

42º Encontro Anual da Anpocs

SPG34 Racismo e antirracismo

*Cinema Negro Brasileiro em primeira pessoa: trajetórias e narrativas antirracistas no mundo cinematográfico*

Silvia Elaine Santos de Castro

## Introdução

Na década de 1960, o movimento do Cinema Novo apontava para a criação do *filme negro* (ROCHA, 1963). Obras como *Aruanda* (Linduarte Noronha – 1960), *Barravento* (Glauber Rocha – 1962), *Cinco vezes favela* (Carlos Diegues etc. - 1962), *A grande feira* (Roberto Pires – 1961), *Ganga Zumba* (Cacá Diegues - 1963) apresentam como temática central a cultura afro-brasileira e/ou os problemas enfrentados pelos negros no Brasil. No entanto, o negro sempre esteve presente nos registros cinematográficos brasileiros, como aponta João Carlos Rodrigues na obra *O negro Brasileiro e o cinema*.

Assim, a proposta inicial de projeto de doutoramento apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual de Campinas era analisar a representação de personagens negros na cinematografia brasileira contemporânea. Porém, no decorrer da pesquisa, verificou-se um crescente movimento de cineastas negros reivindicando o direito de autorepresentação e a democratização no acesso aos recursos públicos para a realização de filmes. A pesquisa conseguiu elencar, até o momento, cerca de 60 cineastas negros, entre os quais 37 são mulheres<sup>1</sup>, com filmes lançados entre o ano 2000 e 2015. Sendo assim, nossa proposta neste trabalho é apresentar a trajetória de seis desses cineastas e como suas obras refletem suas reivindicações e militância.

Desde 2009, o cinema no Brasil vive um crescimento expressivo, apontado principalmente pela bilheteria do filme *Tropa de Elite 2*<sup>2</sup>, que teve a direção de José Padilha, em 2010. No entanto, a pesquisa realizada pela Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA) da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, publicada em 2014<sup>3</sup>, aponta para a profunda desigualdade na produção cinematográfica e representação dos diversos grupos sociais no cinema comercial brasileiro. O documento publicado pelos pesquisadores Marcia Rangel Candido,

---

1 Informações disponíveis no site Mulheres Negras no Audiovisual Brasileiro em <http://mulheresnegrasavbr.habemus.website>

2 O filme teve uma receita de cerca de 25 milhões de reais.

3 Marcia Rangel Candido et al. *A Cara Do Cinema Nacional: Gênero E Raça Nos Filmes Nacionais De Maior Público (1995 – 2014)* textos para discussão gemaa / ano 2016 / n. 13. Disponível em <http://gemaa.iesp.uerj.br/textos-para-discussao/tpd13/> acessado em 03 de abril de 2018.

Gabriella Moratelli, Verônica Toste Daflon e João Feres Júnior apresenta como objetivos principais constatar quais são os agentes construtores da representação e como ela é construída. Assim, a partir de uma análise quantitativa dos filmes nacionais de maior bilheteria entre 2002 e 2012, que somam 218 longas-metragens de ficção, 224 diretores, 412 roteiristas e 939 atrizes e atores. No cargo de diretor 86,3% são do gênero masculino, sendo que as mulheres ocupam 13,7% na construção de representação. A relação de raça/etnia é composta por 97% de pessoas brancas, apontando assim para a sub-representação de pretos e pardos e aponta a inexistência de diretoras e roteiristas negras nos filmes analisados. Sobre os atores e atrizes que compuseram os elencos principais, 80% são de cor branca.

Um dado importante que a nossa pesquisa tem apresentado é a predominância e liderança de mulheres negras na cena contemporânea (Viviane Ferreira é presidente da APAN<sup>4</sup>, Yasmin Thainá é quem idealizou e que gerencia a Afroflix<sup>5</sup>, o Ficine<sup>6</sup> é idealizado e gerenciado por Janaina Oliveira, que assumiu as últimas curadorias, juntamente com Joel Zito Araújo, da Mostra de Cinema Zózimo Bulbul, realizada pelo Centro Afro Carioca de Cinema). Porém, Adélia Sampaio ainda é apontada como sendo a única mulher negra a realizar um filme de longa-metragem ficcional, *Amor Maldito*, em 1989. Recentemente, Glenda Nicácio dirigiu em parceria com Ary Rosa o filme *Café com Canela*, que ganhou o prêmio de melhor filme pelo júri popular do 50º Festival de Brasília em 2017.

- 
- 4 Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro é uma instituição de fomento, valorização e divulgação de realizações audiovisuais protagonizadas por negras e negros bem como a promoção de profissionais também negros para o mercado audiovisual. Mais informações em <https://associacaoapan.wixsite.com/apan>
  - 5 Plataforma colaborativa que disponibiliza conteúdos audiovisuais produzido por autores negros, disponível em <http://www.afroflix.com.br>
  - 6 Fórum Itinerante de Cinema Negro, que tem por objetivo a construção de uma rede internacional de discussões, projetos e trocas que tenham como ponto de partida e ênfase a reflexão sobre os Cinemas Negros na diáspora e no continente africano, com mais informações disponíveis em <http://ficine.org/>.

## Um balanço sobre a presença do negro no cinema brasileiro

O cinema se consolida como mercado de entretenimento no final do século XIX e, na sociedade brasileira contemporânea, apresenta duas marcas: precisa ser rentável e artístico. A cultura e os bens culturais, no contexto da sociedade de consumo, adquiriram novo status conforme foram utilizados como fatores de distinção, de constituição das identidades e como símbolos de pertencimento a diferentes grupos sociais. Produto cultural que precisa de um alto valor de investimento, sua realização necessita de grande comprometimento e fomento estatal em sociedades em desenvolvimento. No Brasil, as diversas disputas entre cineastas e produtores em torno de seu grande “mecenas”, o Estado, apresentam margens para a compreensão da relação cultura e poder (MARSON, 2009).

Em nosso país, o mercado cinematográfico ainda não conseguiu se estruturar plenamente como indústria, ou seja, tornar-se uma atividade autossustentável, tendo, ao longo de sua história, alguns períodos de grande produção e expansão, e em outros de completa escassez, quase sempre com a justificativa da hegemonia dos filmes norte-americanos nas salas de exibição. No tripé: produção, distribuição e exibição, nota-se que a parte privilegiada de financiamento governamental brasileiro é a produção, sendo as áreas da distribuição e exibição preteridas da “proteção” do Estado, esses aspectos são contemplados com legislações de proteção à produção nacional, garantindo uma exigência mínima de exibição de filmes brasileiros nas salas de cinema.

A invenção do cinema e sua chegada no país coincide com a disseminação de ideologias racistas no cenário mundial como racismo científico<sup>7</sup> e darwinismo social<sup>8</sup>, doutrinas que foram usadas para legitimar a invasão e colonização européia sobre

---

7 O estudo científico que atestava as hierarquias das raças humanas, surge com os estudos do médico e naturalista alemão Johann Friedrich Blumenbach, que em 1775 publicou *De generis humani varietate nativa* (A variedade nativa da raça humana), com base nos estudos de craniometria atestava a existência de cinco "raças humanas": caucasóide (branca), mongolóide (amarela), malaia (marrom), etiópica (negra) e americana (vermelha). A obra *Essai sur l'inégalité des races humaines* (Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas), de Arthur de Gobineau, publicada em 1853, é um dos principais marcos desta teoria, que defendia a evolução humana e a superioridade da população ariana frente aos demais grupos humanos e condenava a miscigenação. O sociólogo francês era amigo pessoal do imperador Dom Pedro II e exerceu influência determinante no pensamento social brasileiro da época.

8 Sobre a relação do Império com as primeiras teses do racismo científico consultar Heloisa Domingues (org.), *A recepção do darwinismo no Brasil*, Editora Fiocruz, Rio de Janeiro, 2003.

diversos países do continente africano, buscando comprovar certa “superioridade” intelectual, cultural e moral destes povos. “No Brasil, a tendência era projetar o país como um simples apêndice tropical da Europa” (STAM, p.103).

Para João Carlos Rodrigues (2001), o negro, enquanto personagem, sempre esteve presente no cinema brasileiro. Sobre os filmes de ficção e os personagens negros, Rodrigues critica a utilização de *blackface*<sup>9</sup> em filmes como *A cabana de Pai Tomás* (1909) e *A escrava Isaura* (1929). Três longas-metragens de ficção recebem destaque por resistirem ao tempo e por revelarem posições ambíguas, porém expressivas, no tratamento dos personagens negros: *O segredo do corcunda* (Alberto Traversa - 1924), *A filha do advogado* (Jota Soares - 1926) e *Thesouro perdido* (Humberto Mauro - 1927). Ele salienta a forma pejorativa e caricaturada que tais personagens foram representados em todas as fitas. Rodrigues critica que, apesar de ter personagens negros ilustres como os escritores Lima Barreto, Machado de Assis, o engenheiro André Rebouças circulando pelo cenário cultural e intelectual da época, “não foram encontrados, nem noticiários filmados, nem imagens dos mais notáveis negros e mulatos da nossa tardia *Belle-époque*” (p.78). Pelas pesquisas realizadas até o momento, o negro não esteve presente oficialmente nas áreas de produção de sentido durante este período.

Para o pesquisador Robert Stam títulos como *Dança de um baiano* (1899) de Afonso Segreto e *Dança de capoeira* (1905) de Cardisburg apontam esta presença de negros por inferência dos títulos. A profícua produção da época tem boa parte de seus filmes classificados como documentários por registrarem cenas de datas comemorativas como *O carnaval da Avenida Central* (1906), *Pela Vitória dos Clubes Carnavalescos* (1909) e *O Carnaval Cantado de 1933* (1933) que, para o autor, presume-se registrar a presença de negros e imigrantes europeus. No entanto, o autor critica “em geral, porém, a despeito da proporção de cidadãos negros e mulatos, os afro-brasileiros não figuravam de modo proeminente nos cinemas simbolicamente ‘branco’ das primeiras décadas do século XX” (p. 98). Ele destaca a ausência de filmes com temática negra em detrimento da elevada produção indígena nos filmes de ficção. “Destarde, os negros faziam papel de índios numa situação em que nem o negro, nem o índio tinham o poder da auto-

---

9 Ator branco que pintava o rosto e o corpo de preto para interpretação de personagens negros.

representação” (p. 108).

A maioria dos filmes brasileiros trabalha com as combinações de estigmas de inferioridade racial como os descritos acima. Nem sempre são ofensivos, mas na maioria das vezes não levam em conta o que e como a comunidade negra pensa a sua representação. Essas representações ganham todo sentido sociológico quando vistas a partir do contexto das lutas, disputas e demandas por poder pelos grupos sociais que têm suas ações orientadas para a produção audiovisual. A noção de poder, nesse caso, tem a ver com os interesses que os grupos disputam e a posição social que os legitimam. (CARVALHO, 2003, p. 157)

A questão das relações raciais foi tema central do filme *Também somos irmãos* (1949) de José Carlos Burle e Alinor Azevedo, e Cajado Filho como diretor de arte, o melodrama rendeu o prêmio de melhor ator para Otelo e de melhor filme nacional da Associação Brasileira de Críticos Cinematográficos.

O crescimento do mercado de consumo e estabelecendo de uma indústria cultural em torno da produção cinematográfica foi acompanhada pelo surgimento das primeiras publicações especializadas no assunto, favorecendo o percurso de uma “crítica cinematográfica”, na cidade do Rio de Janeiro. A revista *Cinearte* é fundada em 1926 circulação pelos realizadores Adhemar Gonzaga e Mário Behring que defendiam uma indústria cinematográfica forte e atuante, aos moldes da indústria americana, assim como a construção de um discurso de modernidade, progresso e civilização da nação. Seus editores defendiam um cinema de estúdio que impulsionasse a imagem do Brasil para o exterior. Para eles

fazer um bom cinema no Brasil deve ser um ato de purificação de nossa realidade, através da seleção daquilo que merece ser projetado na tela: nosso progresso, as obras de engenharia moderna, *nossos brancos bonitos*, nossa natureza. Nada de documentários, pois não há controle total sobre o que se mostra e os elementos indesejáveis podem infiltrar-se; é preciso um cinema de estúdio, como o norte-americano, com interiores bem decorados e habitados por gente simpática (grifo nosso. *Cinearte*, 11/12/1929 n.198, p. 28) apud: Gonçalves, 2009, p. 112

A crescente importação de filmes hollywoodianos, a partir da década de 1930, direcionou a proposta de industrialização do cinema pelas empresas Cinédia<sup>10</sup>, de

---

10 Dedicou-se a produzir dramas populares e comédias musicais, lançou atores como Oscarito, Grande Otelo e Derci Gonçalves. Humberto Mauro foi um de seus principais cineastas.

Adhemar Gonzaga (1930) e a Brasil Vita Filmes<sup>11</sup>, de Carmem Santos (1934). Este paradigma conduzirá as escolhas estéticas do período que, apesar da crescente aceitação e utilização de símbolos africanos e afro-brasileiros como parte da cultura popular, percebe-se o impulso para exclusão da população negra nas telas.

No artigo *O negro no cinema brasileiro: o período silencioso* o pesquisador Noel dos Santos Carvalho ressalta como o pensamento da época pós-abolição “na então jovem, ‘liberal’ e racista República” se tornou eco da ideologia dominante no cinema. Nos documentários, que tinham como função registrar os eventos realizados, o negro aparece de forma lateral, “quase sempre nas bordas e no fundo dos enquadramentos e sem nem uma função dramática. A impressão que temos dessas imagens é que elas ‘escapam’ ao controle do cinegrafista” (CARVALHO, 2003, p. 162). Em sua análise, o autor assinala que uma das caracterizações mais recorrentes quanto à representação do negro no período é a personagem cômica, dócil, assexuada, infantil, o grotesco, feio, rústico, corruptível, bêbado, viciado, fraco moralmente.

Trilogia de Nelson Pereira dos Santos: *Rio 40 Graus* (1955), *Rio, Zona Norte* (1957) e *Rio Zona Sul* (inconcluso) marca o início da centralidade do personagem negro no cinema brasileiro.

No fim da década de 1950 o Cinema Novo firma-se enquanto movimento e estabelece um novo paradigma no cinema nacional. O movimento teve influência da Nouvelle Vague<sup>12</sup> francesa, do neo-realismo italiano e o cinema de autor dos cineastas franco-suíço Jean-Luc Godard e do francês François Truffaut. “Os cinemanovistas rejeitavam, ao mesmo tempo, a sociabilidade tropicalizada das chanchadas e a alta seriedade européia da Vera Cruz, esses diretores viam o fazer filmes como uma práxis política, uma contribuição para a luta contra o neocolonialismo e a injustiça de classe” (p. 267).

Inspirando-se nas produções de Nelson Pereira dos Santos, eles criaram

---

11 Foi uma das primeiras mulheres a produzir e dirigir filmes para o cinema brasileiro. Fundou a Film Artístico Brasileiro (FAB) nos anos 20, para a produção de filmes e, com a chegada do cinema falado, em 1933 fundou a produtora Brasil Vox Filmes na cidade do Rio de Janeiro, que em 1935 mudou de nome para Brasil Vita Filmes.

12 Movimento artístico do cinema francês que se insere no movimento contestatário próprio dos anos sessenta

assim o começo de um cinema simbolicamente “negro”, inaugurado pelo filme de Trigueiro Neto, *Bahia de Todos os Santos*, em 1960. Formado por cineastas oriundos da classe média, o movimento tinha ligação com o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, que tinha como propósito a “arte revolucionária”. Os principais filmes em que a população negra, ou a cultura afro-brasileira ganham centralidade foram: *Aruanda* (Linduarte Noronha - 1960); *Barravento* (Glauber Rocha - 1962); *Cinco vezes favela* (Carlos Diegues etc. - 1962); *A grande feira* (Roberto Pires - 1961); *Ganga Zumba* (Cacá Diegues - 1963) e o documentário *Integração Racial*, de Paulo César Saraceni. Neste período que atores como Ruthe de Souza, Luiza Maranhão, Antônio Pitanga e Zózimo Bulbul consolidam suas carreiras. *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte, apresenta o ator Antonio Pitanga no elenco como mestre Coca.

O cineasta e pesquisador Joel Zito Araújo defende que a estética do branqueamento se tornou o padrão de referência para as produções audiovisuais brasileiras. Ele afirma que no cinema “as produções comerciais usaram praticamente os mesmos estereótipos sobre os negros que identificamos nas telenovelas e alimentaram o mesmo projeto de branquitude comum a todas mídias”. Para o autor “a miscigenação continua sendo o pretexto para a recusa enfática do debate e das soluções do problema, portanto como um instrumento de negação da legitimidade das reivindicações políticas e sociais da população afrodescendente por acesso e direitos iguais na mídia, na universidade e no mercado de trabalho” (ARAÚJO, 2006, p. 75).

José Rodrigues Cajado Filho é considerado o primeiro cineasta negro brasileiro. Carioca, nasceu em 1912, foi cenógrafo e roteirista no período da chanchada, trabalhou em mais de quarenta produções, com nomes como José Carlos Burle, Watson Macedo, Carlos Manga e Moacyr Fenelon. Vidas solitárias (1945), Dirigiu e realizou a cenografia de seu primeiro filme *Estou Ai*, em 1948. Escreveu *O Homem do Sputnik* (1959) de Carlos Manga Abdias do Nascimento ator. Faleceu em 1966 no Rio de Janeiro.

Odilon Lopez teve o início de sua carreira como ator no período da Chanchada e dirigiu *Um é Pouco, Dois é Bom*, com roteiro de Luiz Fernando Afrânio Vital, em *Os Noivos* (1979) *Estranho Jogo do Sexo* (1983) *A Longa Noite do Prazer* (1983). Ele trabalhou principalmente na televisão gaúcha como diretor. Waldir Onofre



dirigiu, em 1976, o filme *As Aventuras Amorosas de um Padeiro*. Ele iniciou sua carreira pelo teatro participando do Centro Popular de Cultura (CPC), atuou no filme *Cinco Vezes Favela* (1962) e em vários outros filmes no começo do Cinema Novo. Em 1978, Antônio Pitanga dirigiu o filme *Na Boca do Mundo*, com uma longa e produtiva carreira no Teatro, este foi o único trabalho do ator como cineasta.

Zózimo Bulbul é considerado o grande expoente afro-brasileiro do Cinema Novo e precursor do cinema negro brasileiro (CARVALHO, 2005). Atuou em clássicos como *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha, *Compasso de Espera* (1973) de Antunes Filho e *As Filhas do Vento*, de Joel Zito Araújo, em 2004. Bulbul estreia como diretor com o curta metragem *Alma no Olho* (1973), o título foi inspirado na autobiografia *Alma no Exílio*, do líder dos Panteras Negras, Eldridge Cleaver. Dirigiu mais dois curtas metragens, *Aniceto Dia de Alforria* (1981) e *Pequena África* (2002). Seu filme de longa metragem, *Abolição* (1988) teve sua preparação iniciada em meados dos anos 1980 e conta a história do negro no século XX. Foi premiado com melhor roteiro e fotografia no Festival de Brasília de 1988, de melhor cartaz no Festival Nuevo Cine Latino Americano, em Havana, Cuba, em 1989 e como melhor documentário do Festival Latino de Cinema em Nova York. Em 2007 cria o Centro Afro Carioca de Cinema, onde são realizados cursos, oficinas e encontros de cinema. Após a sua morte, em 2013, o Centro está aos cuidados de Biza Vianna, viúva de Zózimo.

Considerada a primeira mulher negra a produzir um longa metragem<sup>13</sup>, Adélia Sampaio iniciou sua trajetória em 1969 na distribuidora DILFILM. Tem no currículo quatro curtas, *Denúncia Vazia*, *Agora um Deus dança em mim!*, *Adulto não brinca* e *Na poeira das ruas*. Seu longa-metragem *Amor Maldito*, de 1984, é considerado o primeiro filme brasileiro com temática lésbica. A autora afirma que teve o financiamento negado pela Embrafilme<sup>14</sup>, que considerava a temática “absurda”.

Nos filmes pós-retomada o negro volta a ter centralidade<sup>9</sup> nas telas, com a temática das favelas. No artigo *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo*:

---

13 Informações em <http://blogueirasnegras.org/2016/03/09/o-racismo-apaga-a-gente-reescreve-conheca-a-cineasta-negra-que-fez-historia-no-cinema-nacional/> Acessado em 24 de setembro de 2016.

14 Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima, Foi uma empresa produtora e distribuidora de filmes cinematográficos estatal brasileira, que atuou de 1969 a 1990.

*estética e cosmética da fome*, Ivana Bentes afirma que o cinema “internacional popular” ou “globalizado” das produções dos anos 1990 seriam filmes que falam da favela “refletem um momento de fascínio por esse 'outro social', em que os discursos dos marginalizados começam a ganhar um lugar no mercado (p. 248).” Nesse período, temas como a pobreza e a miséria nacional tornaram-se palco de filmes como *Central do Brasil*, *Orfeu*, *Eu, tu, eles* e *Cidade de Deus* “cuja a fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética 'internacional’”. A autora define o filme *Cidade de Deus*, marco da cinematografia do período, inspirado no livro homônimo de Paulo Lins, como sendo “filme-sintoma da reiteração de um prognóstico social sinistro: o espetáculo consumível dos pobres se matando entre si (p. 252).”

Neste período a cinematografia brasileira apresenta obras que

mesmo não tendo a questão racial como mote central, a inserem na moldura que representa a sociedade brasileira. (...) De uma forma sociológica, a presença dessa forma de tratamento pode ser lida como um momento importante da construção de uma nova sensibilidade pública, sendo esta uma arma fundamental na luta pelo reconhecimento. (MATOS, 20016, p. 180)

Sobre o período em questão, a pesquisadora Teresa Cristina Furtado Matos analisa os filmes *Filhas do vento* (Joel Zito Araújo, 2004), *Quase dois irmãos* (Lucia Murat, 2004) e *Quanto vale ou é por quilo* (Sérgio Bianchi, 2005) em *Cinema brasileiro, tempo passado e tempo presente: o lugar da memória e a questão racial*. A autora defende que nas obras “se verifica um novo horizonte de tematização, marcado pelo distanciamento do tom celebrativo em torno da ideia de um país racialmente harmônico – e por uma visibilização mais franca e direta do racismo” (pg. 178)

O *Manifesto Dogma Feijoada* que, segundo Noel de Carvalho, foi a primeira manifestação oficial registrada em que “cineastas e atores negros se mobilizaram para reivindicar novas formas de representação racial no cinema e televisão” (2005, p. 94). Para o pesquisador, esta reivindicação acontece a partir do final da década de 1990 e se concretiza com o texto do cineasta Jeferson De, no *11º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo*, no ano 2000. Entre as discussões apresentadas foram elencadas sete mandamentos ou regras para a produção do cinema negro

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).

Outro manifesto foi lançado na 5ª *Festival de Cinema de Recife*, em 2001, que reivindicava o fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; a criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; a ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afro-descendentes; a criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira (CARVALHO, 2005). Ambos os manifestos reivindicam, de formas distintas, mas complementares, a diversificação e a reflexão da presença do negro no campo do audiovisual brasileiro, marcando a consolidação do cinema negro brasileiro.

A auto-representação foi ponto central da agenda política de grupos como Movimento Negro Unificado que, na década de 1970, já apontavam que a luta democrática passava necessariamente pela luta contra o racismo (CARVALHO, 2005, p.100).

Definido pelo pesquisador Júlio César dos Santos como sendo um cinema produzido por negros e negras como forma de expressarem as suas identidades, “cinema negro’ está diretamente relacionada a uma reivindicação identitária de pessoas e organizações sociais preocupadas com a questão racial brasileira.” (Santos, p. 6) Para Janaína Oliveira, o cinema negro brasileiro é um projeto em desenvolvimento. A autora destaca o protagonismo feminino neste gênero cinematográfico em sintonia com os principais temas das lutas antirracistas no país.

### **Cineastas negros e as narrativas na cena contemporânea**

Entre os cineastas com atuação entre os anos 2000 e 2015, traçaremos as trajetórias profissionais de seis cineastas que se autodeclaram negros e que tem

apresentado um compromisso em suas obras com a luta antirracista. A seleção dos profissionais se deu pela relevância da atuação no campo e pela acessibilidade da obra em análise apresentada neste trabalho, os filmes estão disponíveis na plataforma Youtube e Vimeo.

Jerferson Rodrigues Rezende, conhecido como **Jeferson De** é formado em cinema pela ECA/USP, foi autor do Manifesto Dogma Feijoada mencionado anteriormente. De foi diretor de diversos curtas, entre eles *Gênesis 22* (1999) *Distraída para a morte* (2001) *Carolina* (2003), *Narciso Rap* (2003) *Jonas, só mais um* (2008). Seu Longa metragem *Bróder* (2010) ganhou em cinco categorias no 44º Festival de Gramado em 2010, entre eles o de melhor filme longa metragem, melhor diretor e melhor montagem. Dirigiu os filmes *O Amuleto* (2015), que fugiu das propostas do manifesto do ano 2000, e a comédia *Correndo atrás* (2018), baseado no livro de Hélio de la Peña e protagonizado por Ailton Graça.

#### *Análise sobre a narrativa do filme Bróder (2010)*

O filme conta a história do reencontro de três jovens amigos do capão Redondo, bairro da periferia de São Paulo. Na penumbra de um quarto sem nem uma estrutura, Macu é acordado pela ligação de Napão, um dos integrantes do crime organizado, questionando a permanência do protagonista no plano de sequestro do “pequeno príncipe”. Macu, interpretado por Caio Blat, usa gírias como “tá ligado” e “tá firmão”, próprio da região periférica da cidade de São Paulo, perfil que caracteriza o aspecto de malandragem do personagem. O quarto fica no alto do morro e o telespectador é ambientado na tomada seguinte quando Macu deixa o local e cumprimenta os moradores que encontra pelo caminho.

A primeira sequência dá indícios de que este, Macu, será o protagonista da

história e esta será narrada em terceira pessoa, porém na perspectiva de um morador “da quebrada”, um observador próximo e íntimo das relações afetivas dessa população e de seus complexos problemas. Esses e outros aspectos da narrativa aproxima a película da obra modernista *Macunaíma – o herói sem nem um caráter* (1928), do intelectual mulato Mário de Andrade. Não apenas pelo apelido de seu protagonista, Macu, mas por este simbolizar a complexidade da identidade brasileira, ora sendo retratado como “branco” e, em outros momentos, como negro ou indígena, quase sempre marcados na cultura que perpassa suas relações afetivas.

A sequência chave da trama se dá entorno da feijoada, prato típico da cultura afro-brasileira. A vertigem da câmera cíclica marca a cena que sugere o ciclo das relações afetivas nas periferias das cidades. Narrativas que se repetem. Onde o trabalho das mulheres é central, tanto na feitura do alimento, como na manutenção, organização e segurança do círculo familiar, marcando certa inabilidade dos homens da narrativa em serem donos do próprio destino. Todos se encontram ao redor da mesa, algoz (Napão, representação da ausência do Estado) e vítimas (Macu, população pobre e periférica), entorno da cultura afro-brasileira (feijoada da Dona Sonia).

Abismo socioeconômico é representado pela relação de Jaiminho e seu empresário Paulo, isso fica marcado principalmente na forma de lazer dos dois personagens, em que o empresário se diverte com o filho jogando golfe e a realidade da infância de Jaiminho, que é retratada nos brinquedos de Macú, ou seja, uma arma de brinquedo. Uma relação de exploração, já que a expressão do personagem de Paulo, ao encerrar a ligação que faz ao jogador de futebol, sugere a reprovação da forma como a personagem aproveita seu tempo livre. Ao contrário da leitura de Júlio Eduardo Martí (2012), que entende como uma preocupação com a vida cotidiana de seu funcionário. A relação de trabalho hierarquizada, em que o jogador, mesmo em seu momento de folga,

deve “dar satisfação” de como gasta seu tempo livre.

Fio condutor da narrativa é o genocídio da população pobre e periférica, antes dos 24 anos de idade, já que o personagem principal morre um dia depois de completar 23 anos de idade. Uma personagem que vive este drama é Cilene, que se prostitui para sustentar seu filho Abacate, filho de Sandro Peixoto, este é apresentado apenas em uma fotografia quando Cilene visita seu túmulo. Outro traço marcante da obra, que retrata as metamorfoses de Macú, ora branco, ora negro, é realizado pela luz e a posição da câmera, ilustrado nos quadros abaixo.

Na sequência que prenuncia a morte de Macu, em que ele está jogando videogame com o irmão, Jefinho, Macú expressa seu desejo de ser o personagem negro na jogada. Assim como na obra do romancista, Macú vive as consequências de seus desejos e é movido por seus impulsos e medos. No entanto, ao contrário da obra da década de 1930, o herói sem caráter de Jeferson De apresenta sua fidelidade fraternal, com certo sentido de resgate à moralidade do povo brasileiro, fiel aos seus *manos* até a morte.

O contraste do tempo passado e presente são apresentados na escolha dos presentes do jogador Jaiminho para os seus parentes da periferia. A imagem de Santiago, para a madrinha Sonia, que se tornou evangélica e que já não adora mais imagens, um uísque 12 anos para o alcóolatra em recuperação, Seu Francisco, acertando apenas o presente de Jefinho, que ganha um celular, mas é repreendido pelo pai com a expressão “quem vai pagar a conta?”.

A trama marca o poder da crença na cultura da periferia, tanto na fé cristão de Dona Sonia e Dona Meire (Zezé Mota), mas que a mãe de Macú recorre à benzedeira Dona Brisa quando pressente que algo de ruim vai acontecer com o filho. O jogador Jaiminho pede a benção à matriarca antes de sua chegada para a comemoração com os

amigos.

Sequência ilustrativa das relações de opressão de raça e racismo é observado na parada policial que se inicia quando uma senhora observa as atitudes dos três amigos no carro importado, dirigido por Macú. Ela chama a polícia que os aborda, um dos policiais afirma: “dois elementos em atitude suspeita, cor padrão”. A batida é feita em Pibe e no Jaiminho e Macú permanece no carro. Mesmo o anti-herói afirmando que o carro é de Jaiminho os policiais continuam com a abordagem que só é interrompida quando reconhecem o jogador de futebol.

Personagem marcante é o padrasto de Macú, seu Francisco (Ailton Graça), humanizado pela narrativa de Jeferson De, alcoólatra, mas que demonstra sua preocupação com o destino do enteado, mesmo nos embates e brigas constantes com o personagem principal, busca uma conciliação no final trama, como a manutenção do elo entre o passado (representado pela expressão Broder de Seu Francisco) e o presente (representado pela expressão Mano de Macú).

**Ana Dandara** - Filha de um advogado e uma bióloga, *Ana Cristina Carvalho Rodrigues*, afirma que o contato com cinema e as artes foi por conta desse alto nível de educação dos pais<sup>15</sup>. Ela não teve uma formação como roteirista, mas estudou sobre o tema na *Atlântida Filmes*. Para a narrativa de Gurufim na Mangueira (2000), a autora afirma que teve inspiração no filme *Daughters of the Dust*, de *Julie Dash*. Dandara realizou em 2004 o documentário *Cinema de Preto e Desaparecidos*, em 2016.

*Análise sobre a narrativa do filme O Gurufim na Mangueira (2000)*

Um jovem funkeiro morre subitamente atingido por um raio, o processo de

---

15 Entrevista realizada em 24 de novembro de 2017.

despedida é na quadra da escola de samba Mangueira. Protagonizado por Ivo Meireles e Thelma de Freitas, a narrativa tem recortes em que o morto conversa e tenta solucionar questões não resolvidas com os demais personagens. A narrativa trata de uma tradição popular em que no velório o morto é homenageado com música e dança. Outras marcas, além do samba, como os rituais na floresta apresenta traços da cultura afro-brasileira.

Alguns realizadores estão organizados profissionalmente por meio de empresas como a *Preta Portê Filmes*, fundada em 2009, tem sede na cidade de São Paulo e apresenta como objetivo “criar, desenvolver e produzir projetos audiovisuais que aliam arte e comunicação para um mercado atual e diversificado. Com foco em cinema de inclinação social e de relevância artística, buscamos construir um conjunto de obra multicultural que contribua para o progresso humano e que promova a diversidade em todos os âmbitos”. Tem como fundadora e realizadora ***Juliana Vicente***, formada em cinema pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e na Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV) em Cuba. Dirigiu os curta-metragens de ficção, *Cores e Botas* (2010) e *O olho e o Zorolho* (2013), em parceria com René Guerra. E o curta documentário *As minas do Rap*, em 2015. Tem atuado na produção e pós produção em diversos filmes e seu trabalho tem ganhado visibilidade em festivais em Berlim, Amsterdã, Nova York e Cuba.

#### *Análise sobre a narrativa do filme Cores e Botas ( 2010)*

Joana (Jhenyfer Lauren), como várias crianças na década de 1980, tem o sonho de ser paqueta, mas uma questão a afasta de seu desejo, ele é negra. Integrante de uma família de classe média, a narrativa reflete sobre a questão das relações raciais também por meio das relações de classe, já que diferente da perspectiva da maioria dos



filmes, a família possui uma vida financeiramente estável. Ao longo dos 15 minutos da narrativa, percebemos como a autora constrói as relações também no ambiente escolar, já que a competição entre as crianças se dará neste espaço.

Outra cineasta que se destaca em nosso recorte temporal é **Viviane Ferreira**, advogada e cineasta, é sócia-fundadora da Odun Formação e Produção de Bens Culturais e preside a Associação Mulheres de Odun. Assina a direção dos documentários: *Dê sua ideia, debata* (2008), *Festa da Mãe Negra* (2009). Na ficção, inicia com o curta experimental *Mumbi 7 Cenas pós Burkina*(2010) e, em 2014, chega ao Festival de Cannes com o curta-metragem *O dia de Jerusa*, estrelado por Léa Garcia e Débora Marçal, produção que está em fase de arrecadação se tornar um longa metragem. *Peregrinação* (2014) é um documentário que conta a trajetória do candomblé como estratégia de resistência da população negra no Brasil por meio das experiências de um escritor africano, da região do Djibuti, em viagem a Salvador/BA e de uma produtora cultural brasileira, do Rio de Janeiro, em sua primeira viagem à Ilha de Goré, no Senegal.

#### *Análise sobre a narrativa do filme O dia de Jerusa (2014)*

O filme narra o encontro entre a viúva Jerusa Anunciacion, interpretado pela atriz Léa Garcia e a pesquisadora Silvia Ferreira, interpretado por Débora Marçal. É aniversário de 77 anos de Jerusa, que prepara bolo e doces para receber, supostamente, os familiares. Silvia está fazendo uma pesquisa para uma marca de sabão em pó. As duas conversam e no decorrer da narrativa, percebe-se o saudosismo de Jerusa, que conta como era no tempo de sua avó, lavadeira, que com uma pedra de sabão lavava as roupas das “dondocas” da cidade, de quem recebeu seu nome, em homenagem.

A narrativa fala, de forma leve e poética, sobre a solidão de Jerusa, que

aguarda os filhos e netos para comemorar o seu aniversário, mas esses não chegam. Ela passa a tarde conversando com Silvia, que descobre sua aprovação no vestibular de uma universidade pública lendo o jornal quando vai ao banheiro. Uma forte referência do filme é o poema minha mãe, do advogado abolicionista Luís Gama, escrito em 1861. O texto é narrado pelo morador de rua no início da obra.

Em setembro de 2016, **Renata Martins** divulgou a *Mahin Produções Audiovisuais* em sua página pessoal em sua rede social no Facebook. Ela é formada em cinema e Audiovisual pela Universidade Anhembi Morumbi e pós-graduada em linguagens da Arte pela USP. Em 2010 dirigiu e roteirizou três curtas metragens: *Reificação* (2007) e duas curtas de ficção *Margarida* (2008) e *Aquém das Nuvens* (2012), este último premiado no 1º Festival Internacional UNASUR Cine, na Argentina em 2013 e melhor curta no 9º CineMuBE Vitrine Independente, em 2014. É criadora dos projetos “Empoderadas” e Blábláobá, websérie documental e um webprograma voltado para valorização das mulheres negras. Foi roteirista da série infanto-juvenil Pedro e Bianca da TV Cultura, ganhadora do Emmy Internacional Kids Awards 2013, na categoria Melhor Série InfantoJuvenil, e do Prix Jeunesse Iberoamericano 2013 e Internacional em 2014 na categoria “ficção para o público de 12 a 15 anos”, trabalho que desenvolveu com Renato Candido, de quem é sócia na *Dandara Produções Culturais e Audiovisuais*, criada em 2012.

#### *Impressões sobre a narrativa dos filmes Aquém das nuvens (2012)*

A narrativa versa sobre o processo de despedida entre o casal Geralda e Seo Nenê. Classificado como o gênero experimental, o filme trata de forma poética o tema da morte. Com a estratégia de flash back, compreendemos a relação de companheirismo e

cumplicidade entre os protagonistas da história. Seo Nenê é amante de samba e sempre aos domingos participa de um samba de roda, mas não sai antes de tomar o café feito por sua companheira, Geralda.

**Renato Candido** é formado em Audiovisual pela ECA/USP e mestre em Ciências da Comunicação pela mesma instituição no qual apresentou o projeto “Menina Mulher da Pele Preta”, como dissertação de mestrado, um longa metragem ficcional dividido em cinco histórias de cinco mulheres negras. É idealizador dos médias metragens *Jennifer* (ficção) e *Samba do Cururuquara* (documentário).

#### *Impressões sobre a narrativa do filme Jennifer (2011)*

Jennifer, interpretada pela atriz Juliana Rodrigues Nunes, é uma narrativa em primeira pessoa sobre o processo de transição de uma menina negra de pele clara, da adolescência para a vida adulta. O média metragem integra uma coletânea de 5 episódios do Longa Metragem "Menina Mulher da Pele Preta", um projeto em andamento. Jennifer, uma garota de 17 anos moradora da Vila Nova Cachoeirinha, manipula suas fotos no Photoshop para ficar mais bonita e mais clara com cabelos lisos. Num momento de sua vida em que se torna adulta, procura emprego, procura se relacionar com alguém que ela ame, a personagem vive dilemas relativos a sua identidade.

#### **Considerações finais**

Observamos que as narrativas trazem para o centro do enredo não apenas a questão racial, mas também a questão de gênero e classe social (como nos filmes *Cores e Botas*, *O dia de Jerusa* e *Jennifer*). A dificuldade ao acesso às verbas públicas pode ser apontado como motivo para a extensa quantidade de filmes curta-metragem. A proposta do **Centro Afro Carioca de Cinema** de promover esses filmes se destaca como ação

mobilizadora em prol da manutenção e expansão das atividades, principalmente na formação do público e para se pensar estratégias para as ações futuras. Outra entidade que fortalece este cenário é a **APAN** – Associação dxs<sup>16</sup> Profissionais do Audiovisual Negro, uma instituição de fomento, valorização e divulgação de realizações audiovisuais por negras e negros que vem ressignificando os sentidos sobre negritude no Brasil.

As narrativas em questão retratam o cidadão comum, humanizando os personagens, que são percebidas as suas complexidades e subjetividades, conforme a reivindicação dos movimentos negros da década de 1970. As autoras pensam suas próprias condições de opressão a que são submetidas cotidianamente pelo racismo e o sexismo, refutando o discurso dominante branco e masculino, confirmado principalmente pela pesquisa do Grupo de estudos da Uerj. Percebe-se também o processo de diálogo com narrativas africanas e afrodiaspóricas.

O momento histórico marca a emergência de vozes historicamente interrompidas e ou invisibilizadas, assim, o cinema negro quebra o silêncio instituído, propondo um contraponto nas disputas por narrativas e discursos autorizados sobre a nação.

---

16 A grafia com “x” tem o pressuposto de dar neutralidade sobre a identidade sexual dos associados.

## Referências bibliográficas

ARAÚJO, Joel Zito. *A força de um desejo – a persistência da branquitude como padrão estético*. Revista USP: São Paulo, nº 69, p. 72-79; mar/mai de 2006.

BENTES, Ivana. *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*. Alceu, v.8, n.15, p. 242-255, jul/dez. 2007.

CANDIDO. Marcia Rangel et al. *A Cara Do Cinema Nacional: Gênero E Raça Nos Filmes Nacionais De Maior Público (1995 – 2014) textos para discussão gemaa / ano 2016 / n. 13*. Disponível em <http://gemaa.iesp.uerj.br/textos-para-discussao/tpd13/> acessado em 03 de abril de 2018.

CARVALHO. Noel dos Santos. *Esboço para uma história do Negro no Cinema Brasileiro*. In. De. Jeferson. *Dogma Feijoadada: o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

\_\_\_\_\_. *O negro no cinema brasileiro: o período silencioso*. Plural; Sociologia, USP, São Paulo, 10, p. 155-179, 2º sem. 2003.

MARSON, Melina Izar. *Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*. - São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

MATOS. Teresa Cristina Furtado. *Cinema Brasileiro, tempo passado e tempo presente: o lugar da memória e a questão racial*. *Análise Social*, 218, LI (1º), p. 170-190, 2016.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o Cinema* - 3ª Ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

SANTOS. Julio César dos; BERARDO. Rosa Maria. *A quem interessa um “cinema negro”?* Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), [S.l.],

v. 5, n. 9, p. 98-106, nov./fev. 2013. ISSN 2177-2770. Disponível em:  
<http://www.abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/238/214>.  
Acesso em: 30 set. 2017.

\_\_\_\_\_. *Mulheres Negras fazendo Cinema*. Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), [S.l.], v. 6, n. 13, p. 300-312, jun. 2014. ISSN 2177-2770. Disponível em:  
<<http://www.abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/163>>. Acesso em: 30 set. 2017.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica: multiculturalismo e representações*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SIMINS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São paulo: Editora Unesp, 2015.

### **Filmes analisados**

**Bróder!**, Longa-metragem ficcional, Jeferson De, 2010.

**O Gurufim na Mangueira**, curta-metragem ficcional, Ana Dandara, 2000.

**Cores e Botas**, curta-metragem ficcional, Juliana Vicente, 2010.

**O dia de Jerusa**, curta-metragem ficcional, Viviane Martins, 2014.

**Aquém das nuvens**, curta-metragem experimental, Renata Matins, 2012.

**Jennifer**, Média metragem de ficção, Renato Cândido, 2011.