva, onde os sentimentos e as experiências dos filmados são tão importantes quanto as imagens capturadas. É um processo que vai além das palavras ou das ideologias explícitas; é sobre encontrar um terreno comum de entendimento mútuo, através das nuances dos afetos compartilhados.

O compromisso é aquilo que antecede, que precede conceitualmente, o projeto filmico ou a mise-en-scene. Compromisso não deve ser confundido com ética ou partilha numa relação com os filmados, conceitos há tempo conhecidos pelo documentário moderno, pelo menos desde o cinema de Jean Rouch¹⁴⁸. Compromisso ao transcender estas supostas divisões, escapa de um lugar de realização que se concentra em ‘encontrar um filme’, ‘produzir uma mise-en-scene’, ‘mapear conflitos’, ‘instituir dramas’, ‘elencar problemas’, ‘precipitar cenas’, termos que são lugares comuns nas realizações documentais. Compromisso não é condescendência, voluntarismo, filantropia. (GONÇALVES, 2020, S/N)

O cinema compromissado, assim, se revela como um encontro delicado entre realizador e filmados, onde a empatia e o respeito mútuo são fundamentais. Não se trata apenas de registrar a realidade, mas de mergulhar profundamente nas histórias e nos sentimentos dos indivíduos retratados, revelando suas complexidades e contradições de forma respeitosa e autêntica.

Realizar um *Cinema de Compromisso* é instituir esta possibilidade de coincidência de perspectivas, de precipitar questões em que não são necessárias explicitações de um lugar de fala, problematizações sobre a alteridade, reflexões sobre a diferença enquanto categoriais definidoras da condição de realização do documentário moderno situado no plano, sobretudo, de imagens contraditórias. O compromisso se realiza em outra dimensão, na ordem do afeto, do empático, na coincidência de perspectivas, nos acordos firmados. O compromisso tomado como dispositivo, como modo próprio de realizar, nos dá a ver um regime imagético constituído pelo transbordamento afetivo cênico em que pessoas/personagens manifestam e revelam, também, seu compromisso a partir da infraestrutura dos afetos, através de seus corpos. Cinema de Compromisso é o que define este potente estilo que precipita na tela a sincronicidade dos afetos entre a realização e os filmados expressando a delicadeza de um encontro compromissado que se manifesta pela aposta minimalista da qualidade relacional, capaz de construir mútua inteligibilidade ao invés de produzir espaço para contradições e paradoxos. O dispositivo do compromissar vai muito além dos filmados e do realizador. (GONÇALVES, 2020, S/N)

Esse estilo de cinema propõe uma nova forma de narrativa, onde não há espaço para simplificações ou estereótipos, mas sim para a verdade emocional e relacional que emerge das interações entre todos os envolvidos no processo cinematográfico. É um convite para uma

¹⁴⁸ Ver GONÇALVES, Marco Antonio. *O Real Imaginado. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2008.

reflexão sobre as possibilidades do cinema como um meio de conexão humana genuína, capaz de transcender as barreiras de língua, cultura e experiência, através da linguagem universal dos afetos compartilhados. É um cinema efetivamente contra-hegemônico. Um cinema que se akilomba.

No entanto, há ainda uma última vertente dentro deste campo, cujas fronteiras não são tão definidas quanto as das vertentes anteriores. Essa característica, vista de forma positiva pelo cinema hegemônico, é extremamente relevante à visibilidade de cineastas negros no contexto cinematográfico brasileiro, pois agrega diversos pontos de vista sobre a pessoa e a comunidade negra e confere ao cinema brasileiro um certo ar de “diversidade”, de “representatividade” e de “pluralidade”.

Contudo, algumas obras dessa vertente tendem a obscurecer a perspectiva racial em favor de uma abordagem predominantemente centrada na classe social, na ideia de que a massa de pessoas negras está inserida em um contexto amplo de “população pobre brasileira”. Apesar de não ser tão individualista quanto a vertente universalista, também não é tão coletiva quanto às vertentes *kilombista* e *combativista*. Por estar situada numa linha mais ao centro requer uma análise crítica com um pouco mais de atenção do leitor.

Essa vertente, que nasce com o movimento Cinema Novo, também contribui de forma significativa para a representação e à representatividade negra no cinema brasileiro, por isso transita entre uma positividade ao campo, ao mesmo tempo que também tem aspectos negativos a serem considerados, mas que no contexto geral são menores frente a potência das obras em mostrar uma representatividade total e uma representação mais autêntica da realidade negra brasileira. Passaremos a detalhar a *vertente conteudista*. Essa vertente é a mais aceita pelo campo cinematográfico hegemônico e facilmente assimilada pela branquitude. Porém não deve ser vista como alinhada com o pensamento branco, muito pelo contrário. Não é coincidência que o primeiro filme de um cineasta negro brasileiro a ser indicado ao Oscar pelo Brasil pertença a essa vertente.

5.7 - A vertente conteudista e a representação negra como classe/povo.

A *vertente conteudista* dos Cinemas Negros defende uma abordagem que integra a identidade negra dentro da luta de classes, minimizando as especificidades raciais em prol de uma visão mais ampla de justiça social. Essa corrente utiliza o cinema como uma forma de política, onde os filmes são vistos como ferramentas para a revolução, a partir da máxima

“poder para o povo preto”, que rememora a luta pelos direitos civis estadunidenses, tal qual a *vertente combativista*. No entanto, conteudistas tendem a suprimir a questão racial, embora esteja presente nas obras, em favor de uma contraposição ao capitalismo, às desigualdades econômicas e às opressões de classe, essas que aparecem como centralidade das narrativas.

Dentro dessa perspectiva, cineastas brancos podem abordar a temática negra, desde que prezem pela crítica às desigualdades, pautada por uma visão mais à esquerda do espectro político. Os protagonistas das obras são pessoas negras retratadas como parte de um povo oprimido, evidenciando sua condição social. Muitos dos cineastas dessa vertente são movidos por ideologias socialistas, buscando uma transformação estrutural da sociedade.

No cinema brasileiro, essa perspectiva de raça e classe tornou-se mais evidente no final dos anos 1950 e ao longo da década de 1960, especialmente com o movimento do Cinema Novo. Esse movimento tinha como objetivo retratar a realidade social brasileira de maneira crua e direta, destacando as desigualdades econômicas e as injustiças sociais, que atingem tanto negros, quanto brancos pobres, nordestinos e migrantes. A partir desse princípio, surgiu a *vertente conteudista* dos Cinemas Negros, que buscava incluir personagens negras como protagonistas e trazer as questões da população negra para a tela.

Esse enfoque apresenta um grande desafio para a representação negra: como retratar pessoas negras de uma perspectiva antirracista, sem reduzir os impactos do racismo à mera condição socioeconômica? Embora a luta de classes seja uma parte importante das experiências dos negros, ela não abrange a totalidade das opressões que enfrentamos. O racismo é uma questão complexa que não se resolve apenas com a ascensão social. Mesmo quando uma pessoa negra alcança uma posição econômica mais elevada, ela ainda enfrenta discriminação e preconceito devido à cor de sua pele.

Portanto, é crucial reconhecer que a opressão racial vai além das barreiras econômicas. A *vertente conteudista* dos Cinemas Negros deve, portanto, encontrar um equilíbrio entre a luta de classes e a luta antirracista, garantindo que as especificidades raciais não sejam negligenciadas. Isso implica em uma representação mais profunda e completa das experiências negras, que aborda tanto as questões econômicas quanto as raciais, e que reconhece a interseccionalidade das opressões que afetam a população negra.

Embora aberta a críticas como as demais, essa abordagem integrada é essencial para uma representação justa e precisa da realidade negra no cinema e na sociedade brasileira, uma vez que a totalidade da realidade negra tanto parte da perspectiva cultural, focado na

vertente kilombista, quanto da perspectiva do sujeito, visualizada na *vertente combativista*, mas também do espectro socioeconômico, tendo em vista o sistema político e econômico diaspórico balizado pelo capitalismo ocidental.

Através de uma visão que une a luta de classes com a luta racial é possível alcançar uma verdadeira justiça social para a população negra. Esta parece a mobilização central dos filmes da *vertente conteudista*. Obras que conseguem equilibrar essas duas dimensões contribuem não apenas para a conscientização sobre a opressão racial e econômica, mas também para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária, onde todas as formas de opressão sejam combatidas de maneira eficaz e abrangente. Bem como potencializam a representatividade negra, a partir de uma representação mais autêntica e abrangente da complexa realidade racial no Brasil.

Na medida em que aborda a raça e economia inevitavelmente a *vertente conteudista* tem como foco central as desigualdades sociais.

A ideia de desigualdade é um ponto nodal das teorias econômicas, as quais não poderão ignorá-la, e, em segundo lugar, que a economia só pode tentar responder a essas questões apelando para a política, a ética, a sociologia e o direito. A desigualdade pode ser expressa em dados estatísticos e quantificada matematicamente, mas sua explicação está na compreensão da sociedade e de seus inúmeros conflitos. Há anos inúmeras pesquisas têm demonstrado que a raça é um marcador determinante da desigualdade econômica, e que direitos sociais e políticas universais de combate à pobreza e distribuição de renda que não levam em conta o fator raça/cor mostram-se pouco efetivas. (ALMEIDA, 2019, p. 96)

A compreensão do racismo como uma construção estrutural é fundamental para desvendar a complexidade das desigualdades sociais que permeiam nossa sociedade. Baseando-se nas ideias de Silvio de Almeida em seu livro “Racismo Estrutural” (2019), podemos observar que a situação da população negra é um reflexo de “causas cumulativas” que se reforçam mutuamente, criando um ciclo vicioso de discriminação e exclusão.

O conceito de “causas cumulativas”, abordado por Myrdal (ALMEIDA, 2019, p. 96), ilustra como a discriminação em um aspecto da vida, como o acesso à educação, pode desencadear uma série de desvantagens em outros setores. Quando pessoas negras enfrentam barreiras para acessar uma educação de qualidade, suas oportunidades de conseguir empregos bem remunerados diminuem. Essa limitação econômica também afeta o acesso a informações e cuidados com a saúde, perpetuando um estado de vulnerabilidade. Assim, a discriminação inicial na educação não apenas dificulta a inserção no mercado de trabalho, mas também compromete a permanência nele, criando um ciclo que reforça estereótipos racistas e gera mais discriminação.

Por outro lado, o sociólogo negro estadunidense Oliver Cox, em sua obra *Caste, Class and Race*, argumenta que o racismo é uma derivação das relações econômicas capitalistas e um componente essencial da luta de classes (ALMEIDA, 2019, p. 97). Segundo Cox, para o autor Silvio de Almeida, o racismo surgiu na modernidade, juntamente com o capitalismo e o nacionalismo europeu, e tornou-se uma ferramenta para justificar a exploração. Ele afirma que a exploração econômica e o preconceito racial se desenvolveram simultaneamente, resultando em um sistema onde o ódio racial serve como suporte natural para a exploração capitalista. Dessa forma, os antagonismos raciais podem ser diretamente relacionados às políticas e atitudes das principais nações capitalistas, especialmente as europeias e norte-americanas.

Ambas as perspectivas de Myrdal e Cox convergem em um ponto crucial: o racismo não é um fenômeno isolado, mas intrinsecamente ligado às relações socioeconômicas. Para Myrdal, a discriminação racial é um ciclo autossustentável de desvantagens acumuladas, enquanto Cox vê o racismo como uma construção deliberada para manter a exploração capitalista. Essa compreensão é essencial para uma análise mais profunda do racismo estrutural.

Silvio de Almeida (2019) reforça essa visão ao destacar que o racismo estrutural é uma manifestação complexa das relações de poder e economia. Não se trata apenas de atitudes individuais ou de preconceitos isolados, mas de um sistema onde as políticas, práticas e normas sociais são configuradas de maneira a privilegiar certos grupos em detrimento de outros. O racismo estrutural, portanto, perpetua a desigualdade através de mecanismos que parecem neutros ou até mesmo justos, mas que, na verdade, são desenhados para manter o status quo.

Assim, a luta contra o racismo não pode se limitar a combater atitudes preconceituosas ou promover a regeneração moral dos indivíduos. É necessário um enfoque estrutural, que aborde as raízes econômicas e políticas das desigualdades raciais. Isso implica na reformulação das políticas públicas, na reavaliação das práticas institucionais e na promoção de uma justiça econômica que considere as especificidades raciais.

Portanto, entender o racismo como um fenômeno estrutural nos permite visualizar a profundidade e a abrangência das suas consequências. Somente ao reconhecer a interseção entre raça e economia, e ao tratar o racismo como parte integral das relações socioeconômicas, poderemos avançar rumo a uma sociedade verdadeiramente justa e

igualitária. É com base nesses princípios que se estrutura a *vertente conteudista* dos Cinemas Negros.

A análise das desigualdades sociais no Brasil deve necessariamente incluir uma compreensão profunda do racismo, mas também dos demais atravessamentos como o de gênero, uma vez que assim como o racismo, o sexismo também compõe os fatores estruturais que moldam a vida de milhões de pessoas. Sueli Carneiro, em sua obra "Racismo, Sexismo e Desigualdade no Brasil" (2011), destaca que a interseccionalidade dessas formas de opressão resulta em desvantagens específicas para certos grupos, particularmente às mulheres negras. Ela argumenta que as políticas públicas e as pesquisas desenvolvidas sobre desigualdades raciais, especialmente aquelas promovidas por órgãos governamentais como o Ipea, têm sido cruciais para evidenciar essas especificidades e desafiar a ideia prevalente de que a desigualdade no Brasil é apenas uma questão de classe social (CARNEIRO, 2011, p. 51).

Carneiro observa que as políticas universalistas historicamente implementadas no Brasil têm falhado em alterar significativamente o padrão de desigualdade entre negros e brancos. Essas políticas, ao não reconhecerem explicitamente as particularidades raciais e de gênero, tendem a perpetuar a exclusão das mulheres negras, que se encontram na intersecção de múltiplas formas de opressão. Assim, apesar de haver algum reconhecimento oficial da gravidade da desigualdade racial, as ações concretas para combatê-la muitas vezes não passam de gestos simbólicos ou de retórica bem-intencionada, sem resultados práticos substanciais.

A autora também critica a ausência de menções específicas à população negra nos orçamentos públicos, indicando que, sem investimentos direcionados, os negros brasileiros continuam a ser tratados como uma abstração estatística, sem a tradução dessa realidade em políticas efetivas. Este vazio de implementação de políticas afirmativas reforça a necessidade de reconhecer que o racismo e o sexismo são intrínsecos às estruturas sociais e econômicas do país, e que a simples aplicação de políticas universalistas não é suficiente para resolver as disparidades raciais e de gênero.

Portanto, Carneiro argumenta que é essencial a adoção de políticas que abordam diretamente as especificidades das desigualdades raciais e de gênero. A autora sugere que a implementação de políticas afirmativas, que reconheçam explicitamente as necessidades e desafios enfrentados por essas populações, é fundamental para a promoção de uma verdadeira igualdade.

Dessa forma, o trabalho de Sueli Carneiro nos chama a atenção para a necessidade urgente de um compromisso político e social mais robusto, que vá além do reconhecimento superficial das desigualdades e que implemente ações concretas e eficazes. Somente por meio de uma abordagem que considere a interseccionalidade de raça e gênero é possível avançar na construção de uma sociedade mais justa e equitativa.

Desta maneira, analisamos estas abordagens expostas por Silvio de Almeida (2019) e Sueli Carneiro (2011), em duas obras do cineasta Fábio Rodrigo, a primeira sobre o acesso de negros e negras na educação, no filme *Kairo* (2018) e a segunda sobre a interseccionalidade de gênero, raça e classe na obra *Lúcida* (2015), curtas-metragens que classificamos como pertencentes à *vertente conteudista*.

Fábio Rodrigo é um cineasta brasileiro cuja trajetória de vida e carreira é marcada pela superação e pelo talento. Crescido na Vila Ede, uma comunidade conhecida por sua marginalização e desafios socioeconômicos, Fábio enfrentou uma realidade difícil desde cedo. Criado por sua mãe, que trabalhava como empregada doméstica, ele teve acesso limitado a recursos culturais, mas sempre teve uma inclinação para as artes, especialmente a música hip-hop, que o introduziu ao mundo da narrativa audiovisual através de videocliques e filmes americanos.

Apesar de começar a cursar faculdade apenas após os 27 anos, Fábio rapidamente se destacou no campo do cinema. Em 2016, dirigiu seu primeiro curta-metragem, *Lúcida*, ao lado de sua esposa Carolina Neves. Este trabalho foi aclamado pela crítica e recebeu o prêmio de Melhor Curta-Metragem do Festival de Cinema de Gramado pelo Júri da Crítica, estabelecendo Fábio como uma promessa no cenário cinematográfico brasileiro, que viria a se concretizar mais recentemente ao ser contratado pela Tv Globo para dirigir séries como a segunda temporada de *Os outros* (2024).

Em 2018, dois anos após a sua estreia como cineasta, Fábio conquistou o prêmio de Melhor Diretor no Festival de Gramado por seu curta-metragem *Kairo*. Este filme foi selecionado para diversos festivais importantes, incluindo o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, o Festival Internacional de Curtas de São Paulo e do Rio de Janeiro, além de mais de 30 outros festivais. *Kairo* também teve exhibições especiais no circuito comercial ao lado do longa *Los Silencios*, da diretora Beatriz Seigner, ampliando ainda mais a visibilidade de seu trabalho.

Seu mais recente filme, *Entre Nós e o Mundo* (2020), estreou na Mostra de Tiradentes e foi altamente apreciado pelo público, ficando no top 10 do Festival Internacional de Curtas de São Paulo. O filme percorreu vários festivais internacionais, incluindo o *Aesthetica Film Festival* no Reino Unido, e foi considerado um dos dez melhores curtas-metragens do Brasil em 2020 pela Academia Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine). *Entre Nós e o Mundo* também foi selecionado para o Festival de Cinema de Gramado de 2021, consolidando ainda mais a carreira de Fábio Rodrigo.

Além de sua produção cinematográfica, o cineasta dedica-se à educação e à formação de novos cineastas. Ele ministra oficinas de roteiro e direção, foi tutor no Laboratório de Roteiros do Cinefest Gato Preto em 2018, e palestrante no Festival Path, o maior festival de tecnologia e inovação do Brasil, em 2019. Sua experiência e conhecimento o tornaram uma figura influente na promoção do cinema brasileiro.

Fábio Rodrigo não apenas superou as adversidades de sua infância e juventude, mas também transformou sua paixão pela arte em uma carreira bem-sucedida. Ele acredita na força do cinema como uma ferramenta poderosa de comunicação e transformação social, e continua a inspirar através de suas histórias e de seu compromisso com a educação e a justiça social. Evitando, assim como nós, a perspectiva de “pretos no topo”, estimulada pela meritocracia da branquitude. No início da entrevista Fábio Rodrigo deixa clara esta posição antes de narrar sua trajetória: *Eu não gosto muito de começar por essa história progressa, porque sempre parece uma história triste, trajetória de herói e tal, mas não é.*

Kairo (2018), o segundo curta-metragem do cineasta Fábio Rodrigo, é uma obra cinematográfica profunda que explora a complexa realidade das desigualdades sociais enfrentadas pela população negra no Brasil, com um foco especial na educação pública. Desde o início, o filme utiliza uma abordagem visual e narrativa que imerge o espectador em um ambiente familiar e, ao mesmo tempo, opressivo.

A abertura do filme apresenta um plano aberto do pátio de uma escola pública, um cenário que, para muitos negros e negras, ressoa com memórias de um espaço de socialização comum. A partir do leve movimento de câmera e dos sons de crianças, Rodrigo cria uma identificação instantânea com a escola pública. Os signos sutis na imagem, como a pintura característica das paredes — azul na parte inferior e branco na superior para camuflar a sujeira — são detalhes que revelam a intimidade do diretor com esse ambiente, o qual conhecemos bem.

Um dos elementos mais marcantes do curta é o uso da baixa luminosidade, que não só retrata fisicamente o ambiente da escola pública, mas também simboliza a escuridão das oportunidades para jovens negros. A introdução da personagem Sônia, uma assistente social negra, através dos corredores mal iluminados e grades que remetem a prisões, destaca uma crítica incisiva ao sistema educacional e sua semelhança com o sistema carcerário, ambos instrumentos de dominação e controle.

A narrativa de *Kairo* traz à tona a figura de Sônia (Jane Mara), uma mulher negra, como uma guia que tenta resgatar a humanidade e esperança de Kairo (João Guilherme), um jovem negro. Ao caminhar pelos corredores escuros, a luz que emana das salas de aula simboliza o conhecimento e a educação como caminhos para a liberdade. No entanto, o grito de "silêncio" da professora contrasta com a proposta de diálogo de Sônia, sublinhando a opressão que Kairo enfrenta tanto de seus colegas quanto do sistema escolar.

Rodrigo usa a figura de Kairo para ilustrar a realidade de muitos jovens negros, que, mesmo dentro da sala de aula, enfrentam racismo e opressão. A cena em que Kairo é ridicularizado com sons de macaco por outro estudante destaca o racismo presente mesmo nos espaços que deveriam ser de acolhimento e aprendizado.

A presença da diretora da escola, uma mulher branca, e de um policial negro armado dentro da escola, reforça a ideia de que a violência e a indiferença estão entranhadas no sistema. A cena em que Kairo hesita ao ver uma viatura policial e depois questiona Sônia sobre sua profissão revela o medo e a desconfiança que jovens negros têm da polícia — uma instituição que deveria protegê-los, mas que muitas vezes é fonte de perigo e violência.

Ao longo do filme, os diálogos entre Kairo e Sônia revelam a dura realidade de Kairo, que, além de estudante, cuida da irmã mais nova e lida com a falta de dinheiro em casa. A preocupação de Kairo com a situação financeira de sua mãe é um reflexo das dificuldades enfrentadas por muitas famílias negras periféricas, onde os jovens muitas vezes têm que abandonar a escola para ajudar a sustentar a família. A realidade de Kairo é reflexo da realidade na infância do próprio diretor.

No desfecho do filme, Fábio Rodrigo faz uma referência poderosa ao assassinato de Marielle Franco, destacando a contínua luta e resistência das mulheres negras. A cartela final do filme com a citação sobre Marielle Franco conecta a narrativa pessoal de Kairo com uma realidade mais ampla de opressão e violência contra a população negra no Brasil, com especial enfoque na questão de gênero, ilustrando o sexismo presente na sociedade brasileira.

O Curta-metragem ficcional *Kairo* não só revela as dificuldades enfrentadas pelos jovens negros no sistema educacional e social, mas também exalta a resiliência e força das mulheres negras, que são pilares de suas comunidades. Fábio Rodrigo utiliza sua experiência pessoal e familiar para criar um cinema que é tanto uma crítica social quanto um ato de resistência e empoderamento. Seu trabalho nos convida a refletir sobre as desigualdades persistentes e a necessidade urgente de mudanças estruturais para garantir justiça e equidade para todos.

Como as análises das obras que apresentamos nesta tese ocorreram antes das entrevistas, decidimos revelar a análise acima para o cineasta, segundo as palavras do próprio diretor, realizamos “*uma análise brilhante*”. Seguindo das justificativas do realizador para o filme:

Todas as vezes que eu falo do período que eu passei na escola, assim... Eu consigo lembrar de momentos alegres e felizes que eu tive dentro da escola. Primeiro, esse é o primeiro ponto. (...) O local onde eu morava, a Vila Ede, ela é meio que uma divisa ali na Zona Norte de São Paulo, porque do meu bairro pra frente é Jardim de São Paulo, Tucuruví, Santana, que são bairros um pouco mais, como eu posso dizer, de pessoas que têm um pouco mais de condição financeira. Dali da Vila Ede pra trás, Vila Sabrina, Jardim Brasil, Tremembé, Jaçanã, Hebron, você vai pro fundo da quebrada. (...) Eu morei numa divisa muito grande, então minha mãe tentou, fez o máximo pra me colocar numa escola que ficasse um pouquinho mais pra esse lado de cá da fronteira, sabe o que eu quero dizer? E aí, quando eu vou pro lado de cá da fronteira, foi um momento onde eu me entendi como pessoa preta, porque onde eu morava era todo mundo escuro, cara, de pele escura. Meus primos, meus amigos, a maioria dos meninos da minha rua, eram todos de pele escura, então eu era meio que tratado como o mais clarinho, como o branco. E aí quando eu chego nesse lugar, 80% da minha trajetória escolar eu caio em classes onde eu tenho 80% de alunos brancos. Muitas salas que eu caía eu era o único, ou um dos dois, três únicos meninos pretos, sabe o que eu quero dizer? E aí, assim, essa experiência, esse início do Kairo, ele fala muito sobre a minha vida, tanto que essa escola onde eu filmei é exatamente a escola onde eu estudei. (...) Eu costumo dizer que esse primeiro ato do Kairo são lembranças minhas, pessoais, são imagens que eu trago diretamente da minha cabeça, do meu passado mais distante, para dentro da tela. Eu me lembro muito dos corredores, eu me lembro muito dessa falta de iluminação, eu me lembro muito dessas grades, sabe? Tipo assim, de sair da sala de aula e ficar ali na grade parecendo um presidiário, sacou? Eu queria ir embora. Voar dali (...) Então, assim, eu acho isso importantíssimo, porque isso é construção cultural, né cara? Porque se você olhar lá pra dentro do sistema prisional, você vai ver um padrão imagético muito parecido. (RODRIGO, Fábio. Entrevista concedida para esta pesquisa em 03 de maio de 2022. [grifo nosso])

O contexto social em que Fábio Rodrigo, um homem negro de pele mais clara, convivia, tanto na esfera familiar quanto social, aliado à perspectiva econômica, situado em uma periferia de São Paulo, se refletem na sua obra. O que mais uma vez reitera nossa perspectiva que as relações afetivas dos cineastas, a maneira como se identifica étnicamente e as experiências vivenciadas inevitavelmente são impressas nos filmes. Conforme destaca

Fábio Rodrigo: *Então assim, essa é uma construção muito minha, assim, que eu fui buscar dentro do processo de direção, mas esse é o caminho, esse é o caminho mesmo, exatamente isso que você falou.*

Contudo, ao contrário da perspectiva universalista e mais alinhada à vertente combativista, no que diz respeito à visão individual do sujeito, Fábio Rodrigo valoriza uma formação discursiva com base coletiva. Não se trata apenas de Fábio criando uma obra a partir de seu posicionamento social individualista; o olhar do cineasta revela as perspectivas da comunidade negra. Não há uma figura autoral no sentido clássico do termo. O cineasta demonstra claramente uma preocupação com a coletividade dos meninos negros moradores de periferia. Essa abordagem das favelas e periferias urbanas é uma característica distintiva que também se destaca em suas outras obras de conteúdo social e parece ser uma marca fundamental da vertente conteudista, especialmente nos espaços de atuação e interação social.

Diversos filmes dessa vertente têm o ambiente urbano periférico como cenário, assim como ocorre nos clássicos do Cinema Novo, como no longa-metragem *Rio 40 Graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos. No contexto contemporâneo, obras como *Kairo* (2018) e *Lúcida* (2015) de Fábio Rodrigo continuam essa tradição, explorando de maneira profunda e autêntica as realidades desses espaços marginalizados.

Além disso, é importante destacar que, ao contrário da abordagem de Eduardo Rosário, nos filmes mencionados nesta tese, não há uso de estereótipos raciais nas obras analisadas de Fábio Rodrigo. Em *Kairo*, a personagem feminina negra, Sônia, é apresentada como assistente social, possuindo uma formação que a torna uma agente de transformação para o menino negro que dá nome ao filme. Ela não é retratada como a figura submissa vista em *Eu trouxe flores*; pelo contrário, é uma mulher negra empoderada que inspira e fortalece o jovem negro.

Kairo, por sua vez, não é representado como um marginal ou alguém predisposto ao crime. A relação de *Kairo* com a polícia, conforme mostrada por Fábio Rodrigo, reflete realisticamente a experiência de todos nós negros. Devido à histórica estrutura do racismo, não vemos o Estado como um garantidor de nossos direitos, mas sim como uma máquina de opressão, sendo a polícia um símbolo marcante desse sistema racialmente e socioeconomicamente opressor.

Essas nuances destacam não apenas a sensibilidade de Fábio Rodrigo em retratar a complexidade das comunidades marginalizadas, mas também sua habilidade em desafiar

estereótipos e representar personagens negros de maneira autêntica e multifacetada em suas obras cinematográficas.

Lúcida (2015) é a primeira obra cinematográfica de Fábio Rodrigo, desta vez o foco é a luta das mulheres negras periféricas, a partir da temática central do abandono paterno. Em *Lúcida*, Fábio aborda de forma intensa e profunda o abandono paterno, um tema comum e doloroso dentro do contexto social retratado. A protagonista é uma mulher negra e moradora de favela, mãe de um menino negro. O filme destaca-se pelo uso predominante de uma linguagem documental, embora seja visível a encenação dos atores, exceto o pequeno menino que interage diretamente com a câmera, lembrando vídeos reais de celular. Trata-se de uma ficção com uma abordagem do cotidiano, o que confere à obra uma estética mais híbrida.

A porta que separa o espaço interno e familiar é um símbolo de transição entre a realidade externa e o mundo do abandono parental. Esse espaço é dominado por mulheres, um território onde homens raramente entram, como no caso do entregador de gás que não ultrapassa essa fronteira. As imagens de celular do menino contrastam com o cenário e acompanham seu desenvolvimento, revelando cartazes como "papai te ama" e "saudades", refletindo a presença ausente do pai.

Essas imagens caseiras, incluindo momentos como a criança na barriga da mãe, destacam a afetividade e a ausência paterna, simbolizadas pelo ultrassom que revela um corpo ainda em formação. A presença do diretor se faz notável através de uma personagem fictícia que, ao longo da narrativa, traça um discurso sobre suas próprias sensações corporais, descritas como "tentativa de puxar o ar" e "um grito preso". Essas sensações unem a criança do filme com a criança que o diretor outrora foi, ilustrando a ruptura das relações afetivas pela ausência paterna.

Fábio Rodrigo, ao criar *Lúcida*, não apenas compartilha sua própria angústia, mas também questiona a paternidade e ressalta a força e importância das mulheres em sua formação. A narrativa não linear e as escolhas estéticas, incluindo a dimensão noturna da ausência e a voz da mãe, vão além do simples abandono paterno. O filme explora a busca de um homem negro que reflete sobre seu passado para encontrar a si mesmo. A fotografia, intencionalmente nebulosa, remete às sensações de abandono sentidas pelo diretor.

A falta de comida e a depressão materna são expostas em detalhes sutis, culminando em um final trágico que reflete uma realidade contínua. A porta e o botijão de gás ganham significados profundos na narrativa, simbolizando a luta da mãe para sobreviver e o pequeno

mundo do filho com um pai ausente. "Lúcida" mobiliza afetos coletivos e está profundamente ligado à própria realidade do cineasta, que traz para a tela suas inquietações sem pudores.

Incorporando as discussões sobre gênero e sexismo apontadas por Sueli Carneiro, o curta-metragem expõe as dinâmicas de poder e opressão que permeiam a vida das mulheres negras periféricas. A protagonista, uma mulher negra e favelada, representa um grupo frequentemente marginalizado e invisibilizado. Carneiro (2011) destaca como o racismo e o sexismo estruturam as experiências dessas mulheres, e o filme reflete isso ao mostrar a solidão e a luta da protagonista para criar seu filho em meio à ausência masculina e à opressão social.

O filme não só questiona a paternidade ausente, mas também subverte o papel tradicional das mulheres, mostrando sua resiliência e força. A mãe do filme é uma figura central, não apenas como cuidadora, mas como pilar de resistência em uma sociedade que frequentemente nega sua humanidade e valor. Ao destacar a ausência do pai e a presença marcante da mãe, *Lúcida* se inscreve como uma crítica à estrutura patriarcal que perpetua o abandono paterno e celebra a vitalidade das mulheres negras na formação de seus filhos e na sustentação de suas famílias.

Em suma, *Lúcida* é uma obra que transcende o tema do abandono paterno, oferecendo uma crítica social poderosa e sensível sobre as experiências de gênero e raça. Através de suas escolhas estéticas e narrativas, o filme revela as profundas feridas causadas pela ausência paterna e exalta a força das mulheres negras, alinhando-se às discussões contemporâneas sobre sexismo e racismo na sociedade brasileira.

Ao ser indagado sobre o processo de construção de *Lúcida*, destaca Fábio Rodrigo:

Era um período em que eu estava longe daqui. Hoje moro em Itaquaquecetuba, aqui, com minha esposa, mas morava lá em São Paulo. Eu não conseguia ver meu filho todos os dias; trabalhava na semana e só conseguia vê-lo aos finais de semana, sempre em viagens longas. Estávamos passando por um período complexo, já nos conhecíamos da faculdade, todos nós estávamos com dificuldades financeiras, eu desempregado. Foi quando comecei a trabalhar em uma empresa de telemarketing e, quando saí, já estava com a cabeça voltada para o cinema. Investi em um curso de roteiro mais avançado para entender melhor o processo, e então nosso filho nasceu. Foi um período conturbado, transformado completamente em cinema. Depois, fui escrevendo o roteiro e começamos a filmar aos poucos, mas demorou muito para terminar. Não tínhamos nenhum equipamento; se você perceber, "Lúcida" tem uma captação de som muito precária, com muito ruído. Usamos isso como parte da linguagem do filme, incorporando o ambiente sonoro, mas há muito ruído, muito chiado, porque gravamos todo o som diretamente na câmera. A Carol, que é montadora, foi trabalhando nisso gradualmente, ajustando som por som.

Refizemos muita coisa completamente, como a cena em que ela empurra o botijão de gás (...) tudo foi feito para entrar no filme. Foi uma produção de muita batalha, muito esforço, e quando finalmente ficou pronto, compreendi suas limitações técnicas. Tinha muito receio de mandar para festivais. Foi quando um cara, com quem eu estava conversando na época, o próprio André Novais, me disse: "Poxa, Fábio, o filme está bom, manda para Tiradentes." Assim fiz, sem muita esperança, mas o filme passou. Depois de passar em Tiradentes, teve uma trajetória enorme. Acho que foi um dos nossos filmes que mais circulou, porque quisemos que ele fosse visto em todos os lugares. Deve ter passado em mais de 50, 60 festivais, na África, na Ásia, na Europa, em qualquer lugar. Foi essa a jornada. Abriu portas. Mas nessa luta, nesse esforço, nessa esperança, nada é garantido. Você perde dinheiro e não tem outra alternativa. Foi assim mesmo. (RODRIGO, Fábio. Entrevista concedida para esta pesquisa em 03 de maio de 2022.)

O trecho da entrevista de Fábio Rodrigo revela uma conexão profunda entre sua experiência pessoal e sua obra cinematográfica, evidenciando como suas dificuldades econômicas e profissionais influenciaram o processo de criação de *Lúcida*. Ao mencionar que estava distante de sua casa original em São Paulo, ele descreve um período de separação familiar e desafios financeiros. Trabalhando apenas nos finais de semana na sua obra devido ao emprego em uma empresa de telemarketing, Fábio encontrou no cinema não apenas uma paixão, mas também uma forma de expressar suas vivências pessoais e sociais.

A falta de recursos técnicos evidenciada na captação de som precária de *Lúcida* não é apenas uma limitação técnica, mas se torna também um elemento estilístico que enriquece a linguagem do filme, embora seja um problema recorrente a dificuldade para um cineasta negro realizar uma obra no cinema nacional. O uso do ruído e do chiado como parte da estética sonora pode ser interpretado não só como uma escolha artística, mas também como uma metáfora das adversidades enfrentadas por personagens marginalizados em ambientes urbanos periféricos, temas centrais na obra de Fábio.

A trajetória do filme, desde a incerteza inicial até sua aceitação em festivais hegemônicos como o de Tiradentes, demonstra não apenas a resiliência de Fábio, mas também a relevância comunitária de sua narrativa. Esse percurso também ressoa com o conceito de racismo estrutural defendido por Silvio de Almeida (2019), onde as dificuldades enfrentadas por Fábio não são apenas individuais, mas reflexos de um sistema maior que marginaliza e limita oportunidades com base em questões raciais e econômicas.

Assim, o relato autoral de Fábio Rodrigo não só ilustra sua jornada como cineasta, mas também oferece uma crítica implícita às barreiras estruturais do racismo que permeiam o campo cinematográfico e a sociedade em geral. A persistência e o sucesso de *Lúcida* em tantos festivais são testemunhos não apenas da qualidade artística do filme, mas também de

seu impacto social e cultural mais amplo, abrindo caminhos para vozes e experiências até então marginalizadas no cinema brasileiro.

A perspectiva econômica presente na obra reflete diretamente as dificuldades enfrentadas pelo cineasta, tanto em sua vida pessoal quanto nos desafios profissionais para realizar cinema. Assim, fica evidente que a *vertente conteudista*, assim como as demais, é composta por obras que se relacionam diretamente com as experiências sociais dos seus criadores. Um filme nunca está desconectado de seu realizador; mesmo que em entrevistas os discursos possam parecer divergentes em relação às obras, estas são inevitavelmente um reflexo de quem as realiza.

Na busca por aprofundar a análise sob a perspectiva socioeconômica da população negra e periférica nas obras de Fábio Rodrigo, indagamos: *Eu queria saber por que você acha o cinema uma ferramenta importante na sua luta, tanto para você quanto para uma luta mais coletiva? Qual é a visão que você tem sobre isso?*

Eu fico pensando assim, quantas vezes e quantas pessoas eu encontrei pela vida assim indignadas com situações e que estavam naquele momento do muro na cara, sabe assim, não tem o que fazer. Ah, meu parente tá doente no hospital, tá lá na fila e eu não tenho o que fazer. Isso aqui quer dizer, assim, então eu acho uma arma poderosa, quando você aprende a manejar uma ferramenta que te dê qualquer tipo de possibilidade de se comunicar, de se expressar, de falar sobre suas necessidades primárias, sobre os seus anseios mais profundos.

Então eu acredito que isso é uma forte ferramenta para tudo, não só para comunicação, minhas dores, meus fantasmas, minhas alegrias, minhas angústias, meus amores, meus momentos dentro daquilo ali. É importante para mim como pessoa, por conta disso, e acredito que para o todo, para a luta toda, é isso. (RODRIGO, Fábio. Entrevista concedida para esta pesquisa em 03 de maio de 2022. [grifo nosso])

Seguindo estes mesmos princípios destacamos também como integrante desta vertente conteudista o filme *Marte Um* (2022) do cineasta mineiro Gabriel Martins.

Gabriel Martins, nascido em Belo Horizonte e criado na periferia de Contagem, desde criança nutriu uma paixão intensa pelo cinema. Cresceu no bairro Milanês, imerso entre Contagem e Belo Horizonte, onde sua família e amigos sempre o apoiaram, embora achassem curioso seu fascínio precoce pelo mundo cinematográfico.

Sua jornada rumo ao cinema começou aos 12 anos, quando sua mãe o levou à Mostra de Tiradentes, um evento que viria a ser decisivo em sua vida. Lá, teve seu primeiro contato com curtas e longas independentes brasileiros, participando também de uma oficina de cinema que despertou sua curiosidade pelos bastidores da sétima arte.

Aos 17 anos, descobriu a Escola Livre de Cinema de Belo Horizonte, onde conheceu André Novais e Tiago Macedo Correia, futuros colaboradores na Filmes de Plástico. Esse período marcou seu início prático na produção cinematográfica, com um curso técnico que culminou na realização de um filme em 16mm, proporcionando-lhe valiosa experiência.

Em 2006, ingressou no curso de Comunicação Social com Habilitação em Cinema e Vídeo no Centro Universitário UNA, após conquistar uma bolsa integral. Foi lá que encontrou Maurílio Martins, outro morador do mesmo bairro e apaixonado por cinema, completando assim o quarteto fundador da Filmes de Plástico.

Ao longo de sua carreira, Gabriel dirigiu diversos curtas notáveis como *Filme de Sábado* (2009); *No final do mundo* (2009); *Contagem* (2010) - co-direção com Maurílio Martins, *2010*; *Dona Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides* (2011); *Meu Amigo Mineiro* (2012) - co-direção com Victor Furtado; *Mundo Incrível Remix* (2014); *Rapsódia para o Homem Negro* (2016); *Nada* (2017); e outros.

Ainda destacam-se as obras de longa-metragem como *Estado de Sítio* (2010) - co-direção com André Novais Oliveira e outros; *Aliança* (2014) – co-direção com Leonardo Amaral; *No Coração do Mundo* (2019) - co-direção com Maurílio Martins; e *Marte Um* (2022). O trabalho de Gabriel Martins na Filmes de Plástico¹⁴⁹, produtora que ajudou a fundar, foi marcada pela colaboração em filmes que exploram temas sociais e culturais brasileiros de maneira única e provocativa.

Além de sua dedicação à direção e produção cinematográfica, Gabriel também atuou como roteirista, crítico de cinema e realizou diversos projetos audiovisuais para além dos citados. Seu amor pelo cinema, cultivado desde a infância com clássicos como "Jurassic Park" e filmes de Spielberg, continua a impulsionar sua carreira e seu impacto no cenário cinematográfico nacional. Sendo o primeiro cineasta negro brasileiro a figurar como indiado pelo Brasil a concorrer ao Oscar com o filme *Marte um* (2022). Gabriel Martins é um exemplo, dentre vários, da consolidação do campo Cinemas Negros no cenário audiovisual brasileiro.

Marte Um (2022) dirigido por Gabriel Martins, emerge como um retrato marcante das profundas desigualdades sociais e políticas que permeiam o Brasil contemporâneo. Situado no

¹⁴⁹ A Filmes de Plástico, produtora mineira co-fundada por Gabriel Martins, André Novais Oliveira, Maurílio Martins e Tiago Macedo Correia, é conhecida por sua abordagem singular e intimista no cinema brasileiro contemporâneo. Desde sua criação, a produtora tem se destacado por filmes que exploram temas sociais e culturais com sensibilidade e profundidade, consolidando-se como uma voz importante na cena cinematográfica independente do Brasil.

contexto pós-eleição de Jair Bolsonaro em 2018, o filme não se contenta em apenas refletir as mazelas econômicas e sociais exacerbadas sob seu governo, mas também se destaca por sua sensibilidade ao retratar a resiliência da família Martins, uma família negra de classe média baixa de Belo Horizonte.

O filme, escolhido para representar o Brasil no Oscar 2023, se distancia das expectativas apocalípticas frequentemente associadas ao momento político e, em vez disso, opta por uma abordagem mais humana e introspectiva. Ao focar na família Martins — composta por Wellington (Carlos Francisco), o pai; Tércia (Rejane Faria), a mãe; Eunice (Camilla Damião), a filha mais velha; e Deivinho (Cícero Lucas), o jovem que sonha em ser astrofísico —, o diretor evita armadilhas melodramáticas e proselitismo político, preferindo explorar as complexidades emocionais e econômicas que moldam suas vidas.

A escolha de Martins em minimizar o papel de Bolsonaro como figura central na narrativa é deliberada, sublinhando assim a ideia de que as lutas e aspirações da família são tanto anteriores quanto independentes do atual cenário político. Isso não apenas enriquece a profundidade dos personagens, como também permite que o filme critique de maneira sutil, mas impactante, as estruturas de poder e as injustiças sistêmicas que perpetuam a marginalização social de pessoas negras e pobres, residentes nas favelas e periferias das grandes metrópoles.

A força de *Marte Um* reside não apenas em sua narrativa cuidadosamente construída, mas também na representação autêntica de seus personagens, todos complexos e evidenciando as frustrações, sonhos, aspirações e barreiras cotidianas. Com um elenco predominantemente negro, o filme confronta diretamente a histórica falta de diversidade e representação no cinema nacional, ao mesmo tempo em que aborda de forma perspicaz o racismo estrutural que permeia a sociedade brasileira. Não apenas enaltecendo o aspecto racial, mas sobretudo focando nas questões socioeconômicas comuns.

A cinematografia graciosa de Leonardo Feliciano e a trilha sonora emotiva de Daniel Simitan complementam a atmosfera do filme, elevando ainda mais suas reflexões sobre temas universais como amor, resiliência e esperança. Embora o filme não escape de críticas, como a superficialidade política em alguns momentos e a execução irregular de certas cenas, sua capacidade de capturar a essência das lutas cotidianas da família Martins e transformá-las em um testemunho poético da vida brasileira é inegável.

Marte Um não se limita a ser apenas um drama familiar; é um poderoso lembrete da resiliência humana e da capacidade de sonhar, mesmo diante das adversidades mais severas. Seu impacto transcende as telas ao ecoar as realidades e os desafios enfrentados por muitas famílias negras brasileiras, sem cair em clichês representativos. O pai é um porteiro dedicado, longe de ser um alcoólatra, em geral como o cinema nacional costuma refletir as representações de pais negros, viciados, ausentes e violentos. A mãe não é retratada como submissa, mas sim como uma pessoa que enfrenta suas crises de ansiedade, revelando sua humanidade. A irmã mais velha é apresentada lidando com seu dilema de sexualidade, apoiada por uma família que desafia a homofobia, ampliando as camadas sociais exploradas por Gabriel Martins.

Por fim, Deivinho é um menino sonhador que recusa o estereótipo de que todo jovem negro de favela deva seguir o caminho do futebol para ascender socialmente. Ele não é o protagonista, conforme apontado por alguns críticos menos atentos; na verdade, é a família como um todo que protagoniza esta obra. *Marte Um* representa uma contribuição significativa para o cinema contemporâneo, oferecendo uma representação autêntica do Brasil atual.

Gabriel Martins é sócio-fundador da produtora mineira Filmes de Plástico, assim como seus sócios Maurílio Martins e André Novais Oliveira, destaca a importância de um cinema que não se limita ao recorte racial, mas o aprofunda trazendo discussões como gênero, sexualidade e condição socioeconômica como transversalidades que compõem a identidade negra brasileira. Os filmes da produtora, em sua maioria, são alinhados à *vertente conteudista*. Todos têm em comum um retrato da cidade de Contagem, região metropolitana de Minas Gerais. Cidade que inclusive é tema do filme homônimo Contagem (2010) de Gabriel Martins e Maurílio Martins, evidenciando a propensão da vertente conteudista em retratar as periferias urbanas. Esse contexto percebemos em outros filmes da vertente como *A Batalha do Passinho* (2012) de Emílio Domingos, *Temporada* (2018) de André Novais Oliveira e muitos outros.

Como fizemos com outros cineastas, buscamos na profundidade do discurso de Gabriel Martins compreender suas principais motivações, destacamos a sua percepção a partir da indagação: *Como você vê essa questão de reafricanização dentro do cinema, uma ideia de buscar uma África, uma africanidade mais próxima? E a segunda pergunta é: como você entende essa ideia de identidade negra dentro da complexidade de definir o negro no Brasil?*

Então, é tão difícil falar isso quando você está na linha de frente, porque ao mesmo tempo, nós enquanto artistas, queremos nos expressar, queremos contar histórias, mas junto a isso é inevitável o nosso papel político também, de afirmar o nosso lugar. Essa é uma existência repleta de armadilhas, porque ainda precisamos considerar que a ocupação do negro no cinema brasileiro é algo muito recente em termos de quantidade e volume significativos. As lutas são históricas e os negros estão presentes no cinema há muito tempo, porém é apenas nos últimos anos que temos visto um aumento significativo na quantidade de expressões, especialmente em longas-metragens. Em curtas-metragens, temos visto um crescimento no número de produções, mas em projetos mais amplos, que alcançam sucesso nas bilheterias e são vistos pelo público negro brasileiro, há poucos filmes feitos por pessoas negras que se destacaram. Contam-se nos dedos os casos de sucesso de bilheteria feitos por cineastas negros brasileiros na história do cinema nacional. Portanto, estamos falando de um movimento muito recente e de uma amostragem ainda limitada.

Eu acredito que cada filme do cinema negro atual, mesmo que não seja necessariamente perfeito, completo ou ideal na representação ou no questionamento, é uma amostra valiosa em um cenário com poucas oportunidades. Essas amostras gradualmente nos conduzirão a respostas mais profundas. Talvez, no futuro, algumas perguntas sobre o que é cinema negro ou por que existe cinema negro não sejam mais necessárias ou relevantes. Estamos lutando para que essas definições sejam abolidas, ou transformadas em algo diferente, mas por enquanto elas representam uma afirmação política necessária, destacando a importância do movimento Black Lives Matter e a injustiça de uma possível existência de White Lives Matter. (MARTINS, Gabriel. Entrevista concedida para esta pesquisa em 25 de outubro de 2022. [grifo nosso])

A análise crítica do pensamento de Gabriel Martins sobre o campo Cinemas Negros no Brasil, corrobora com tudo que trouxemos nesta tese, revelando um cenário complexo e desafiador, onde a expressão artística se entrelaça intimamente com o ativismo político e a afirmação de identidade. Martins destaca a dificuldade enfrentada pelos cineastas negros em conciliar o desejo de contar histórias e se expressar artisticamente com o papel inevitável de reivindicar seu espaço e voz no contexto social, cultural e cinematográfico brasileiro.

O cineasta observa que, apesar da presença histórica dos negros no cinema, especialmente em produções independentes e curtas-metragens, a ocupação significativa e representativa em longas-metragens ainda é um fenômeno recente e limitado, conforme apresentamos no nosso Mapeamento dos Cinemas Negros Brasileiros. Esta constatação reflete não apenas a falta de oportunidades estruturais para cineastas negros, mas também a escassez de projetos que alcancem sucesso de bilheteria e reconhecimento amplo junto ao público brasileiro. Um desafio iminente para gerações futuras.

A ideia de um campo como o dos Cinemas Negros emerge como uma resposta necessária às lacunas históricas e às representações estereotipadas ou marginalizadas dos negros na tela, como observamos nos primeiros capítulos desta tese ao propor um panorama histórico da representação e da representatividade negra no cinema brasileiro. Cada filme produzido dentro deste campo não só representa uma tentativa de contar novas histórias e

oferecer novas perspectivas, mas também funciona como uma amostra crítica dentro de um panorama cinematográfico dominado por uma narrativa cultural hegemônica.

Martins sugere que, à medida que mais filmes negros ganham visibilidade e sucesso, eles têm o potencial de transformar as próprias perguntas que inicialmente motivaram o surgimento do campo e balizaram toda esta tese: “O que são Cinemas Negros?”, “O que pode um corpo negro no cinema nacional?”, “Quais esferas de representação e de representatividade são propostas por cineastas negros no contemporâneo?”.

O futuro poderá questionar a necessidade contínua de categorizar o cinema por critérios étnicos, uma vez que essas categorias podem ser vistas como limitadoras ou reforçadoras de divisões sociais e culturais. Contudo, é inegável a importância do campo para uma maior diversidade, para representações mais autênticas e por uma representatividade legítima e total das populações negras.

Portanto, o pensamento de Gabriel Martins não apenas destaca os desafios enfrentados pelos cineastas negros brasileiros, mas também reconhece o potencial transformador do campo Cinemas Negros como um meio de afirmação política e cultural da população negra através do audiovisual nacional. A busca por uma representação mais inclusiva e autêntica no cinema brasileiro continua a ser uma luta relevante, à medida que o campo se esforça para superar barreiras históricas e abrir caminho para uma verdadeira igualdade de oportunidades e reconhecimento na indústria cinematográfica.

Logo, o compromisso assumido pelos cineastas das vertentes *kilombista*, *combativista* e *conteudista* é o de propagar as vozes das comunidade negra, de combater, cada um ao seu modo, o racismo estrutural, institucional e individual, promovendo a comunidade negra a um lugar de afirmação e de destaque na sociedade brasileira, usando como ferramentas o cinema e o audiovisual.

Para fechar as análises desta tese, é fundamental destacar o movimento dinâmico e multifacetado que temos chamado de *Akilombamento Cinematográfico* no Brasil. Este conceito engloba cineastas e obras que se comprometem com princípios filosóficos africanos como o Ubuntu, abraçam conceitos de quilombismo, de negritude e dos movimentos pelos direitos civis das pessoas negras, tanto em seu aspecto cultural e social, quanto político e econômico. Além disso, essas produções visam estabelecer uma representatividade completa e autêntica da população afrodescendente brasileira, promovendo uma perspectiva coletiva e inclusiva.

O Kilombo-Cinema, ou *Akilombamento Cinematográfico*, é composto pelas vertentes *kilombista*, *combativista* e *conteudista*. Essas vertentes não apenas buscam narrativas que celebrem e preservem a cultura afro-brasileira, mas também desafiam ativamente estruturas opressivas e trabalham para ampliar o espaço e a visibilidade para cineastas e temas afro-brasileiros na indústria cinematográfica. Essas três vertentes, em conjunto com a *vertente universalista* constituem a espinha dorsal do campo Cinemas Negros no Brasil.

É crucial mencionar que, embora o *Akilombamento Cinematográfico* tenha suas raízes firmemente enraizadas na cultura e na história afro-brasileira, ele também dialoga com a *vertente universalista*, criando tensões no campo do qual elas fazem parte e são estruturantes. O conjunto dessas quatro abordagens não se limita a fronteiras étnicas ou geográficas, mas busca construir pontes entre diferentes culturas e experiências humanas, enriquecendo assim o campo dos Cinemas Negros Brasileiros com uma diversidade de perspectivas e vozes, ora antagônicas, ora complementares.

Finalmente, para ilustrar essa visão abrangente e transformadora, destaco um trecho importante da entrevista de Gabriel Martins, que reverbera e sintetiza todo pensamento que buscamos trazer para estruturar esta pesquisa e esta tese:

Eu acho que um dos êxitos do racismo estrutural é também nos colocar para competir entre nós mesmos. Acredito que aos poucos precisamos entender que é possível haver espaço para mais de uma pessoa, é viável cada um ter sua vez. Além disso, acho que isso parte também de figuras que conseguem alcançar um pouco mais, trazendo os outros junto, porque se existe essa canonização, quem está no cânone não pode simplesmente ficar confortável lá sentado. Afinal, é muito fácil cair do topo para o fundo do poço, pois a vida é assim. Portanto, acredito que esse pensamento coletivo parece ser mais importante para a sustentabilidade a longo prazo, para pensar verdadeiramente no bem coletivo. Eu acredito que pensar na coletividade é melhor, inclusive para as pessoas individualmente. (MARTINS, Gabriel. Entrevista concedida para esta pesquisa em 25 de outubro de 2022. [grifo nosso])

6. CONCLUSÕES DO ESTUDO

A palavra "negro" carrega consigo uma afirmação política de falta, mas também de potência. A construção dos Cinemas Negros não é apenas um movimento artístico ou um gênero cinematográfico, não se limita a dogmas, não está circunscrito exclusivamente pela figura de cineastas negros na formulação das narrativas filmáticas. Cinemas Negros é acima de tudo um campo processual de experimentações narrativas, discursivas, afetivas, sociais, culturais, pessoais, coletivas. É ao mesmo tempo transdisciplinar, interativo, relacional e transversal. Engendra pensamentos de ordem histórica, filosófica, sociológica, antropológica e comunicacional. É um espaço, acima de tudo, de afirmação política, parta da perspectiva branca, eurocêntrica e ocidental, parta da perspectiva negra, multiétnica e africana. Em suma, é um campo em movimento e em constante evolução, que reflete e revela um olhar crítico sobre as complexidades e contradições enfrentadas pelos cineastas negros ao tentarem afirmar suas identidades e narrativas dentro de uma indústria predominantemente branca e historicamente excludente.

O campo dos Cinemas Negros é um laboratório, um espaço de experimentação onde a falta de oportunidades convencionais pode, paradoxalmente, abrir caminho para uma liberdade criativa e um processo de libertação pessoal e coletiva. No entanto, ele reconhece que os artistas negros, especialmente os mais novos ou emergentes, enfrentam uma pressão significativa para representar suas raízes e identidades de maneira autêntica, ao mesmo tempo em que navegam por um ambiente muitas vezes hostil e carente de diversidade nos festivais e na indústria cinematográfica em geral.

A ideia de encontrar um território próprio dentro dos Cinemas Negros, não está ligada apenas à busca por visibilidade e reconhecimento, mas também à criação de um espaço onde novas experiências e memórias podem ser construídas e compartilhadas. É um campo que enfatiza a importância dos filmes não apenas como veículos de expressão artística, mas como agentes capazes de moldar e redefinir as narrativas culturais e sociais preexistentes. É um campo de ressignificações, onde circulam enunciados, discursos e princípios filosóficos.

Mais do que buscar definições estáticas, na estética ou na narrativa, sobre quem está por trás ou diante das câmeras, os Cinemas Negros contemporâneo deve focar na criação de novos gêneros, na exploração de novos caminhos e na ampliação das possibilidades narrativas e estéticas, respeitando a pluralidade que é inerente ao próprio campo e a historicidade que o

contitui. Esta abordagem dinâmica e progressiva não apenas desafia as estruturas tradicionais de poder no cinema, mas também amplia o entendimento coletivo sobre o que pode ser alcançado através da arte cinematográfica negra.

Portanto, a análise crítica acerca do campo, revela não apenas um olhar agudo sobre os desafios enfrentados pelos cineastas negros no Brasil, mas também uma visão otimista e provocativa sobre o potencial transformador e emancipatório da expressão artística e cultural negra na sociedade contemporânea.

Por isso, foi crucial, embora possa haver divergências sobre as justificativas desta tese, abordar nos primeiros capítulos um panorama histórico da representação e da representatividade negra no cinema brasileiro. A história da população negra frequentemente é negligenciada nos estudos sobre raça/etnicidade e racismo, tornando essencial nosso método que combina revisão de literatura e levantamento bibliográfico em documentos públicos. Este enfoque revela o quanto o cinema brasileiro foi e continua sendo marcado por racismo, fundamentando assim a necessidade de um campo como os Cinemas Negros.

Através deste trabalho, delineamos um resumo histórico das fases cruciais e eventos significativos que contribuíram para o surgimento dos Cinemas Negros. Ao longo do estudo, advogamos pela adoção da nomenclatura no plural para este campo, fundamentada em nossa hipótese - que consideramos ter demonstrado com exemplos práticos - de que ele se organiza em quatro vertentes principais: *universalista*, *kilombista*, *conteudista* e *combativista*. Reconhecemos, no entanto, que estas não são as únicas vertentes possíveis, pois a interseção dessas abordagens diversas sugere a existência de outras vertentes complementares. Além disso, não ignoramos que duas ou mais vertentes podem coexistir em uma mesma obra.

É importante destacar que as vertentes não são meramente uma reflexão da perspectiva política dos cineastas, mas sim uma expressão de como cada um manifesta seus pensamentos nas obras, que às vezes podem corroborar, às vezes podem divergir do que os cineastas defendem publicamente em seus discursos.

Reiteramos que este estudo é inaugural e lança bases para pesquisas futuras, explorando estas perspectivas iniciais enquanto incentiva investigações mais aprofundadas e interdisciplinares sobre os Cinemas Negros brasileiros.

Os acontecimentos históricos destacados neste estudo justificam-se pela necessidade de reconhecer e valorizar aqueles que nos precederam. Não seria adequado apresentar os dados originais da minha pesquisa sem prestar homenagem aos autores e pesquisas anteriores

que foram fundamentais para minha compreensão. A contribuição desses autores, os eventos históricos analisados, as figuras destacadas, os movimentos políticos e as lutas travadas são essenciais para o propósito central desta tese: demonstrar a potência do campo dos Cinemas Negros através de sua diversidade de vertentes, que expressam pensamentos heterogêneos, mas convergem na defesa de uma representatividade mais autêntica para as pessoas negras.

Por essa razão, o título escolhido para esta tese é *Akilombamento Cinematográfico*, refletindo não apenas a complexidade e a riqueza das abordagens cinematográficas afro-brasileiras, mas também seu papel crucial na reconfiguração do panorama cinematográfico nacional em direção à inclusão e à justiça social.

Neste ponto, é crucial enfatizar que a compreensão metodológica das vertentes fundamentais no campo dos Cinemas Negros não surgiu de uma observação externa, mas de uma imersão interna. Como integrante deste campo, tanto na função de pesquisador quanto como produtor e cineasta, prefiro direcionar meus questionamentos ao próprio ambiente que compartilho. As vertentes não foram "inventadas" por mim individualmente; elas já existiam antes mesmo do início desta pesquisa, evidentes nos documentos examinados, nos filmes estudados, nos autores consultados, nos eventos históricos, sociais e políticos, e, principalmente, no pensamento e nas obras de cada cineasta com quem dialoguei.

A ética que guia minha análise do campo dos Cinemas Negros, formulada a partir dos princípios do Ubuntu, contrasta com as visões predominantes da branquitude ao defender que "o africano deseja o universo como um todo orgânico, tendendo à harmonia, onde as partes individuais existem apenas como aspectos de uma unidade universal". Isso não implica em falta de respeito pelas individualidades, incluindo a do pesquisador que investiga o campo, mas reconhece que as singularidades existem apenas na relação com outras, nunca como unidades isoladas.

Portanto, sem as pessoas, seria impossível descrever a composição dos Cinemas Negros. Quem são os agentes envolvidos? Qual é a estrutura social, política e econômica desses cineastas? Qual o impacto de um corpo negro no Cinema e Audiovisual brasileiro? O que, de fato, representam os Cinemas Negros? Estas são questões centrais que a ética do Ubuntu me ajudaram a explorar de maneira integral e holística.

Realizamos um abrangente e meticuloso Mapeamento dos Cinemas Negros Brasileiros de 2019 a 2021, com o objetivo de identificar os cineastas negros, que são essencialmente a base do campo. As pessoas que compõem o campo também são

responsáveis por suas instituições, muitas das quais enfrentam as estruturas racistas existentes. Foi por meio desses agentes que esta pesquisa pôde didaticamente enumerar as quatro vertentes.

Selecionamos diretores e diretoras negras que realizaram filmes entre 2000 e 2020, utilizando critérios metodológicos para determinar a identificação étnica. Catalogamos 370 cineastas, registrando seus nomes, fotos e estados de residência. Estabelecemos contato com 273 deles, enviando formulários de pesquisa, dos quais recebemos respostas de 164 cineastas sobre dados socioeconômicos e suas trajetórias cinematográficas.

A partir da lista inicial de 164 cineastas da amostra, selecionamos aleatoriamente 100 para entrevistas em profundidade, das quais conseguimos realizar 40. Previamente a essas entrevistas, analisamos entre uma e três obras de cada cineasta selecionado. As análises filmicas foram finalizadas antes das entrevistas em profundidade, assegurando que nenhum aspecto do questionário fosse alterado durante o processo.

Através da intersecção entre as narrativas das obras e os discursos dos cineastas, pudemos identificar as vertentes que formam o campo dos Cinemas Negros. Analisamos como essas vertentes, inicialmente incipientes e historicamente pouco discutidas em termos de representação e representatividade negra no cinema, têm se consolidado ao longo do tempo.

Reiteramos que, no contexto diaspórico onde se encontram princípios filosóficos ocidentais e africanos, o campo dos Cinemas Negros incorpora esses pensamentos como posicionamento político. Nossa hipótese é que esses princípios estão refletidos nas obras de cineastas tanto negros quanto brancos. Por isso, reforçamos o uso do termo "Cinemas Negros" no plural, compreendendo quatro vertentes que representam diferentes princípios filosóficos, alinhados com a realidade social e individual de cada cineasta negro. As vertentes são anteriores aos cineastas entrevistados e os filmes carregam diversos enunciados sociais, psicológicos, filosóficos e políticos que preexistem aos sujeitos. Bem como, criam tensões e disputas nos Cinemas Negros contemporâneos. É deste ponto de vista que partimos para analisar os dados quantitativos e qualitativos inéditos apresentados neste trabalho. Propomos a pluralidade como forma de análise evidenciando que a história é movimento, assim como o campo dos Cinemas Negros.

Nosso objetivo foi demonstrar como as representações e a representatividade negra no cinema brasileiro contemporâneo podem, do ponto de vista filosófico e político, se

assemelhar a certos momentos históricos dos negros no cinema nacional. Sugerimos que o cinema realizado por negras e negros no Brasil seja analisado como um campo, marcado pela sua pluralidade e diversidade de cores, sotaques, gêneros, sexualidades, classes econômicas, status nas carreiras e acumulação de capitais. Sobretudo, o campo é uma variedade estética e narrativa que não pode ser definida por dogmas ou reduções simplistas como "cinema negro".

Os Cinemas Negros não constituem um gênero, uma estética ou um movimento cinematográfico específico. Eles representam um campo plural, socialmente, historicamente, filosoficamente, politicamente e culturalmente. É a diversidade negra em movimento no cinema e no audiovisual brasileiro, um espaço de resistência negra, mas também de disputas por capitais, status e poder.

Por fim, porém não menos relevante, consideramos os próprios filmes, que propõem narrativas plurais e dão a ver a dimensão da realidade de pessoas negras a partir do cinema. Apesar de apresentarmos uma análise resumida das obras nesta tese, foi através dos filmes que localizamos os agentes mapeados e através de ambos que localizamos as vertentes constituintes dos Cinemas Negros.

As instituições, mostras e obras são entendidas como resultados das lutas e estratégias dos diferentes agentes sociais, negros e não negros, que desde o fim da década de 1940 até os dias atuais reivindicam a representatividade e a representação negra no cinema e no audiovisual brasileiro. São essas mobilizações que criam o campo, buscando direitos aos recursos simbólicos e materiais através da luta por maior diversidade no cinema brasileiro.

Observamos que as ações dos cineastas negros brasileiros estão intrinsecamente ligadas às reivindicações contra as estruturas de poder dominantes e às desigualdades sociais. É essa prática opositora que percebemos como a principal força mobilizadora do campo, contribuindo para sua consolidação como uma entidade independente no audiovisual brasileiro, a qual denominamos Cinemas Negros.

Compreendemos que pertencem aos Cinemas Negros brasileiros os cineastas mapeados nesta pesquisa, o conjunto das obras produzidas, as instituições que promovem as pautas negras no campo cinematográfico, as mostras e festivais, assim como os críticos e pesquisadores que se dedicam ao estudo do cinema realizado por pessoas negras. Além disso, incluímos a historicidade do conceito de "cinema negro", que surgiu no final da década de 1960 (Carvalho, 2005) e continua relevante, apesar das reformulações e críticas, até os dias atuais.

Essa abrangente estrutura de agentes, obras, instituições e críticas não apenas define o campo dos Cinemas Negros, mas também evidencia sua riqueza e complexidade. As mobilizações dos cineastas negros brasileiros não são apenas reações às injustiças, mas também ações proativas que buscam criar espaços de representação e expressão autêntica. Esse movimento não só questiona e confronta o status quo, mas também constrói um novo cenário no audiovisual brasileiro, promovendo uma diversidade que reflete a realidade multifacetada da população negra no país.

Portanto, ao reconhecermos e valorizarmos essas contribuições, reforçamos a importância de políticas públicas e iniciativas que apoiem e promovam essa diversidade, garantindo que o campo dos Cinemas Negros continue a crescer e a influenciar positivamente a cultura cinematográfica brasileira.

O termo "Cinemas Negros", no plural, refere-se a um campo (Bourdieu, 2002; 2007) construído a partir das ações e influências de agentes negros e não negros, incluindo cineastas do Cinema Novo e produtoras geridas por pessoas brancas. Esses agentes estão comprometidos com a visibilidade e a discussão das pautas negras no cinema brasileiro, com o objetivo de eliminar os impactos do racismo no audiovisual e na sociedade.

Como campo, os Cinemas Negros no Brasil transcendem os dogmas e teorias preexistentes, embora estas façam parte de sua constituição. Esse campo não é limitado por regras rígidas, já que suas configurações estão em constante evolução. Definimos os Cinemas Negros não apenas como um conjunto de "filmes negros", nem exclusivamente como obras de cineastas negros, mas como uma rede de agências e influências. Não se trata de um recorte temporal que definiria o campo como um movimento cinematográfico, e a ausência de uma unidade estética ou narrativa impede que seja considerado um "gênero cinematográfico" (Souza, 2013).

O campo dos Cinemas Negros no interior do cinema brasileiro é diverso, plural e heterogêneo, unificado por uma pauta comum: a luta pela representatividade negra. Ele sustenta posicionamentos políticos sobre a presença negra no cinema, que muitas vezes são contraditórios entre si. É essa diversidade de pensamentos e práticas discursivas que caracteriza o campo, abrangendo não apenas aqueles que dirigem os filmes, mas todo um contexto histórico e de agentes que reivindicam a representatividade negra tanto diante das telas quanto por detrás delas.

Essa reivindicação é inclusiva até mesmo para pessoas não negras, desde que suas vozes não se sobreponham à voz predominante negra. Reconhecemos que a luta pela representatividade e a eliminação dos impactos do racismo são esforços coletivos, que exigem a colaboração e o apoio de todos os aliados comprometidos com a justiça social e a igualdade no cinema e na sociedade.

Ainda reconhecemos que alguns cineastas brancos que abordaram temáticas relacionadas às questões negras no Brasil também são importantes para a formação do campo Cinemas Negros, apesar de não serem o foco desta pesquisa. Figuras mais recentes, como Rodrigo Siqueira, com *Terra Deu, Terra Come* (2010), e Raquel Gerber, com *Ori* (1989), bem como cineastas de épocas anteriores, como José Carlos Burle, são exemplos relevantes.

Além disso, alguns cineastas do Cinema Novo também tiveram uma influência significativa na formação dos Cinemas Negros, apesar das críticas que fizemos neste trabalho. Essas críticas são fundamentais para entender o complexo relacionamento entre diferentes correntes cinematográficas e a representação negra no cinema brasileiro. A inclusão desses cineastas brancos destaca a natureza colaborativa e multifacetada do campo dos Cinemas Negros. Embora nosso mapeamento tenha se concentrado nos cineastas negros, é inegável que a história e a evolução do cinema negro no Brasil foram influenciadas por diversos agentes, tanto negros quanto não negros. Essa colaboração multifacetada reforça a necessidade de uma análise abrangente e inclusiva, que leve em consideração todas as contribuições relevantes para a formação e consolidação dos Cinemas Negros como um campo independente e dinâmico no audiovisual brasileiro.

Portanto, ao admitir a importância desses cineastas brancos, reforçamos a ideia de que o campo Cinemas Negros é um espaço de resistência e de construção coletiva, onde múltiplas vozes e perspectivas se entrelaçam para promover uma representatividade mais autêntica e diversa.

Os Cinemas Negros também incluem cineastas negros que não abordaram diretamente questões raciais em seus filmes ou não utilizaram protagonistas negros em suas obras. Exemplos disso são Cajado Filho, Odilon Lopez e Haroldo Costa, atuantes nas décadas de 1940, 1950 e 1960, bem como Adélia Sampaio e Afrânio Vital, nas décadas de 1970 e 1980. Observamos que cineastas mais recentes, como Eduardo Morotó e Eduardo Rosário, também se enquadram nesse perfil, não abordando diretamente questões raciais ou utilizando

protagonistas negros em seus primeiros filmes. No entanto, eles ainda são considerados parte do campo Cinemas Negros.

Portanto, ao falarmos de Cinemas Negros, no plural, estamos dialogando com um espaço social autônomo, em constante transformação, onde a busca não é por eliminar os brancos, mas despertar a consciência antirracista em prol da comunidade negra no audiovisual. Os Cinemas Negros são caracterizados pela diversidade, pluralidade e heterogeneidade dos agentes que buscam representações negras autênticas no cinema brasileiro, fugindo dos estereótipos raciais que tanto negros quanto brancos, criados em uma sociedade racializada, podem reproduzir.

Esta pesquisa foi motivada pelo desejo de preencher, pelo menos parcialmente, a lacuna de dados quantitativos e análises qualitativas sobre os agentes sociais negros e o campo dos Cinemas Negros. A escassez de estudos quantitativos e qualitativos dedicados a esse campo acaba por invisibilizar a diversidade de vozes, rostos, discursos e pensamentos negros no cinema brasileiro, que são múltiplos e vão além dos principais centros de produção, ultrapassando a cor da pele.

Por fim, este estudo não se encerra aqui; ele se estende para além de mim, enquanto pesquisador, acadêmico, cineasta, produtor, homem preto, candomblecista, pai, irmão, filho, marido, amigo. Lanço esta pesquisa ao mundo, para todos os meus irmãos e irmãs, negros ou não, que busquem problematizar, criticar, averiguar e destacar, enfim, se empenhar na luta antirracista com responsabilidade e comprometimento. Não busquei realizar uma tese perfeita e diversas lacunas permanecem, lançadas ao campo para que sejam contestadas e complementadas por estudos posteriores. A partir deste estudo ganhei mais sentido para prosseguimento da minha busca por igualdade e por justiça social para população negra.

Chegar até aqui, em uma sociedade racista, para falar de um campo frequentemente marcado pelo racismo, contraria a lógica que esta mesma sociedade acredita ser inerente ao meu corpo e ao dos meus irmãos. Não considero uma vitória apenas o fato de produzir uma tese de doutorado, nem me tornarei vitorioso apenas por obter e “ostentar” o título de doutor. O que realmente importa é que me municiei de ferramentas para lutar, com empatia e afeto, a favor do que acredito: na potência da Força Vital da minha comunidade.

Foi pelo meu pai, pelos meus avós, pelos meus tataravós, pelos meus antepassados e ancestrais, mas acima de tudo foi para minhas filhas, para meus netos e para todos que vierem depois. UBUNTU!

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Martha. O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor. *Revista Topoi*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 20, p. 92-113, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/5pMkxmdtkZ7NdmNT7CNBYyh/abstract/?lang=pt#:~:text=Dudu%20conferiu%20ao%20mundo%20musical,homem%20negro%20no%20p%C3%B3s%20Daboli%C3%A7%C3%A3o> o. Acesso em: 25 mar. 2024.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o dispositivo? Trad.: Vinicius Nicastro. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?: e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p. 25-55.

AGÊNCIA O GLOBO. Renda média no Brasil foi de R\$ 1.380 em 2020. *Portal IG*, 26 dez. 2021. Disponível em: <https://economia.ig.com.br/2021-02-26/renda-media-no-brasil-foi-de-r-1380-em-2020-confirma-os-maioresrendimentos.html>. Acesso em: 08 mar. 2022.

ALMEIDA, Silvio de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen, 2019. (Feminismos Plurais). Djamilia Ribeiro (Orgs.).

ALVES, Paula. *Cinedemografia, população que filma e população filmada: hierarquias de gênero e raciais na produção cinematográfica brasileira contemporânea*. 2019. Tese (Doutorado em População, Território e Estatísticas Públicas) – Escola Nacional de Ciências Estatísticas, Rio de Janeiro, 2019.

ALVES, Paula. Introdução. In: MELEIRO, Alessandra; XAVIER, Tainá. *Mapeamento de Diversidades nos cursos de Cinema e Audiovisual no Brasil*. São Paulo: FORCINE, 2021. Disponível em: <https://www.cena.ufscar.br/wp-content/uploads/2021/08/E-BOOK-Mapeamento-de-Diversidade-de-2021.pdf>. Acesso em: 08 mar. 2022.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.

AUTRAN, Arthur. A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. *Revista Alceu*, v. 10, n. 20, p. 116-125, jan./jun. 2010.

BARRO, Máximo. *José Carlos Burle: Drama na chanchada*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Tradução: Daniela Kern; Guilherme F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007 (b).
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007 (a).
- BOURDIEU, Pierre. *A Miséria do mundo*. Tradução: Mateus S. Soares Azevedo. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *Meditações Pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões Práticas: Sobre a Teoria da Ação*. Campinas: Papyrus, 2008.
- BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.
- BRASIL. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep). *Resumo técnico do Censo da Educação Superior 2019* [recurso eletrônico]. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2021. Disponível em: https://download.inep.gov.br/publicacoes/institucionais/estatisticas_e_indicadores/resumo_tecnico_censo_da_educacao_superior_2019.pdf. Acesso em: 01 jun. 2024.
- BRASIL. *Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012*. Dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, 30 ago. 2012. Seção 1, p. 1.
- CANDIDO, Márcia Rangel; MARTINS, Cleissa Regina; RODRIGUES, Raissa; JÚNIOR, João Feres. Raça e gênero no Cinema Brasileiro 1970-2016. *Boletim GEMMA*, n. 2. Rio de Janeiro: UERJ, p. 1-5, 2017.
- CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- CARVALHO, N. S. A trajetória de Odilon Lopez – um pioneiro do cinema negro brasileiro. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 63, n. 2, p. 107-130, jul./dez. 2015.
- CARVALHO, Noel dos Santos; GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul*. Tese (Doutorado em Sociologia) - Departamento de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- CARVALHO, Noel dos Santos. *O negro no Cinema Brasileiro: o período silencioso*. *Plural*. São Paulo: USP, edição 10, p. 155-179, 2. sem, 2003.
- CARVALHO, Noel S. Dogma Feijoada: A invenção do Cinema Negro Brasileiro. *Revista brasileira de Ciências Sociais*, v. 33, n. 96, p. 1-18, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.17666/339612/2018>. Acesso em: 28 fev. 2022.
- CARVALHO, Noel S. Esboço para uma História do Negro no Cinema Brasileiro. In: DE, Jeferson. *Dogma Feijoada: O cinema Negro Brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005. p. 17-101.

CARVALHO, Noel S. O Produtor e o Cineasta Zózimo Bulbul: O inventor do Cinema Negro Brasileiro. *Revista Crioula*, n. 12, p. 1-21, 2012.

COLLINS, P. Hill; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade* [recurso eletrônico]. Trad. Rane Souza. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2020.

DE, Jeferson. *Dogma Feijoadá: O cinema Negro Brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

DESBOIS, Laurent. *A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus*. Trad. Julia da Rosa Simões. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DEVULSKY, Alessandra. *Colorismo*. São Paulo: Jandaíra, 2021.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67272/moleque-tiao>. Acesso em: 04 de outubro de 2024. Verbete da Enciclopédia.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008b.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica*. Ed. Martins Fontes. São Paulo: 2008a.

FREIRE, Rafael de L. *O negócio do filme: Distribuição cinematográfica no Brasil, 1907-1915*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2022.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003.

GALDINO, Márcio da Rocha. *Minas Gerais Ensaio de Filmografia*. Belo Horizonte: Editora Comunicação, 1983.

GATTI, André Piero. *Embrafilme e o cinema brasileiro* [recurso eletrônico]. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. Disponível em: <https://www.cena.ufscar.br/embrafilme-e-o-cinema-brasileiro-uma-historia-de-distribuicao/>. Acesso em: 14 mai. 2024.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1974.

GONÇALVES, Marco Antônio. Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens. In: GONÇALVES, M; MARQUES, R; CARDOSO, V. *Etnobiografia: Subjetivação e Etnografia*. Rio de Janeiro: editora 7Letras, 2012. p. 19-42.

GONÇALVES, Marco Antônio. *Favela é Moda e Trilogia do Corpo*. In: Osmose Filmes [doc online]. Disponível em: <http://osmosefilmes.com.br/site/?p=1790>. Acesso em: 14 jun. 2024.

GONÇALVES, Marco Antônio. *O Real Imaginado. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

GRAMSCI, Antonio. *Apontamentos para uma introdução e uma iniciação ao estudo da filosofia e da história da cultura*. In: MONASTA, Attilio. Antonio. Trad.: Paolo Nosella. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010. p. 69-91.

GUIMARÃES, Antonio S. A. *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Editora 34, 2002.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. Apicuri, 2016.

HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA. Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>. Acesso em: data de acesso.

hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

IKEDA, Marcelo. *Cinema brasileiro a partir da retomada*. São Paulo: Ática, 2015.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *Características gerais dos domicílios e dos moradores: 2019*. Rio de Janeiro: IBGE, 2020.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Síntese de indicadores sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira: 2020*. Rio de Janeiro: IBGE, Coordenação de População e Indicadores Sociais, 2020a.

LAPERA, Pedro. *Do preto-e-branco ao colorido: raça e etnicidade no cinema brasileiro dos anos 1950-1970*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

MALOMALO, Bas'ilele. O significado da comunidade-Orum-Aiyê ou comunidade-universo-natureza na filosofia africana do Ntu-Axé. *Revista Communitas*, v. 5, n. 10, Rio Branco, abril-junho/2021.

MALOMALO, Bas'ilele. "Eu só existo porque nós existimos": a ética Ubuntu. In: Ubuntu. "Eu sou porque nós somos". *Revista IHU*. Instituto Humanitas Unisinos, São Leopoldo, 2010, p. 19-22.

MALOMALO, Bas'ilele. Filosofia africana do Ntu e a defesa de direitos biocósmicos. *Problemata: Revista Internacional de Filosofia*, v. 10, n. 2, Universidade Federal da Paraíba – UFPB, João Pessoa, 2019, p. 76-92.

MARGARIDO, Alfredo. *Negritude e humanismo*. 1.^a ed. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, Série Ensaio, 1964.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução Marta Lança. Lisboa: Editora Antígona, 1.^a ed., 2014.

MELEIRO, Alessandra; XAVIER, Tainá. *Mapeamento de Diversidades nos cursos de Cinema e Audiovisual no Brasil*. São Paulo: FORCINE, 2021. Disponível em: <http://forcine.org/mapeamento-de-diversidades/>. Acesso em: 30 mar. 2023.

MELO, Luís Alberto Rocha. *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor de Azevedo*. Dissertação de mestrado, Niterói: UFF, 2006.

MENA, Fernanda; BORGES, Daniella. Racismo gera diferença salarial de 31% entre negros e brancos, diz pesquisa. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 jan. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2020/01/racismo-gera-diferenca-salarial-de-31-entre-negros-e-brancos-diz-pesquisa.shtml>. Acesso em: 30 mar. 2023.

MOURA, Roberto. A Bela Época (Primórdios - 1912), Cinema Carioca (1912 - 1930). In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 9-62.

MUNANGA, Kabengele. A difícil tarefa de definir quem é negro no Brasil. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 50, p. 51-66, 2004.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Vozes, 1999.

NASCIMENTO, Abdias. *O Quilombismo: Documentos de uma militância pan-africanista*. 2. ed. Brasília/Rio de Janeiro: Fundação Palmares/OR Editor Produtor, 2002.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *Revista Estudos Avançados*, v. 18, n. 50, USP, São Paulo, 2004.

NASCIMENTO, Beatriz. Por uma história do homem negro. In: RATTTS, Alecsandro (Alex) J. P. *Eu sou Atlântica: Sobre a Trajetória de Vida de Beatriz Nascimento*. 1. ed. São Paulo: Imprensa Oficial / Instituto Kuanza, 2007. v. 1, pp. 93-97.

NETO, Márcio B. Alma no olho. In: COSSALTER, Javier (Org.). *Filmografias comentadas em América Latina - Tomo II*. Buenos Aires: Editorial La Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2023. p. 47-49.

NETO, Márcio B. *Faces (in)visíveis dos relatos cotidianos: os tipos de discursos no cinema documentário brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

NETO, Márcio. *Mapeamento dos Cinemas Negros Brasileiros. Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 13, n. 1, p. 01-32, jan./jun., 2024.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.

O GLOBO. Bukowski na fogueira: entenda por que feministas não suportam mais culto em torno do autor. Doc Online. Publicado em 27/08/2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/bukowski-na-fogueira-entenda-por-que-feministas-nao-suportam-mais-culto-em-torno-do-autor-25172715>. Acesso em: 30 mar. 2023.

OLIVEIRA, Clarissa Cé. *As trajetórias de Adélia Sampaio na história do cinema brasileiro*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) – Faculdade de Jornalismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

ORMOND, Andrea. Longa Noite do Prazer. *Estranho Encontro* (blog), 03 set. 2007. Disponível em: <https://estranhoencontro.blogspot.com/2007/09/longa-noite-do-prazer.html>. Acesso em: 30 mar. 2023.

PRUDENTE, Celso Luiz. Cinema Negro: pontos reflexivos para a compreensão da importância da II Conferência de Intelectuais da África e da Diáspora. *Revista Palmares: cultura afro-brasileira*, Brasília, ano II, n. 3, p. 48-51, dez., 2006.

QUINTES, Tiago B. P. de Freitas. Atrações visuais e os primórdios do cinema em Campos dos Goytacazes. Dissertação (Mestrado em Cinema). Niterói: PPGCine-UFF, 2022.

RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

RAMOSE, Mogobe B. A ética do Ubuntu. Tradução para uso didático de Éder Carvalho Wen. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). *The African Philosophy Reader*. New York: Routledge, 2002. p. 324-330.

RAMOSE, Mogobe B. *African Philosophy through Ubuntu*. Harare: Mond Books, 1999.

RAMOSE, Mogobe B. Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana. Tradução de Dirce Eleonora Nigro Solis, Rafael Medina Lopes e Roberta Ribeiro Cassiano. In: *Ensaaios Filosóficos*, Volume IV - outubro/2011. pp. 6-25. Disponível em: http://www.ensaaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo4/RAMOSE_MB.pdf. Acesso em: 15 fev. 2022.

RATTS, Alecsandro (Alex) J. P. *Eu sou Atlântica: Sobre a Trajetória de Vida de Beatriz Nascimento*. 1. ed. São Paulo: Imprensa Oficial / Instituto Kuanza, 2007.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SANTOS, Tiganá S. N. A. Cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. Tese (Doutorado em Filosofia). Orientador: Álvaro Silveira Faleiros. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SENNA, Orlando. *Preto e branco ou colorido: o negro no cinema brasileiro*. Petrópolis: Revista de Cultura Vozes, 1979.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Artur Sinimbu. Integração de dados do Programa Brasil Quilombola (PBQ). Escola Nacional de Administração Pública - ENAP: Distrito Federal, jul. 2013. pp. 81-102. Disponível em: <https://repositorio.enap.gov.br/bitstream/1/2149/1/Integra%C3%A7%C3%A3o%20de%20dados%20do%20Programa%20Brasil%20Quilombola%20%28PBQ%29.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2024.

SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.

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

STEPAN, Nancy. A eugenia no Brasil: 1917-1940. In: HOCHMAN, Gilberto; ARMUS, Diego (Org.). *Cuidar, controlar, curar: ensaios históricos sobre saúde e doença na América Latina e Caribe*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2004. p. 331-391.

TEMPELS, Placide R. P. *A filosofia Bantu*. Tradução de Amélia A. Mingas e Zavoni Ntongo. Luanda: Edições Kuwindula, Faculdade de Letras da UAN, 2016.

TOKARNIA, Mariana. IBGE divulga 1º levantamento sobre homossexuais e bissexuais no Brasil. *Agência Brasil*, Rio de Janeiro, 25 mai. 2022. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2022-05/ibge-divulga-levantamento-sobre-homossexuais-e-bissexuais-no-brasil>. Acesso em: 01 dez. 2023.

FILMOGRAFIA

- A Batalha do Passinho.** Direção de Emílio Domingos. [2012]. Brasil.
- Abolição.** Direção de Zózimo Bulbul. [1988]. Brasil.
- Aitaré da Praia.** Direção de Gentil Roiz. [1925]. (83 min). Brasil.
- Alma no Olho.** Direção de Zózimo Bulbul. [1973]. Brasil.
- Amor Maldito.** Direção de Adélia Sampaio. [1984]. Brasil.
- Aniceto Dia De Alforria.** Direção de Zózimo Bulbul. [1981]. Brasil.
- As Aventuras Amorasas de um Padeiro.** Direção de Waldir Onofre. [1975]. Brasil.
- As Treze Cadeiras.** Direção de Francisco Eichhorn. [1957]. Brasil.
- Bahia de Todos os Santos.** Direção de Trigueirinho Neto. [1960]. Brasil.
- Barravento.** Direção de Glauber Rocha. [1962]. Brasil.
- Black Rio, Black Power.** Direção de Emílio Domingos. [2023]. Brasil.
- Cidade de Deus.** Direção de Fernando Meirelles. [2002]. Brasil.
- Compasso de Espera.** Direção de Antunes Filho. [1975]. Brasil.
- Contagem.** Direção de Gabriel Martins e Maurílio Martins. [2010]. Brasil.
- Das Raízes às Pontas.** Direção de Flora. [2015]. Brasil.
- Deixa na Régua.** Direção de Emílio Domingos. [2016]. Brasil.
- Denúncia Vazia.** Direção de Adélia Sampaio. [1979]. Brasil.
- Diário de Exus.** Direção de Gilberto Alexandre Sobrinho. [2015]. Brasil.
- Entre Nós e o Mundo.** Direção de Fábio Rodrigo. [2020]. Brasil.
- Estou Aí.** Direção de Cajado Filho. [1949]. Brasil.
- Eu Trouxe Flores.** Direção de Eduardo Rosário. [2021]. Brasil.
- Favela é Moda.** Direção de Emílio Domingos. [2019]. Brasil.
- Ganga Zumba.** Direção de Cacá Diegues. [1963]. Brasil.
- Kairo.** Direção de Fábio Rodrigo. [2018]. Brasil.
- Lúcida.** Direção de Fábio Rodrigo. [2015]. Brasil.
- Marias do Misericórdia.** Direção de Cida Reis. [2007]. Brasil.

- Mar Exílio.** Direção de Eduardo Morotó. [2010]. Brasil.
- Memórias de Classe.** Direção de Joel Zito Araújo. [1989]. Brasil.
- Na Boca do Mundo.** Direção de Antônio Pitanga. [1978]. Brasil.
- Nostalgia.** Direção de Andrei Tarkovsky. [1983]. Rússia.
- Notícias de uma Guerra Particular.** Direção de Kátia Lund e João Moreira Salles. [1998]. Brasil.
- O Amuleto de Ogum.** Direção de Nelson Pereira dos Santos. [1974]. Brasil.
- O Cantor de Jazz.** Direção de Alan Crosland. [1927]. (88 min). Estados Unidos.
- O Espelho.** Direção de Andrei Tarkovsky. [1975]. Rússia.
- O Nascimento de uma Nação.** Direção de D. W. Griffith. [1915]. (193 min). Estados Unidos.
- O Pagador de Promessas.** Direção de Anselmo Duarte. [1962]. Brasil.
- Pele de Monstro.** Direção de Bárbara Maria. [2017]. Brasil.
- Pantera Negra.** Direção de Ryan Coogler. [2018]. Estados Unidos.
- Quando Morremos à Noite.** Direção de Eduardo Morotó. [2011]. Brasil.
- República Tiradentes.** Direção de Zózimo Bulbul. [2005]. Brasil.
- Rio 40 Graus.** Direção de Nelson Pereira dos Santos. [1955]. Brasil.
- Rio Fantasia.** Direção de Watson Macedo. [1957]. Brasil.
- Rio Zona Norte.** Direção de Nelson Pereira dos Santos. [1957]. Brasil.
- Rapsódia para o Homem Negro.** Direção de Gabriel Martins. [2015]. Brasil.
- Samba no Trem.** Direção de Zózimo Bulbul. [2001]. Brasil.
- Santo Forte.** Direção de Eduardo Coutinho. [1999]. Brasil.
- São Paulo Abraça Mandela.** Direção de Joel Zito Araújo. [1991]. Brasil.
- Sistema de Segurança.** Direção de Eduardo Rosário. [2017]. Brasil.
- Também Somos Irmãos.** Direção de José Carlos Burle. [1949]. (96 min). Brasil.
- Todos Esses Dias em que Sou Estrangeiro.** Direção de Eduardo Morotó. [2013]. Brasil.
- Tropa de Elite.** Direção de José Padilha. [2007]. Brasil.
- Um é Pouco, Dois é Bom.** Direção de Odilon Lopez. [1970]. Brasil.

ANEXO I

FORMULÁRIO DA PESQUISA (Google Forms)

Este questionário visa a coleta de dados à tese de doutorado, "**AKIOMBAMENTO CINEMATOGRAFICO: Ubuntu e os Cinema Negros Brasileiros**", do pesquisador e cineasta Márcio Brito Neto, orientado pela Profa. Dra. Mariana Baltar, no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da Universidade Federal Fluminense (UFF). O trabalho, inédito no Brasil, objetiva mapear, identificar, catalogar e divulgar as realizadoras e os realizadores negros do cinema e do audiovisual brasileiro, bem como as suas obras. Desta maneira, o mapeamento servirá para localização dos filmes que serão analisados pela pesquisa e os resultados serão disponibilizados ao público em uma plataforma digital, voltada ao Cinema Negro brasileiro.

Público alvo: Diretorxs brasileirxs do Cinema e do Audiovisual, que se autodeclaram pretxs ou pardxs, de acordo com o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas), que tenham realizado ao menos um curta, média ou longa-metragem de animação, documentário e/ou ficção, entre os anos 2000 - 2019.

Esta pesquisa de doutorado é financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro - FAPERJ

O tempo estimado para preenchimento desta pesquisa é de aproximadamente 10 minutos. Agradecemos a sua contribuição!

Márcio Brito Neto (Doutorando)

Mariana Baltar (Orientadora)

1. Qual é o seu NOME COMPLETO (na Certidão de Nascimento)?
2. Qual é o seu NOME ARTÍSTICO ou SOCIAL?
3. Qual seu TELEFONE (Whatsapp) para contato?
4. Cole aqui o link da suas REDES SOCIAIS (se tiver).
5. Qual é a sua FAIXA ETÁRIA?
 - A. Entre 18 e 25 anos
 - B. Entre 26 e 35 anos
 - C. Entre 36 e 45 anos
 - D. Entre 46 e 55 anos
 - E. Acima de 55 anos
6. Como se identifica ETNICAMENTE?
 - A. Preta (o-es)

- B. Parda (o-es)
7. Como identifica socialmente o seu GÊNERO?
- A. mulher cis
 - B. mulher trans
 - C. homem cis
 - D. homem trans
 - E. travesti
 - F. não-binário
 - G. Outros
8. Como identifica a sua ORIENTAÇÃO SEXUAL?
- A. Assexual
 - B. Bissexual
 - C. Heterossexual
 - D. Homossexual
 - E. Pansexual
 - F. Prefiro não dizer
9. Em qual Estado NASCEU? (foram oferecidos os 26 estados e 1 Distrito Federal como opção)
10. Em qual Estado RESIDE? (foram oferecidos os 26 estados e 1 Distrito Federal como opção)
11. Qual é o seu grau de ESCOLARIDADE?
- A. Ensino Fundamental Incompleto
 - B. Ensino Fundamental Completo
 - C. Ensino Médio Incompleto
 - D. Ensino Médio Completo
 - E. Ensino Superior Incompleto
 - F. Ensino Superior Completo
 - G. Pós-Graduação (Mestrado)
 - H. Pós-Graduação (Doutorado)
 - I. Pós-Doutorado
12. Caso tenha Formação Superior, seu curso foi realizado com algum incentivo

do Estado brasileiro? (Selecione mais de um se for o caso) *Análise quantitativa/qualitativa

- PROUNI (Programa Universidade para Todos)
- FIES (Fundo de Financiamento Estudantil)
- Cotas Étnico-raciais
- Não me beneficieei de nenhum programa de incentivo do Estado brasileiro
- Outros

13. Possui FORMAÇÃO ACADÊMICA em Cinema/Audiovisual?

- A. SIM
- B. NÃO

14. Qual é a sua faixa de RENDA mensal? (com base no ano 2020)

- A. Não possuo renda
- B. Até 1 salário mínimo
- C. Entre 1 e 5 salários mínimos
- D. Entre 5 e 10 salários mínimos
- E. Acima de 10 salários mínimos

15. O Cinema/Audiovisual é a sua principal FONTE DE RENDA?

- A. SIM
- B. NÃO

16. Além da direção, qual FUNÇÃO SECUNDÁRIA exerce no Cinema e no Audiovisual? (Selecione mais de uma se for o caso) - * Análise quantitativa/qualitativa

- Produção
- Roteiro
- Direção de Fotografia
- Montagem
- Direção de Arte
- Não exerço outra função

17. Você realiza majoritariamente qual TIPO DE FILME?

- A. Documentário
- B. Ficção
- C. Animação

D. Outros (experimental e demais linguagens)

18. Qual foi o ano em que seu PRIMEIRO FILME estreou?

- A. Anterior a 2000
- B. entre 2000 - 2010
- C. 2011
- D. 2012
- E. 2013
- F. 2014
- G. 2015
- H. 2016
- I. 2017
- J. 2018
- K. 2019
- L. 2020

19. Quantos filmes entre curtas, médias e longas realizou?

- A. 1 filme
- B. 2 filmes
- C. 3 filmes
- D. 4 filmes
- E. 5 filmes
- F. entre 5 e 10 filmes
- G. mais de 10 filmes

20. Quantos dos seus filmes receberam FINANCIAMENTO público ou privado para produção?

- A. Nenhum
- B. 1 filme
- C. 2 filmes
- D. 3 filmes
- E. 4 filmes
- F. 5 ou mais filmes

21. Quantos dos seus filmes foram EXIBIDOS em TV/Streaming?

- A. Nenhum
- B. 1 filme
- C. 2 filmes
- D. 3 filmes
- E. 4 filmes
- F. 5 ou mais filmes

22. Liste aqui a sua FILMOGRAFIA completa (nome do filme, metragem, ano de produção e tipo de filme (doc. fic, exp. ani.) **Dissertativa / Análise qualitativa*

23. Liste os filmes SELECIONADOS e os PREMIADOS (se houver) em

Festivais/Mostras de Cinema e Audiovisual (cite os anos de exibição) **Dissertativa / Análise qualitativa*

24. Escreva aqui a sua minibiografia (até 2000 caracteres) Cite sua formação e principais realizações no audiovisual. **Dissertativa / Análise qualitativa*. Gostaria de compartilhar as suas obras para serem ANALISADAS nesta pesquisa ? Em caso afirmativo deixe o link (Vimeo ou YouTube) e senha (quando houver) da obra disponibilizada à análise. **Para retirada da filmografia a ser analisada na tese*

25. Gostaria de disponibilizar os links de algumas das suas obras para VISIONAMENTO público e gratuito, não oneroso à esta pesquisa, por meio da plataforma digital criada por este projeto? Em caso afirmativo, deixe o link (Vimeo ou YouTube), sem senha, da obra disponibilizada. **Obras que irão para Plataforma do Cinema Negro (UBU Play), a ser criada como banco de dados com os resultados desta tese.*

26. Autoriza o pesquisador Márcio Brito Neto a utilizar os dados aqui apresentados em sua tese de doutorado, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da Universidade Federal Fluminense (UFF)?

- A. SIM
- B. NÃO

ANEXO II
LISTAGENS DE FESTIVAIS E MOSTRAS
DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO (2000 - 2019)

Fontes de coleta: Mapa de Difusão do Cinema Negro no Brasil, Sites dos Festivais e Mostras, Jornais, Revistas e Mídias de divulgação dos referidos eventos.

Legendas: Negro (N) / Não Negro (N/N) / Não identificado/a (N/I) / Dúvida (?)* **As cores vermelhas indicam excluídos da pesquisa (coletivos e N/N)**

*Aferição étnica - *Na dúvida foi consultada uma terceira pessoa negra, verificados vídeos e em último caso foi aplicada a autodeclaração*

*** Os festivais estão organizados pela sigla do Estado ex: (AL) e os realizadores pelo "nome do filme", "Dir:", "aferição" (N) e a localização da realização do filme ex. (MG), nesta ordem.*

1. Mostra Quilombo de Cinema Negro (AL)

2019 (1ª. Edição)

SELECIONADOS

1. Angelita - Dir. Jéssica Conceição (N) e Mare Gomes (N/I)) (AL)
2. Baixa Funda, o Destino de um Povo - (Dir. Marcello Sannyos) (N) (MG)
3. Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno - Dir. Leon Reis (N) (CE)
4. Escreva - Dir. Tuanny Medeiros (N) (RJ)
5. Estrela Solitária - Dir. Iwan Silva (?) (SP)
6. Hic - Dir. Alexander S. Buck (N) (ES)
7. Looping - Dir. Maick Hander (N) (MG)
8. Negrum3 - Dir. Diego Paulino (N) (SP)
9. Notícias de São Paulo - Dir. Priscila Nascimento (N) (PE)
10. O Fervo - Dir. Adriana Couto (N) (SP)
11. Por trás das tintas - Dir. Alek Lean (N) (RJ)
12. Tempos Verbais - Dir. Ema Ribeiro (N) (BA)

CONVIDADOS

1. Rebento - Dir. Vinicius Eliziário (N) (BA)

2. Monstro Que Nada (Direção Coletiva, AL) - Descartado da pesquisa "direção coletiva"

2. Mostra Itinerante de Cinemas Negros – Mahomed Bamba (BA) 2018 (1ª. Edição)

1. Sujeito Objeto - Dir: Djalma Calmon (?) (BA)
2. Cabeças Falantes - Dir: Natasha Rodrigues (N) (SP)
3. Em Busca de Lélia - Dir: Beatriz Vieirah (N) (BA)
4. Tô lá e o aqui - Dir: Sandro Lopes (N) (RJ) (em memória - Covid em 01/04/2021)
5. Cabelo bom - Dir: Swahili Vidal (N) e Claudia Alves (N) (RJ)
6. Desaparecidos - Dir: Dandara (N) (SP)
7. Anamnese - Dir: Clementino Junior (N) (RJ)
8. Deus - Dir: Vinícius Silva (N) (SP)
9. Peripatético - Dir: Jessica Queiroz (N) (SP)
- 10.Quimera - Dir: Bruno César (N) (SP)
11. Retrato sem retoques - A África na UFPE - Dir: Leandro Wagner (N/I) e Edmilton Hora (N/I) (PE)
- 12.Jesus Bird - Dir: Mayara Mascarenhas - MG (N/I)
- 13.Casca de Baobá - Dir: Mariana Luiza (N) (RJ)
- 14.Travessia - Dir: Safira Moreira (N) (RJ)
- 15.Tia Ciata - Dir: Mariana Campos (N) e Raquel Beatriz (N/N) (RJ)
- 16.Hic - Dir: Alexander S. Buck (N) (ES)
- 17.Do que aprendi com minhas mais velhas - Onisajé (N) e Susan Kalik (N/N) (BA)
- 18.Afronte - Dir: Bruno Victor (N) e Marcus Azevedo (N) (DF)
- 19.Bicha preta - Dir: Thiago Rocha (N) (RJ)
- 20.Raízes - DIÁSPORA - Dir: Simone Nascimento (N) e Wellington Amorim (N) (SP)
- 21.O Caso do homem errado - Dir: Camila de Moraes (N) (BA)
- 22.Pele suja minha carne - Dir: Bruno Ribeiro (N) (RJ)
- 23.Nascida para matar - Dir: Rogério Henrique Gonçalves (N/I) (SP)
- 24.Teto - Dir: Darwin Marinho (?) (CE)
- 25.Os Pestinhas e os Ladrões de Brinquedos – Dir: Nildo Essá (N) * Não é brasileiro (desconsiderado)

26.Nana & Nilo e os animais - Dir: Sandro Lopes (Em memória) (N) (RJ)
 27.A piscina de Caíque - Dir: Raphael Gustavo da Silva (N) (GO) 28.A
 câmera de João - Dir: Tothi Cardoso (N) (GO)

29.Òrun Àiyé - A criação do mundo - Dir: Jamile Coelho (?) e Cintia Maria (N) (BA)

2019 (2ª. Edição)

1. Aurora - Dir: Everlane Moraes (N) (BA)
2. Merê - Urânia Munzanzu (N) (BA)
3. Naufraga - Juh Almeida (N) (BA)
4. Poder - (N) (RJ)
5. Santos Imigrantes - Thiago Costa (N) (SP)
6. As Invenções de Akins - Ulísver Silva (N) (MS)
7. Linha - Francisco Lira (N) (SP)
8. **Panã Panã - Coletivo de mulheres produtoras de audiovisual Cartel Adélias (RJ) (desconsiderado à pesquisa)**
9. Tambor - O chamado dos Orixás - Dir. Carolina Franchini (RJ) (N)
- 10.BR3 - Dir: Bruno Ribeiro (N)(RJ)
11. **Intervenção Jah (Jar Intervention) - Dir: Welket Bungué (N) (descartado, pois não é brasileiro)**
- 12.Jésus, aquela bixa preta - Dir: Marcela Lisboa (N) e Raissa Imani (N) (RJ)
- 13.Guri - Dir: Adriano Monteiro (N) (ES)
- 14.Barco de Papel - Dir: Thais Scabio (N) (SP)
- 15.Lily's Hair - Raphael Gustavo da Silva (N) (GO)
- 16.**Mar de Elas - Dir: Coletiva (RJ) (Coletivo não conta para pesquisa)**
- 17.Negrum3 - Dir: Diego Paulino (N) (SP)
- 18.Eu pareço Suspeito? - Dir: Thiago Fernandes (N) (SP)
- 19.Sem Asas - Dir: Renata Martins (N) (SP)
- 20.O fio - Dir: Anthony Ribeiro (N) (PE)
- 21.Sol - Dir: Higor Mourão (N) (SP)
- 22.Mato Adentro - Dir: Elton de Almeida (N) (SP)
- 23.Copiloto - Dir: Andrei Bueno da Silva (PR)
- 24.Odò Pupa, lugar de resistência - Dir: Carine Fiúza (BA)
- 25.Amor de Ori - Dir: Bruna Barros (DF)

- 26.Pretas G - O documentário - Dir: Rodrigo Portela (?) SP
- 27.Beat é protesto - Dir: Mayara Efe (N) (SP)
- 28.Rebento - Dir: Vinícius Elizario (N) (BA)
- 29.Poesia Azeviche - Dir: Ailton Pinheiro (N) (BA)
- 30.Lealdade - Dir: Milena Avelar (N) e Ana Stella Cunha (N/N) (MA)
- 31.Fartura - Dir: Yasmin Thayná (N) (RJ)
- 32.Coração é terra que ninguém - Dir: Isabela Vitória (N/I) (DF)
- 33.Eleguá - Dir: Yuri Costa (N) e Luan de Souza Oliveira (N/N) (RJ)
- 34.Tempo - Dir: Victor Uchôa (N) (BA)
- 35.Um ensaio sobre ausência - Dir: David Aynan (N) (BA)
- 36.Afronta - Dir: Erica Malunguinho (N) e Juliana Vicente (N) - (SP)
- 37.A Pedra - Dir: Davidson Davis Candanda (N) (RJ)
- 38.Menino Pássaro - Dir: Diogo Leite (N) (SP)
- 39.Coordenadas - Dir: Leo Santos (N) (RJ)
- 40.Coração do Mar - Dir: Rafael Nascimento (?) (PE)
- 41.Cartuchos de Super Nintendo em anéis de Saturno - Dir: Leon Reis (N) (CE)
- 42.Sample - Dir: Ana Julia Travia (N) (SP)
- 43.Eu, minha mãe e Wallace - Dir: Marcos Carvalho (N) e Eduardo Carvalho (N) (RJ)
- 44.Liberdade - Vinicius Silva (N) e Pedro Nishi (N/N) (SP)
- 45.Quando a chuva vem? - Dir: Jefferson Batista (N) (PE)
- 46.Ruído Branco - Dir: Gabriel Fonseca (?) (SP)
- 47.Romana - Dir: Helen Lopes (N) (TO)
- 48.Grito! Parte I: Mini Manifesto Feminista Interseccional em Imagens - Dir: Dandara de Moraes (N) (PE)
- 49.A mulher que eu era - Dir: Karen Suzane (?) (MG)
- 50.Vó, a senhora é lésbica? - Dir: Larissa Lima (N) e Bruna Fonseca (N/I) (RJ)
- 51.Poder - Dir: Sabrina Rosa (N) (RJ)
- 52.Impermeável Pavio Curto - Higor Gomes (N) (MG)

3. Mostra Ousmane Sembene de Cinema (BA) (3 edições)

2017 (1ª. Edição) - SEM DADOS

2018 (2ª. Edição)

1. 11min - Dir: Hilda Lopes Pontes (N/N)
2. Aveso - Dir: Julia Morais (N)
3. Bando, um filme de: - Dir: Lázaro Ramos (N) e Thiago Gomes (N/N) (BA)
4. Cartuchos de Super Nintendo em anéis de saturno - Dir: Leon Reis (N) (CE)
5. Dona Vilma - Dir: Vanessa Santos de Oliveira (N)
6. Eleguá - Dir: Yuri Costa (N) (RJ)
7. Bolha - Dir: Mateus Alves (N/N)
8. Marias - Dir: Yasmin Dias (N)
9. Motriz - Dir: Taís Amordivino (N) (BA)
10. Nascida para matar - Dir: Lorena Weinketz (N/N) e Rogério H. Gonçalves (N) (SP)
11. Fábula de Vó Ita - Dir: Thalita Oshiro (N/I) e Joyce Prado (N)
12. 7 a 1 - Dir: Joel Caetano (?) (SP)
13. A caixa de quatro cômodos - Dir: Ana do Carmo (N) (SP)
14. Naufraga - Dir: Juh Almeida (N) (BA)
15. O Esquema - Dir: Caio Dornelas (N) (PE)
16. O.ALK - Dir: Deborah Pavani (N)
17. Os homens que chamam os deuses - Dir: George Bispo (N/I)
18. Privilégios - Dir: Rosa Miranda (N) (RJ)
19. Recomendado - Dir: Higor Mourão (N) (SP)
20. Repulsa - Dir: Eduardo Morotó (?) (RJ)
21. Sarah e Luisa - Dir: Lucas Moraga (N/I)
22. Sarau da Onça - A poesia de quebrada - Dir: Vinícius Eliziário (SP)

2019 (3ª. edição)

1. ABAYA – Resistência e Ancestralidade - Dir: Grazie Pacheco (N/N) e Frederico Moreira (N/I) (MG)
2. A câmera de João - Dir: Tothi Cardoso (N) (GO)
3. A espera - Dir: Sónia André e Nivaldo Vasconcelos – Maputo/MOÇ (*Não brasileiros - desconsiderado na pesquisa)
4. Alma Crespa - Dir: Rebecca Joviano (N) e Paulo China (N/I) (RJ)
5. A mulher que eu era - Karen Suzane (?) (RJ)

6. Eu preciso destas palavras escrita - Milena Manfredini (N) (RJ)
7. A Sússia - Dir: Lucrecia de Moura Dias (N) (TO)
8. As vestes de Ângela - Dir: Marian Macêdo (NI)(SP)
9. Baixa Funda: O destino de um povo - Dir: Marcello Sannyos (N) (MG)
10. Barco de papel - Thais Scabio (N) (SP)
11. Benedito que Subia: Do profano ao divino Dir: - Izis Negreiros (N/I) (AM)
12. Bing wat ching screener - Dir: Nosa Igbinedion – Londres/ING (*Não brasileira)
13. Boxe – Transformação social e saúde -Dir: Rodrigo Araújo (N/I) (BA)
14. Braços Vazios - Dir: Daiana Rocha (?) (ES)
15. BR 3 - Dir: Bruno Ribeiro (N) (RJ)
16. Camelôs - Dir: Milena Manfredini (N)(RJ)
17. Carroça 21 - Dir: Gustavo Pera (N/N) (SP)
18. Chazinho - Dir: Adriano Gomez (N/N) (SP)
19. Cêdea – Dir: Coletivo – (BA) (* Desconsiderado à pesquisa)
20. Coração do mar - Dir: Rafael Nascimento (N) (PE)
21. Corpos que Habito - Dir: Gabriela Salem (N/I) (RJ)
22. Corre quem pode, dança quem aguenta --- Welket Bunge – Berlim/ALE (não brasileiro)
23. Dedos Sujos - Dir: Rhuan Philippe Fax (N/I) (BA)
24. Do dia em que mudamos a rota - Dir: Diego Nunes (N) (ES)
25. Em Busca de Lélia - Dir: Beatriz Vieirah (N) (BA)
26. Eu não sou Pilatus --- Welket Bunge – Berlim/ALE (Não brasileiro)
27. Experimento do acaso - Ponto de Encontro --- Vírus – BA (Coletivo)
28. Francisca -Dir: Mariane Duarte (N) e Luandeh Chagas (N) (RJ)
29. Guri - Dir: Adriano Monteiro (N) (ES)
30. HAFSA - Dir: Letícia Aguiar (N/I) (CE)
31. Hoje sou Felicidade - Dir: João Luís (N/I) e Tiago Aguiar (N/N) (PE)
32. Itapocu - Dir: André Senna (N/N) (SC)
33. Lealdade - Dir: Ana Stela Cunha (N/N) e Milla Avelar (N) (MA)
34. Lembranças do Senegal: um diálogo - Dir: Otávio dos Santos (N/I) (BA)

- 35.Lily`s Hair - Dir: Raphael Gustavo da Silva (N) (GO)
- 36.Linha - Dir: Francisco Lira (N) (SP)
- 37.Ludibrium - Dir: Gleison Mota (N/N) (SP)
- 38.Megg: A margem que migra para o centro - Dir: Eduardo Sanches (N/N) e Larissa Nepomuceno (N) (PR)
- 39.Meninas (In)Vísiveis - Dir: Isabela Aleixo (N/N) e Karla Suarez (N/N) (RJ)
- 40.Nada além da noite - Rodrigo de Janeiro (N/N) (RJ)
- 41.Não fique triste, menino - Dir: Clébson Oscar (N)(CE)
- 42.Na trilha do Boi falô - Dir: Cauê Nunes (N/N) (SP)
- 43.Nossa Terra - Dir: Samuel Moreira (N/N) (SC)
- 44.O cinema é um encontro - Dir: Gustavo Guedes (N/I) (RN)
- 45.O Jogo - Dir: Clementino Jr (N) (RJ)
- 46.O menino leão e a menina coruja - Dir: Renan Montenegro (?) (DF)
- 47.Os guerreiros da rua - Dir: Erickson Marinho (N) -(PE)
- 48.Os verdadeiros lugares não estão no mapa - Dir: João Araió (N) (RJ)
- 49.Paná Panã - Dir: Cartel Adélias (RJ) (Coletivo desconsiderado na pesquisa)
- 50.Papo de Fotografia e Samba - Dir: Paulinho Sacramento (RJ)
- 51.Passageiro - Dir: Adriano Gomez (N/N) (SP)
- 52.Poder - Dir: Sabrina Rosa (N) (RJ)
- 53.Poesia Azeviche - Dir: Ailton Pinheiro Jr (N) (BA)
- 54.Por Gerações - Dir: Leila Xavier (N) (RJ)
- 55.Por trás das tintas - Dir: Alek Lean (N) (RJ)
- 56.Primavera de Fernanda - Dir: Débora Zanatta (N/N) e Estevo de La Fuente (N/N) (PR)
- 57.P&rsquoS - Dir: Lourival Andrade (N/N) (RN)
- 58.Quando a chuva vem? - Dir: Jefferson Bastista (N) (PE)
- 59.Quilombo Mata Cavalo - Dir: Jurandir Amaral (N) (ES)
- 60.Reciclagem - Dir: Haroldo César (N) (RJ)
- 61.Reexistências - Dir: Leila Xavier (N) (RJ)
- 62.Santos Imigrantes - Dir:Tiago Costa (N) (PB)
- 63.Sarjeta - Dir: Gabriel Vieira (N/I) (SP)

64. Seiva - Dir: Ramon Batista (N/N) (PB)
65. Semente - Dir: Drica Silva (N/I) – SP
66. Sementes do eucalipto - Dir: Carlos Lunna (N) (PE)
67. Serra do Queimadão - Dir: José Carlos Torres (N/N) (BA)
68. Seu amor ainda é tudo - Dir: Adriano Gomez (N/N) - SP
69. Sob o mesmo teto - Dir: Coletivo Olho Vivo – RJ (Coletivo)
70. Terrorismo Lírico - Dir: Jonatan Pacheco (N/I) (RS)
71. Tudo que é apertado rasga - Dir: Fabio Rodrigues Filho (N) (BA)
72. Under the sun - Dir: Eduardo Rosário (N) e Jonathas Veloso (N/I) (GO)
73. Vivenciando Serra Feia - Dir: Ayara Luna (N) (RN)

4. Mostra Negritude Infinita (CE)

2017 (1ª. Edição)

1. Cores e Botas - Dir: Juliana Vicente (N)
2. (há) mar - Dir: Luca Salri (N)
3. Travessia - Dir: Safira Moreira (N)
4. Momento Vício e Boa Sorte - Dir: Ficção de Diógenes Costa (N).
5. Kbelá - Dir: Yasmin Thayná (N)
6. Dona Sônia Pediu Uma Arma Para Seu Vizinho Alcides - Dir: Gabriel Martins (N)
7. Rapsódia Para o Homem Negro - Dir: Gabriel Martins
8. Chico - Dir: Marcos Carvalho (N) e Eduardo Carvalho (N)
9. Quintal - Dir: André Novais Oliveira (N), 20min, 2015

2019 (2ª. Edição)

1. Para todas as moças - Dir: Castiel Vitorino Brasileiro (N) (ES)
2. Tudo o que é apertado rasga - Dir: Fabio Rodrigues Filho (N) (BA)
3. Vaga carne - Dir: Grace Passô (N) e Ricardo Alves Junior (N/N) (MG)
4. Ilhas de calor - Dir: Ulisses Arthur (N) (AL)
5. Deixa na régua - Dir: Emílio Domingos (N) (RJ)
6. Impermeável pavio curto - Dir: Higor Gomes (N) (MG)
7. Minha carne - Dir: Preta Ferreira (N), Sonia ara mirim (N) e Tarsila Araújo (N/N)

(SP)

8. Pente Zero - Tiago Felipe (N) (PR)
9. Esperando o sábado - Dir: Erica Sansil (N) (RJ)
10. **Veias de Fogo - Dir: Carnaval no Inferno (Coletivo) (CE)**
11. Negrum3 - Dir: Diego Paulino (N) (SP)
12. Looping - Dir: Maick Hannder (N) (MG)
13. Clandestyna - Duca Caldeira (N) (RJ)
14. **Intervenção Jah - Dir: Daniel Santos (N/I) & Welket Bungué (Não brasileiro) (RJ)**
15. Ando Feito Nuvem Tempestiva - Dir: Carine Fiúza (N) (PB)
16. BR3 - Dir: Bruno Ribeiro (N) (RJ)
17. TRANSacralidade - Dir: Luz X (N/I) e Lico Cardoso (N) (SP)
18. A piscina de Caíque - Dir: Raphael Gustavo da Silva (N) (GO)
19. Fábula de Vó Ita - Dir: Joyce Prado (N) e Thalita Oshiro Meireles (N/N) (SP)
20. A câmera de João - Tothi Cardoso (N) (GO)
21. Quando a chuva vem? - Dir: Jefferson Batista (N) (PE)
22. Ana - Vitória Felipe (N) (SP)
23. Menino pássaro - Dir: Diogo Leite (N) (SP)
24. Guri - Adriano Monteiro (N) (ES)
25. Mãe Não Chora - Dir: Carol Rodrigues (N/N); Vaneza Oliveira (N) (SP)
26. Motriz - Dir: Tais Amordivino (N) (BA)
27. 2704KM - Dir: Letícia Batista (N) (BA)
28. Nada Além da Noite - Dir: Rodrigo de Janeiro (N) (RJ)
29. Preto - Elton de Almeida (N) (SP)
30. Sem Asas - Renata Martins (N) (SP)
31. Filhas De lavadeira - Dir: Edileuza Penha de Souza (N) (DF)
32. Amor de Ori - Dir: Bruna Barros (N) (DF)
33. Naufraga - Dir: Juh Almeida (N) (BA)
34. Glória - Dir: Yaminaah Abayomi (N) e Nádía Oliveira (N/N) (RJ)
35. Embarço - Dir: Mirtes Agda Santana (N) (SP)
36. CoroAção - Dir: Juciara Áwô (N) e Luana Arah (N) (RJ)

- 37.AURORA - Dir: Everlane Moraes (N) (SE)
- 38.Odò Pupa, lugar de resistência - Dir: Carine Fiúza (N) (BA)
- 39.Megg – A Margem que Migra para o Centro - Dir: Larissa Nepomuceno (N) e Eduardo Sanches (N/N) (PR)
- 40.Tempo - Victor Uchôa (N) (BA)
- 41.Os verdadeiros lugares não estão no mapa - Dir: João Araió (N) (RJ)
- 42.Poesia Azeviche - Dir: Ailton Pinheiro (N) (BA)
- 43.A Sússia - Dir: Lucrecia Dias (N) (TO)
- 44.Lealdade - Milla Avelar (N) e Ana Stella Cunha (N/N) (MA)
- 45.Ruído Branco - Dir: Gabriel Fonseca (N) (SP)
- 46.Feliz Ano Novo - Dir: Lívia Uchôa (?) (BA)
- 47.Sarau da Onça – A Poesia de Quebrada - Vinícius Eliziário (N) (BA)
- 48.Como Se o Céu Fosse Oceano - Dir: Breno Henrique (N) (MG)
- 49.Nego Tem Que Se Virar - Mike Dutra Amaro(N/N) (CE)
- 50.Eroica - Dir: Josy Macedo (?) (CE)
- 51.O fio - Dir: Anthony Ribeiro (N) (PE)
- 52.O Jogo - Dir: Clementino Junior (N) (RJ)
- 53.Rainha - Sabrina Fidalgo (N) (RJ)
- 54.Carne - Dir: Mariana Jaspe (N) (RJ)
- 55.Mato Adentro - Elton de Almeida (N) (SP)
- 56.Povoesia - Dir: Gabrielle Madeiro (N)(CE)
- 57.Carta sobre o nosso lugar mulheres do Vila Nova - Rayane Penha (?) (AP)
- 58.Antes de ontem - Dir: Caio Franco (N) (SP)
- 59.Santos imigrantes - Thiago Costa (N) (SP)
- 60.Por trás das tintas - Dir: Alek Lean (N) (RJ)
- 61.Quilombo Mata Cavalo - Jurandir Amaral (N) (MT)
- 62.Tempos verbais - Ema Ribeiro (N) (BA)
- 63.Não fique triste, menino - Dir: Clébson Oscar (N) (CE)
- 64.Echarpe Noir - Dir: Barbara Fuentes (N) (RJ)
- 65.Minha história é outra - Mariana Campos (N) (RJ)

- 66. Sample - Ana Julia Travia (N) (SP)
- 67. Riscados pela memória - Alex Vidigal (N/N) (DF)
- 68. Afronte - Bruno Victor (N) e Marcus Azevedo (N) (DF)
- 69. A mulher que eu era - Karen Suzane (N) (MG)

**5. Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio (DF) (3 edições)
2017 - Sem dados**

2018

- 1. Amor de Orí - Dir: Bruna Barros (N) (DF)
- 2. Bayo – Palavra Tecendo Alegria - Dir: Jamila Terra (DF)
- 3. Braços Vazios - Dir: Daiana Rocha (N) (ES)
- 4. Casca de Baobá - Dir: : Mariana Luiza (N) (RJ)
- 5. Desaparecidos - Dir: Danddara (N) (SP)
- 6. Dois Pesos - Dir: Rejane Neves (N) (RJ)
- 7. Echarpe Noir - Dir: Barbara Fuentes (N) (RJ)
- 8. Em Busca de Lélia - Dir: Beatriz Vieirah (N) (BA)
- 9. Entremarés - Dir: Anna Andrade (N) (PE)
- 10. Esperando Sábado - Dir: Érica Sansil (N) (RJ)
- 11. Fábula de Vó Ita - Dir: Joyce Prado (N) E Thallita Oshiro (N/N) (SP)
- 12. Fotográfica - Dir: Tila Chitunda (N) (PE)
- 13. **Maestrina Da Favela** - Dir: **Falani Afrika (Não Brasileira)** (BA)
- 14. Maria - Dir: Elen Linth (?) E Riane Nascimento (N) (AM)
- 15. Merê - Dir: Urânia Munzanzu (N) (BA)
- 16. O Caso do Homem Do Errado - Dir: Camila De Moraes (N) (RS)
- 17. Privilégios - Dir: Rosa Miranda (N) (RJ)
- 18. Rainha - Dir: Sabrina Fidalgo (N) (RJ)
- 19. Tia Ciata - Dir: Mariana Campos (N) e Raquel Beatriz(N/N) (RJ)
- 20. Travessia - Dir: Safira Moreira (N) (RJ)

2019

- 1. Mãe Não Chora - Dir: Carol Rodrigues (N/N) e Vaneza Oliveira (N) (SP)
- 2. Òpará de Òsùn: quando tudo nasce - Dir: Pâmela Peregrino (N)

3. A Mulher Que Eu Era - Dir: Karen Suzane (N)
4. Megg - A Margem que Migra para o Centro - Dir: Larissa Nepomuceno (N) e Eduardo Sanches (N/N)
5. Sem Asas - Dir: Renata Martins (N)
6. Motriz - Dir: Tais Amordivino (N) (BA)
7. Aurora - Dir: Everlane Moraes (N) (BA).
8. Odô Pupa, lugar de resistência de Carine Fiúza (N) (PB)
9. Abraços, Aline de Manu Zilveti (?)
10. Nome de Batismo - Alice - Dir: Tila Chitunda (N) (PE)
11. Barco de Papel - Dir: Thais Scabio (N)
12. Minha História é Outra - Dir: Mariana Campos (N)
13. **Paná Panã** - Dir: **Cartel Adélias (Coletivo)**
14. Corações Encouraçados - Dir: Jamile Coelho (N) e Cintia Maria (N)
15. A Sússia - Dir: Lucrecia Dias (N)(TO)
16. Alfazema - Dir: Sabrina Fidalgo (N) (RJ)
17. As Pastoras - Vozes Femininas do Samba - Dir: Juliana Chagas (?)
18. Visionários da Quebrada - Dir: Ana Carolina Martins (?)
19. A Rainha Nzinga Chegou - Dir: Isabel Casimira (N) e Junia Torres (N/N)
20. Lua - Dir: Rosa Miranda (N) (RJ)
21. Negra Luz- Artistas Negras do Distrito Federal - Dir: Cleudes Pessoa (N) e Priscila F. Pascoal (N)

6. Mostra de Cinema Negro no Espírito Santo (ES)

2018 - Sem dados

2019

1. Guri - Dir: Adriano Monteiro (N) (ES)
2. Barco de Papel - Dir: Thais Scabio (N) (SP)
3. Lily's Hair - Dir: Raphael Gustavo da Silva (N) (GO)
4. Fábula de Vó Ita - Dir: Joyce Padro (N) e Thalita Oshiro Meireles (N/N) (SP) Rebento - Dir: Vinícius Elizario (N) (BA)
5. Liberdade - Dir: Vinicius Silva (N) e Pedro Nishi (N/N) (SP)
6. Afronte - Dir: Bruno Victor (N) e Marcus Azevedo (N) (DF)

7. Amor de Ori - Dir: Bruna Barros (N) (DF)
8. Eu, minha mãe e Wallace - Dir: Eduardo e Marcos Carvalho (N) (RJ)
9. Pele de Monstro - Dir: Bárbara Maria
- 10.RAINHA - Dir: Sabrina Fidalgo (N) (RJ)
11. No coração do mundo - Dir: Gabriel Martins (N) e Maurílio martins (N/N) (MG)
- 12.Arquitetura dos que habitam - Dir: Daiana Rocha (N)
- 13.Unreal - Dir: Luiz Will Gama (N)
- 14.Uma noite de crime - Dir: Marcelo N. Reis (N)
- 15.Fala Preta - Dir: Lavínia Coutinho (N) e Roger Ghil (N)
- 16.UM ensaio sobre ausência - Dir: David Aynan (N) (BA)
- 17.Sem Asas - Dir: Renata Martins (N)
- 18.Negrum3 - Diego Paulino (N)
- 19.Meu amigo Fela - Dir: Joel Zlto Araújo (N)

7. Mostra CineAfroBH (MG)

2015 (1ª. Edição) * Chama atenção nesta edição o elevado número de (N/N) Não negros.

1. Paz no mundo camará - Dir: Carem Abreu (N/N) e Jorge Moreno (N/N) (MG)
2. Os Mestres - Dir: Associação Imagem Comunitária (AIC) (coletivo) (MG)
3. O Boi Foi Beber Água até Chegar no São Francisco - - Dir: Gercino Alves (N), Carolina Canguçu (?) e Bernardo Monteiro (N/N). (MG)
4. Roda - - Dir: Carla Maia (N/N) e Raquel Junqueira (N/I) (MG)
5. Caruru Samba - Dir: Associação Imagem Comunitária (AIC) - (Coletivo) (MG)
6. Mestre Conga: O Inconfidente do Samba - Dir: Chiquinho Matias (N/N) (MG)
7. Cabelo e Identidade - Dir.: Associação Imagem Comunitária (AIC) (MG)
8. Lamparina Bantus nas Minas Gerais - - Dir: Ramon Lopes (Mestre Negoativo) (N) (MG)
9. Um Olhar Sobre Quilombos: Mocambo - - Dir: Aparecida dos Reis Maria (Cida Reis) (N) e Junia Torres (N/N) (MG)
- 10.Flor no Cascalho: ACESA - Dir: Coletiva Associação Imagem Comunitária (AIC) (MG)

2016 (2ª. Edição)

1. As minas do rap - Dir: Juliana Vicente (N) (SP)
2. Beatitude - Dir: Délio Freire (Dell Freire) (N/I) (ES)
3. Contato Filmes - SÉRIE EDUCAÇÃO E CIDADANIA (Episódio "Africanidade") - Dir: Helder Quiroga (MG)
4. Coroas - Isaac Donato (N) e Marília Cunha (N/N) (BA)
Dandaras- A Força da Mulher Quilombola - Dir: Ana Carolina Fernandes (?) (MG)
5. Ègun - Dir: Helder Quiroga (N) (MG)
6. Estética da memória - Dir: Cristiano Rato (N) (MG)
7. Futebol e sonhos - Dir: Fábio Marcelino (N/I) e Sergio Vilaça (N/I) (MG)
8. Movimento negro e cultura rastafari - Dir: Thiago Carvalho (N/I) (MG)
9. O porto ainda samba - Dir: Coletiva (Ana Paula Pereira, Bia Marques, Eduardo Ferrera, Francisco de Assis Duarte, Hilanna Andrade, Israel Araújo, Márcia Alves, Nico Silva, Pamuke Mbiyavanga Mbunma, Victor Porciúncula) (RJ)
10. ONÁ - Dir: CRUA - Coletivo Criativo de Rua (RJ)
11. Tempocidade - Dir: Marcos Donizetti (Marcão Pesada) (N) (MG)

2019

1. Kabadio - Dir: Daniel Leite (?) (RJ)
2. Humanis Causa - Dir: Lucas de Jesus (RJ)
3. Favela em Diáspora - Dir: Gabriela Matos (?) (MG)
4. Quanto vale? - Dir: Danilo Candombe (N) e Thiago Nascimento (N) (MG)
5. Congado.Doc: do rosário à coroa - Dir: Dandara Andrade (N/N) (MG)
6. Cabeceira do turco - Dir: Cristiano Pereira da Silva (N) (MG)
7. Eu pareço suspeito - Dir: Thiago Fernandes (N) -- (SP)
8. Road Movie à moda norte mineira - Alexandre Naval (N/I) (MG)
9. A mulher da casa do arco-íris - Dir: Gilberto Alexandre (?) (SP)
- 10.A Grande ceia quilombola - Dir: Ana Stela Cunha (N/N) e Rodrigo Sena (?) (MA)

8. Mostra de Cinema Negro de Mato Grosso (MT)

2016 (1a. Edição) * Chama atenção a quantidade de realizadores e realizadoras (N/N) Não negros.

1. Vila Bela Terra de Cores - Dir: Bárbara Fontes (N/N) (MT)
2. Raça - Dir: Joel Zito Araújo (N) e Megan Mylan (RJ)
3. Haiti - Dir: Luzo Reis (N/N) (MT)
4. Vidas Transversas - Dir: Carol Damaceno (N/I) e Sernon Nonres (N) (MT)
5. Tauá - Dir: (N) e Brás Rubson (N)(MT)
6. Um Negro Drama - Dir: Junior Silgueiro (N/N) (MT)
7. Rapsódia para o Homem Negro - Dir: Gabriel Martins (N) (MG)
8. Yansã - Dir: Carlos Eduardo Nogueira (N/N) (SP)
9. Pobre Preto Puto - Dir: Diego Tafarel (N/N) (RS)
10. Blaxploitation: A Rainha Negra - Dir: Edem Ortegá (?) (GO)
11. Ela Volta na Quinta - Dir: André Novais Oliveira (N) (MG).
12. Sob os Pés - Dir: Juliane Segóvia (N/N) e Neriely Dantas (N/N) (MT)
13. Se Acaso a Tempestade Fosse Nossa Amiga, eu me Casaria com Você, - Dir: Wuldsón Marcelo (N) (MT)

2017 (2a. Edição)

1. A Boneca e o Silêncio - Dir: Carol Rodrigues (N) (Ficção, São Paulo, 2015, 19 minutos).
2. Caixa D'Água: Qui-Lombo é Esse? - Dir: Everlane Moraes (N) (Documentário, Sergipe, 2012, 15 minutos).
3. Da Alegria, do Mar e de Outras Coisas - Dir: Ceci Alves (N) (Ficção, Bahia, 2013, 13 minutos).
4. Aquém das Nuvens - Dir :Renata Martins (N) (Ficção, São Paulo, 2012, 18 minutos).
5. Deus - Dir: Vinicius Silva (N) (Documentário/Ficção, Rio Grande do Sul/São Paulo 2016, 25 minutos).
6. Travessia - Dir: Safira Moreira (N) (Documentário, Rio de Janeiro, 2017, 5 minutos).
7. Encontros e Desencontros nas Letras Mato-Grossenses - Dir: Jonathan Cesar (N) (Documentário, Mato Grosso, 2017, 33 minutos).
8. Pouco Mais de um Mês - Dir: André Novais Oliveira (N) (MG)
9. Nada - Dir: Gabriel Martins (N) (MG)
10. O Dia de Jerusa - Dir: Viviane Ferreira (N) (BA)

11. Das Raízes às Pontas - Dir: Flora Egécia (N) (DF)

12. Leva - Dir: Juliana Vicente (N) e Luiza Marques (N/I) (SP)

2018 (3a. edição) - Mostra Competitiva *Surge esta Mostra a partir desta edição.

1. Aborta o Machismo: Em Resistência Pela Subjetividade - Dir: Amanda Vitória (N) e Thales Rodrigues (N/N) (MG)

2. **Mar de Elas - Dir: Coletivo Mar de Elas (coletivo) (RJ)**

3. Carne - Dir: Mariana Jaspe (N) (RJ)

4. Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno - Dir: de Leon Reis (N) (CE)

5. Hic (ES) - Dir: Alexander S. Buck (N) (ES)

6. Como Ser Racista em 10 Passos - Dir: Isabela Ferreira (N) (MT)

7. Gardênia - Dir: de Isabela Aquino (?) (RJ)

8. Cabelo Bom - Dir: Swahili Vidal (N) e Claudia Alves (N) (RJ)

9. Òpára de Òsùn: quando tudo nasce - Dir: Pâmela Peregrino (N) (BA).

10. Fábula de Vó Ita - Dir: Joyce Prado (N) e Thallita Oshiro (N/N) (SP)

11. Esconde-Esconde - Dir: Don Felipe (N) e Luciana Bollina (N/N) (RJ)

12. Carta sobre o Nosso Lugar – Mulheres do Vila Nova - Dir: Rayanne Penha (N) (AP)

13. **Maestrina da Favela - Dir: Falani Afrika (Não brasileira) (BA)**

14. – Giramundá: O Congo e a Diáspora - Dir: Cláudio Dias (N/I) e Gilson Costa (N/I) (MT)

15. Mandinga - Dir: Wagner Novais (N) (RJ)

16. Bup- Dir: Dandara de Moraes (N) (PE)

17. Tia Ciata - Dir: Mariana Campos (N) e Raquel Beatriz (N/N) (RJ)

18. Eu, Oxum - Dir: Héloa (N) e Martha Sales (N/N) (SE)

19. Ana - Dir: Vitória Felipe (N) (SP)

20. Terra Não Dita, Mar Não Visto - Dir: Lia Letícia (N) (PE)

21. Corpo Style Dance Machine - Dir: Ulisses Arthur (N) (BA)

2019 (4a. edição) - Mostra Competitiva

1. Embarço - Dir: Mirtes Agda Santana (N) (SP)

2. Coração do Mar - Dir: Direção de Rafael Nascimento (N) (PE)

3. Clandestyna - Dir: Duca Caldeira (N)(RJ)

4. Impermeável Pavio Curto - Dir: Higor Gomes(N) (MG)

5. Negra Sim Negra Sou - Dir: Rodrigo Guimarães Silva (N/I) (MG)
6. Mãe Não Chora - Dir: Carol (N/N) e Vaneza Oliveira (N) (SP)
7. O Fervo - Dir: Adriana Couto (N) (SP)
8. A Mulher Que Eu Era - Dir: Karen Suzane (N) (MG)
9. A Grande Ceia Quilombola - Dir: Ana Stella Cunha (N/N) e Rodrigo Sena (N) (MA)
- 10.111+ - Dir: Ivaldo Correia (N) (RJ)
11. A Viagem do Seu Arlindo - Dir: Sheila Altoé (N/N) (ES)
- 12.ABAYA | Resistência e Ancestralidade - Dir: Grazie Pacheco (?) e Frederico Moreira (?) (SP)
- 13.A Câmera de João - Dir: Tothi Cardoso (N) (GO).
- 14.CoroAção - Dir: Juciara Áwô (N) e Luana Arah (N) (RJ)
- 15.Lealdade - Dir: Millene Avelar (Milah Avelar) (N) e Ana Stella Cunha (N/N) (MA)
- 16.Quilombo Mata Cavalo - Dir: Jurandir Amaral (N) (MT)
- 17.Eu, Minha Mãe e Wallace - Dir: Direção de Irmãos Carvalho (N)(RJ)
- 18.Quando as Marias Falam - Dir: Chris Tigra (N) (MG)
- 19.Poesia Azeviche - Dir: Ailton Pinheiro (N)) (BA)
- 20.Por Trás das Tintas - Alek Lean (N) (RJ)
- 21.Pele de Monstro - Dir: Barbara Maria (N/I) (MG)
- 22.Sample - Dir: Ana Julia Travia (N) (SP)
- 23.Sob Múltiplos Olhares - Dir: Leandro Peska (N/N) (MT)
- 24.Tem Dendê - Dir: Vinícius Vasconcelos (N/I) e João Guilherme (N/I) (RJ)
- 25.Looping - Dir: Maick Hannder (N) (MG)

9. Festival de Cinema Negro Zélia Amador de Deus (PA)

2019 (1a. Edição)

1. Negra Ysa – Revolução da negritude- Dir: Sibely Nunes (?) (PA)
2. Thais Badu – Minha história- Dir: Thais Badu (?)
3. Banda Cout – Vivijaei - Dir: Neil York (N/N) e Nanda Dk (?)
4. O canto da ribeira- Dir: Sandra Maria Job (N/I)
5. Mana Maria - Dir: Sandra Maria Job (N/I)
6. Corpo - Dir: Vitor Rocha (N/I)

7. Mãe não chora - Dir: Carol Rodrigues (N/N) e Vaneza Oliveira (N)
8. Necrópoles - Dir: Italo Oliveira (N/I)
9. Sem asas - Dir: Renata Martins (N)
10. Coroação - Dir: Juciara Áwô (N) e Luana Arah (N)
11. Mormaço sonoro - Dir: Keila Serruya (N) e Thiago Hermido (N/N)
12. Onde nascem os deuses - Dir: Henrique DPK (N/I)
13. Volta - Dir: Ramon Reis (N)
14. Fios da resistência - Dir: Larah Camargo (N/I)
15. Quem passou primeiro foi São Benedito - Dir: Pablo Monteiro (N)
16. Lealdade - Dir: Milene Avelar (N) e Ana Stela Cunha (N/N)
17. Bicho d'água entrevista MC Zook - Dir: Pablo Monteiro (N)
18. Zana, o filho da mata", de Augustto Gomes (N/N)
19. A câmera de João - Dir: Tothi Cardoso (N)
20. Lily's Hair - Dir: Raphael Silva (N)
21. Guri - Dir: Adriano Monteiro (N)
22. Cabeças Falantes - Dir: Natasha Rodrigues (N)
23. É nós por nós - Dir: Arthur Costa (N/I)
24. (B)elas - Dir: Nádia D'Cássia (N)
25. Sample - Dir: Ana Júlia Travia (N)
26. Amor de ori - Dir: Bruna Barros (N)

10. Semana do Audiovisual Negro (PE)

2019 (1a. Edição)

1. João - Dir: Clementino Junior (N) e Márcio Januário (N) (RJ)
2. Notícias de São Paulo - Dir: Priscila Nascimento (N) (PE)
3. Mãe não chora - Dir: Carol Rodrigues (N/N) e Vaneza Oliveira (N) (SP)
4. 2704 KM - Dir: Letícia Batista (N) (PE)
5. Elos - Dir: Juliana Lima (N/I) (PE)
6. Santa Ceia - Dir: Everlane de Moraes (Cuba) (N) (BA)
7. Entremarés - Dir: Anna Andrade ((N) (PE)
8. Opará - Morada dos nossos ancestrais - Dir: Graci Guarani (Cuña Poty Rory) (N/N)

(PE)

9. A Sússia - Dir: Lucrecia Dias (N) (TO)

10. Estamos Vivos - Ficcionalizar no Kilombo - Dir: (coletivo) (PE)

11. Brega Protesto, Caranguejo Resiste! - Dir: Coquevideo (coletivo) (PE)

12. No coração do mundo - Dir: Gabriel Martins (N) e Maurílio Martins (N/N) (MG)

13. O Fio - Dir: Anti Ribeiro (Anthony Ribeiro) (N) (PE)

14. Eu, minha mãe e wallace - Dir: Marcos Carvalho (N) e Eduardo Carvalho (N) (RJ)

15. Coração do mar - Dir: Rafael Nascimento (N) (SP)

16. Peripatético - Dir: Jéssica Queiroz (N) (SP)

17. O caso do homem errado - Dir: Camila de Moraes (N) (RS)

11. Griot - Festival de Cinema Negro Contemporâneo (PR) (2 edições) 2018 (1a. Edição)

1. Ela Volta na Quinta - Dir: André Novais Oliveira (N)

2. Caixa d'água: Qui-Lombo é Esse? - Dir: Everlane Moraes (N)

3. Cinema de preto- Dir: Dandara (N)

4. No espelho do outro - Dir: Kariny Martins (N)

5. Fantasmas - Dir: André Novais Oliveira (N)

6. Deus - Dir: Vinícius Silva (N)

7. Travessia - Dir: Safira Moreira (N)

8. Nada - Dir: Gabriel Martins (N)

9. Chico - Dir: Irmãos Carvalho (N)

10. Bup - Dir: Dandara de Moraes (N)

11. Barbie contra ataca!- Dir: Yan Whately (N)

12. [Des]prendidas - Dir: Ana Esperança (N/I)

13. A piscina de Caíque - Dir: Raphael Gustavo da Silva (N)

14. A câmera de João - Dir: Tothi Cardoso (N)

15. Lá do alto - Dir: Luciano Vidigal (N)

16. Fábula de Vó Ita - Dir: Joyce Prado (N) e Thallita Oshiro (N/N)

17. Lápis de Cor - Dir: Larissa Fulana de Tal (N)

18. Peripatético - Dir: Jéssica Queiroz (N)

19. Dentro de si - Dir: Tulio Borges (N)
20. Pele suja, minha carne - Dir: Bruno Ribeiro (N)
21. Copiloto - Dir: Andrei Bueno Carvalho (N)
22. Cinzas - Dir: Larissa Fulana de Tal (N)
23. Rapsódia para um homem negro - Dir: Gabriel Martins (N)

2019 (2a. Edição)

1. Café com Canela - Dir: Glenda Nicácio (N) e Ary Rosa (N/N)
2. Noir Blue: deslocamentos de uma dança - Dir: Ana Pi (N)
3. Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno - Dir: Leon Reis (N)
4. Negrum3 - Dir: Diego Paulino (N)
5. Guri - Dir: Adriano Monteiro (N)
6. Colorirá - Dir: Gabriele Fernanda (N)
7. Lily's Hair - Dir: Raphael Silva
8. Opará de Oshun: Quando Tudo Nasce- Dir: Pâmela Peregrino (N)
9. Òrun Àiyé: A Criação do Mundo - Dir: Cintia Maria e Jamile Coelho (N)
10. El Enemigo - Dir: Aldemar Matias (N)
11. Um Ensaio Sobre a Ausência - Dir: David Aynan (N)
12. O Som do Silêncio - Dir: David Aynan (N)
13. Rebento - Dir: Vinícius Eliziário (N)
14. Não Fique Triste, Menino - Dir: Clébson Oscar (N)
15. Afronte - Dir: Bruno Victor e Marcus Azevedo (N)
16. Universo Preto Paralelo - Dir: Rubens Passaro (N)
17. Sample - Dir: Ana Julia Travia (N)
18. Quantos Eram Pra Tá? - Dir: Vinícius Silva (N)
19. Ferradura - Dir: Bea Gerolin (N)
20. Tua Palavra Não Nega - Dir: Levante Popular da Juventude-PR
21. Por que Não Tem Paqueta Preta? - Dir: Preticia Jerônimo (N)
22. Megg: A Margem que Migra para o Centro - Dir: Larissa Nepomuceno (N)
23. Embora - Dir: Gabriel Borges Philippini (N)
24. SuperPina: Gosto é Quando a Gente Faz! - Dir: Jean Santos (?)

25. **Intervenção Jah- Dir: Daniel Santos (N/I) e Welket Bungué (Não Bras.)**

26. Maldita - Dir: Laysa Carolina Machado (N/N)

27. Eleguá - Dir: Yuri Costa (N)

28. Sem Asas - Dir: Renata Martins (N)

29. Vaga Carne - Dir: Grace Passô (N) e Ricardo Alves Jr.(N/N)

30. Motriz - Dir: ais Amordivino (N)

31. O Dia de Jerusa - Dir: Viviane Ferreira (N)

32. Impermeável Pavio Curto, - Dir: Higor Gomes (N)

33. Liberdade - Dir: Vinícius Silva (N) e Pedro Nishi (N/N)

34. Mais Triste que Chuva num Recreio de Colégio - Dir: Lobo Mauro (N)

35. Antes de Ontem - Dir: Caio Franco (N)

36. Eu, Minha Mãe e Wallace - Dir: Eduardo Carvalho (N) e Marcos Carvalho (N)

37. BR3 - Dir: Bruno Ribeiro (N)

38. Tudo que é Apertado Rasga - Dir: Fabio Rodrigues Filho (N)

12. Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul - (RJ)

2007 - (1a. edição) - De 2007 até 2011 não encontramos o nome das obras, apenas a listagem dos cineastas selecionados.

1. Akins Kinte – SP

2. Allan Rosa – SP

3. Ana Gomes – RJ

4. Anderson Quak – RJ

5. Antonio Pitanga – RJ

6. Antonio Pompeo – RJ

7. Ari Candido – SP

8. Carmem Luz – RJ

9. Celso Athaide – RJ

10. Celso Prudente – SP

11. Clementino Junior – RJ

12. Dandara – RJ

13. Dom Filó – RJ

- 14.Elaine Ramos – RJ
- 15.Fernando Barcellos – RJ
- 16.Flavio Leandro – RJ
- 17.Haroldo Costa – RJ
- 18.Ilea Ferraz – RJ
- 19.Janaina Oliveira – RJ
- 20.Jair Martins – RJ
- 21.Jefferson De – RJ
- 22.Joel Zito Araújo – RJ
- 23.Jorge Coutinho – RJ
- 24.Julio Vitor – RJ
- 25.Lazaro Ramos – RJ
- 26.Leandro Firmino – RJ
- 27.Lílian Santiago – SP
- 28.Luciano Vidigal – RJ
- 29.Luis Nascimento – RJ
- 30.Luiz Antonio Pillar – RJ
- 31.Manoel Passos Pereira – BA
- 32.Maria Alves – RJ
- 33.Matheus Subverso – SP
- 34.MV Bill – RJ
- 35.Nino Brown – RJ
- 36.Patrícia Freitas – BA
- 37.Paulo Ricardo – RS
- 38.Ricardo Brasil – RJ
- 39.Rodrigo Felha – RJ
- 40.Rogério de Moura – SP
- 41.Waldir Onofre – RJ
- 42.Wilson Militão – BA

1. Anderson Quak – RJ
2. Antonio Olavo – BA
3. Antonio Pompeo – SP/RJ
4. Ari Candido – SP
5. Carmem Luz – RJ
6. Delcio Teobaldo – MG/RJ
7. Eduardo BR – RJ
8. Fernando Barcellos – RJ
9. Flavio Leandro – RJ
10. Ilea Ferraz – RJ
11. Janaina Oliveira – RJ
12. Jefferson De – RJ
13. Joel Zito Araújo – RJ
14. Jorge Coutinho – RJ
15. Joselito Crispim – BA
16. Kenia Freitas – ES
17. Lílian Santiago – SP
18. Luis Fernando Couto – SP
19. Regina Rocha – SP
20. Bruno Bacellar – RJ
21. Luciano Vidigal – RJ
22. Patricia Freitas – BA
23. Ricardo Brasil – RJ
24. Rodrigo Felha – RJ
25. Rogério de Moura – SP
26. Tião Fonseca – ES
27. Viviane Ferreira – BA
28. Zózimo Bulbul – RJ

2009 - (3a. edição)

1. Joelzito Araújo

2. Jeferson De
3. Anderson Quak
4. Luiz Antônio Pilar
5. Tiago Araújo
6. Dudu Fagundes
7. Flavio Leandro
8. Rogério Moura
9. Viviane Ferreira
10. Kall Britto
11. Laura Ferreira
12. Carlos Maia
13. Ana Claudia Okuti
14. Danila de Jesus
15. Vilma Neves
16. Lincoln Santos
17. Alexandre Nascimento
18. Waldir Xavier
19. Júlio Pecly
20. Markus Konká
21. Wavá de Carvalho
22. Lelette Coutto
23. Janaína Oliveira (Re. Fem)
24. Dudu de Morro Agudo
25. Lázaro Ramos
26. Zózimo Bulbul

2010 - (4a. edição)*

Em oito dias de atividade, o IV Encontro de Cinema Negro concentrou, como nas edições anteriores, a maior parte da sua programação no Cine Odeon, mas se espalhou também pelo Centro Cultural Justiça Federal, Cinelândia, Oi Futuro, em Ipanema, Espaço Tom Jobim, no Jardim Botânico, e no Armazém 6, no Cais do Porto do Rio de Janeiro. Com sessões a R\$ 2 no Odeon e grátis nos demais espaços. Os seminários foram abertos ao público e a oficina também foi gratuita. (Descrição sobre o encontro no site da organização)

*Não encontramos os realizadores desta edição.

2011 - (5a. Edição) -

1. Luciano Vidigal/RJ
2. Janaína Re.Fem/RJ
3. Ierê Ferreira/RJ
4. Sabrina Rosa/RJ
5. Alexandre Rosa/SP
6. Daniel Leite/RJ
7. Vavá Carvalho/RJ
8. Dudu Fagundes/RJ
9. Zózimo Bulbul/RJ

2012 - (6a. Edição) - Sem dados

2013 - (7a. Edição) - Sem dados

2014 - (8a. edição)

1. O Dia De Jerusa - Dir: Viviane Ferreira (N) (SP)
2. Um Filme De Dança - Dir: Carmem Luz (N)– (RJ)
3. Personal Vivator - Dir: Sabrina Fidalgo (N) (RJ)
4. Remoção, Rj 2013 - Dir: Luiz Antonio Pilar (N) E Anderson Quack (N) (RJ)
5. O Que Lembro, Tenho - Dir: Rafael Barbosa (?) (AL)
6. Cidade De Deus 10 Anos Depois - Dir: Luciano Vidigal (N) / Cavi Borges (N/N) (RJ)
7. Caixa D'água: Qui-Lombo É Esse? - Dir: Everlane Moraes (N) (SE)
8. O Velho Rei - Dir: Ceci Alves (N) (BA)
9. Bikud@S: Histórias De Cidadania E Consciência Negra - Dir: Ailton Pinheiro (N) (BA)
10. Canções De Liberdade - Dir: David Aynã (N) (BA)

2015 - (9a. Edição)

1. Onã – Direção: Crua (Rj) - Coletivo
2. Canjerê, O Encontro Ancestral – Dir: Alexandre Rosa (N) (RJ)
3. Jurema – - Dir: Clementino Jr (N) (RJ)
4. O Tempo Dos Orixás - Dir: Eliciana Nascimento (N) (BA)

5. Mulheres De Barro - Dir: : Edileuza Penha De Souza (N) (DF)
6. Vovó Leontina - Dir: Paulo Rosa (?) (RJ)
7. Favela Gay - Dir: Rodrigo Felha (?) (RJ)
8. Cubo Mágico - Dir: Vanderson Feitosa (N) (RJ)
9. Do Outro Lado De Cá - Dir: Lázaro Ramos (N) (RJ)
- 10.A Boneca E O Silencio - Dir: Carol Rodrigues (N) (SP)
11. Repolho - Dir: Alexandre S. Buck (N) (ES)
- 12.Kbela - Dir: Yasmin Thayná (N) (RJ)
- 13.Yonder - Dir: Tainá Rei (N) (RJ)
- 14.Sexy Trash - Dir: : Tainá Rei (N) (RJ)

2016 - (10a. edição)*

*** Consta apenas a seguinte Mostra**

VIVA O Cinema - Olhares Femininos no Cinema Negro

1. Um filme de dança - Carmem Luz (N)
2. Vírus Africano - Janaina Refém (N)
3. Mumbi - Viviane Ferreira (N)
4. Personal Vivator - Sabrina Fidalgo (N)

2017 - (11a. edição)

1. 111 - Dir: Mateus Gigante (N) (SC)
2. A Dança da Amizade. Histórias de Urucungos, Puítas e Quijengues - Dir: Gilberto Alexandre (N) (SP)
3. A Escrita do Seu Corpo - Dir: Camila de Moraes (N) (BA)
4. A Ponte - Dir: Urania Muzanzu (N) (BA)
5. As Minas do Rap - Dir: Juliana Vicente (N) (SP)
6. Benedito que subia/do profano ao divino - Dir: Iziz N (N/I) (MT)
7. Bixa Preta - Dir: Coletivo Kbça D'Nega (RJ) (COLETIVO)
8. Candeia - Dir: Luis Antônio Pilar (N) (RJ)
9. Carolina em outras faces - Dir: Lucas Rafael (N) (DF)
- 10.Chico - Dir: Irmãos Carvalho (Marco/Eduardo) (N) (RJ)
11. Cinzas - Dir: Larissa Fulana de Tal (N) (BA)

12. Coroas - Dir: Isaac Donato (N) (BA)
13. Corpo Preto, Movimento - Dir: Eliete Miranda (N) / Macário (N) (RJ)
14. Da minha pele - Dir: Rosa Miranda (N) / Carol Rocha (N) / Mi La (N/I) (RJ)
15. Das Raízes às Pontas - Dir: Flora Egécia (N) (DF)
16. Deixa na régua - Dir: Emílio Domingos (N) (RJ)
17. Deus - Dir: Vinícius Silva (N) (SP)
18. Doces Sonhos - Dir: Macário (N) / Arthur Pereira (N) (RJ)
19. Dona Dalva - Uma Doutorada do Samba - Dir: Lindiwe Aguiar (N) (BA)
20. Dona Lila – Uma Senhora de Oxum - Dir: Diego Tafarel (N/N) / Kamyla Claudino (N/N) (RS)
21. Dona Vilma - Dir: Vanessa Santos de Oliveira (N/I) (PR)
22. El Reflexo - Dir: Everlane Moraes (N) (SE)
23. Em busca de Lélia - Dir: Beatriz Vierah (N) (BA)
24. Entre Os Dois Planos - Dir: Flávio Leandro (N/I) (ES)
25. Esconde-Esconde - Dir: Dom Felipe (N) / Luciana Bolina (N/N) (RJ)
26. Eu preciso dessas palavras escrita - Dir: Milena Manfredini (N) / Raquel Fernandes (N/N) (RJ)
27. Exu Rei – Abdias do Nascimento - Dir: Bárbara Vento (N/N) (RJ)
28. Fé Menina - Dir: Coletivo Mulheres de Pedra (RJ) (Coletivo)
29. Flor e espinho - Dir: Rodrigo Mendes (N) / Luz Mariana (N/N) (RJ)
30. Hic - Dir: Alessandro Buck (N) (ES)
31. Jali - Dir: Adriano Cipriano (N) / Quesia Pacheco (N) (RJ)
32. Kbelá - Dir: Yasmin Tainá (N) (RJ)
33. Lá do alto - Dir: Luciano Vidigal (N) (RJ)
34. Lar doce celular - Dir: Alek Lean (N) (RJ)
35. Léio - Dir: Mariani Ferreira (N) (RS)
36. Lúcida - Dir: Fábio Rodrigo (N) / Caroline Nees (N/I) (SP)
37. Memórias para um Guerreiro: Zózimo Bulbul - Dir: Renato Santos (N) (RJ)
38. Mina Dois Irmãos – Raiz, Tambor e Fé - Dir: André dos Santos (N) (PA)
39. Minhas mais velhas - Dir: Fernanda Júlia (N/I) / Susan Kalik (?) (BA)
40. Nada - Dir: Gabriel Martins (N) (MG)

- 41.Nana e Nilo e o Tempo de Brincar - Dir: Sandro Lopes (N) (RJ) (em memória)
- 42.Não Pense Que Sabe Ser Quem É - Dir: Leila da Silva (N/I) / Sandro Damarco (N) (RJ)
- 43.Negra Sou - Dir: Ana Beatriz Sacramento (N) (RJ)
- 44.Nós por Nós - Dir: Pedro Rocha (N/I) / Higor Mourão (N) (SP)
- 45.O som do silêncio - Dir: David Aynã (N) (BA)
- 46.Obsessionis - Dir: Wesley Martins (N/I) (GO)
- 47.OrumAyê - Dir: Cintia Maria (N) e Jamile Coelho (N) (BA)
- 48.Pele suja, minha carne - Dir: Bruno Ribeiro (N) (RJ)
- 49.Pretas no Hip Hop - Dir: Priscila Francisco (N) (DF)
- 50.Quijaua - Dir: Coletiva (RJ)
- 51.Quintal - Dir: André Novaes (N) (MG)
- 52.Rainha - Dir: Sabrina Fidalgo (N) (RJ)
- 53.Rapsódia para o Homem Negro - Dir: Gabriel Martins (N) (BH)
- 54.Seu Carlão – do Peruche a Pirapora - Dir: Issis Valenzuela (N) / Rogério Ba-Senga (N) (SP)
- 55.Siyanda - Dir: Hugo Lima (N) (RJ)
- 56.Solidão da Mulher Negra - Dir: Juliana Lima (N) (PE)
- 57.Suli - Dir: Jeruza Bandeira (N/I) (SC)
- 58.Tambores Afro-Uruguaios - Dir: Rafael Ferreira (N) / Naouel Laamiri (N/I) (RJ)
- 59.Tem um passado no meu presente - Dir: Joel Zito Araújo (N) (RJ)
- 60.Tempo É - Dir: Aída Barros(N) (RJ)
- 61.Tia Ciata - Dir: Mariana Campos (N) / Raquel B (N/N) (RJ)
- 62.Tião - Dir: Clementino Júnior (N) (RJ)
- 63.Transcrição - Dir: Iury de Carvalho (N/I) / Felipe Dutra (RJ)
- 64.UrSortudo - Dir: Januário Jr. (N) (DF)
- 65.Walter Firmo - Dir: Ademir Ferreira (N) (RJ)

2018 - (12a. edição) - * Chama atenção nesta edição a quantidade de realizadores e realizadoras “não negros” (N/N), que assinam sozinhos algumas obras.

1. Corpo Style Dance Machine - Dir: Ulisses Arthur (N) (BA)
2. Desaparecidos - Dir: Danddara (N) (SP)
3. Desterro - Dir: Alessandro Conceição (N/I) e Hugo Lima (N) (RJ)

4. Écharpe Noir - Dir: Barbara Fuentes (N) (RJ)
5. Eleguá - Dir: Yuri Costa (N) (RJ)
6. Eroica - Dir: Josy Macedo (N) (CE)
7. Estigma - Dir: Levi Elionai Souza Ferreira (N) (SP)
8. Eu não nasci pra ser discreta - Dir: Alek Lean (N) (RJ)
9. Eu sou o Super-Homem - Dir: Rodrigo Batista (N/N) (SP)
10. Fábula de Vó Ita - Dir: Joyce Prado (N) e Thallita Oshiro (N/N) (SP)
11. Fotografei o Perfume - Dir: Ademir Ferreira (N) (RJ)
12. Funk Brasil – 5 visões do batidão - Dir: Luciano Vidigal (N) , Rodrigo Felha (N), Wagner Novais (N) , Marcelo Gularte (N), Cavi Borges (N/N), Julio Pecky (N), Paulo Silva (N/I) e Christian Caselli (N/N) (RJ)
13. Gardênia - Dir: Isabela Aquino (N) (RJ)
14. Kizomba 30 anos de um grito negro na Sapucaí - Dir: Nathalia Sarro (N) (RJ)
15. Lá e o aqui - Dir: Sandro Lopes (N) (RJ) - Em memória
16. Liberdade - Dir: Vinícius Silva (N) e Pedro Nishi (N/N) (SP)
17. Maestrina da Favela Falani - Dir: Afrika (Não Bras.)
18. Mandinga - Dir: Wagner Novais (N/N) (RJ)
19. Meu corpo me representa - Dir: Marcos Lamoreux (N) (SP)
20. Meu preço - Dir: Hsu Chien (N/N) (RJ)
21. Mulheres Negras: projeto de mundo Day Rodrigues (N) e Lucas Ogasawara (N/I) (SP)
22. Nana e Nilo – 3 episódios - Dir: Sandro Lopes (N) (RJ)
23. Não fiquei triste, menino - Dir: Clébson Oscar (N) (CE)
24. Nascida para matar - Dir: Lorena Weinketz (N/N) e Rogério Henrique Gonçalves (N/I) SP
25. O caso do homen errado - Dir: Camila de Moraes (N) (RS)
26. O Jogo - Dir: Clementino Junior (N) (RJ)
27. O Que Contam as Compositoras - Dir: Alexandra Martins Costa (?) (BA)
28. Os suspiros primários - Dir: Jucélio Matos (N) (PE)
29. Paleta de cores - Dir: Diego Paulino (N) (SP)
30. Pequena África - Dir: Arthur Pereira (N) e Macário (N) (RJ)
31. Peripatético - Dir: Jessica Queiroz (N) (SP)

- 32.Poder - Dir: Sabrina Rosa (N) (RJ)
- 33.Poesia azeviche - Dir: Ailton Pinheiro Junior (N) (BA)
- 34.Poética negra - Dir: Marcelo Emanuel (N) (DF)
- 35.Questão de justiça - Dir: Celso Luiz Prudente (PR)
- 36.Recomendado - Dir: Higor Mourão (N) SP
- 37.Reexistência – histórias de vida e resistência na Baixada Fluminense - Dir: Leila Xavier (N), Davidson Davis Candanda (N) e Jony Batista (N/N) (RJ)
- 38.Seres - Dir: Macario (N) e Rodrigo Mendes(N) (BA)
- 39.Serra alheia - Dir: Rodrigo Ferreira e Paolla Martins (CE)
- 40.Simone – Estórias em estação de transferência - Dir: Renato Candido (N) (SP)
- 41.Surf no Alemão - Dir: Eduardo BR (RJ)
- 42.Teto - Dir: Darwin Marinho de Assis (N) (CE)
- 43.Travessia - Dir: Safira Moreira (N) (RJ)
- 44.Um ensaio sobre a ausência - Dir: David Aynam (N) (BA)
- 45.Viúva negra - Dir: Vanessa Goveia (N) (GO)

2019 - (13a. edição)

1. [in]Consciência - Dir: Jéferson Vasconcelos (N) (RJ)
2. 7 a 1 - Dir: Joel Caetano (N) (SP)
3. A Face Negra do Amor - Dir: Tatiana Tiburcio (N) (RJ)
4. A Pedra - Dir: Davidson Davis Candanda (N) (RJ)
5. A Sussia - Dir: Lucrecia Dias (N) (TO)
6. Akoma: vibrações de uma nação - Dir: Tatiane Lima (N) (RJ)
7. Ano Novo - Dir: André Sandino Costa (N) (RJ)
8. Baixa Funda, O destino de um Povo - Dir: Marcelo Sannyos (N) (MG)
9. Barco de Papel - Dir: Thais Scabio (N) (SP)
- 10.Bolinho de Chuva - Dir: Alex Pizziolo (N/I) e Gustavo Monção (RJ)
11. Cartas de maio - Dir: Joyce Prado (N) (SP)
- 12.Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno - Dir: Leon Reis (N) (CE)
- 13.Clandestyna - Dir: Duca Caldeira (N) (RJ)
- 14.Coordenadas - Dir: Leo Santos (N) (RJ)
- 15.Coração é terra que ninguém vê - Dir: Isabela Vitorio (N/I) (DF)

16. Corpo Quilombo - Dir: Leonel Costa (N) (SP)
17. Diante dos meus olhos - Dir: André Félix (N) (ES)
18. Dowpression - Dir: Assaggi Piá (N) e Rodrigo Mendis (N) (BA)
19. Egum - Dir: Yuri Costa (N) (RJ)
20. Eles Passarão - Dir: Isaac Donato (N) (BA)
21. Elos - Dir: Juliana Lima (N) (PE)
22. Encruza - Dir: Bruna Andrade (N), Gleyser Ferreira (N) , Maíra Oliveira (N) e Uilton Oliveira (N) (RJ)
23. Esperando o Sábado - Dir: Erica Sansil (N) (RJ)
24. Estória de Ya Ya - Dir: Reinaldo Sant'Ana (N) (RJ)
25. Eu pareço suspeito? - Dir: Thiago Fernandes (N) (SP)
26. Eu provavelmente morrerei anônimo - Dir: Luiz Gustavo Laurindo (N/N) (SC)
27. Fatura - Dir: Yasmin Thayná (N) (RJ)
28. Ferradura - Dir: Bea Gerolin (N) (PR)
29. Figueira Negra Narrativas e fragmentos de uma Alvorada Negra - Dir: Dona Conceição (N) (RS)
30. Flores de Baobá - Dir: Gabriela Watson-Burkett (N) (SP)
31. Francisca - Dir: Mariane Duarte (N) e Luandeh Chagas (N) (RJ)
32. Gilda Brasileiro – Contra o Esquecimento - Dir: Roberto Manhães Reis (N) e Viola Scheuere (N/N) (ES)
33. Impermeável Pavio Curto - Dir: Higor Gomes (N) (MG)
34. Janela do Alto - Dir: Rodrigo Ferreira (N) (CE)
35. Jésus, Aquela Bixa Preta - Dir: Raissa Imani (N) e Marcela Lisboa (N) (RJ)
36. João - Dir: Clementino Junior (N) e Márcio Januário (N) (RJ)
37. Lealdade - Dir: Ana Stella Cunha (N/N) e Milla Avelar (N) (MA) 38. Lidibrium - Dir: Gleison Mota (N/N) (PR)
39. Lily's Hair - Dir: Raphael Gustavo da Silva (N) (GO)
40. Linha - Dir: Francisco Lira (N) (SP)
41. Mãe Preta - Dir: Luis Gomes (N) (RJ)
42. Manga com Leite - Dir: Nathali de Deus (N) (RJ)
43. Marielle Presente! Eu sou porque nós somos - Dir: Filó Filho (N) (RJ)
44. Mato a dentro - Dir: Elton de Almeida (N) (SP)

45. Megg – A Margem que Mira para o Centro - Dir: Larissa Nepomuceno (N) (PR)
46. Menino Pássaro - Dir: Diogo Leite (N) (SP)
47. Motriz - Dir: Tais Amordivino (N) (BA)
48. Nada Além da Noite - Dir: Rodrigo de Janeiro (N) (RJ)
49. Náufraga - Dir: Juh Almeida (N) (BA)
50. Negrum3 - Dir: Diego Paulino (N) (SP)
51. No espelho do outro - Dir: Kariny Martins (N) (PR)
52. No Meu Pensar, No Meu Olhar – O Que é Ser Negro no Brasil? - Dir: Aritson André Alfredo (N) (RJ)
53. Nome de Batismo - Dir: Alice Tila Chitunda (N) (PE)
54. Nove Aguas - Dir: Gabriel Martins (N) (MG)
55. Odò Pupa, lugar de resistência - Dir: Carine Fiúza (N) (BA)
56. Os Guerreiros da Rua - Dir: Erikson Marinho (N) (PE)
57. Paná panã - Dir: Coletivo Cartel Adélias (RJ)

13. Mostra de Cinema Negro de Pelotas (RS)

2017

1. Lúcida - Dir: Caroline Neves (N/N) e Fábio Rodrigo (N) (SP)
2. Deus - Dir: Vinícius Silva (N) (SP)
3. Das Raízes as Pontas - Dir: Flora Egécia (N) (DF)
4. Travessia - Dir: Safira Moreira (N) (RJ)
5. Pele Suja Minha Carne - Dir: Bruno Ribeiro (N) (RJ)
6. O Som do Silêncio - Dir: David Aynan (N) (BA)
7. Chico - Dir: Irmãos Carvalho (N) (RJ)
8. Nada - Dir: Gabriel Martins (N) (MG)
9. Òrun Àiyé - Dir: Cintia Lima (N) e Jamile Coelho (N) (BA)
10. Hic - Dir: Alexander S. Buck (N) (ES)
11. Cinzas - Dir: Larissa Fulana de Tal (N) (BA)
12. Peripatético - Dir: Jessica Queiroz (N) (SP)

2018

1. Maria - Dir: Vini Campos (N) (SP)

2. As balas que não dei ao meu filho - Dir: Thiago Gomes (?) (SP)
3. Eu pareço suspeito - Dir: Thiago Fernandes (N) (SP)
4. Nada além da noite - Dir: Rodrigo de Janeiro (N) (RJ)
5. Liberdade - Dir: Pedro Nishi (N/N) e Vinicius Silva (N) (SP)
6. Negrum3 - Dir: Diego Paulino (N) (N) (SP)
7. Carne - Dir: Mariana Jaspe (N) (RJ)
8. BR3 - Dir: Bruno Ribeiro (N) (RJ)
9. Perpétuo - Dir: Lorrán Dias (N) (RJ)
10. Impermeável pavio curto - Dir: Higor Gomes (N) (MG)
11. Grito Parte 1 - Dir: Dandara de Moraes (N) (PE)
12. Terra não dita, mar não visto - Dir: Lia Letícia (N) (PE)
13. Naufraga - Dir: Juh Almeida (N) (BA)
14. Entremarés - Dir: Anna Andrade (N) (PE) 7 a 1 - Joel Caetano (N) (SP)
15. Camelôs - Dir: Milena Manfredini (N) (RJ)
16. A piscina de Caíque - Dir: Raphael Gustavo (N) (GO)
17. Jucá - Dir: Lucas Magalhães (N) (RJ)
18. Lá do alto - Dir: Luciano Vidigal (N) (RJ)
19. Eu, minha mãe e Wallace - Dir: Marcos Carvalho (N) e Eduardo Carvalho (N) (RJ)

2019

1. A Mulher Que Eu Era - Dir: Karen Suzane (N) (MG)
2. Arco Do Tempo - Dir: Juan Rodrigues (N) (BA)
3. Às Margens Das Torres - Dir: Ton Apolinário (N) (RJ)
4. Aurora - Dir: Everlane Moraes (N) (BA)
5. Mãe Não Chora - Dir: Carol Rodrigues (N/N) E Vaneza Oliveira (N) (SP)
6. Minha História É Outra - Dir: Mariana Campos (N) (RJ)
7. Motriz - Dir: Tais Amordivino (N) (BA)
8. Não Fique Triste, Menino - Dir: Clébson Oscar (N) (CE)
9. Nove Águas, Gabriel Martins (N) (MG)
10. Pattaki, Everlane Moraes (N) (BA)
11. Pente Zero, Tiago Felipe (N) (PR)

12. Perifericu, Nay Mendl (N/N), Rosa Caldeira (N/N), Steffany Fernanda (N) e Vita Pereira (N) (SP)

13. Um ensaio sobre A Ausência - Dir: David Aynan (N) (BA)

14. Mostra EGBE de Cinema Negro de Sergipe (SE)

2016 - Sem dados

2017

1. A rua - O corpo urbano - Dir. Keila Serruya (N) (AM)
2. O dia que ele decidiu sair - Dir. Thamires Vieira (N) (BA)
3. Eu. Sem.Filtro. – Dir. Felipe Mendes (N/I) (RJ)
4. Jardim - Dir. Fernanda Almeida (N) (SE)
5. Rapsódia para o Homem Negro - Dir. Gabriel Martins (N) (MG)
6. Tião - Dir. Clementino Junior (N) (RJ)
7. Jali - Dir. Quésia Pacheco (N) e Adriano Cipriano (N) (RJ)
8. Cinzas - Dir. Larissa Fulana de Tal (N)(BA)
9. O cubo Mágico - Dir. Vanderson Feitosa (N) (Brasil)
10. O lado de cima da cabeça - Dir. Naira Soares (N) (BA)
11. Coroas - Dir. Isaac Donato (N) e Marília Cunha (N) (BA)
12. Tambores Afro-Uruguaio - Dir. Rafael ferreira (N) / Naouel Laamiri (Não bras)(RJ)
13. Sentinela - Dir. Marise Urbano (N) e Ihago Allech (BA)
14. Corpo em chamas - Dir. Caio Araujo (N) (BA)
15. Chico - Dir. Irmãos Carvalho (N) (RJ)
16. Da minha pele - Dir. Rosa Miranda (N) , Mila Neves (N), Allan de Souza (N) e Carol Rocha (N) (RJ)
17. Quintal - Dir. André Novais Oliveira (N) (MG)
18. El Reflejo - Dir. Everlane Moraes (N) (SE)
19. Deus - Dir. Vinícius Silva (N) (SP)
20. Rainha - Dir. Sabrina Fidalgo (N) (RJ)
21. A Boneca e o silêncio - Dir. Carol Rodrigues (N) (SP)
22. As Minas do Rap - Dir. Juliana Vicente (N) (SP)
23. Nadir da Mussuca - Dir. Alexandra G. Dumas (SE)

24. Alegoria da Terra - Dir. Irmãos Carvalho (N) (RJ)

25. Tia Ciata - Dir. Mariana Campos(N) e Raquel Beatriz (N/N)(RJ)

26. Nascida para brilhar - Dir. Erica Sansil (N), Caíque Guimarães, Isabela Silveira, Thuane Maria (N) e Tidi Eglantine (N/N) (BA)

2018 - Sem dados

2019

1. Negrum3 - Diego Paulino (N) (SP)

2. A câmera de João - Tothi Cardoso (N) (GO)

3. Riscados Pela Memória - Alex Vidigal (N) (DF)

4. Naufraga - Juh Almeida (N) (BA)

5. Eu pareço suspeito? - Thiago Fernandes (N) (SP)

6. Poder - Sabrina Rosa (N) (RJ)

7. Francisca - Mariane Duarte (N) e Luandeh Chagas (N) (RJ)

8. A piscina de Caíque - Raphael Gustavo da Silva (N) (GO)

9. Tempo - Victor Uchôa (N) (BA)

10. Beat é Protesto! O funk pela ótica feminina - Mayara Efe (N) (SP)

11. Lily's Hair - Raphael Gustavo da Silva (N) (GO)

12. Eu, Minha Mãe e Wallace - Irmãos Carvalho (N) (RJ)

13. Ôpára de Òsùn: Quando Tudo Nasce - Pâmela Peregrino (N) (BA)

14. Odò Pupa, lugar de resistência - Carine Fiúza (N) (PB)

15. Caxangá - Aretha Naomi (N) (SP)

16. Echarpe Noir - Barbara Fuentes (N) (RJ)

17. O som do silêncio - David Aynan (N) (BA)

18. Filhas de Lavadeira - Edileuza Penha de Souza (N) (DF)

19. O Jogo - Clementino Junior (N) (RJ)

20. Ando feito nuvem querendo chover - Carine Fiúza (N) (PB)

21. A Guitarra e o Plebeu - Breno Soares (N/N) (RJ)

22. Menino Pássaro - Diogo Leite (N) (SP)

23. Ruínas da Grandeza - Rayanne Layssa (N) , Priscila Nascimento (N), Íris Regina (N), Tábata de Morais (N/N) (PE)

24. Santos imigrantes - Thiago Costa (N) (PB)

- 25.A Sússia - Lucrecia Dias (N) (TO)
- 26.Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno - Leon Reis (N) (CE)
- 27.SAMPLE - Ana Julia Travia (N) (SP)
- 28.Abciu 30 anos - Luan Allen (N) e Ellen Susan (N/I) (SE)
- 29.Entre telas - Bruninha Leite (N), Carine Fiuza (N) e Maria Samara (N/I) (PE)
- 30.Quero Ir para Los Angeles - Juh Balhego (N) (RS)
- 31.Vó, a Senhora é Lésbica? - Bruna Fonseca (N/I e Larissa Lima (N) (RJ)
- 32.Liberdade - Pedro Nishi (N/N), Vinicius Silva (N) (SP)
- 33.A mulher da casa do arco-íris - Gilberto Alexandre Sobrinho (?) (SP)
- 34.Cabeças Falantes - Natasha Rodrigues (N) (SP)
- 35.Proibido Pisar na Grama - Letícia Lima de Almeida (N/I) (SE)
- 36.Mato Adentro - Elton de Almeida (N) (SP)
- 37.Poesia azeviche - Ailton Pinheiro (N) (BA)
- 38.As Balas Que Não Dei ao Meu Filho - Thiago Gomes (N)(BA)
- 39.Motriz - Tais Amordivino (N) (BA)
- 40.Mar de Elas - Direção Coletiva (RJ)**
- 41.O Fio - Anthony Ribeiro (N) (PE)
- 42.Jean - Alex Melo (N) e Vitor Kruter (N/N) (RJ)
- 43.Tecnoismo - Marcos Lamoreux (N) (RJ)
- 44.ABAYA | resistência e ancestralidade - Frederico Moreira (N) (SP)
- 45.Terrorismo Lírico - Jonatan Pacheco (N) (RS)
- 46.Copiloto - Andrei Bueno Carvalho (N) (PR)
- 47.Baixa Funda - O Destino de um Povo - Marcello Sannyos (N) (MG)
- 48.Ninguém é Cego - Douglas Barros (N/N) (SE)
- 49.Kairo - Fabio Rodrigo (N) (SP)
- 50.Osiris -Tatiane Bernardo (N/I) (SP)
- 51.Eles passarão - Isaac Donato (N) (BA)
- 52.Under the Sun - Eduardo Rosário(N) e Jonathas Veloso (N/I) (GO)
- 53.Universos - Henrique Antonio (N/I) (SP)
- 54.O Cinema Que Não Se Vê - Erik Ely (N) (GO)

55. Coração é terra que ninguém vê - Isabela Vitorio (N/I) (DF)
56. Enlaçados - Hiro Rodrigues (N/I) (MA)
57. O grande amor de um lobo - Kennel Rogis e Adrianderson Barbosa (N/I) (RN)
58. Ê, na Mata! - Rebeca Thaís (BA)
59. A poeira não quer sair do Esqueleto - Daniel Santiso (N) e Max William Morais (Tadáskia Morais) (N) (RJ)

15. Mostra Internacional do Cinema Negro (SP) (15

edições) A mais antiga, mas ainda sem os dados.

16. Mostra/Seminário do Audiovisual Negro - APAN (SP)

2016 (1a. ed.)

1. Seu Carlão - Do Peruche a Pirapora - Dir. Issis Valenzuela (N) e Rogério Ba Senga (N) (SP)
2. Preto - Dir. Elton Almeida (N) (SP)
3. Favela que me viu crescer' (2015) /RJ/ Dir. João Vitor dos Santos (N)
4. Odu - Dir. Evandro de Freitas e Cynthia Nogueira (N) (BA)
5. Lúcida - Dir. Fábio Rodrigo (N) e Caroline Neves (N/N) (SP)
6. Afrodites- Dir. Renata Dorea (N) (MG)
7. Foice a face - Polifonia - / Dir. Marcelo Macca (Ramos)(N) (SP)
8. Uma tarde no shopping - Dir. Frederico Moreira (N) (SP)
9. Negro lá, negro cá - Dir. Eduardo Cunha Souza (N/N) (CE)
10. Paleta de Cores - Dir. Diego Paulino (N) (SP)
11. Foice a face - O Teatro e seu duplo - Dir. Marcelo Macca (Ramos) (N) (SP)
12. Jennifer - Dir. Renato Candido (N) (SP)
13. Procura-se: A negra do cartaz - Dir. Frederico Moreira (N) (SP)
14. CinEdu - A formação do olhar - Dir. Jefferson Santos (N) (SP)
15. Nascida para brilhar - Dir. Erica Sansil (N), Caíque Guimarães (N/I), Isabela Silveira (N/I) , Thuane Maria (N) e Tidi Eglantine (N/N) (BA)
16. Julia - Dir. Djacinto Aparecido Monteiro dos Santos Junior (N/I) (SP)
17. Foice a face - O debate - Dir. Marcelo Macca (N) (SP)
18. Número e série - Dir. Jéssica Queiroz (N) (SP)
19. Caixa D'água - Dir. Thais Scabio (N) (SP)

- 20. Procurando Rita - Dir. Evandro de Freitas (N) (SP)
- 21. Deus - Dir. Vinicius Silva (N) (SP)
- 22. O dia que ele decidiu sair - Dir. Thamires Vieira (N) (BA)
- 23. Enquanto os dias passa - Dir. Cirilla Machado (N) (BA)
- 24. Wilson Saloon - Que blackout é esse ? - Dir. Aline Lourena (N) (RJ)

2017

- 1. Cartas de Amor - Dir: Ana Júlia Alcântara Monteiro Travia (N) (SP)
- 2. O Último Caiçara - Dir: Willian Fernandes Vailant (N) (SP)
- 3. Os Deuses Queriam Chorar por Amor - Dir: Vinícius Silva de Abreu (N) (SP)
- 4. O Doce cheiro que vem dos seus olhos - Dir: Clébson Oscar (N) (CE)
- 5. Dogma Resistência - Dir: Michel Messer Lima (N/I) (MG)
- 6. Corpos onde habito - Dir: Izah Candido Siham Silva (N) (ES)
- 7. Óleo de Palma - Dir: Myrza Salles Carneiro Muniz (N) (RJ)
- 8. Mulheres do Bando - Dir: Thamires Vieira (N) (BA)
- 9. Diáspora Afro na América do Sul - Dir: Rafael Ferreira (N) (RJ)
- 10. Poesia - Dir: Anne Gabrielle Vieira Madeiro (N) (CE)
- 11. Lafond - - Dir: Susan Pereira Silva (N) (BA)
- 12. Mãos Brancas - Dir: Roberto Oliveira (N/I) (SP)
- 13. Espelho de Vênus - Dir: Ana Caroline de Rocha Freitas (N) (RJ)
- 14. O Herdeiro do Trono - Dir: Laís Fidelis Motta (N) (SP)

2018 - Mostra do Audiovisual negro

- 1. **Papagaio Verde** – - Dir: **Oficina Lado Beco (Coletiva) (MG)**
- 2. Ana - Dir: Vitória Felipe Santos (N) (SP)
- 3. Pobre Yurinho - Dir: João Ademir (N) (ES)
- 4. Fábula De Vó Ita - Dir: Joyce Prado (N) (SP)
- 5. **O Menino Da Fronteira** - Dir: **Oficina Lado Beco (MG)**
- 6. Empoderada/ Episódio Mcsoffia - Dir: Renata Martins (N) (SP)
- 7. **Zaga De Bonecas** - Dir: **Oficina Lado Beco (MG)**
- 8. Empoderada/Episódio Vitória Angelo - Dir: Renata Martins (N) (SP)
- 9. **Era Outra Vez** - Dir: **Oficina Labo Beco (SP)**

10. **Banheiro Fe-Menino** - Dir: **Oficina Labo Beco (SP)**
11. **Negra Clara** - Dir: **Oficina Labo Beco (BA)**
12. **Quero Ser Tatu Bola** - Dir: **Oficina Labo Beco (SP)**
13. **Ordem Ou Regresso** - Dir: **Oficina Labo Beco (BA)**
14. **Copa Dos Colonizados** - Dir: **Oficina Labo Beco (BA)**
15. **Acerca De Nossos Corpos Oficina** - - Dir: **Labo Beco (PE)**
16. **O Que É Preconceito?** - Dir: **Oficina Labo Beco (SP)**
17. **Amor De Ori** - Dir: **Bruna Andrade Barros (N)**
18. **(BA) Sudestino(Os)** - Dir: **Germano De Sousa (N) (CE)**
19. **Judas** - Dir: **Joel Caetano (N) (SP)**
20. **Carta Sobre O Nosso Lugar Mulheres Do Vila Nova** - Dir: **Rayane Penha (N) (AP)**
21. **Pandorga** - Dir: **Mauricio Rodrigues Pinto (N/I) (MT)**
22. **Coração Do Mar** - Dir: **Rafael Nascimento (N/I) (PE)**
23. **#Nossafamília** - Dir: **Max Mu (N) (SP)**
24. **Carne** - Dir: **Mariana Jaspe (N) (RJ)**
25. **Braços Vazios** - Dir: **Daiana Santos Rocha (N) (ES)**
26. **Alice** - Dir: **Állan Maia (N/I) (BA)**
27. **Arké** - Dir: **Ana Caroline Brito Gonçalves (N/I) (DF)**
28. **De Novo Não!** - Dir: **Luan Jave (?) (BA)**
29. **Não Fique Triste, Menino** - Dir: **Clébson Oscar (N) (CE)**
30. **Arquitetura Dos Que Habitam** - Dir: **Daiana Rocha (N) (ES)**
31. **L Che** - Dir: **Jean Costa (N) (RJ)**
32. **Negrum3** - Dir: **Diego Paulino (N) (SP)**
33. **Abaya | Resistência E Ancestralidade** - Dir: **Frederico Moreira (N) E Grazie Pacheco (N/I) (SP)**
34. **Corpo Árvore** - Dir: **Ana Caroline Brito (N/I) (DF)**
35. **Embaraço** - Dir: **Mirtes Agda Santana (N) (SP)**
36. **A Poeira Não Quer Sair Do Esqueleto** - Dir: **Daniel Santiso (N) E Max Willa Moraes (N) (RJ)**
37. **Clausura** - Dir: **Mariana França (N) e Gildo Antônio (N/I) (SP)**
38. **Imortais e Fatais** - Dir: **Vinicius Elizario (N) E Carol Lins (N/I) (BA)**

- 39.Lua - Dir: Rosa Miranda (N) (RJ)
- 40.Odó Pupa | Lugar De Resistência - Dir: Carine Fiúza (N) (PB)
- 41.Recomendado - Dir: Higor Mourão (N) (SP)
- 42.Santos Imigrantes - Dir:Thiago Amepreta (N) (PB)
- 43.Entremarés - Dir: Anna Andrade (N) (PE)
- 44.Kabadio – O Tempo Não Tem Pressa, Anda Descalço. - Dir: Daniel Leite (N) (RJ)

Total de Festivais e Mostras analisadas: 16

OBS: A partir desta listagem, foram desconsiderados à pesquisa: coletivos, realizadores e realizadoras classificados como (N/I e N/N): “não negros”(N/N) e “não-identificados” (N/I), o que gerou a Listagem Geral dos Mapeados.

ANEXO III

**LISTAGEM GERAL DE REALIZADORAS CATALOGADAS
QUE REALIZARAM FILMES ENTRE 2000-2020**

- | | |
|--|---------------------------|
| 1. Ademir Ferreira | 33. Andrei Bueno da Silva |
| 2. Adriana Couto | 34. Anna Andrade |
| 3. Adriano Cipriano | 35. Anti Ribeiro |
| 4. Adriano Monteiro | 36. Antonio Olavo |
| 5. Agda Santana (Mirtes Agda Santana) | 37. Antonio Pompeo |
| 6. Aída Barros | 38. Aretha Naomi |
| 7. Ailton Pinheiro Junior | 39. Ari Cândido – SP |
| 8. Akins Kinte – SP | 40. Aritson André Alfredo |
| 9. Aldemar Matias | 41. Arthur Pereira |
| 10. Alek Lean | 42. Assaggi Piá |
| 11. Alex Melo | 43. Barbara Fuentes |
| 12. Alex Vidigal | 44. Bárbara Maria |
| 13. Alexander S. Buck | 45. Bea Gerolin |
| 14. Alexandra G. Dumas | 46. Beatriz Vierah |
| 15. Alexandra Martins Costa | 47. Brás Rubson |
| 16. Alexandre Nascimento | 48. Breno Henrique |
| 17. Alexandre Rosa | 49. Bruna Andrade |
| 18. Aline Lourena | 50. Bruna Barros |
| 19. Allan de Souza | 51. Bruna Leite |
| 20. Amanda Vitória | 52. Bruno Bacellar |
| 21. Ana Beatriz Sacramento (Felizardo) | 53. Bruno Ribeiro |
| 22. Ana Carolina Fernandes | 54. Bruno Victor |
| 23. Ana Carolina Martins | 55. Caio Araujo |
| 24. Ana Claudia Okuti | 56. Caio Dornelas |
| 25. Ana do Carmo | 57. Caio Franco |
| 26. Ana Julia Travia | 58. Camila de Moraes |
| 27. Ana Pi | 59. Carine Fiúza |
| 28. Anderson Quack | 60. Carlos Lunna |
| 29. André dos Santos | 61. Carlos Maia |
| 30. André Félix | 62. Carmen Luz |
| 31. André Novais Oliveira | 63. Carol Rocha |
| 32. André Sandino Costa | 64. Carol Rodrigues |
| | 65. Carolina Canguçu |
| | 66. Carolina Franchini |

67. Castiel Vitorino Brasileiro
68. Ceci Alves
69. Celso Athayde
70. Celso Luiz Prudente
71. Chris Tigra
72. Cida Reis
73. Cintia Lima
74. Cintia Maria
75. Cirlla Machado
76. Claudia Alves
77. Clébson Oscar
78. Clementino Junior
79. Cleudes Pessoa
80. Cristiano Pereira da Silva
81. Cristiano Rato
82. Dandara de Moraes
83. Dandara
84. Daniel Leite
85. Daniel Santiso
86. Danila de Jesus
87. Danilo Candombe
88. Darwin Marinho
89. David Aynan
90. Davidson Davis Candanda
91. Day Rodrigues
92. Deborah Pavani
93. Délcio Teobado
94. Diego Nunes
95. Diego Paulino
96. Diógenes Costa
97. Diogo Diógenes
98. Diogo Leite
99. Djalma Calmon
100. Don Felipe
101. Dona Conceição
102. Duca Caldeira
103. Dudu de Morro Agudo
104. Dudu Fagundes
105. Edileuza Penha de Souza
106. Eduardo Carvalho
107. Eduardo Dorneles
108. Eduardo Morotó
109. Eduardo Rosário
110. Elen Linth
111. Eliciana Nascimento
112. Eliete Miranda
113. Elton de Almeida
114. Ema Ribeiro
115. Emílio Domingos
116. Erica Sansil
117. Erik Ely
118. Erikson Marinho
119. Evandro de Freitas
120. Everlane Moraes
121. Fábio Rodrigo
122. Fabio Rodrigues Filho
123. Fernanda Almeida
124. Fernando Barcellos
125. Filó Filho
126. Flavio Leandro
127. Flora Egécia
128. Francisco Lira
129. Frederico Moreira
130. Gabriel Borges Philippini
131. Gabriel Fonseca
132. Gabriel Martins
133. Gabriela Watson-Burkett
134. Gabriele Fernanda
135. Gabrielle Madeiro
136. Germano de Sousa
137. Gilberto Alexandre Sobrinho
138. Glenda Nicácio
139. Gleyser Ferreira
140. Grace Passô
141. Helder Quiroga
142. Helen Lopes
143. Héloa
144. Higor Gomes
145. Higor Mourão
146. Hugo Lima

147. Ihago Allech
148. Ilea Ferraz
149. Íris de Oliveira
150. Isaac Donato
151. Isabel Casimira
152. Isabela Aquino
153. Isabela Ferreira
154. Issis Valenzuela
155. Ivaldo Correia
156. Iwan Silva
157. Izah Candido Siham Silva
158. Izis Negreiros
159. Jamila Terra
160. Jamile Coelho
161. Janaina Oliveira Refém
162. Januário Jr.
163. Jean Costa
164. Jeferson De
165. Jéferson Vasconcelos
166. Jefferson Batista
167. Jefferson Santos
168. Jessica Conceição
169. Jessica Queiroz
170. João Ademir
171. João Araió
172. João Vitor dos Santos
173. Joel Caetano
174. Joel Zito Araújo
175. Jonatan Pacheco
176. Jonathan Cesar
177. Joselito Crispim
178. Josy Macedo
179. Joyce Prado
180. Juan Rodrigues
181. Jucélio Matos
182. Juciara Áwô
183. Juh Almeida
184. Juh Balhego
185. Julia Morais
186. Juliana Chagas
187. Juliana Lima
188. Juliana Vicente
189. Julio Pecly
190. Jurandir Amaral
191. Kall Britto
192. Karen Suzane
193. Kariny Martins
194. Keila Serruya
195. Kennel Rogis
196. Laís Motta
197. Larissa Fulana de Tal
198. Larissa Lima
199. Larissa Nepomuceno
200. Laura Ferreira
201. Lavínia Coutinho
202. Lázaro Ramos
203. Leila Xavier
204. Lelette Coutto
205. Leo Santos
206. Leon Reis
207. Leonel Costa
208. Letícia Batista
209. Levi Elionai Souza Ferreira
210. Lia Letícia
211. Lico Cardoso
212. Lílian Solá Santiago
213. Lincoln Santos
214. Lindiwe Aguiar
215. Lívia Uchôa
216. Lobo Mauro
217. Lorrán Dias
218. Luan Allen
219. Luan Jave
220. Luana Arah
221. Luandeh Chagas
222. Luca Salri
223. Lucas de Jesus
224. Lucas Magalhães
225. Lucas Rafael
226. Luciano Vidigal

227. Lucrécia Dias
228. Luis Gomes
229. Luiz Antonio Pilar
230. Luiz Fernando Couto
231. Luiz Will Gama
232. Lwiza Ganibal
233. Macário
234. Maick Hannder
235. Maíra Oliveira
236. Manu Zilveti
237. Marcela Lisboa
238. Marcello Sannyos
239. Marcelo Emanuel
240. Marcelo Gularte
241. Marcelo Macca (Ramos)
242. Marcelo N. Reis
243. Márcio Brito Neto
244. Marcos Carvalho
245. Marcos Donizetti (Marcão Pesada)
246. Marcos Lamoreux
247. Marcus Azevedo
248. Mariana Campos
249. Mariana França
250. Mariana Jaspe
251. Mariana Luiza
252. Mariane Duarte
253. Mariani Ferreira
254. Marise Urbano
255. Markus Konká
256. Matheus Subverso
257. Max Mu
258. Mayara Efe
259. Mila Neves
260. Milena Manfredini
261. Milenna (Milla) Avelar
262. Mirtes Agda Santana
263. MV Bill
264. Myrza Salles Carneiro Muniz
265. Nádia D' Cássia
266. Naina de Paula
267. Naira Évine Soares
268. Natara Ney
269. Natasha Rodrigues
270. Nathali de Deus
271. Nathalia Sarro
272. Onisajé – BA
273. Pablo Monteiro
274. Pâmela Peregrino
275. Patrícia Freitas
276. Paulinho Sacramento
277. Preta Ferreira
278. Preticia Jerônimo
279. Priscila F. Pascoal
280. Priscila Nascimento
281. Quésia Pacheco
282. Rafael Ferreira
283. Rafael Nascimento
284. Raphael Barbosa
285. Raissa Imani
286. Ramon Lopes (Mestre Negoativo)
287. Ramon Reis
288. Raphael Gustavo da Silva
289. Raphael Silva
290. Rayane Penha
291. Rebecca Joviano
292. Reinaldo Sant'Ana
293. Rejane Neves
294. Renan Montenegro
295. Renata Dorea
296. Renata Martins
297. Renato Candido
298. Renato Santos
299. Riane Nascimento
300. Ricardo Brasil – RJ
301. Roberto Manhães Reis
302. Rodrigo de Janeiro
303. Rodrigo Felha
304. Rodrigo Ferreira
305. Rodrigo Portela
306. Roger Ghil

- | | |
|---------------------------|--------------------------------|
| 307. Rogério Ba-Senga | 347. Vanderson Feitosa |
| 308. Rogério de Moura | 348. Vanessa Goveia |
| 309. Rogério H. Gonçalves | 349. Vaneza Oliveira |
| 310. Rosa Miranda | 350. Victor Uchôa |
| 311. Rubens Passaro | 351. Vilma Neves |
| 312. Sabrina Fidalgo | 352. Vini Campos |
| 313. Sabrina Rosa | 353. Vinícius Elizario |
| 314. Safira Moreira | 354. Vinicius Silva |
| 315. Sandro Damarco | 355. Vita Pereira |
| 316. Sandro Lopes | 356. Vitória Felipe |
| 317. Sernon Nonres | 357. Viviane Ferreira |
| 318. Sibely Nunes | 358. Wagner Novais |
| 319. Simone Nascimento | 359. Waldir Xavier |
| 320. Stheffany Fernanda | 360. Wavá de Carvalho |
| 321. Susan Kalik | 361. Wellington Amorim |
| 322. Swahili Vidal | 362. Willian Fernandes Vailant |
| 323. Tadáskia Morais | 363. Wilson Militão – BA |
| 324. Tainá Reis | 364. Wuldson Marcelo |
| 325. Taís Amordivino | 365. Yaminaah Abayomi |
| 326. Tatiana Tiburcio | 366. Yan Whately |
| 327. Tatiane Lima | 367. Yasmin Dias |
| 328. Thais Scabio | 368. Yasmin Thayná |
| 329. Thamires Vieira | 369. Yuri Costa |
| 330. Thiago Costa | 370. Zózimo Bulbul |
| 331. Thiago Fernandes | |
| 332. Thiago Nascimento | |
| 333. Thiago Rocha | |
| 334. Thuane Maria | |
| 335. Tiago Araújo | |
| 336. Tiago Felipe | |
| 337. Tião Fonseca | |
| 338. Tila Chitunda | |
| 339. Ton Apolinário | |
| 340. Tothi Cardoso | |
| 341. Tuanny Medeiros | |
| 342. Tulio Borges | |
| 343. Uilton Oliveira | |
| 344. Ulisses Arthur | |
| 345. Ulísver Silva | |
| 346. Urânia Munzanzu | |

Link com as fotos e todos catalogados:

https://drive.google.com/drive/folders/14fm1PeT_BbkBdCDg7KiX_1bfCW93cgL_?usp=drive_link

Total de Mapeados: 400 realizadores negros e negras*

Total de Catalogados: 370 pessoas

Foram excluídos desta listagem todos realizadores e realizadoras considerados (as) “Não negros (as)” (N/N); “não identificados (as)” (N/I); Não brasileiros e coletivos. Esses grupos de agentes não serão analisados pela pesquisa.

ANEXO IV**LISTAGEM DE REALIZADORES EXCLUÍDOS DA PESQUISA
NA ETAPA 1 - “CONTATOS E FORMULÁRIO”****1. REALIZADORES NÃO LOCALIZADOS (AS) E NÃO CONTACTADOS (AS)***

**Total de não localizados e/ou falecidos: 78 de 370 mapeados / 21,08 % do total*

- | | |
|--------------------------------|------------------------------|
| 1. Adriano Cipriano | 24. Dudu de Morro Agudo |
| 2. Akins Kinte | 25. Dudu Fagundes |
| 3. Alex Melo | 26. Evandro de Freitas |
| 4. Alexandre Nascimento | 27. Fernando Barcellos |
| 5. Amanda Vitória | 28. Flavio Leandro |
| 6. Ana Carolina Martins | 29. Francisco Lira |
| 7. Ana Claudia Okuti | 30. Gabriele Fernanda |
| 8. Antonio Olavo | 31. Gabrielle Madeiro |
| 9. Antonio Pompeo | 32. Helen Lopes |
| 10. Ari Cândido | 33. Ilea Ferraz |
| 11. Aritson André Alfredo | 34. Isaac Donato |
| 12. Bruna Barros | 35. Isabela Aquino |
| 13. Bruno Bacellar | 36. Isabela Ferreira |
| 14. Carlos Lunna | 37. Izah Candido Siham Silva |
| 15. Carlos Maia | 38. Izis Negreiros |
| 16. Celso Athayde | 39. Januário Jr. |
| 17. Chris Tigra | 40. João Vitor dos Santos |
| 18. Clébson Oscar | 41. Jonatan Pacheco |
| 19. Cristiano Pereira da Silva | 42. Joselito Crispim |
| 20. Daniel Santiso | 43. Josy Macedo |
| 21. Danila de Jesus | 44. Jucélio Matos |
| 22. Délcio Teobado | 45. Jurandir Amaral |
| 23. Diógenes Costa | 46. Kall Britto |

- | | |
|------------------------------|--------------------------|
| 47. Laura Ferreira | 63. Roberto Manhães Reis |
| 48. Lelette Coutto | 64. Rodrigo Ferreira |
| 49. Lílian Solá Santiago | 65. Rogério de Moura |
| 50. Lincoln Santos | 66. Rogério H. Gonçalves |
| 51. Luiz Fernando Couto | 67. Sandro Lopes |
| 52. Marcelo Emanuel | 68. Tatiane Lima |
| 53. Markus Konká | 69. Tiago Araújo |
| 54. Matheus Subverso | 70. Tião Fonseca |
| 55. MV Bill | 71. Tothi Cardoso |
| 56. Patrícia Freitas | 72. Vanderson Feitosa |
| 57. Rafael Ferreira | 73. Vilma Neves |
| 58. Rafael Nascimento | 74. Waldir Xavier |
| 59. Raphael Gustavo da Silva | 75. Wavá de Carvalho |
| 60. Raphael Silva | 76. Wilson Militão |
| 61. Renato Santos | 77. Yasmin Dias |
| 62. Ricardo Brasil | 78. Zózimo Bulbul |

2. REALIZADORES QUE NÃO VISUALIZARAM A MENSAGEM DO CONTATO (Via Instagram)*

**Total de realizadores que não tiveram acesso ao Questionário: 57 de 370 mapeados / 15,40% do total*

- | | |
|---------------------------------------|---------------------------------|
| 1. Ademir Ferreira | 11. Caio Dornelas |
| 2. Adriana Couto | 12. Caio Franco |
| 3. Agda Santana (Mirtes Agda Santana) | 13. Carmen Luz |
| 4. Aldemar Matias | 14. Carol Rocha |
| 5. Ana Beatriz Sacramento (Felizardo) | 15. Castiel Vitorino Brasileiro |
| 6. Ana Pi | 16. Cirlla Machado |
| 7. Anderson Quack | 17. Diogo Leite |
| 8. André Sandino Costa | 18. Elen Linth |
| 9. Anti Ribeiro | 19. Ema Ribeiro |
| 10. Barbara Fuentes | 20. Gabriel Borges Philippini |

- | | |
|---------------------------------|---------------------------|
| 21. Gabriela Watson-Burkett | 40. Marcelo Macca (Ramos) |
| 22. Germano de Sousa | 41. Mirtes Agda Santana |
| 23. Glenda Nicácio | 42. Preta Ferreira |
| 24. Grace Passô | 43. Ramon Reis |
| 25. Ihago Allech | 44. Rebecca Joviano |
| 26. Isabel Casimira | 45. Renato Candido |
| 27. Issis Valenzuela | 46. Riane Nascimento |
| 28. Jean Costa | 47. Rubens Passaro |
| 29. João Ademir | 48. Sabrina Fidalgo |
| 30. Juh Almeida | 49. Safira Moreira |
| 31. Julia Morais | 50. Sibely Nunes |
| 32. Julio Peely | 51. Tatiana Tiburcio |
| 33. Lázaro Ramos | 52. Thiago Fernandes |
| 34. Leila Xavier | 53. Vanessa Goveia |
| 35. Levi Elionai Souza Ferreira | 54. Vaneza Oliveira |
| 36. Lívia Uchôa | 55. Vini Campos |
| 37. Luca Salri | 56. Viviane Ferreira |
| 38. Lucrecia Dias | 57. Yasmin Thayná |
| 39. Marcela Lisboa | |

3. REALIZADORES QUE NÃO RESPONDERAM O QUESTIONÁRIO DA PESQUISA (Via e-mail e Instagram)*

A fim de preservar a identidade desses cineastas e evitar questões éticas, que possam gerar mal-estar, os nomes foram suprimidos desta listagem. Foram computados 65 cineastas que deliberadamente não responderam ao Formulário da pesquisa, embora tenham visualizado a mensagem e respondido ao primeiro contato.

Total de realizadores excluídos da pesquisa após a Etapa 1 - Mapeamento do Cinema Negro Brasileiro:
200 de 370 Mapeados (54% do total)*

*Estão considerados neste número total os falecidos, desaparecidos e não localizados, o que confere à pesquisa uma abrangência de mais de 50% do campo.

Obs: 6 realizadores que se declararam “não cineastas”, apesar de mapeados, pois seus nomes assinavam obras, foram excluídos da pesquisa. Embora apareçam na contagem geral, seus nomes foram ocultados das demais listas.

ANEXO V**LISTAGEM DE AGENTES ANALISADOS QUANTITATIVAMENTE
(RESPONDERAM O FORMULÁRIO)**

1. Adriano Monteiro
2. Alek Lean
3. Alexander S. Buck
4. Andrei Bueno Carvalho
5. André Novais Oliveira
6. Ana Carolina Fernandes
7. Ana Do Carmo
8. Ana Julia Travia
9. Anna Andrade
10. Barbara Maria
11. Beatriz Vieirah
12. Breno Henrique
13. Bruna Leite
14. Bruno Ribeiro
15. Caio Araujo
16. Camila De Moraes
17. Carol Rodrigues
18. Carolina Franchini
19. Carcará
20. Ceci Alves
21. Celso Luiz Prudente
22. Cida Reis
23. Cintia Maria
24. Cíntia Lima
25. Cláudia Alves
26. Clementino Junior
27. Cristiano Silva Rato
28. Dandara
29. Dandara De Moraes
30. Daniel Leite
31. Danilo Candombe
32. David Aynan
33. Davidson Davis Candanda
34. Deborah Pavani
35. Diego Nunes
36. Diogo Diógenes
37. Djalma Calmon
38. Dona Conceição
39. Edileuza Penha De Souza
40. Eduardo "Br"
41. Eduardo Morotó
42. Eduardo Rosário
43. Eliciana Nascimento
44. Emilio Domingos
45. Ema Ribeiro
46. Erickson Marinho
47. Erik Ely
48. Érica Sansil
49. Everlane Moraes
50. Fabio Rodrigo
51. Fernanda Almeida
52. Filmes Da Silva
53. Filó Filho
54. Flora Egécia
55. Frederico Moreira
56. Gabriel Fonseca
57. Gabriel Martins
58. Gilberto Alexandre Sobrinho
59. Helder Quiroga
60. Higor Gomes
61. Higor Mourão
62. Hugo Lima
63. Iris De Oliveira
64. Ivaldo Correia
65. Jamila Coelho
66. Jamila Terra
67. Janaina Oliveira Refem
68. Jefferson Batista

69. Jéferson
70. Joel Caetano
71. João Araió
72. Joyce Prado
73. Juciara Áwô
74. Juliana De Melo
75. Juliana Lima
76. Jéssica Queiroz
77. Karen Suzane
78. Kariny Martins
79. Keila Sankofa
80. Kennel Rogis
81. Larissa Fulana De Tal
82. Larissa Lima
83. Larissa Nepomuceno
84. Laís Motta
85. Lavínia Coutinho
86. Leonel Costa
87. Letícia Batista
88. Lia Letícia
89. Lico Cardoso
90. Lindiwe Aguiar
91. Lobo Mauro
92. Lucas De Jesus
93. Lucas Magalhães
94. Lucas Rafael (Nômade Videoarte)
95. Luciano Vidigal
96. Luis Gomes
97. Luiz Antonio Pilar
98. Luan Allen
99. Luan Jave
100. Luana Arah
101. Mila Neves
102. Milena Manfredini
103. Milla Negrã Avelar
104. Macário
105. Marcus Azevedo
106. Marcelo Gularte
107. Marcelo N. Reis
108. Marcello Sannyos
109. Marcos Lamoreux
110. Mariani Ferreira
111. Mariana Campos
112. Mariana França
113. Mariane Duarte
114. Marise Urbano
115. Márcio Brito Neto
116. Max Mu
117. Naira Évine
118. Naína De Paula
119. Nathali De Deus
120. Nathalia Sarro Da Silva
121. Natara Ney
122. Natasha Rodrigues
123. Pâmela Peregrino
124. Pablo Monteiro
125. Paulinho Sacramento
126. Priscila Francisco Pascoal
127. Priscila Nascimento
128. Rafael Barbosa
129. Rayane Almeida
130. Reinaldo Sant'ana
131. Rejane Neves
132. Renan Montenegro
133. Renata Dorea
134. Renata Martins
135. Rodrigo De Janeiro
136. Rodrigo Portela
137. Rodrigo Sena
138. Roger Ghil
139. Rosa Miranda
140. Sabrina Rosa
141. Sernon Nonres
142. Susan Kalik
143. Swahili Vidal
144. Tadákia
145. Tainá Rei
146. Thais Scabio
147. Thiago Felipe
148. Thiago Nascimento

149. Tiago Rocha
 150. Tila Chitunda
 151. Tom Apolinário
 152. Ton Apolinário
 153. Tulio Borges
 154. Tuanny Medeiros
 155. Uilton Oliveira
 156. Ulísver Silva
 157. Victor Uchôa
 158. Vinicius Elizario

159. Vitória Felipe
 160. Wagner Novais
 161. Well Amorim
 162. Wuldsen Marcelo
 163. Yaminaah Abayomi
 164. Yuri Costa

- Foram Excluídos desta listagem todos que não se autodeclararam como pessoas negras (pretas ou pardas)

1. Listagem dos cineastas sorteados como possíveis entrevistados para análise Qualitativa (Entrevista em Profundidade).

• OBS: Todos com a letra **(E)** foram excluídos da análise em profundidade após o sorteio e foram substituídos pelos “suplentes”, pois não disponibilizaram no formulário obras a serem analisadas, nem indicaram abertura para solicitação do link por esta pesquisa. Desta maneira, seguindo os critérios adotados pela pesquisa, de “auto-escolha”, esse grupo, contará para a análise quantitativa, mas não serão analisados qualitativamente nesta investigação. Essa definição se baseia no Questionário do Mapeamento do Cinema Negro Brasileiro, a partir da pergunta: **“25. Gostaria de compartilhar as suas obras para serem ANALISADAS nesta pesquisa? Em caso afirmativo deixe o link (Vimeo ou YouTube) e senha (quando houver) da obra disponibilizada à análise”**.

1. Alek Lean (E)
 2. Alexander S. Buck
 3. Ana do Carmo (E)
 4. Ana Julia Travia
 5. André Novais Oliveira
 6. Andrei Bueno da Silva
 7. Anna Andrade
 8. Bárbara Maria
 9. Bruna Leite
 10. Bruno Ribeiro

11. Caio Araujo (E)
 12. Camila de Moraes
 13. Carol Rodrigues
 14. Carolina Franchini
 15. Ceci Alves (E)
 16. Celso Luiz Prudente
 17. Cintia Lima (E)
 18. Cintia Maria
 19. Clementino Junior
 20. Dandara de Morais

21. Dandara (E)
22. Daniel Leite
23. Danilo Candombe (E)
24. David Aynan (E)
25. Davidson Davis Candanda
26. Deborah Pavani
27. Edileuza Penha de Souza
28. Eduardo Dorneles (E)
29. Eduardo Morotó
30. Emílio Domingos
31. Erica Sansil
32. Erikson Marinho
33. Erik Ely
34. Everlane Moraes
35. Filó Filho
36. Flora Egécia
37. Gabriel Fonseca
38. Gabriel Martins
39. Gilberto Alexandre Sobrinho
40. Helder Quiroga
41. Higor Gomes (E)
42. Íris de Oliveira (E)
43. Iwan Silva
44. Jamila Terra
45. Jéferson Vasconcelos
46. Jefferson Batista
47. Jessica Queiroz
48. João Araió
49. Joel Caetano
50. Joyce Prado (E)
51. Juciara Áwô (E)
52. Juliana Lima
53. Keila Sankofa
54. Larissa Nepomuceno
55. Lico Cardoso
56. Lindiwe Aguiar
57. Lobo Mauro
58. Luan Jave
59. Luana Arah
60. Lucas de Jesus
61. Lucas Magalhães
62. Lucas Rafael
63. Luciano Vidigal
64. Luiz Antonio Pilar (E)
65. Macário
66. Marcello Sannyos
67. Marcelo N. Reis
68. Marcos Lamoreux
69. Mariana França
70. Mariane Duarte
71. Mila Neves (E)
72. Naira Évine Soares
73. Natasha Rodrigues
74. Nathali de Deus
75. Nathalia Sarro
76. Pâmela Peregrino
77. Paulinho Sacramento
78. Raphael Barbosa
79. Reinaldo Sant'Ana (E)
80. Renata Martins
81. Rodrigo Portela
82. Rosa Miranda (E)
83. Sabrina Rosa
84. Swahili Vidal
85. Tadaskía
86. Tainá Rei
87. Thais Scabio
88. Thiago Costa (E)
89. Tiago Rocha (E)
90. Tiago Felipe
91. Tila Chitunda
92. Ton Apolinário (E)
93. Tuanny Medeiros
94. Víctor Uchôa
95. Vitória Felipe
96. Well Amorim
97. Willian Fernandes Vallant (Carcará) (E)
98. Wuldson Marcelo
99. Yaminaah Abayomi
100. Yuri Costa

**Foram excluídos da Etapa 2 (Análise em Profundidade) - 21 realizadores (21% dos sorteados)*

2. Listagem dos cineastas suplentes como possíveis entrevistados para análise Qualitativa (Entrevista em Profundidade).

Os suplentes foram numerados por ordem alfabética e substituirão, nesta ordem, caso algum realizador esteja impossibilitado de prosseguir no estudo.

Foram inseridos à análise em profundidade, em ordem alfabética, e receberam a letra (A). Os marcados com a letra (E) estão excluídos como "suplentes", pois não apresentaram link para o filme a ser analisado. Os demais permaneceram como suplentes (S).

- | | |
|--------------------------------|-------------------------------------|
| 1. Ana Carolina Fernandes (A) | 23. Karen Suzane (A) |
| 2. Beatriz Vierah (A) | 24. Kariny Martins (E) |
| 3. Breno Henrique (E) | 25. Kennel Rogis (A) |
| 4. Cida Reis (A) | 26. Laís Motta (E) |
| 5. Claudia Alves (E) | 27. Larissa Fulana de Tal (E) |
| 6. Cristiano Rato (A) | 28. Larissa Lima (A) |
| 7. Diego Nunes (A) | 29. Lavínia Coutinho (S) |
| 8. Diogo Diógenes (A) | 30. Leonel Costa (S) |
| 9. Djalma Calmon (E) | 31. Letícia Batista (S) |
| 10. Dona Conceição (E) | 32. Lia Letícia (S) |
| 11. Eduardo Rosário (A) | 33. Luan Allen (S) |
| 12. Eliciana Nascimento (A) | 34. Luis Gomes (S) |
| 13. Ema Ribeiro (A) | 35. Marcelo Gularte (S) |
| 14. Fábio Rodrigo (A) | 36. Márcio Brito Neto (PESQUISADOR) |
| 15. Fernanda Almeida (E) | 37. Marcus Azevedo (S) |
| 16. Frederico Moreira (A) | 38. Mariana Campos (S) |
| 17. Higor Mourão (A) | 39. Mariani Ferreira (S) |
| 18. Hugo Lima (A) | 40. Marise Urbano (S) |
| 19. Ivaldo Correia (A) | 41. Max Mu (S) |
| 20. Jamile Coelho (E) | 42. Milena Manfredini (S) |
| 21. Janaina Oliveira ReFEM (A) | 43. Nádia D'Cássia (S) |
| 22. Juh Balhego (A) | 44. Naina de Paula (S) |

- | | |
|-----------------------------|---------------------------|
| 45. Pablo Monteiro (S) | 55. Susan Kalik (S) |
| 46. Priscila F. Pascoal (S) | 56. Thiago Nascimento (S) |
| 47. Priscila Nascimento (S) | 57. Tulio Borges (S) |
| 48. Rayane Penha (S) | 58. Uilton Oliveira (S) |
| 49. Rejane Neves (S) | 59. Ulfsver Silva (S) |
| 50. Renan Montenegro (S) | 60. Vinicius Elizario (S) |
| 51. Renata Dorea (S) | 61. Wagner Novais (S) |
| 52. Rodrigo de Janeiro (S) | |
| 53. Roger Ghil (S) | |
| 54. Sernon Nonres (S) | |

- *(3) três realizadores que declararam não trabalhar mais com Cinema e/ou Audiovisual tiveram seus nomes ocultados nesta listagem.*

ANEXO VI

**LISTAGEM DE AGENTES ANALISADOS QUALITATIVAMENTE
(ENTREVISTADOS)**

**As entrevistas foram realizadas ao longo de 7 meses, entre maio e dezembro de 2022*

Nome	Data da Entrevista	Link da entrevista na íntegra
1. Ana Júlia Travia	23/08/2022	https://youtu.be/hOQnuhrcPEk?si=D_-H4S6NtSpNVy79
2. Anna Andrade	21/06/2022	https://drive.google.com/file/d/1HtVhyNRc59MNNmxjj76SvlmxbVA4aNf/view?usp=drive_link
3. Bárbara Maria	10/05/2022	https://youtu.be/2iGgGoGk35w?si=1KPFz_FfKTjt5_9d
4. Bruna Leite	10/05/2022	https://youtu.be/2iGgGoGk35w?si=1KPFz_FfKTjt5_9d
5. Camila de Moraes	20/09/2022	https://youtu.be/qPGwbd9nWBo?si=GBR3yVaYm89vLnXn
6. Cida Reis	17/05/2022	https://youtu.be/7eaww02iPmc?si=eV-4SnOik-HhEjRq
7. Clementino Junior	24/05/2022	https://youtu.be/Fki3eQuSD3U?si=RrO8Fw94NYpliTV8
8. Cristiano Rato	24/05/2022	https://youtu.be/Fki3eQuSD3U?si=RrO8Fw94NYpliTV8
9. Davidson Davis	31/05/2022	https://youtu.be/wHE0RcRn5ms?si=uAJqkQOVAbCoe2hP
10. Diego Nunes	31/05/2022	https://youtu.be/wHE0RcRn5ms?si=uAJqkQOVAbCoe2hP

11. Edileuza Penha de Souza	03/05/2022	https://drive.google.com/file/d/1qY61X8R7DMSDlkle_08WKaQW8wzulcyx/view?usp=drive_link
12. Eduardo Morotó	07/06/2022	https://youtu.be/48V98SRh7AI?si=9l3caQUWWjVa_coS
13. Eduardo Rosário	07/06/2022	https://youtu.be/48V98SRh7AI?si=9l3caQUWWjVa_coS
14. Emílio Domingos	15/06/2022	https://youtu.be/9TjHjUWQfEE?si=22feD9iXPQDvHow7
15. Emma Ribeiro	15/06/2022	https://youtu.be/9TjHjUWQfEE?si=22feD9iXPQDvHow7
16. Erik Ely	21/06/2022	https://drive.google.com/file/d/1HtVhyNRc59MNNmxjj76SvImxrbVA4aNF/view?usp=drive_link
17. Erickson Marinho	28/06/2022	https://youtu.be/KUcGzP0sBe0?si=_xippOAolG0lsvd
18. Fábio Rodrigo	03/05/2022	https://drive.google.com/file/d/1qY61X8R7DMSDlkle_08WKaQW8wzulcyx/view?usp=drive_link
19. Filó Filho	27/06/2022	https://drive.google.com/file/d/1uUzNWYt4YduVzAJCspLTzhq_dvaMLPGy-/view?usp=drive_link
20. Flora Egécia	28/06/2022	https://youtu.be/KUcGzP0sBe0?si=_xippOAolG0lsvd
21. Gabriel Fonseca	25/10/2022	https://youtu.be/iAtHq4K724o?si=MRa3oGoWxToSi8LB
22. Gabriel Martins	25/10/2022	https://youtu.be/iAtHq4K724o?si=MRa3oGoWxToSi8LB
23. Gilberto Alexandre Sobrinho	08/11/2022	https://drive.google.com/file/d/1uhpeVtoyMYdnpuYP-73lV_Blxt62TcCF/view?usp=drive_link

24. Higor Gomes	01/11/2022	https://drive.google.com/file/d/1usU6jcGZZNv3O7-IEijPgmp__mbhVpVa/view?usp=drive_link
25. Higor Mourão	01/11/2022	https://drive.google.com/file/d/1usU6jcGZZNv3O7-IEijPgmp__mbhVpVa/view?usp=drive_link
26. Hugo Lima	04/10/2022	https://youtu.be/XBuDJlqfMWA?si=UYS-riwjE5GKmzBy
27. Jefferson Batista	30/08/2022	https://youtu.be/9j9-89mu2rY?si=2Q9gSjPffufc30td
28. Joel Caetano	16/08/2022	https://youtu.be/KPZNXmyktX0?si=-gl-YMpByXoK__kD
29. Juliana Lima	06/12/2022	https://drive.google.com/file/d/1uqT37yeAngKwLfp9dreAdPYC6vsEKAW8/view?usp=drive_link
30. Karen Suzane	16/08/2022	https://youtu.be/KPZNXmyktX0?si=-gl-YMpByXoK__kD
31. Kennel Rogis	06/12/2022	https://drive.google.com/file/d/1uqT37yeAngKwLfp9dreAdPYC6vsEKAW8/view?usp=drive_link
32. Lidiwe Aguiar	29/11/2022	https://drive.google.com/file/d/1upTVjlfzKEEI-QDRO2MAokstBSF0WhsN/view?usp=drive_link
33. Lobo Mauro	23/08/2022	https://youtu.be/hOQnuhrcPEk?si=D_-H4S6NtSpNvY79
34. Natara Ney	30/08/2022	https://youtu.be/9j9-89mu2rY?si=2Q9gSjPffufc30td
35. Naira Évine	27/09/2022	https://youtu.be/Vs2pdyLufDc?si=6xhgeqV2tzo6Wuvs
36. Rhafael Barbosa	27/09/2022	https://youtu.be/Vs2pdyLufDc?si=6xhgeqV2tzo6Wuvs
37. Roger Ghill	29/11/2022	https://drive.google.com/file/d/1upTVjlfzKEEI-QDRO2MAokstBSF0WhsN/view?usp=drive_link

38. Tainá Rei	04/10/2022	https://youtu.be/XBuDJlqfMWA?si=UYS-riwjE5GKmzBy
39. Thais Scabio	20/09/2022	https://youtu.be/qPGwbd9nWBo?si=GBR3yVaYm89vLnXn
40. Vitória Felipe	06/09/2022	https://youtu.be/ga8H7UfYNAQ?si=X_mQEr2YboCxr81j

ANEXO VII

**LISTAGEM DE FILMES VISIONADOS PELA PESQUISA
ENTRE 2021-2024**

- *Foram visionadas 205 obras realizadas pelos cineastas catalogados e sorteados como potenciais entrevistados.*

1. ADRIANO MONTEIRO (A)

1. GURI
2. LIVE

2. ANA JULIA TRAVIA

1. SAMPLE

3. ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA

1. FANTASMAS
2. POUCO MAIS DE UM MÊS
3. QUINTAL

4. ANNA ANDRADE (A)

1. ENTREMARÉS

5. BÁRBARA MARIA (A)

1. PELE DE MONSTRO

6. BRUNA LEITE (A)

1. ENTRE TELAS

7. BRUNO RIBEIRO

1. BR3
2. PELE SUJA MINHA CARNE

8. CAROL RODRIGUES (A)

1. A FELICIDADE DELAS 2. MÃE NÃO CHORA
3. A BONECA E O SILÊNCIO

9. CAROLINA FRANCHINI**1. TAMBOR O CHAMADO DOS ORIXÁS****10. CELSO LUIZ PRUDENTE**

1. A COR DO VOTO

11. CIDA REIS (A)

1. SALVE MARIA
2. UM OLHAR SOBRE OS QUILOMBOS - EP 06
3. MARIAS DO MISERICÓRDIA

12. CÍNTIA MARIA

1. ORUN AIYÉ A INVENÇÃO DO MUNDO 2. CORAÇÕES ENCOURAÇADOS

13. CLEMENTINO JÚNIOR (A)

1. TIÃO
2. JUREMA
3. ANAMNESE

14. CRISTIANO SILVA RATO (A)

1. ENTULHOS
2. SE EU TIVESSE UMA CASA

3. CABECEIRA DO TURCO

15. DANDARA DE MORAIS

1. BUP
2. GRITO! PARTE I: MINI MANIFESTO FEMINISTA INTERSECCIONAL EM IMAGENS

16. DANIEL LEITE

1. KABADIO

17. DAVIDSON DAVIS CANDANDA (A)

1. REEXISTÊNCIAS - HISTÓRIAS DE VIDA E RESISTÊNCIA NA BAIXADA FLUMINENSE

2. A PEDRA

3. DIAS DE QUARENTENA

18. DEBORAH PAVANI

1. VENDEDOR AMBULANTE

2. TRANSPORTE PÚBLICO

3. DIVERSIDADE RELIGIOSA

19. DIEGO NUNES (A)

1. DO DIA EM QUE MUDAMOS A ROTA

20. DIOGO DIÓGENES

1. TAUÁ, UM RASQUEADO LÁ DAQUELA GENTE BOA

21. EDILEUZA PENHA DE SOUZA (A)

1. FILHA DE LAVADEIRA

22. EDUARDO MOROTÓ (A)

1. QUANDO MORREMOS À NOITE

2. TODOS ESSES DIAS EM QUE SOU ESTRANGEIRO

3. EU NUNCA DEVERIA TER VOLTADO

23. EDUARDO DO ROSÁRIO (A)

1. UNDER THE SUN

2. EU TROUXE FLORES

3. SISTEMA DE SEGURANÇA

24. EMA RIBEIRO (A)

1. UM TRANSE DE DEZ MILÉSIMO DE SEGUNDO

25. EMÍLIO DOMINGOS (A)

1. A BATALHA DO PASSINHO

2. DEIXA NA RÉGUA

3. FAVELA É MODA

26. ÉRICA SANSIL

1. MARIA

2. NASCIDA PRA BRILHAR

3. ESPERANDO O SÁBADO

27. ERIK ELY (A)

1. O CINEMA QUE NÃO SE VÊ

2. TELA PRETA

3. NATA

28. ERIKSON MARINHO (A)

1. DOMINATION CORPORATION

2. ...RAL LAPSO TEMPO...

3. O BOTÃOZINHO VERMELHO

29. EVERLANE MORAES (A)

1. CAIXA DÁGUA: QUI-LOMBO É ESSE?

2. MONGA, RETRATO DE CAFÉ

3. AURORA

4. PATAKI

30. FÁBIO RODRIGO (A)

1. LÚCIDA

2. KAIRO

3. ENTRE NÓS E O MUNDO

31. FILÓ FILHO

1. 111 TIROS NA ALMA NEGRA

2. MARIELLE PRESENTE! EU SOU PORQUE NÓS SOMOS

3. COMUNIDADES AFRODESCENDENTES

32. FLORA EGÉCIA (A)

1. DAS RAÍZES ÀS PONTAS

33. FREDERICO MOREIRA

1. UMA TARDE NO SHOPPING

2. ABAYA | RESISTÊNCIA E ANCESTRALIDADE

3. MARCHA PARA GIOVANI

34. GABRIEL FONSECA

1. RUÍDO BRANCO

35. GABRIEL MARTINS

1. NADA

2. MUNDO INCRÍVEL REMIX

3. DONA SÔNIA PEDIU UMA ARMA PARA SEU VIZINHO ALCIDES

36. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO (A)

1. DIÁRIO DE EXUS

2. A DANÇA DA AMIZADE

3. A MULHER DA CASA DO ARCO-ÍRIS

37. HELDER QUIROGA (A)

1. O NEGRO

2. ÉGUN: OS MISTÉRIOS DO MAR

38. HIGOR GOMES

1. IMPERMEÁVEL PAVIO CURTO

39. HIGOR MOURÃO

1. PUNGENTES

40. HUGO LIMA (A)

1. XIRÊ

2. O SENHOR DE TODA CRUZ

3. SIYANDA

41. IWAN SILVA (A)

1. ESTRELA SOLITÁRIA

2. LAMENTO NEGRO

42. JAMILA TERRA (A)

1. BAYO

2. BELEZA PLENA

3. ILHA DA FANTASIA

43. JANAÍNA OLIVEIRA REFEM

1. RAP DE SAIA

2. MÃES DO HIP HOP

3. VÍRUS AFRICANO

44. JÉFERSON (Vasconcelos) (A)

1. NUVELA.VERCEL.APP

2. JORGE

3. INCONSCIÊNCIA

45. JEFFERSON BATISTA (A)

1. QUANDO A CHUVA VEM

46. JÉSSICA QUEIROZ

1. PERIPATÉTICO

2. NÚMERO E SÉRIE

47. JOÃO ARAÍÓ (A)

1. O CASO DE DIRCÉIA

2. A MINHA VIDA É AQUI

3. DESCOLONIZE O OLHAR

48. JOEL CAETANO (A)

1. 7 A 1

2. MISSÃO BERÇO ESPLÊNDIDO

49. JULIANA LIMA

1. PSIU!

2. MAYRA ESTÁ BEM

3. ELOS

50. KAREN SUZANE (A)

1. A MULHER QUE EU ERA

2. A JANELA E O VENTO

3. TATUADORAS

51. KENNEL ROGIS (A)

1. TRAVESSIA

2. SOPHIA

3. O GRANDE AMOR DE UM LOBO

52. LARISSA NEPOMUCENO

1. MEGG: A MARGEM QUE MIGRA PARA O CENTRO

2. SEREMOS OUVIDAS

53. LETÍCIA BATISTA

1. 2704KM

2. A VIDA DELAS

54. LIA LETÍCIA

1. THINYA

2. FELIZ NAVEGANTES

55. LICO CARDOSO (A)

1. QUE OS OLHOS RUINS NÃO TE ENXERGUEM

2. TRANSACRALIDADE

3. CARTAS FILMADAS

56. LINDIWE AGUIAR

1. DONA DALVA: UMA DOUTORA DO SAMBA

2. CORPO SOFREDOR - FIGURAÇÃO E EXPERIÊNCIA NO FOTOJORNALISMO

57. LOBO MAURO (A)

1. BULBO

2. MAIS TRISTE QUE CHUVA NUM RECREIO DE COLÉGIO

3. QUANDO SE SONHA TÃO GRANDE, A REALIDADE APRENDE

58. LUCAS DE JESUS (A)

1. VALFRÉ - A TRAJETÓRIA DO POETA 2. ESTE NÃO FOI UM ANO DE MERDA

59. LUCAS MAGALHÃES (A)

1. JUCÁ

60. LUCIANO VIDIGAL (A)

1. CIDADE DE DEUS 10 ANOS DEPOIS 2. JANELAS DAQUI

3. LÁ DO ALTO

61. LUIS GOMES

1. MERGULHO

62. MACÁRIO

1. DOCES SONHOS

2. SANKOFA

3. SEXY, BITCH!

63. MARCELO GULARTE

1. BANGU TERRITÓRIO EM TRANSIÇÃO

2. MC MAGALHÃES UMA LENDA VIVA DO FUNK

64. MARCELLO SANNYOS

1. BAIXA FUNDA, O DESTINO DE UM POVO - FILME

65. MARCELO N. REIS

1. CATRINA

2. UMA NOITE DE CRIME

66. MARCUS AZEVEDO

1. AFETO É REVOLUÇÃO

67. MARCOS LAMOUREUX (A)

1. AMAZÔNIAS: PERSPECTIVAS

GEOGRÁFICAS

68. MARIANA FRANÇA (A)

1. CLAUSURA

69. MARIANE DUARTE

1. FRANCISCA

2. ANASTÁCIA ALIMENTADA

70. MARIANI FERREIRA

1. LÉO

71. MARISE URBANO

1. SENTINELA

2. COM OS PÉS NO CHÃO

72. NAIRA ÉVINE

1. O LADO DE CIMA DA CABEÇA

2. COMO SOMOS

3. O DIA QUE RESOLVI VOAR

73. NATASHA RODRIGUES (A)

1. CABEÇAS FALANTES

74. NATHALI DE DEUS (A)

1. MANGA COM LEITE

75. PÂMELA PEREGRINO (A)

1. ÒPÁRÁ DE ÒSÙN: QUANDO TUDO NASCE
2. ORÍKÌ

3. PARTIR

76. PAULINHO SACRAMENTO (A)

1. LAPA 24 HORAS

2. A CHAMA IMPERIANA

3. DE CABRAL A GEORGE FLOYD - ONDE ARDE O FOGO SAGRADO DA LIBERDADE

77. PRISCILA F. PASCOAL

1. PRETAS NO HIP HOP

2. NEGRA LUZ

78. PRISCILA NASCIMENTO

1. NOITE FRIA (MARTA)

79. RAYANE PENHA

1. CARTA SOBRE NOSSO LUGAR -

MULHERES DO VILA NOVA

80. REJANE NEVES

DOIS PESOS

81. RENATA DOREA

1. AFRODITES

2. SUELLEN E A DIÁSPORA PERIFÉRICA

82. RODRIGO DE JANEIRO

1. NADA ALÉM DA NOITE

2. A CIDADE DO ABRAÇO DE PEDRA

3. FILMES DE PAU BRASIL

83. ROGER GHIL

1. A CAMBONAGEM E O INCÊNDIO INEVITÁVEL

84. RAFHAEL BARBOSA (A)

1. O QUE LEMBRO, TENHO

2. O CORTEJO

3. CAVALO

85. SABRINA ROSA

1. VAMOS FAZER UM BRINDE

86. SWAHILI VIDAL

1. CABELO BOM

87. TADÁSKIA (A)

1. A POEIRA NÃO QUER SAIR DO ESQUELETO

88. TAINÁ REI (A)

1. O ÚLTIMO DIA NO INFERNO

2. SEXY TRASH

3. ENTRÓPICO

89. THAIS SCABIO (A)

1. IPÁ IPÁ

2. CAIXA D'ÁGUA

3. 100 ANOS - VILA MARIA ZÉLIA

90. TIAGO FELIPE

1. PENTE ZERO

2. VOCÊ JÁ TENTOU OLHAR NOS MEUS OLHOS ?

91. TILA CHITUNDA (A)

1. DESLOCAMENTOS, PARAÍSO E CAOS 2. NOME DE BATISMO: ALICE

3. FOTOGRAFICA

92. TÚLIO BORGES

1. NAVIO NEGREIRO

2. DENTRO DE SI

3. PASSAGEIROS

93. ULISVER SILVA

1. SUSPEITA

2. SANDA - O BOXE CHINÊS

3. AS INVENÇÕES DE AKIN

94. UILTON OLIVEIRA

1. ENCRUZA

95. VICTOR UCHÔA (A)

1. TEMPO
2. CINZA

96. VINICIUS ELIZIÁRIO

1. REBENTO
2. SARAU DA ONÇA: A POESIA DA QUEBRADA
3. DONA DA RUA

97. VITÓRIA FELIPE (A)

1. ANA
2. GENI GUIMARÃES

3. COMO ELA FAZ?

98. WELL AMORIM

1. O PREÇO
2. EXPLORER INVESTIGATION: EM NOME DE DEUS
3. PERIFERICU

99. YAMINAH ABAYOMI (A)

1. GLÓRIA
2. PELA JANELA DÁ PRA VER O OUTONO

100. YURI COSTA (A)

1. ELEGUÁ
2. EGUM